

Acta Romanica Quinqueecclesiensis

Tomus VIII.

Études de la bande dessinée
Horizons franco-hongrois

sous la direction de
Adrián BENE et Laura Klára LUKÁCS



Pécs
2025

Acta Romanica Quinqueecclesiensis

Études de la bande dessinée

Horizons franco-hongrois

sous la direction de
Adrián BENE et Laura Klára LUKÁCS



2025

Acta Romanica Quinqueecclesiensis

Rédacteur de la collection :
Adrián BENE

© Rédacteurs

© Auteurs

Éditeur : Département d'Études Françaises et
Francophones, Faculté des Lettres, Université de Pécs

Révision : Sándor KÁLAI

Révision linguistique : Marc LAURENT

ISBN : 978-963-626-495-6
ISSN : 2498-7301

Table des matières

Adrián BENE : Le récit graphique et la narratologie contemporaine	6
Gyula MAKSA – Laura Klára LUKÁCS : Géopolitiques populaires, géopolitique des médias et bande dessinée	26
Ádám László KISS : La bande dessinée française en Hongrie à la fin de l'ère kadarienne : l'exemple du magazine trimestriel <i>Habota</i>	50
Ferenc VINCZE : 1968 en bande dessinée : histoire, technologie, pratiques culturelles	63
Gyula MAKSA – Kata MURÁNYI : Représentations de la migration dans le roman graphique <i>Madgermanes</i>	75
Krisztián BENE : Représenter l'engagement des volontaires français de la Waffen-SS : une analyse historique et narratologique de la bande dessinée <i>Berlin sera notre tombeau</i>	90
Beáta PAPP : Educación bilingüe – Bachillerato en Geografía en italiano	107
Marcela HENNLICHOVÁ : Rapport de la conférence La Société des Nations	127
Auteurs	130

Le récit graphique et la narratologie contemporaine

Adrián BENE
Université de Pécs
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département d'Études Culturelles
Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée

This study explores the mutual enrichment of narratology and comics studies over recent decades, focusing on how theories of narrative have expanded to include visual and multimodal forms. It traces the evolution from classical structuralist narratology to postclassical approaches that integrate cognitive, contextual, and transmedial perspectives. Central to the discussion is how graphic narratives challenge traditional notions of narration, focalization, and temporality by combining visual and verbal storytelling. The paper analyzes key contributions from scholars such as David Herman, Jared Gardner, Jan Baetens, and Karin Kukkonen, who emphasize the medium-specific features of sequential art. Concepts like closure, visual focalization, and multimodality are shown to parallel and transform earlier narratological categories. The study highlights the interdisciplinary bridges between cognitive science, semiotics, and visual studies in examining comics as narrative media. It also considers how graphic narratives redefine narrativity itself, suggesting that sequentiality may represent the minimal condition of narrative. Particular attention is given to the tension between linearity and simultaneity, the coexistence of description and narration, and the interplay of human and non-human perspectives. The paper concludes that graphic narrative theory not only applies narratology to a new medium but also reformulates its foundational concepts.

Introduction : le contexte théorique

Au cours de ce qui suit, je tenterai d'examiner comment la narratologie (plus largement la théorie narrative), qui, à l'origine, traitait des phénomènes littéraires, et les *comics studies*, qui étudient les spécificités des récits graphiques, se sont enrichies mutuellement au cours des dernières décennies. Le tour d'horizon ne pouvant être exhaustif dans le cadre d'un seul article, nous analyserons les points de contact théoriques principalement dans les écrits de deux collections d'études représentatives. La relation complexe entre les deux disciplines est illustrée par le fait que certaines des sources fréquemment citées dans les études sur les bandes dessinées (les livres de Will Eisner et Scott McCloud) peuvent être mises en parallèle, dans leur conceptualisation, avec les outils et les objectifs de la première narratologie structuraliste.

Avant de clarifier les influences et les parallèles susmentionnés, il convient de reconnaître les changements intervenus dans la compréhension que la narratologie a d'elle-même au cours du dernier demi-siècle. Dans les années 1980, le point de départ linguistique et l'épistémologie formaliste de la narratologie structuraliste classique des années 1960 étaient devenus de moins en moins productifs. Les catégories et les taxonomies de Barthes, Greimas et Genette semblaient de moins en moins révélatrices, et un changement d'approche marqué par l'essor de la narratologie post-classique s'est amorcé. Outre la diversité des contextes et des performances, l'attention s'est portée sur l'analyse narrative des contenus idéologiques, d'une part, et des textes non littéraires, puis des représentations non linguistiques, d'autre part. Depuis les années 1990, lorsque la narratologie est devenue une discipline indépendante, le rôle du structuralisme français a été repris par une mosaïque méthodologique internationale à dominante anglo-saxonne, qui puise les éléments de son approche hétérogène dans diverses disciplines et domaines de recherche, des sciences cognitives à la cybernétique, de la ludologie aux études sociales sur le genre. Dans cet écosystème disciplinaire, les analyses qui rappellent les intentions de la narratologie originale et visent à étudier les régularités formelles se tournent de plus en plus vers les spécificités des modes de réalisation individuels, y compris les phénomènes intermédiaires et transmédiaires. Dans ce contexte, les bandes dessinées et les romans graphiques (en tant que « récits graphiques ») font également l'objet d'une certaine attention de la part des narratologues, mais pas encore d'un grand intérêt. La raison de cet intérêt limité, selon Jan Baetens, réside dans le fait que, à l'exception des études narratologiques sur les jeux vidéo, les tendances narratologiques contemporaines sont également essentiellement captives du paradigme du langage et du modèle de communication à sens unique. Contrairement à la recherche d'une narration générale-objective, indépendante de la forme dans laquelle le « texte » est réalisé, pour les représentants de la narratologie « concrète », le mode de narration et les spécificités narratives sont inséparables des spécificités du médium¹. Cette approche est particulièrement fructueuse dans l'étude des récits graphiques hybrides.

Aux États-Unis, les *comics studies* et la recherche narratologique contemporaine, plus communément appelées *narrative studies*, ont longtemps été en désaccord (la plupart des spécialistes de la bande dessinée ont

¹ Baetens 2017.

principalement examiné la spécificité des médias en matière d'esthétique visuelle et de sémiotique)², l'un des premiers efforts en ce sens étant le numéro de 2011 de *SubStance*, *Graphic Narratives and Narrative Theory*, publié sous la direction de Jared Gardner et David Herman. Sur la scène européenne, le 37^e volume de la prestigieuse série « Narratologia » de la maison d'édition De Gruyter, a fait l'objet d'une publication tout aussi importante en 2013³. En Europe, il a été suivi en 2014 par le livre de Jan Baetens et Hugo Frey, *The Graphic Novel : An Introduction*, publié par Cambridge University Press.

Nœuds théoriques

Tout d'abord, nous examinons les questions typiques posées par le numéro de la revue *SubStance*. Jared Gardner est un spécialiste renommé de la culture populaire américaine, de l'histoire des magazines et des bandes dessinées. Dans les années 2010, il a publié plusieurs ouvrages en tant qu'auteur et éditeur pour de prestigieuses maisons d'édition universitaires, en se concentrant sur la culture des bandes dessinées et l'expression narrative de celles-ci⁴. De plus, Gardner est l'auteur de l'entrée « *graphic novel* » dans la *Blackwell Encyclopedia of Novel* (2011)⁵. Il y souligne, à la suite de Scott McCloud, les espaces vides entre les panneaux, et ceux entre l'image et le texte, qui doivent être remplis et interprétés par le lecteur, comme une caractéristique importante de la narration, qui consiste en des séquences d'images et de texte tout au long du livre.

Il convient ici de s'arrêter un instant sur les aspects quasi-narratologiques du livre de McCloud. Dans l'esthétique herméneutique de la littérature, l'esthétique de la réception, en particulier dans la théorie de Wolfgang Iser, cette caractéristique sémantique du texte, que Roman Ingarden appelle « espaces vides » (*Leerstellen*), joue également un rôle important. Cette approche s'est imposée dans la narratologie post-structuraliste et parallèle du Nouveau Roman français, à travers les œuvres d'Alain Robbe-Grillet puis de Raymond Federman, et surtout, grâce à la contribution théorique de Lucien Dällenbach, membre de la troisième génération de l'École de Genève⁶. Au lieu des termes littéraires anglais

² Eisner 2000 ; McCloud 1994.

³ Stein – Thon 2013a.

⁴ Comme auteur voir : Gardner 2012a; Gardner 2012b. Comme directeur voir : Caswell – Gardner 2017 ; Gardner – Gordon 2017.

⁵ Gardner 2011a.

⁶ Sur l'importance de Dällenbach, voir Carrard 1984.

habituels *gap*, *hole*, *blank*, *empty space*, McCloud utilise le terme *closure* pour le même phénomène, en l'appliquant dans un sens plus général, dans l'esprit de la psychologie de la Gestalt ou de la psychologie cognitive, et aussi comme une caractéristique médiale fondamentale de la rupture entre les panneaux⁷. Les possibilités « syntaxiques » ainsi isolées (McCloud lui-même appelle la transition entre les panneaux la « grammaire de la bande dessinée » en tant qu'espace vierge de l'imagination), la classification des types de transitions, rappellent à leur manière la première narratologie structuraliste⁸. La discussion sur la différence structurelle entre les bandes dessinées japonaises et occidentales, en matière de linéarité et de circularité, et sur la nature labyrinthique de ces dernières, est particulièrement intéressante⁹. Des aspects émergent ici (questions de focalisation, de point de vue, de vitesse de narration) qui, influencés par le travail de Gérard Genette, ont été pendant des décennies des catégories centrales de la narratologie classique¹⁰. Un parallèle peut être fait avec le livre de Will Eisner (*Comics and Sequential Art*), souvent cité par McCloud, qui explore également le *vocabulaire* et le *langage* de la bande dessinée en tant qu'art séquentiel, en accordant une attention particulière, par exemple, au point de vue, au temps, à la durée et au rythme, comme le fait Genette¹¹. Ce dernier (en particulier la disposition des panneaux) ne fait pas référence à l'histoire mais à la vitesse et au rythme de la « narration » et de la réception, même si Eisner ne fait pas de distinction conceptuelle entre *l'histoire* et la *narration*¹². Eisner a également attiré l'attention sur le rôle du comblement des lacunes dans la réception de l'art séquentiel¹³.

Comme Jared Gardner, David Herman, l'autre directeur de ce numéro de la revue *SubStance*, a longtemps travaillé à l'Ohio State University et est sans conteste l'une des figures centrales de la narratologie des dernières décennies. Dans les années 1990, à l'époque de la diffusion interdisciplinaire des sciences cognitives, il a été l'un des initiateurs de la narratologie cognitive, accessoirement à l'origine du terme « narratologie postclassique », puis il a étudié les caractéristiques de la narration orale en direct et, plus récemment, il a été un partisan de la bio-narratologie non

⁷ McCloud 1994 : 63-67.

⁸ *Ibid.*, 70-74.

⁹ *Ibid.*, 81.

¹⁰ Eisner 2000 : 89.

¹¹ *Ibid.*, 30.

¹² *Ibid.*, 67.

¹³ *Ibid.*, 38.

anthropocentrique. Son travail d'auteur et d'éditeur a conduit à l'émergence de nouvelles tendances de recherche en narratologie.

Gardner et Herman soulignent dans leur introduction que la recherche dans les deux domaines s'est longtemps développée en parallèle, sans interaction, même si elle peut être mutuellement stimulante. Parmi les initiatives positives, citons le lancement de la revue *Image & Narrative* et un numéro spécial de *Modern Fiction Studies* consacré au roman graphique¹⁴. Les avantages de cette collaboration (dans un contexte disciplinaire américain) consistent en une base théorique plus solide pour les *comics studies* et donc sa légitimation académique en tant que telle (indépendamment de son sujet possible dans les *cultural studies* ou les études autobiographiques) ; et pour la théorie narrative, les *narrative studies*, l'exploration des possibilités spécifiques de la narration multimodale¹⁵. Par conséquent, l'accent n'est pas spécifiquement mis sur le roman graphique, mais sur la narration graphique en tant que média, dont le roman graphique est une variante, un genre. Les auteurs désignent l'étude de la narration graphique comme « la théorie de la narration graphique » (*graphic narrative theory*).

Le premier bloc du numéro de la revue explore donc les caractéristiques spécifiques au médium de la narration graphique, à travers des textes de Pascal Lefèvre, Karin Kukkonen et Jared Gardner¹⁶. Lefèvre considère les récits graphiques comme un médium hybride, à deux canaux (visuel et verbal), capable de « raconter » des histoires d'une manière particulière. Partant du formalisme russe – également prisé par les narratologues – de la distinction fable/syuzhet/style, il examine le style graphique (lignes, couleurs, formes, cadrage, perspective, contraste), qui reflète toujours une interprétation de l'univers narratif représenté, déterminant le travail de l'imagination du lecteur¹⁷. Ces dispositifs visuels, en tant qu'instances narratives, correspondent à la perspective narrative des modèles narratologiques verbaux-littéraires, à la focalisation, et bien sûr aux descriptions. Lefèvre explore également les aspects temporels des panneaux et l'organisation séquentielle de ceux-ci. Il attire l'attention sur le fait que la durée d'une scène représentée par un seul panneau peut varier très fortement et peut même comprendre plusieurs tranches temporelles. Le temps d'un panneau est donc caractérisé, en théorie, par l'ambiguïté, la

¹⁴ Gardner – Herman 2011 : 30.

¹⁵ *Ibid.*, 5.

¹⁶ Lefèvre 2011 : 14.

¹⁷ *Ibid.*, 16.

flexibilité et parfois la multi-temporalité, même si le lecteur ne le remarque généralement pas¹⁸. Comme Eisner et McCloud, Lefèvre insiste sur le fait que, les panneaux étant involontairement perçus comme des fragments d'une série cohérente d'événements, il faut construire les invisibles¹⁹. Il n'est pas nouveau non plus que les différentes dispositions des panneaux (centrés, parallèles, etc.) et la visibilité de toute la page à la fois permettent un ordre non linéaire et ambigu entre les panneaux²⁰.

Gardner met également en garde contre le fait que les outils de la narratologie littéraire traditionnelle ne sont pas nécessairement adaptés à l'analyse des récits graphiques (c'est pourquoi le terme de *roman graphique* est trompeur)²¹. Pour le prouver, Gardner se penche sur l'outil qui a reçu le moins d'attention théorique dans la boîte à outils des récits graphiques, la ligne (dessinée à la main), y compris le rôle de *gutter* et de *closure* dans son analyse narrative, à la suite d'Eisner et de McCloud²². Gardner rappelle que les théories narratives ont traditionnellement considéré la ligne comme non narrative, la concevant en termes esthétiques, analogues à la diction et au style littéraires, tout comme Genette, qui, avec son point de départ linguistique, s'intéresse plus brièvement à la voix narrative (narration) et au mode (focalisation, distanciation) qu'au temps (caractéristiques temporelles de la narration)²³. En conséquence, les premières analyses narratives des récits graphiques se sont concentrées sur les relations temporelles, comme dans le cas de *Maus*, plutôt que sur la spécificité des lignes. Dans son analyse, Gardner perçoit le rôle de la spécificité médiane du style de dessin en soutenant que toute paraphrase, lue à haute voix, perdrait immédiatement son impact²⁴. Pour en illustrer l'importance, Gardner analyse, outre le style graphique de Spiegelman dans *Maus*, l'univers visuel d'Eddie Campbell dans *From Hell* écrit par Alan Moore et d'autres œuvres²⁵. Par sa matérialité frappante, la narration graphique attire constamment l'attention sur le processus de sa propre narration, sur le discours qui échappe généralement au lecteur littéraire ou au spectateur de film qui se concentre sur l'histoire

¹⁸ *Ibid.*, 24.

¹⁹ *Ibid.*, 28.

²⁰ *Ibid.*, 29.

²¹ Gardner 2011b : 53.

²² *Ibid.*, 57.

²³ *Ibid.*, 58.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibid.*, 65-66.

(la distinction histoire/discours de Seymour Chatman citée est fondée sur une paire de concepts du linguiste français Émile Benveniste).

Karin Kukkonen explore les caractéristiques, les possibilités et les limites de la capacité narrative des bandes dessinées du point de vue de la narratologie transmédiatique, en s'appuyant sur une œuvre de Bill Willingham et Mark Buckingham, *Fables 7 : Arabian Nights (and Days)*, une adaptation des *Mille et une nuits*²⁶. Kukkonen souligne que la multimodalité est une caractéristique sémiotique, c'est-à-dire que la bande dessinée en tant que produit sémiotique est définie par l'utilisation combinée de différents modes sémantiques (mots, images, disposition des planches) au niveau du *design*. Kukkonen considère la narration comme une construction cognitive fondée sur la narratologie transmédiatique cognitive de Marie-Laure Ryan, et s'intéresse donc principalement à l'interaction et à la synergie des différents éléments porteurs de sens dans la narration multimodale²⁷. L'une des caractéristiques narratives spécifiques aux médias présentés consiste en la fusion de différents points de vue et moments dans le temps au sein de la mise en page complète (*full-page layout*)²⁸.

Dans la deuxième partie, Craig Fischer et Charles Hatfield analysent d'abord les dispositifs unificateurs non linéaires et en réseau, ainsi que la répétition thématique et visuelle dans le roman graphique autobiographique d'Eddie Campbell (*Alec*), tandis que Jan Baetens analyse la relation entre non-figurativité et narrativité dans des exemples de romans graphiques abstraits qui repoussent les limites de la narrativité (*The Cage ; Lenin Kino*)²⁹. La cohérence des lignes de Campbell, qui dérivent librement, ainsi que le style d'écriture du texte, confèrent à *Alec* un caractère d'auteur évident, un style individuel, et les différences stylistiques entre les panneaux correspondent à la focalisation sur la narration littéraire, y compris le ton de la voix, le registre et la relation subjective et évaluative du narrateur avec le personnage³⁰. À cet égard, les auteurs se réfèrent aux remarques du spécialiste autrichien de la littérature Franz K. Stanzel, qui a influencé les narratologues français et américains (et, bien sûr, allemands), sur les « figures de réflecteur » qui démontrent la possibilité de séparer la

²⁶ Kukkonen 2011.

²⁷ *Ibid.*, 40.

²⁸ *Ibid.*, 43-44.

²⁹ En référence à *Multimodal Discourse* de Gunther Kress et Theo van Leeuwen. Un autre sémioticien, Thierry Groensteen, la décrit comme une combinaison de codes visuels et discursifs dans *Système de la bande dessinée*.

³⁰ Fischer – Hatfield 2011 : 76.

perspective (visuelle) de la focalisation³¹. L'autre source de l'article est la sémiotique (visuelle), avec des références fréquentes à Will Eisner ainsi qu'à Thierry Groensteen, à qui l'auteur emprunte les notions de « tresse » et de réseaux rhizomatiques.

Tout comme Groensteen et Lefèvre, Jan Baetens s'impose comme un important spécialiste de la bande dessinée européenne, coauteur de monographies en français et en anglais, qui, bien qu'il ne se considère pas comme un narratologue, se révèle étroitement lié à la recherche narratologique. Dans cette étude, son analyse des bandes dessinées abstraites contribue également à clarifier l'une des questions fondamentales de la narratologie et des *narrative studies*, à savoir la nature de la narrativité. La première question qui se pose est celle de savoir si l'existence d'une séquence s'avère suffisante pour la lire comme une narration, même si les panneaux individuels contiennent des compositions abstraites³². Dans ce cas, le rythme visuel de la succession d'images non figuratives donne l'impression d'une intrigue. Selon Baetens, une véritable bande dessinée abstraite ne peut être narrativisée, car elle perd alors son caractère abstrait. Pour être lue comme une narration, la disposition des panneaux d'une série joue un rôle encore plus important que les images. Par conséquent, une série d'images figuratives peut également être abstraite si elles ne sont pas assemblées en un récit³³. Dans le cas des œuvres prises en exemple, les signes iconiques sont remplacés par des signes plastiques, mettant l'accent sur la matérialité que nous négligeons généralement face à une réalité représentée de manière iconique, explique Baetens, suivant la théorie du groupe sémiotique belge *Groupe µ*³⁴.

Dans la troisième partie, le contexte théorique est fourni par les sciences cognitives, la psychologie sociale et la psychologie évolutionniste dans les études de narratologie cognitive de Liza Zunshine, Suzanne Keen et David Herman. Le contexte théorique de Zunshine (psychologie cognitive, philosophie de l'esprit, psychologie populaire, psychologie évolutionniste), ses concepts clés (états mentaux, lecture de l'esprit, attribution, adaptation cognitive) et ses applications littéraires sont tous présentés dans une étude antérieure³⁵. Il suffit de mentionner ici que, en

³¹ *Ibid.*, 78-80.

³² Baetens 2011 : 95.

³³ *Ibid.*, 96.

³⁴ *Ibid.*, 97.

³⁵ Zunshine 2007.

tant que lecteurs de textes littéraires, nous utilisons la capacité de lire de multiples états d'esprit intégrés (« Je sais que tu sais que je sais... »)³⁶. Zunshine, dans son étude au sein de *SubStance*, explore le phénomène de l'intersubjectivité profonde, de la subjectivité multiple en miroir, en relation avec les récits graphiques, en tant que « complexité sociocognitive ». Dans les exemples de Zunshine, les citations visuelles et les incrustations visuelles jouent un rôle important dans la production de ce phénomène (par exemple, Art Spiegelman : *In the Shadow of No Towers*). Suzanne Keen utilise le même contexte théorique pour explorer l'impact des solutions visuelles sur l'empathie narrative dans les récits graphiques. Un outil particulièrement puissant dans ce domaine est la représentation déshumanisée des figures humaines et son inverse, la représentation anthropomorphisée des personnages animaux, qui n'est pas indépendante des modèles et préjugés culturels.³⁷

L'article d'Herman explore un degré plus élevé d'empathie lorsqu'il s'agit de représenter l'expérience réelle des animaux dans l'esprit des « études critiques sur les animaux » (*critical animal studies*). Sa principale question revient à connaître les outils dont disposent les récits visuels pour représenter la conscience non humaine. Herman passe en revue les différentes approches de la narratologie structurelle classique et de la narratologie postclassique sur la question de la narrativité indépendante des médias, puis utilise la narratologie cognitive pour souligner que l'élément essentiel de la narration est la représentation de l'impact des événements sur la conscience des personnages³⁸. Dans le cas de la narration graphique, la question est de savoir dans quelle mesure le contenu textuel et linguistique et les caractéristiques visuelles peuvent contribuer à capturer la conscience non humaine. Herman propose qu'au lieu des juxtapositions cartésiennes extérieur-intérieur, corps-esprit, matière-esprit, animal-homme, nous devrions penser la cognition en termes d'action-perception, en termes d'interaction avec l'environnement, en tant qu'esprit incarné, ce qui suggère une similitude et une continuité entre la conscience humaine et la conscience animale, plutôt que la juxtaposition brutale observée dans les conceptions anthropocentriques³⁹. Herman considère les légendes animales (par exemple *Maus*) comme le moyen le plus généreux de représenter la

³⁶ Zunshine 2011.

³⁷ Keen 2011.

³⁸ Herman 2011 : 160.

³⁹ *Ibid.*, 161-162.

conscience de l'acteur animal, tandis que l'anthropomorphisation des acteurs animaux, et plus encore la transformation des acteurs humains en animaux, leur dotation en qualités animales, constitue une représentation plus nuancée de l'expérience non humaine ; cependant, c'est l'exploration de l'« environnement vécu » (*Umwelt*) au sens externe qui nous rapproche le plus de lui.⁴⁰ *Laika* de Nick Abadzis, par exemple, utilise la disposition des couleurs et des panneaux pour montrer l'expérience spécifique du chien. La bande dessinée *We3* de Morrison et Quitley présente un objectif similaire. Enfin, le numéro se termine par la traduction transmédiatique d'un personnage du manga *Ghost in the Shell* en un modèle tridimensionnel qui est devenu le centre d'intérêt de plusieurs projets artistiques et muséaux différents, y compris une lecture du texte de Philip K. Dick *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* aux visiteurs du musée.

Dans les années 2000, la série « Narratologia » de De Gruyter est devenue le forum de référence pour les nouvelles questions narratologiques. Son 37^e volume, *From Comic Strips to Graphic Novels*⁴¹ dirigé par Daniel Stein⁴² et Jan-Noël Thon⁴³ en 2013, est le précité, et se révèle incontournable dans l'analyse narrative des spécificités médiatiques des bandes dessinées et des romans graphiques (en bref, des récits graphiques). Le recueil d'essais de 422 pages se compose en partie de blocs théoriques et en partie de blocs historiques, et comprend plusieurs contributeurs au numéro de *SubStance* décrit ci-dessus (Pascal Lefèvre, Jared Gardner, Karin Kukkonen, Jan Baetens), Henry Jenkins, une figure de proue des études sur la communication et les médias, et des figures renommées de la narratologie contemporaine telles que Christina Meyer et Kai Mikkonen. L'introduction éditoriale fait longuement référence à la revue *SubStance*, éditée par David Herman et Jared Gardner, décrite ci-dessus, mais préfère utiliser le terme de « narratologie de la bande dessinée » (*comics narratology*) plutôt que celui

⁴⁰ *Ibid.*, 166.

⁴¹ Stein – Thon 2013a.

⁴² Daniel Stein est professeur d'anglais à Siegen en Allemagne, a publié *Authorizing Superhero Comics : On the Evolution of a Popular Serial Genre* en 2021, coédité *Comics and Videogames from Hybrid Medialities to Transmedia Expansions* (Routledge, 2020) et un numéro spécial de l'International Journal of Comic Art (2018, 20:2), intitulé *Transnational Graphic Narratives*.

⁴³ Jan-Noël Thon est professeur d'études médiatiques à Osnabrück, et depuis ce volume, il a coédité plusieurs collections d'essais en anglais et en allemand dans les domaines de la narratologie transmédia et des *comics studies*. Plus récemment, *Comics and Videogames : from Hybrid Medialities to Transmedia Expansions*, Routledge, Londres, 2020 ; *Comicanalyse : Eine Einführung*, J. B. Metzler, 2019 ; *Aesthetics of the Made : Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2018.

de « théorie de la narration graphique » (*graphic narrative theory*)⁴⁴. Selon eux, il est plus transparent et plus cohérent sur le plan terminologique de considérer les bandes dessinées / *comics* comme un média, au sein duquel les œuvres plus longues sous forme de livres sont des récits graphiques, les œuvres de fiction étant appelées romans graphiques, au sein desquels d'autres genres peuvent être distingués, comme le suggère Hillary Chute. Ils insistent également, contrairement à Aaron Meskin, sur le fait que la caractéristique essentielle du roman graphique est son caractère narratif, ne serait-ce que parce que le lecteur relie involontairement les images successives⁴⁵.

Le premier chapitre du volume traite de l'applicabilité des concepts narratologiques aux récits graphiques (Silke Horstkotte, Karin Kukkonen, Jan-Noël Thon, Kai Mikkonen), et les sections suivantes se concentrent sur leurs études. Dans le deuxième bloc, les auteurs aborderont les questions du genre (autobiographie), de l'intertextualité, de la paratextualité, de l'intermédialité, de la transmédialité et de la mise en page graphique. La troisième partie traitera des genres et de l'histoire de la narration graphique, et la quatrième des différences entre les divers médias culturels. Dans l'introduction, les éditeurs indiquent que la perspective théorique des essais de ce volume s'inscrit dans la dernière des trois grandes tendances de la narratologie contemporaine (contextualiste, cognitive et transmédiale).

L'étude de Silke Horstkotte intitulée *Zooming In and Out : Panels, Frames, Sequences, and the Building of Graphic Storyworlds* examine le potentiel de création de sens des récits graphiques à travers une analyse de *Watchmen*, *Sandman* et *Black Hole*, en attirant l'attention sur les dangers d'une trop grande importance accordée au processus de lecture et à la séquentialité qui l'accompagne. En examinant les points de départ des récits graphiques connus (solutions visuelles, textes diégétiques et non diégétiques), Horstkotte souligne qu'ils sont souvent dérivés de la forme cinématographique hollywoodienne (par exemple, la narration *en voix off* (*voice-over narration*) des films noirs des années 1950 ou certaines solutions en matière de composition et de recadrage des scènes, de perspective) et que leur fonction est similaire (par exemple, indication du manque de fiabilité du narrateur)⁴⁶. Toutefois, contrairement à la langue, à la littérature et au cinéma hollywoodien, Horstkotte affirme que la bande dessinée n'a pas de

⁴⁴ Stein – Thon 2013b : 3-4.

⁴⁵ *Ibid.*, 5-6.

⁴⁶ Horstkotte 2013 : 32.

grammaire uniforme, car le style visuel joue un rôle plus important dans la création du sens, et celui-ci est subjectif. Selon Horstkotte, la succession des panneaux et des espaces vides entre les panneaux, ainsi que la linéarité qu'elles suggèrent, limitent considérablement l'étude du langage formel de la narration graphique. Il ne faut pas chercher une grammaire structuraliste de ce type, dans la lignée de la linguistique et de la narratologie ancienne, mais plutôt prêter plus d'attention au contenu des panneaux⁴⁷. Le fait qu'il ne s'agisse pas de la seule technique de présentation des scènes est également un argument contre l'importance excessive accordée à la linéarité : par exemple, la troisième page de *Sandman (Preludes & Nocturnes)* contient six scènes différentes, chacune représentée différemment, non pas de manière linéaire, mais imbriquée l'une dans l'autre⁴⁸. On peut les lire de manière linéaire (de gauche à droite, de haut en bas), mais la composition et la superposition de la page mettent l'accent sur la simultanéité en tant que suggestion de lecture⁴⁹. En outre, l'image qui sert de cadre peut guider le lecteur dans l'interprétation des panneaux enchâssés (futur ou passé, conscience subjective d'un personnage comme un souvenir, un plan, un rêve, etc.⁵⁰) et dans l'identification émotionnelle. Ce rôle est particulièrement important dans *Black Hole* de Charles Burns, où les lignes temporelles, la narration subjective et le fantastique assurent une fonction centrale. Horstkotte invoque donc la notion de tresse rhizomatique de Groensteen, à l'instar de Craig Fischer et Charles Hatfield, auteurs de la revue *SubStance*. Comme pour la linéarité, les répétitions et variations thématiques, motiviques, stylistiques, figuratives jouent ici un rôle important.

L'article de Karin Kukkonen⁵¹ se concentre sur le monde de l'histoire (*storyworld*) dans la narratologie, telle qu'elle a été développée par Marie Laure-Ryan, et sur sa construction dans l'esprit du lecteur. Elle considère la représentation visuelle de la bande dessinée, la page, les panneaux, l'espacement, comme un médiateur des relations spatiales, temporelles et causales du monde de l'histoire. Son approche narratologique cognitive, dans l'esprit du concept d'incarnation (*embodiment*), accorde une attention particulière à l'apparence physique des personnages, à leurs postures, à leurs

⁴⁷ *Ibid.*, 34.

⁴⁸ *Ibid.*, 36-37.

⁴⁹ *Ibid.*, 38.

⁵⁰ *Ibid.*, 39.

⁵¹ Kukkonen 2013.

mouvements, à leur espacement, qui sont à la base de la perception par le lecteur des relations spatiales du monde de l'histoire. L'image des interactions corporelles, par exemple, peut également servir à transmettre un sentiment de durée plus longue que la durée réelle de l'action.

Ensuite, l'étude de Jan-Noël Thon⁵² se penche sur la forme du narrateur dans divers romans graphiques/artistiques contemporains (*The League of Extraordinary Gentlemen*, *Sandman* et *Habibi* de Craig Thompson). Au sein de la narration et de la représentation narrative, ce dernier établit une distinction entre la narration textuelle, qui peut être liée soit à un personnage, soit à l'auteur, et la représentation linguistique ou picturale non narrative, qui ne peut être liée à un personnage spécifique en tant que narrateur, mais qui est d'une certaine manière attribuée à l'auteur (ou aux auteurs). Il attire l'attention sur la spécificité de la narration graphique dans la mesure où, contrairement à la littérature, il n'y a pas de narrateur extradiegetique comme source de la narration, qui est le narrateur d'une narration intégrée, mais, uniquement, la narration. Par conséquent, il n'est pas facile de décider si le narrateur doit être placé à l'extérieur ou à l'intérieur de l'histoire⁵³. En tout état de cause, lorsqu'il y a un narrateur-acteur, il ne peut être lié à une représentation non narrative, essentiellement picturale et visuelle⁵⁴. Dans cette optique, il passe en revue les types de narrateurs dans les bandes dessinées anglo-saxonnes contemporaines et se demande ensuite à quelle entité attribuer le mode de représentation non narratif (sélection, mise en page, style graphique). David Bordwell propose la notion de narrateur impersonnel et implicite, mais Thon, en accord avec Jens Eder, considère que les notions de narrateur, de narrateur implicite et d'auteur implicite sont inappropriées. Par conséquent, le récit graphique que nous lisons/regardons, et sa représentation linguistique et visuelle, peuvent être attribués en toute sécurité au(x) véritable(s) auteur(s). À la suite de Jan Baetens, il précise qu'il n'est pas possible de l'attribuer à l'auteur, mais seulement à l'idée que nous nous faisons de lui/elle sur la base de ce que nous avons lu, c'est-à-dire à un auteur hypothétique⁵⁵. Ceci est également spécifique aux récits graphiques dans la mesure où ils impliquent généralement un collectif d'auteurs.

⁵² Thon 2013.

⁵³ *Ibid.*, 73.

⁵⁴ *Ibid.*, 86.

⁵⁵ *Ibid.*, 89.

Dans son étude intitulée *Subjectivity and Style in Graphic Narratives*, Kai Mikkonen examine la manière dont la subjectivité des personnages individuels est représentée dans les récits graphiques. Outre le point de vue, la voix narrative, le texte et les bulles de pensée, la posture et l'expression faciale, les pictogrammes, la mise en page, la position du personnage, la couleur, le trait, le style graphique sont autant d'éléments appropriés. Le passage de la réalité au rêve, au souvenir ou à la fantaisie peut être indiqué par un cadre différent, un style flou, proche de la bande dessinée, remplaçant un style réaliste. Les moyens les plus courants de narrer le point de vue (Mikkonen utilise les termes « ocularisation » et « focalisation perceptuelle ») sont ceux qui produisent une subjectivité à travers la position du personnage dans l'image. Il s'agit notamment du point de vue du prisonnier de guerre, de l'acteur qui regarde quelque chose à l'extérieur de l'image (image du regard / *gaze image*), d'une combinaison des deux (image de la ligne de l'œil / coupure de l'image – *eye-line image* / *match cut*), de la perspective qui regarde par-dessus l'épaule de l'acteur (OTS) depuis l'arrière, ou de la posture et de l'expression faciale de l'acteur qui réagit à une scène qu'il perçoit à ce moment-là⁵⁶. Les indices de focalisation ne sont qu'en partie visuels et en partie (généralement) textuels ; la combinaison des deux est interprétée comme un ou plusieurs panneaux de détails de la conscience subjective de l'acteur au sein de la narration. Mikkonen souligne que le cadre dans lequel le texte apparaît n'a pas d'importance. Par exemple, dans *Persepolis*, la narration du narrateur autobiographique est présentée alternativement dans une zone de texte et dans une bulle de texte, ce qui permet d'alterner ou d'approcher le point de vue externe (narrateur) et interne (personnage) et de créer deux plans temporels⁵⁷. Une caractéristique importante est que l'interaction des éléments visuels et textuels permet de séparer la perspective optique-perceptuelle de la perspective cognitive (dans l'œuvre de Genette, les deux sont même fusionnées dans le concept de focalisation, que Shlomith Rimmon-Kennan a séparé en relations perceptuelles, psychologiques et idéologiques)⁵⁸. Contrairement au système de Genette, dans la narration graphique, on ne parle pas de focalisation externe, interne et nulle, mais de la mesure dans laquelle les images sont subjectivisées par les conventions narratives et le contexte⁵⁹. Mikkonen se

⁵⁶ Mikkonen 2013 : 103.

⁵⁷ *Ibid.*, 103.

⁵⁸ *Ibid.*, 104-105.

⁵⁹ *Ibid.*, 106.

réfère ici principalement aux conclusions de François Jost sur la narration cinématographique, ainsi qu'à l'article de Silke Horstkotte et Nancy Pedri intitulé *Focalization in Graphic Narrative*. Dans la seconde partie de son étude, Mikkonen examine comment le style, ainsi que les changements et les ruptures qu'il comporte, contribuent à ce que le spectateur perçoive certaines parties du récit graphique comme des points de vue subjectifs, des points de vue de personnages. Le style ne doit pas être compris comme un ensemble de caractéristiques propres à l'auteur ou à l'œuvre dans son ensemble, mais dans un sens plus étroit, comme un style graphique qui est un outil fonctionnel (l'hétérogénéité du style graphique au sein d'une œuvre et ses glissements ont déjà été soulignés par Philippe Marion et Thierry Groensteen). Un style graphique, l'utilisation de la couleur, etc., peuvent également être utilisés comme indication de la conscience ou de la perspective d'un personnage, ce que Roger Fowler a appelé *mind style* dans les œuvres littéraires – c'est le même que l'« aspectualité » chez Alan Palmer ou « focalisation cognitive » de Mikkonen.⁶⁰ Un exemple en est le *Polyph of Asterios* de David Mazzucchelli, dans lequel le style (expressionniste / réaliste / romantique / abstrait), les couleurs et les tons changent en fonction des personnages et de leurs états émotionnels, devenant ainsi des moyens d'expression visuels et métaphoriques spécifiques⁶¹.

L'ouvrage de Jan Baetens et Hugo Frey sur les romans graphiques (2015), après une conceptualisation et une esquisse du contexte historique de la bande dessinée, analyse les spécificités du média dans les chapitres 5 à 7. Cela se fait principalement sur la base de la littérature sur la sémiotique visuelle (par exemple Benoît Peeters, Thierry Groensteen), les questions de narration et de narrativité spécifique faisant l'objet d'une plus grande attention dans le chapitre 7. Les auteurs s'appuient sur les résultats de la narratologie en ce qui concerne les régularités narratives non spécifiques au média en matière de fiabilité du narrateur, de mode de narration, de point de vue, etc.⁶². En même temps, l'étude du roman graphique apporte un éclairage nouveau à la narratologie, en montrant par exemple que la narration ne peut être examinée de manière universelle en dehors de sa spécificité et de sa matérialité médiatiques. Elle remet également au premier plan des concepts tels que la création du monde, l'espace et l'acteur, qui ont été marginalisés par le formalisme. Les auteurs soulignent que la principale

⁶⁰ *Ibid.*, 114.

⁶¹ *Ibid.*, 115.

⁶² Baetens – Frey : 163.

caractéristique du médium, le dessin, est également un dispositif narratif : un processus de création d'images et d'histoires. À cet égard, ils s'inspirent de l'article de Jared Gardner dans *SubStance*, cité plus haut⁶³. La manière de dessiner, dans laquelle le narrateur de l'histoire peut être directement identifié, est constitutive du monde et des personnages représentés, de l'histoire dans son ensemble. Comme le narrateur littéraire, il exprime sa propre attitude évaluative, son identification ou son détachement⁶⁴. À la suite de Charles Hatfield, nous ajoutons que dans le cas d'un roman graphique d'auteur (*graphic/drawn novel*), le dessin ne peut être séparé de l'histoire, le dessin devient narratif, exprimant la temporalité dans l'espace, de diverses manières (puisque une seule image peut représenter non seulement des moments dans le temps, mais aussi des processus, des périodes de temps plus longues).

Cela souligne la nécessité d'accorder plus d'attention à l'espace qu'à la narratologie, qui se concentre traditionnellement sur l'histoire et la narration⁶⁵. Des exemples de la possibilité d'une relation créative entre l'espace fictionnel et l'espace matériel de la page sont *The Cage* de Martin Vaughn-James et *Fun Home* d'Alison Bechdel⁶⁶. De même, dans le roman graphique, on ne peut ignorer l'apparence ou le physique du personnage, qui est le premier moyen de caractérisation, contrairement aux personnages souvent désincarnés de la littérature moderne. Dans ce contexte, Baetens et Frey considèrent que la caractéristique la plus importante du roman graphique est la fusion de la narration et de la description, par opposition à la narration linguistique, dans laquelle les deux ne peuvent jamais être réalisées simultanément, mais seulement successivement⁶⁷. Dans le roman graphique, il est impossible de raconter l'histoire sans la montrer, de même que de montrer quelque chose sans y associer une histoire simultanément. Cela ouvre également la possibilité de repenser la notion traditionnellement anthropocentrique de narration telle que nous la voyons dans les bandes dessinées abstraites (c'est-à-dire que non figuratif ne signifie pas nécessairement non narratif)⁶⁸. En accord avec Andrei Molotiu⁶⁹, les auteurs affirment que la narrativité, perçue comme un récit, n'est pas

⁶³ *Ibid.*, 164-165.

⁶⁴ *Ibid.*, 166.

⁶⁵ *Ibid.*, 169-172.

⁶⁶ *Ibid.*, 173-174.

⁶⁷ *Ibid.*, 180.

⁶⁸ *Ibid.*, 182-183.

⁶⁹ Molotiu 2009.

seulement conditionnée par les personnages humains, mais aussi par les personnages et l'intrigue, et même par la figuralité : grâce à la linéarité fournie par la séquentialité, nous avons tendance à voir la série d'images comme un récit⁷⁰. C'est la position adoptée, comme nous l'avons vu, par Stein et Thon, indiquant un changement de paradigme interne dans la narratologie vers l'acceptation théorique d'un récit non anthropocentrique, voire abstrait, non figuratif (sans acteurs et sans intrigue).

Conclusion

Pour conclure, il semble que l'étude des récits graphiques ait clairement bénéficié de nouvelles impulsions provenant des tendances narratologiques post classiques (contextualistes, cognitives, transmédiales). Les narratologues ont traditionnellement cherché à clarifier systématiquement les concepts. Dans le cas présent, ils le font en relation avec les spécificités du média, à savoir multimodalité, unité de la narration et de la description, temporalité et spatialité, et clarification terminologique de la relation entre média, format et genre. En même temps, l'étude des récits hybrides linguistiques et visuels a jeté une lumière nouvelle sur un certain nombre de concepts et d'approches narratologiques établis. Tout comme la question de la fixité de la « grammaire » du récit graphique a été soulevée, il a également été suggéré qu'il était inutile de chercher une telle chose, peut-être même pas en général. La question de ce qu'est la narrativité, sa minimalité, émerge comme une question centrale, plaçant le concept de narration et les objectifs disciplinaires de la narratologie dans un nouveau contexte. La linéarité, la narration et le narrateur, la figurativité, le sens traditionnel des personnages et la séquence des événements sont tous remis en question et ne sont pas nécessairement des éléments obligatoires d'un récit. La narration graphique montre clairement que la linéarité n'est qu'une possibilité ; tout comme la linéarité, les répétitions et variations thématiques, motiviques, stylistiques, figuratives jouent un rôle important, représentant une logique narrative différente. De même, la question du narrateur et de la narration, la relation entre la narration (ou plus précisément la représentation) linguistique et non linguistique, et les formes de perspective et d'évaluation narratives dans cette dernière, sont centrales. En ce qui concerne le mode de représentation non narratif (sélection, mise en page, style graphique), la question se pose de savoir si les concepts de narrateur

⁷⁰ Baetens – Frey :184-186.

ou de narrateur implicite et d'auteur implicite ont un sens. Compte tenu de l'ensemble des éléments, le minimum de la narrativité constitue la séquentialité, tout ce qui lui est associé (intrigue, personnages, monde de l'histoire humaine, figuralité) demeure facultatif, si l'on accepte la position de Molotiu, Baetens et Frey.

Bibliographie

- BAETENS, Jan (2011), « Abstraction in Comics », *SubStance*, vol. 40, n° 1, 94-113.
- BAETENS, Jan (2017), « Nouvelle narratologie, nouveau récit », *Questions de Communication*, n° 37, pp. 231-243.
- BAETENS, Jan – FREY, Hugo (2015), *The graphic novel. An Introduction*, Cambridge – New York, Cambridge University Press.
- CARRARD, Philippe (1984), « From Reflexivity to Reading: The Criticism of Lucien Dällenbach », *Poetics Today*, vol. 5, n°4, pp. 839-856.
- CASWELL, Lucy Shelton – GARDNER, Jared (dir.) (2017), *Drawing the Line : Comics Studies and Inks, 1994-1997*, Columbus, Ohio State University Press.
- EISNER, Will (2000 [1985]), *Comics and Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse Press.
- FISCHER, Craig – HATFIELD, Charles (2011), « Teeth, Sticks, and Bricks : Calligraphy, Graphic Focalization, and Narrative Braiding in Eddie Campbell's *Alec* », *SubStance*, vol. 40, n° 1, 70-93.
- GARDNER, Jared (2011a), « Graphic Novel », in Peter Melville LOGAN et al. (dir.), *The Encyclopedia of the Novel*, Hoboken, John Wiley and Sons, p. 375.
- GARDNER, Jared (2011b), « Storylines », *SubStance*, vol. 40, n°, 53-69.
- GARDNER, Jared – HERMAN, David (2011), « Graphic Narratives and Narrative Theory : Introduction », *SubStance*, vol. 40, n° 1, pp. 3-13.
- GARDNER, Jared (2012a), *The Rise and Fall of Early American Magazine Culture*, Chicago, University of Illinois Press.
- GARDNER, Jared (2012b), *Projections : Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford, Stanford University Press.
- GARDNER, Jared – GORDON, Ian (dir.) (2017), *The Comics of Charles Schulz : The Good Grief of Modern Life*, Jackson, University Press of Mississippi.
- HERMAN, David (2011), « Storyworld/Umwelt: Nonhuman Experiences in Graphic Narratives », *SubStance*, vol. 40, n° 1, 156-181.
- HORSTKOTTE, Silke (2013), « Zooming In and Out : Panels, Frames, Sequences, and the Building of Graphic Storyworlds », in STEIN, Daniel – THON, Jean Noël (dir.), *From Comic Strips to Graphic Novel. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2013, 27-48.
- KEEN, Suzanna (2011), « Fast Tracks to Narrative Empathy : Anthropomorphism and Dehumanization in Graphic Narratives », *SubStance*, vol. 40, n° 1, 135-155.

- KUKKONEN, Karin (2011), « Comics as a Test Case for Transmedial Narratology », *SubStance*, vol. 40, n° 1, 34-52.
- KUKKONEN, Karin (2013), « Space, Time, and Causality in Graphic Narratives : An Embodied Approach », in STEIN, Daniel – THON, Jean Noël (dir.), *From Comic Strips to Graphic Novel. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2013, 49-66.
- LEFÈVRE, Pascal (2011), « Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequencies », *SubStance*, vol. 40, n° 1, pp. 14-33.
- MCCLOUD, Scott (1994 [1993]), *Understanding Comics*, New York, Harper Perennial.
- MIKKONEN, Kai (2013), « Subjectivity and Style in Graphic Narratives », in STEIN, Daniel – THON, Jean Noël (dir.), *From Comic Strips to Graphic Novel. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2013, 101-123.
- MOLOTIU, Andrei (2009), *Abstract Comics - The Anthology 1967-2009*, Seattle, Fantagraphics.
- STEIN, Daniel – THON, Jean Noël (dir.) (2013a), *From Comic Strips to Graphic Novel. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin – Boston, De Gruyter.
- STEIN, Daniel – THON, Jean Noël (2013b), « Introduction: From Comic Strips to Graphic Novels », in STEIN, Daniel – THON, Jean Noël (dir.), *From Comic Strips to Graphic Novel. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2013, 1-25.
- THON, Jan-Noël (2013), « Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative », in STEIN, Daniel – THON, Jean Noël (dir.), *From Comic Strips to Graphic Novel. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2013, 67-99.
- ZUNSHINE, Liza (2007), « Why Jane Austen Was Different, And Why We May Need Cognitive Science to See It », *Style*, vol. 41, n° 3, 275-298.
- ZUNSHINE, Liza (2011), « What to expect when you pick up a Graphic Novel », *SubStance*, vol. 40, n° 1, 114-134.

Géopolitiques populaires, géopolitique des médias et bande dessinée

Gyula MAKSA

Université de Pécs

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département des Sciences de la Communication et des Médias

Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée

Laura Klára LUKÁCS

Université de Pécs

École Doctorale en Études Littéraires et Culturelles

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département des Sciences de la Communication et des Médias

Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée

The study explores the geopolitics of comics as a medium shaped by global media power relations. Drawing on Philippe Boulanger's theory of media geopolitics, it identifies three main centers of influence—Europe, North America, and East/Southeast Asia—reflected in the traditions of bande dessinée, comics, and manga. The authors highlight transnational exchanges, media cities, cultural hybridization, and the role of comics in “soft power” diplomacy and popular geopolitics.

Introduction

Traitant des enjeux d'espace et de pouvoir, l'approche géopolitique tente d'utiliser les perspectives géographiques dans le domaine de la politique et des études politiques, et inversement, d'attirer l'attention sur les perspectives de la politique internationale et de la science politique en géographie. Non seulement la sphère publique médiatisée, mais aussi l'étude des médias ont été infiltrées récemment par les problématiques de l'espace et du pouvoir. Dans cette étude, nous présentons d'abord la géopolitique de la bande dessinée à travers les centres de gravité, les courants et les réseaux qui façonnent l'organisation spatiale du pouvoir médiatique, puis nous discutons des villes de la bande dessinée, des géopolitiques populaires et de la bande dessinée en tant qu'outil de *soft power*.

Les prédécesseurs les plus importants de la géopolitique des médias institutionnalisée sont certainement les analyses qui traitent des thèmes de la globalisation, de la mondialisation, de l'internationalisation et de la transnationalisation des médias. Une partie importante du vocabulaire de la géopolitique des médias, comme la « déterritorialisation », l'« impérialisme

culturel », la « cité des médias » ou la « ville des médias » (« *media city* », « *Medienstadt* »), dérive de ces travaux. La géopolitique des médias s'appuie donc sur un ensemble de traditions diverses, allant des études allemandes sur la communication et les médias, qui combinent l'approche des études culturelles britanniques avec une perspective de recherche transculturelle⁷¹, aux littératures combinant la critique des médias et les réflexions sur les processus de mondialisation. Parmi ces derniers, il faut mentionner les livres d'Armand Mattelart, qui ont été publiés généralement en français ou en espagnol pour la première fois, mais dont beaucoup ont été traduits dans de nombreuses langues partout dans le monde⁷².

Le manuel de Philippe Boulanger de 2014 offre une vue d'ensemble de l'émergence de la géopolitique des médias en tant que discipline indépendante et présente de manière détaillée son vaste éventail de sujets⁷³. Dans cet article inspiré dans une large mesure par cette présentation de la géographie des médias, mais complété par les recommandations de la recherche en études culturelles sur la géopolitique populaire, nous allons maintenant attirer l'attention sur certaines possibilités d'interprétation et d'étude de la géopolitique des médias et de la géopolitique populaire en relation avec la problématique à multiples facettes de la bande dessinée en tant que média.

Centres de gravité

Dans son enquête sur l'évolution chronologique des technologies, des institutions et des cultures médiatiques, le chercheur en géopolitique Philippe Boulanger distingue, dans une perspective historico-géographique, trois centres de gravité qui concernent le développement spatial des outils et des usages de la communication⁷⁴. Du Moyen-Âge au début du XXe siècle, le centre européen occupait une place prépondérante, le centre nord-américain a prévalu tout au long du XXe siècle et il domine encore certains domaines aujourd'hui (comme celui d'Internet), tandis qu'une concentration plus récente émerge en Asie de l'Est/Sud-Est. L'ouvrage fournit une multitude de données qui prouvent que de nombreux facteurs ont contribué à l'émergence de ces centres : l'innovation scientifique et

⁷¹ Hepp 2006.

⁷² Un excellent résumé de sa vie et de son œuvre : Mattelart 2010.

⁷³ Boulanger 2014. Une version récente du réseau conceptuel de l'ouvrage précédent : Boulanger 2021.

⁷⁴ Boulanger 2014 : 33–57 ; une carte récapitulative à la page 34.

technologique, la croissance démographique et diverses circonstances économiques, sociales et politiques. Dans le cas de l'Europe, par exemple, l'essor du capitalisme et du colonialisme a facilité la mise en réseau et l'internationalisation des médias dans les colonies. En ce qui concerne l'émergence du centre de gravité nord-américain, Philippe Boulanger attire l'attention sur le rôle de la liberté d'expression et de la culture de consommation générée par le capitalisme de marché (en citant les exemples de l'industrie de la publicité et de la distribution cinématographique multiplex). Dans le cas de l'Asie, la croissance économique des dernières décennies et l'affinité du média actuel avec la tradition des cultures écrites ne peuvent être négligées (ce n'est pas un hasard si huit parmi les dix premiers journaux du monde en chiffres de diffusion proviennent d'Asie).

Des points focaux similaires peuvent être tracés dans le domaine de la bande dessinée ; de plus, les trois mêmes centres de gravité peuvent être identifiés dans ce domaine aussi, à parts égales entre la bande dessinée européenne, le comics nord-américain et le manga asiatique. Bien sûr, les facteurs démographiques façonnent les opportunités des marchés de la bande dessinée, et les développements technologiques jouent également un rôle important dans leur formation. Par exemple, l'invention de la (proto-)bande dessinée européenne par Rodolphe Töpffer dans la première moitié du XIXe siècle est allée de pair avec la diffusion d'un nouveau procédé d'impression, l'autographie⁷⁵. La croissance démographique et la diffusion de l'alphabétisation ont certainement promu le succès des magazines illustrés européens du XIXe siècle et au tournant du siècle, la popularité des journaux américains, dans lesquels les bandes dessinées sont parues, tandis que, plus récemment, elles encouragent l'institutionnalisation des médias et de la culture de la bande dessinée en Afrique subsaharienne⁷⁶.

Échanges culturels à l'échelle mondiale

Pourtant, nous pouvons constater qu'au cours de presque deux siècles d'histoire de la bande dessinée, de simples déplacements des centres de gravité n'ont pas eu lieu, mais des processus plus complexes se sont déroulés. La culture du comics, dont les débuts sont généralement considérés à partir du Yellow Kid de Richard Felton Outcault, est d'abord apparue au travers d'une publication journalistique, sous l'influence

⁷⁵ Gaudreault – Marion 2000 ; Odaert – Tilleuil 2011.

⁷⁶ Pour en savoir plus, voir par exemple : Cassiau-Haurie 2010.

commune de la tradition européenne de la (proto-)bande dessinée du XIX^e siècle, caractérisée par le travail de Rodolphe Töpffer, Wilhelm Busch, Nadar, Caran d'Ache et Christophe, et de la presse populaire à fort tirage en Amérique du Nord. C'est sous l'influence des œuvres de l'Allemand Wilhelm Busch, que Rudolph Dirks a créé les premiers *comic strips* (Dirks lui-même a émigré d'Allemagne avec ses parents lorsqu'il avait sept ans) et l'œuvre de Winsor McCay, le premier grand classique américain, témoigne aussi des influences de la (proto-)bande dessinée européenne, comme on peut observer par exemple dans le cas de *Little Nemo in Slumberland*. Plus tard, les comics Disney et de super-héros ont joué un rôle important, d'abord en influençant la bande dessinée populaire francophone (par exemple *Tintin*, *Spirou*, *Astérix*, *Lucky Luke*, et *Titeuf*), puis la tradition moderne du manga japonais (par exemple les œuvres d'Osamu Tezuka). Et à son tour, la tradition francophone, ou plus récemment la tradition japonaise de la bande dessinée, ont également exercé un impact sur la tradition américaine. L'influence de la première se fait sentir notamment dans les bandes dessinées *underground* et les romans graphiques (Will Eisner, Art Spiegelman), tandis que le roman graphique gagne également du terrain dans les pays francophones, suivant les modèles nord-américains (par exemple, les bandes dessinées de Marjane Satrapi et Riad Sattouf). *Tokyoland* de Benjamin Reiss, publié en 2009 (et sa nouvelle version *Supertokyoland* de 2015), est un roman graphique autobiographique écrit en français, tout en étant reconnu comme un manga et récompensé par le concours de bande dessinée du Ministère des Affaires étrangères du Japon. En outre, la fusion des trois grandes traditions de la bande dessinée et les variations géographiques et culturelles peuvent être observées dans des exemples considérablement plus anciens. Au début du XX^e siècle, alors que la production américaine de bandes dessinées connaît un essor intense, le supplément du *New York Herald* publie pour la première fois, entre 1903 et 1905, les œuvres « dessus dessous » de Verbeek (Gustave Verbeck). L'originalité de ces œuvres réside dans le fait qu'une fois avoir lu la planche, le lecteur doit tourner les images à l'envers pour continuer à lire le récit. Verbeek, un dessinateur d'origine néerlandaise, a grandi à Nagasaki, étudié à Paris puis émigré aux États-Unis. Ses œuvres, situées dans un environnement médiatique nord-américain, témoignent à la fois des influences asiatiques et européennes⁷⁷.

⁷⁷ Moliterni 2005 : 102-111.

S'il est assez courant dans les études sur la bande dessinée de réfléchir autour de trois centres, trois grandes variétés géoculturelles, il convient de ne pas oublier les cultures et les marchés de la bande dessinée en dehors des scènes franco-belge, américaine et japonaise (les traditions italiennes, coréennes, hispanophones, lusophones, germanophones, scandinaves, tchèques ou de l'ex-Yougoslavie sont également importantes, entre autres). Si certains sont issus d'une internationalisation coloniale (par exemple, le Malawi, l'ancien Congo belge, le Kenya⁷⁸) ou d'une hybridation (parmi les nombreux exemples d'Asie du Sud-Est, les bandes dessinées de Hong Kong et du Viêt Nam, ou les mangas allemands d'Europe), tous ne peuvent pas être mentionnés ici. En outre, les trois grandes variantes ne sont pas homogènes en elles-mêmes et présentent en fait de grandes différences les unes par rapport aux autres en matière de genres, de supports et de modèles médiatico-économiques⁷⁹.

Réseaux transnationaux

Grâce aux processus transculturels de la mondialisation, les genres et les médias propres à chaque culture et marché traditionnels ont également changé : après le tournant du millénaire, la France est devenue le deuxième marché mondial pour les mangas après le Japon, et la bande dessinée européenne semble se renouveler en grande partie grâce aux bandes dessinées de style manga (nous y reviendrons plus tard dans le contexte du *soft power*.) En outre, la production et la consommation de bandes dessinées ont trouvé de nouveaux modes d'organisation spatiale. Les communautés transculturelles organisées *via* Internet avec des membres de diverses locations géographiques contribuent à la transmission de certains genres (par exemple, le yaoi japonais) ou de certaines variations culturelles (par exemple, la bande dessinée africaine francophone), tandis que les phases de production se déroulent en différents endroits.

Il existe des arguments en faveur de l'utilisation des États-nations comme base distinctive de discussion des cultures médiatiques, des marchés médiatiques et des centres de la production mondiale de la bande dessinée. Quelques arguments en faveur de ce cadre sont l'unité de la réglementation des médias, la manière dont le marché des médias s'y adapte, l'utilisation des langues officielles et l'effet homogénéisant de l'éducation organisée au

⁷⁸ Cassiau-Haurie 2010.

⁷⁹ Guilbert 2012.

niveau de l'État-nation. D'autre part, la production, le marché, la culture et l'impact des médias, y compris la bande dessinée, dépassent souvent les frontières nationales.

La Belgique constitue un cas unique pour plusieurs raisons. En dehors du Japon, il s'agit sans doute du pays dans lequel la culture de la bande dessinée est la plus largement institutionnalisée, mais la nature de cette culture dans les communautés francophone et néerlandophone diffère considérablement, précisément en ce qui concerne ses aspects transnationaux et transculturels. Au cours de l'essor de la bande dessinée après la Seconde Guerre mondiale, la bande dessinée flamande est restée destinée à un public principalement flamand, et a souvent conservé ses références culturelles locales, même lorsque la bande dessinée franco-belge tentait de les éviter, afin de s'ouvrir à un marché plus large, principalement français. Différents supports, thèmes, personnages, genres et mises en page sont liés aux cultures respectives de la bande dessinée des deux communautés linguistiques ; flamande, qui privilégie les genres journalistiques et qui met en scène souvent des protagonistes féminins, et francophone, qui a longtemps été fortement centrée sur les hommes et préfère l'album à couverture rigide comme support. Grâce à l'émergence de la bande dessinée francophone, une partie de Bruxelles et de la Wallonie, une région d'ailleurs semi-périphérique en termes géopolitiques et médiatiques, a acquis une position centrale, avec des maisons d'édition associées aux grandes imprimeries, des magazines, des genres et des styles canoniques de la bande dessinée. Dans les années 1950 et 1960, la Belgique est devenue un « Eldorado » de la bande dessinée, attirant de nombreux dessinateurs étrangers, dont le Suisse Derib (Claude de Ribaupierre), l'Italien Dino Attanasio, les Français Tibet (Gilbert Gascard) et Jean Graton⁸⁰.

La bande dessinée en Europe centrale et orientale et en Europe du Sud-Est

Une exposition itinérante intitulée *comiXconnection – strip, bandă desenată, strip, képregény, cмпуn* initiée et organisée par Beate Wild, chercheur au Musée des cultures européennes de Berlin, a encouragé la réévaluation des relations centre-périphérie dans le domaine de la bande dessinée européenne. Comme le suggère son titre, le matériel présenté dans l'exposition était

⁸⁰ Lefèvre 2000 : 168-195.

multilingue. Au total, plus de 50 artistes de Croatie, de Serbie, de Slovénie, de Roumanie et de Hongrie ont présenté leurs œuvres ensemble entre juin 2013 et octobre 2015 dans les villes d'une région dont le point le plus au Sud était Sarajevo, le plus à l'Est Bucarest, le plus à l'Ouest Pula et le plus au Nord Budapest – et plus tard dans plusieurs villes d'Allemagne aussi. Dans chaque lieu, l'exposition a été modifiée légèrement pour l'adapter à différents espaces d'exposition et à différents programmes d'accompagnement. La carte de l'exposition et du site web de *comiXconnection* ne marque pas les frontières des pays, mais seulement les villes d'une région sans frontières et non nommée, qui peut toutefois être considérée comme « Europe du Sud-Est ». Le caractère multilingue de l'exposition et des documents qui l'accompagnent est remarquable,⁸¹ car il indique que les organisateurs n'ont pas cherché à éliminer les différences linguistiques et culturelles qui caractérisent la culture de la bande dessinée de ces pays et communautés linguistiques, dont les traditions de bande dessinée sont partiellement différentes. Qu'il soit abordé sous l'angle des « pays en tant qu'État-nation » ou celui des « communautés linguistico-culturelles en tant que nations », *comiXconnection* est un projet transculturel et transnational qui traverse les frontières. Le projet lui-même représente le dynamisme, la formation, le changement, l'interaction, le mouvement continu et il offre des positions qui ne sont que provisoirement stables, donc le préfixe « trans- » semble plus justifié que le « inter- »⁸². L'exposition est également importante parce qu'elle met en lumière le travail des artistes qui vivent en dehors des grands centres mondiaux de l'édition de la bande dessinée comme le Japon, l'Amérique du Nord, la Belgique, la France ou même l'Italie, le centre de l'industrie de la bande dessinée le plus proche de cette région, lui-même étroitement lié au marché francophone. Le travail des dessinateurs présentés au cours de l'exposition peut être considéré comme indépendant, ou du moins, partiellement indépendant des mouvements du marché des médias. Dans le cas de ce projet, une intention de créer des réseaux entre les cultures de la bande dessinée dans la région se manifeste clairement. D'autant plus que les innovations les plus passionnantes ont souvent lieu dans des réseaux culturels alternatifs que l'exposition met en lumière, dans le but de faire du réseautage entre eux. Il semble que les organisateurs de *comiXconnection* aient vu une opportunité

⁸¹ Par exemple, le site web est en huit langues : comixconnection.eu.

⁸² Jablonczay 2015 : 137-141.

dans les différentes variations médiatiques de la bande dessinée, puisqu'ils en fournissent un large éventail d'exemples, du musée de la bande dessinée de Bucarest à l'art de la rue de Ljubljana. En général, les cultures de bande dessinée de ces territoires sont plus ouvertes sur l'Europe occidentale, l'Amérique du Nord et l'Extrême-Orient. Pendant que l'exposition itinérante voyageait, les organisateurs ont tenté d'attirer l'attention des artistes, des critiques et du public de différentes cultures médiatiques et traditions de la bande dessinée sur les œuvres des pays voisins. Les membres du public pouvaient même contribuer à l'exposition dans les différentes villes, en réalisant leurs propres dessins, tout en formant un dialogue avec les objets exposés. Le projet de l'exposition, qui présente des œuvres contemporaines, peut également nous aider à réévaluer l'histoire de la bande dessinée au sein de chaque pays participant dans une perspective comparative de la situation actuelle exposée et mise en commun dans le réseau de *comiXconnection*.

Cette perspective comparative devrait être d'autant plus présente dans la recherche liée à l'histoire et la culture de la bande dessinée dans les régions faisant cohabiter différentes nationalités, comme le bassin des Carpates. Du fait de diverses raisons historiques et économiques, les cultures de la bande dessinée roumaine et hongroise présentent de nombreux points communs⁸³, non seulement au regard de leur histoire de développement qui peut être retracée jusqu'aux journaux, et à la presse humoristique du XIXe siècle,⁸⁴ mais aussi dans leur fonctionnement d'aujourd'hui. La production, les établissements et le marché de la bande dessinée hongrois et roumain forment souvent des synergies, comme dans le cas de la série *Naiade* (2017 –)⁸⁵, dont le scénariste est Maria Surducan, une artiste de la bande dessinée roumaine, et dont le dessin et le coloriage sont l'œuvre de Anna Júlia Benczédi, une dessinatrice hongroise. Les deux créateurs habitent Cluj-Napoca, une ville universitaire et pluriculturelle de Roumanie. Dès le début, les créateurs visaient de traduire cette bande dessinée en français, pour accéder aux marchés de la bande dessinée francophone, mieux institutionnalisés que ceux de leurs pays voisins. En feuilletant cette bande dessinée, on peut bien observer, qu'elle s'adapte aux conventions de la culture de la bande dessinée francophone : l'album compte 64 pages, et certains savoirs culturels reliés aux contes de fées et au folklore du bassin

⁸³ Császár 2023b.

⁸⁴ Császár 2022.

⁸⁵ Császár 2023a.

des Carpates sont expliqués et diffusés dans l'œuvre. La bande dessinée était d'abord en roumain, et elle est parue sous le titre *Știma apelor* (2019). Les créateurs ont décidé de la faire traduire en hongrois aussi : sous les titres *Vízitündér* (2019), et *A vízitündér lánya* (2021) deux tomes de la série sont parus en cette langue aussi. Ayant été traduite en hongrois, la bande dessinée est parue sur le marché de la bande dessinée hongrois. C'est la raison pour laquelle en 2020 *Vízitündér* a reçu le prix Alfabéta de l'Association de la Bande Dessinée Hongroise (Magyar Képregény Szövetség), qui est la plus grande reconnaissance professionnelle dans cette culture de la bande dessinée. Il n'est pas étonnant non plus, qu'en 2023-2024, une exposition itinérante de la dessinatrice Benczédi, présentée d'abord à Budapest, puis à Cluj-Napoca, a terminé son parcours à Pécs. Ce sont des villes avec des communautés et des établissements de formation des artistes et de recherche sur la bande dessinée : peu importe que les bandes dessinées de l'exposition soient en anglais, roumain ou hongrois, elles attirent l'attention du public, et elles sont compréhensibles à travers des cultures, indépendamment du lieu de l'exposition. Il est intéressant de savoir aussi, que la dessinatrice a publié des bandes dessinées non seulement en Roumanie et en Hongrie, mais aussi dans les anthologies polonaises et serbes. Le cas de la bande dessinée *Naiade* est un exemple qui démontre que les créateurs, les marchés, les prix, et les expositions s'organisent à travers des frontières dans cette région de périphérie même aujourd'hui : ce n'était pas différent dans le passé non plus ; c'est pour cela que les recherches liées à l'approche comparatiste sont particulièrement pertinentes dans la région de l'Europe du Sud-Est.

Il existe un certain nombre de différences dans les histoires de la bande dessinée dans la région ; la tradition yougoslave a été exposée plus longtemps à l'influence nord-américaine et aux influences plus diverses de l'Europe occidentale ; les genres historiques et de science-fiction occupent une place plus importante dans l'histoire de la bande dessinée roumaine ; l'adaptation a été le genre le plus déterminant pendant plus de trois décennies dans l'histoire de la bande dessinée hongroise. Mais malgré tout cela, il existe également des similitudes frappantes entre elles : l'apparition de proto-bandes dessinées au XIXe siècle ou au début du XXe siècle dans la presse, l'influence nord-américaine, mais aussi la parution des récits graphiques sous-titrés de l'entre-deux-guerres (souvent avec des textes en vers en Hongrie et en Roumanie), l'interdiction et la restriction de la bande dessinée pendant un certain temps à la fin des années 40 et au début des

années 50, puis l'influence de la bande dessinée européenne dans tous les pays de la région et enfin l'émergence de la stratification culturelle de la bande dessinée contemporaine, façonnée par les tendances transculturelles de la mondialisation⁸⁶. Une analyse historique comparative et transculturelle des différents systèmes médiatiques de la région, y compris l'édition de bandes dessinées, serait également un gain pour l'histoire des médias de chaque pays de la région.

Villes de la bande dessinée

On a pu observer que tandis que la région de l'Europe du Sud-Est est parsemée de festivals, de lieux de formation et de production de la bande dessinée, en Europe occidentale il y a de vrais chefs-lieux où les réseaux de production, du marché et de la recherche se concentrent dans l'espace clos d'une même ville. Concernant les médias, les nombreux processus transfrontaliers, l'organisation translocale, la « déterritorialisation », la mise en réseau, les flux transculturels et l'hybridation culturelle n'empêchent pas que certaines densités de pouvoir, d'importance économique et culturelle dans l'espace prennent forme. Les recherches liées aux tendances transculturelles de la mondialisation et à l'approche géopolitique des médias s'intéressent à ce phénomène, qu'elles désignent sous le nom de « media city » : « cité des médias » ou « ville des médias » dans différents contextes. Ce terme est conventionnellement utilisé dans deux sens distincts mais liés entre eux. Dans un sens plus restreint, le terme désigne les zones urbaines spécialement conçues pour soutenir et renforcer les industries des médias et de la création, la production et les activités liées à l'économie des médias⁸⁷. Dans le monde occidental, ces lieux ont traditionnellement été créés dans le contexte de l'industrie cinématographique. Au XXI^e siècle, les villes des médias sont apparues grâce à un regroupement économique, qui a engendré une concentration spatiale. La création de ces nouvelles zones où se concentrent de nombreuses entreprises de médias, d'informatique et de télécommunications ainsi que des installations de recherche a été une caractéristique en Asie notamment. L'une de ces villes des médias d'importance géopolitique a été créée aux Émirats arabes unis sous le nom de Dubai Media City. Plus de 1 300 entreprises, tant dans le domaine des médias traditionnels que dans celui des nouveaux médias et de la publicité,

⁸⁶ Cf. Kertész 2007 ; Moliterni et. al. 2004 : 243-246, 364-369, 375-383 ; Nița – Ciubotariu, 2010.

⁸⁷ Cf. Boulanger 2014 : 70-74.

y sont concentrées. Dubai Media City a pour ambition de devenir un pôle médiatique et une passerelle culturelle et de mondialisation pour les pays du Golfe, à l'instar de l'industrie médiatique de Hong Kong en Asie du Sud-Est et dans le monde chinois⁸⁸. Dans une acception plus large, les villes des médias sont des grandes villes ou des métropoles. D'une part, elles présentent un niveau élevé de concentration en matière de production : comme dans le cas des villes (ou des « cités ») des médias au sens étroit, elles accueillent souvent les sièges des entreprises de médias, d'informatique et de publicité, des centres financiers, mais elles fonctionnent également comme des centres de la vie intellectuelle et culturelle. Si les villes des médias sont des sites de développement et d'expérimentation, c'est en partie parce qu'elles sont des destinations populaires pour les migrations ; leur économie des médias et leur médiaculture bénéficient des processus migratoires de la mondialisation et de la concentration d'une main-d'œuvre hautement qualifiée. Ces tendances sont encore renforcées par la présence de centres de recherche, d'universités et d'établissements de formation de très haut niveau. Ces institutions sont importantes non seulement pour la formation des professionnels, mais aussi en raison du développement de réseaux informels entre eux. L'environnement culturellement diversifié et les expériences transculturelles accessibles sur ces lieux inspirent les créateurs de contenu, mais aussi le public et les utilisateurs de médias. Dans ses écrits sur les villes médiatiques mondiales, Andreas Hepp utilise le terme « ville des médias » (« Medienstadt ») dans son sens plus large⁸⁹. Il semble, d'après son livre, que les villes des médias mondiales du millénaire, à l'exception de quelques grandes villes comme Tokyo, Hong Kong, Singapour, Melbourne, Sydney, Buenos Aires, Sao Paulo et Mexico, sont exclusivement européennes ou nord-américaines. En comparaison, Philippe Boulanger, s'appuyant sur des données recueillies une dizaine d'années plus tard, perçoit les plus grands centres de villes des médias se former en dehors du monde nord-atlantique⁹⁰.

Il n'est pas exagéré de dire que certaines des villes des médias au niveau mondial sont également des villes de la bande dessinée, dans le sens où elles présentent une forte concentration spatiale des institutions de l'industrie de la bande dessinée, d'une part, et où la diversité de la culture locale de la bande dessinée et son pouvoir de façonner l'identité locale sont également

⁸⁸ *Ibid.*, 70-71.

⁸⁹ Hepp 2006 : 165-177.

⁹⁰ Boulanger 2014.

observables, d'autre part. Dans le cadre de la bande dessinée francophone, Paris appartient sans doute à cette catégorie, mais Bruxelles et Genève, qui peuvent être considérées comme des villes de la bande dessinée, présentent également certaines des caractéristiques des villes médiatiques mondiales. Une encyclopédie de la bande dessinée de 2005 contenait les coordonnées de 136 grandes maisons d'édition francophones⁹¹. Parmi celles-ci, 47 sont basées à Paris (et un certain nombre en région parisienne), quatorze à Bruxelles et seulement quatre à Genève. Paris et Bruxelles ne sont pas seulement des centres de l'édition de la bande dessinée, mais aussi des centres de distribution avec de nombreuses librairies spécialisées en bande dessinée. Outre les maisons d'édition et les librairies, Bruxelles est également une ville de la bande dessinée en raison de son musée de la bande dessinée et de ses archives (Centre Belge de la Bande Dessinée)⁹², de ses peintures murales de la bande dessinée, du style graphique distinctif de l'École de Bruxelles et de la concentration de professionnels de la bande dessinée dans la ville⁹³. Genève peut être considérée comme une autre ville de la bande dessinée en raison de ses excellentes collections publiques, de la culture de la bande dessinée qui imprègne la vie quotidienne de ses citoyens (la tradition des affiches BD, les campagnes de communication axées sur la bande dessinée) et encore de la présence concentrée des professionnels de la bande dessinée et des dessinateurs⁹⁴.

Sur une carte imaginaire de la bande dessinée francophone, nous devrions également inclure d'autres villes plus petites, qui sont loin d'être des villes des médias mondiales, mais dont les caractéristiques correspondent davantage au sens étroit du terme « ville » ou « cité » des médias. Angoulême, une petite ville de l'ouest de la France avec 50 000 habitants est le siège du premier festival francophone de la bande dessinée et de la Cité internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, ainsi que du Musée français de la Bande Dessinée. Grenoble, une ville de 160 000 habitants est le siège des éditions Glénat, la maison d'édition pionnière et la plus importante de l'édition française de mangas. Glénat est également éditeur de la série contemporaine la plus populaire de la bande dessinée francophone, Titeuf, dont le tirage atteint parfois un million et demi d'exemplaires. L'éditeur belge Dupuis est basé à Marcinelle, dans la banlieue

⁹¹ Moliterni et al. 2004 : 1761-1768.

⁹² Pour en savoir plus, voir par exemple : Dierick 2000.

⁹³ Maksa – Murányi 2023.

⁹⁴ Lukács – Maksa 2021.

de Charleroi. Dupuis – et donc Charleroi, ainsi que Marcinelle – sont associés à plusieurs séries de bandes dessinées qui se vendent à des centaines de milliers d'exemplaires et au journal de bande dessinée Spirou, publié sans interruption pendant la période la plus longue. Une autre petite ville de Wallonie, Louvain-la-Neuve, présente également des caractéristiques de la ville de la bande dessinée. En tant que ville universitaire, elle est non seulement un centre majeur de l'étude de la bande dessinée, mais elle compte parmi les scènes importantes de la bande dessinée européenne, avec divers événements liés à la bande dessinée et le Musée Hergé, consacré au créateur de *Tintin* et d'autres séries populaires comme *Quick et Flupke*.

L'encyclopédie de la bande dessinée de 2005 susmentionnée ne mentionne que trois festivals de bande dessinée africains francophones et une maison d'édition importante (le seul lieu d'édition sur la carte imaginaire des auteurs est Abidjan)⁹⁵, mais l'institutionnalisation de la bande dessinée ces dernières années a attiré l'attention sur d'autres villes africaines (par exemple Kinshasa, Yaoundé)⁹⁶.

Le « *soft power* »

Au cours des dernières décennies, le domaine des relations internationales a connu d'importants changements et, à une époque où la diplomatie totale touche non seulement les spécialistes mais aussi un public plus large, la diplomatie médiatique et la diplomatie publique⁹⁷ prennent de plus en plus d'importance. Les diplomates doivent transmettre leur message non seulement à leurs collègues mais aussi à un public plus général, soit par le biais de formes traditionnelles de médias de masse comme la télévision⁹⁸, soit par des canaux de communication médiatisés plus récents comme Twitter⁹⁹ ou TikTok. Cette tendance est certainement liée à la diffusion d'une approche de « *soft power* » dans le domaine de la politique internationale, qui met l'accent sur les dimensions médiatico-culturelles, artistiques et scientifiques en plus de l'importance de la puissance militaire et économique. L'expression « *soft power* » de Joseph Nye est traduisible en français par « puissance douce », « pouvoir doux » ou « manière douce ». Dans ses écrits, Nye, un expert de la politique étrangère nord-américaine,

⁹⁵ Moliterni et al. 2004.

⁹⁶ Cassiau-Haurie 2013.

⁹⁷ Boulanger 2014 : 196-200.

⁹⁸ Feltham 1998 : 151-160.

⁹⁹ Sandre 2013.

et ses disciples font une distinction entre le pouvoir de commandement fondé sur la force économique et militaire (*hard power* ou « puissance dure ») et le *soft power* qui vise à influencer culturellement et/ou idéologiquement¹⁰⁰. Le terme a commencé à se répandre avec l'arrivée de théories proposant des explications culturelles (ou « civilisationnelles ») des relations et des conflits internationaux¹⁰¹, ainsi qu'avec les approches soulignant le rôle des cultures médiatiques populaires dans le domaine des relations internationales, qui ont commencé à proliférer¹⁰². Au cours de ce qui suit, nous nous référerons principalement à ces dernières lorsque nous aborderons les questions de *soft power* et d'utilisation médiatisée de la bande dessinée, tout en esquisant un possible cadre d'interprétation géopolitique des médias pour la diffusion de phénomènes culturels médiatiques spécifiques, en nous concentrant sur la transmission européenne de la culture populaire japonaise, le manga.

Les trois grands centres de production de la bande dessinée mondiale et, dans ce contexte, les trois grandes variétés culturelles du média de bande dessinée - la bande dessinée nord-américaine, la bande dessinée franco-belge et le manga japonais - ont produit des œuvres qui ont été placées dans une dynamique de communication politique et sont devenues capables de façonner le *soft power* de certains pays. Surtout sur la scène européenne, il est frappant de constater que récemment la diplomatie culturelle a fait un usage fréquent des expositions de bande dessinée. Ce phénomène doit se fonder sur l'hypothèse généralement admise selon laquelle les bandes dessinées constituent une partie facilement accessible et attrayante de la culture populaire du pays d'origine, et que les vernissages d'exposition offrent une occasion d'échanges personnels avec les citoyens du pays destinataire qui ne sont pas des diplomates mais sont vraisemblablement ouverts à la culture du pays d'origine. Les ambassades et les instituts culturels européens ont organisé un certain nombre d'expositions au cours des dernières années, dont la plupart étaient des expositions itinérantes.

Entre autres, l'Instituto Cervantes espagnol (par exemple, « La bande dessinée de la démocratie espagnole 1975-2005 », 2007), le Goethe-Institut allemand (par exemple, « Comics aus Deutschland », 2007), les ambassades de Belgique, de France et de Suisse (« La BD suisse. Un sommet d'images », 2013), l'Institut Balassi hongrois (« Hungarocomix », 2013), Czech Centre

¹⁰⁰ Par exemple Nye 2013.

¹⁰¹ Par exemple Huntington 1996.

¹⁰² Par exemple Tardif – Farchy 2011 ; Chua 2012 ; Otmazgin – Ben-Henri 2012.

(« 100 Years of Czech Comics », 2018) ont organisé des expositions de bandes dessinées. L'approche du *soft power* favorise de même ce type d'événements. Deux des principaux pays de la production de bande dessinée au monde, la France et le Japon, ont également célébré le 150^e anniversaire de leurs relations diplomatiques officielles bilatérales en 2008 par une exposition de bandes dessinées : la collection abordait la représentation du Japon par la bande dessinée et la vision de l'Europe par le manga, allant des premières bandes dessinées aux œuvres contemporaines. Le matériel présenté dans l'exposition est publié dans une anthologie de la bande dessinée bilingue avec des préfaces d'ambassadeurs¹⁰³.

Outre la diplomatie culturelle gouvernementale, il existe d'autres exemples de l'interaction du *soft power* et de la médiatisation culturelle par la bande dessinée, même en Europe. C'est particulièrement vrai pour la bande dessinée franco-belge, une industrie culturelle majeure avec plus de 4 000 nouvelles parutions par an¹⁰⁴, plus d'une demi-centaine de festivals réguliers¹⁰⁵ et des meilleures ventes en bande dessinée atteignant des tirages d'un million et demi à deux millions d'exemplaires. De façon remarquable, les séries francophones les plus populaires, le français Astérix, connu pour ses parodies identitaires¹⁰⁶, la bande dessinée pour enfants suisse Titeuf, ou la bande dessinée d'aventures belge Tintin, héros paneuropéen¹⁰⁷ issu de la culture scout de Bruxelles, sont également devenues éligibles au développement d'un potentiel *soft power* européen.

En ce qui concerne les médias populaires et les bandes dessinées, le *soft power* en Amérique du Nord a été largement façonné par les actions des institutions non gouvernementales au cours du siècle dernier. Deux genres méritent une mention spéciale ici. Tout d'abord, on trouve les connotations idéologiques des bandes dessinées Disney - l'un des ouvrages sur ce sujet le plus fréquemment cité dans le domaine des sciences sociales et de l'étude de la bande dessinée a été écrit dans les années 1970 en Amérique latine par Ariel Dorfman, et l'expert en géopolitique des médias susmentionné, Armand Mattelart¹⁰⁸. Ensuite, l'utilisation politique du genre super-héros a été imbriqué dans l'industrie cinématographique et télévisuelle

¹⁰³ Herman 2009.

¹⁰⁴ Gabilliet 2009; Guilbert 2012.

¹⁰⁵ Moliterni et al. 2004 : 1755-1760.

¹⁰⁶ Rouvière 2008.

¹⁰⁷ Grossman 2011.

¹⁰⁸ Dorfman – Mattelart 1976.

américaine¹⁰⁹, même comme complément et justification du *hard power* dans diverses situations de guerre (propagande). Dans l'histoire de la bande dessinée nord-américaine au XXe siècle, plusieurs exemples de récits en bande dessinée ont été conçus pour légitimer le *hard power*, comme le célèbre Grenada, créé à propos de l'action militaire de 1983 à Grenade.¹¹⁰ Au cours du XXe siècle, des bandes dessinées de propagande ont également été créées en dehors des États-Unis ; certaines sont apparues en relation avec la guerre froide, ou avec les conflits politiques au Moyen-Orient, mais aussi avec la Seconde Guerre mondiale¹¹¹. Les bandes dessinées de propagande ont été utilisées dans de nombreux endroits, des démocraties occidentales au régime communiste nord-coréen¹¹². Outre les œuvres ayant un agenda ouvertement politique, comme celles créées explicitement pour la mobilisation, toute bande dessinée – comme tout autre type de texte médiatique – peut être interprétée au regard de relations de *soft power*, puisque les modèles, les valeurs de référence et les différents styles de vie qu'elle représente peuvent également influencer les attitudes de son public.

S'agissant de *soft power*, l'essor des bandes dessinées orientales dans le monde au cours de la dernière décennie est également une tendance remarquable. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le pacifisme constitutionnel du Japon a imposé un contrôle strict sur les possibilités d'exercice du *hard power*. Ainsi, l'utilisation de la bande dessinée ou d'autres instruments de *soft power* pour légitimer une action militaire était hors de question, mais les contraintes sur le *hard power* n'ont fait que renforcer l'importance des moyens de *soft power* dans la politique étrangère japonaise. Reconnaisant le potentiel de *soft power* dans la culture médiatique populaire japonaise, dans la seconde moitié des années 2000, le ministère des Affaires étrangères du Japon a coopéré avec le secteur privé dans le but de promouvoir l'image d'un « *Cool Japan* » qui positionne le Japon comme une superpuissance culturelle attrayante¹¹³, par exemple par le biais des bureaux de la Fondation du Japon, dont l'objectif est la distribution internationale de la culture, ou en nommant des « ambassadeurs de l'anime ». Dans certains cas, les autorités japonaises – certes au nom de la diplomatie publique –

¹⁰⁹ Dont les aspects de *soft power* sont discutés en détail, par exemple dans une perspective de critique des médias : Ramonet 2003 ; et dans le contexte des processus de mondialisation économique, politique et culturelle : Tardif – Farchy 2011.

¹¹⁰ Langdon 1983 ; Strömberg 2011 : 77-78.

¹¹¹ L'ouvrage comportant le plus d'exemples : Strömberg 2011.

¹¹² Sur les exemples nord-coréens : Fenkl 2011.

¹¹³ Lam 2007.

fournissent un cadre organisationnel pour les « pratiques participatives de la médiation culturelle » liées aux bandes dessinées orientales : le ministère des Affaires étrangères du Japon organise depuis 2007 un concours international annuel de dessin de manga, dont le ministre des affaires étrangères est le président du comité d'organisation. En 2013, ils ont reçu des candidatures issues de 53 pays déjà.

Cependant, le « *Cool Japan* » ne prend pas seulement forme à travers des efforts planifiés de la diplomatie publique. Dans de nombreux pays, les mangas et les animes, c'est-à-dire les bandes dessinées et les dessins animés japonais, semblent faire partie d'une proposition de style de vie qui façonne, entre autres, les habitudes alimentaires et vestimentaires, les objets qui nous entourent, les loisirs, etc. En Hongrie, le magazine *Mondo*, lancé en 2007 avec le slogan « *Japan is here* », peut être considéré comme une documentation de ce style de vie. Ce magazine existe encore en 2025 dans sa forme imprimée, ce qui signifie que cette entreprise s'est avérée particulièrement viable à travers le temps. Les sujets divers abordés dans *Mondo* indiquent également que le manga fait partie d'un univers médiatique plus large. Le style de vie proposé et cet univers médiatique se reflètent clairement dans les rassemblements spécialisés tels que les conventions d'animes et de mangas, qui ont lieu régulièrement dans de nombreux pays du monde, dont la Hongrie. Il ne s'agit pas des événements organisés par des institutions officielles japonaises, au lieu de cela, les conventions impliquent la participation active des fans, afin de créer une image positive du Japon.

La bande dessinée, un média de la géopolitique populaire

Les aspects géopolitiques de la bande dessinée les plus discutés jusqu'à présent ont peut-être été les géopolitiques populaires construites à travers les récits des médias populaires, c'est-à-dire un ensemble des connaissances géopolitiques qui est construit dans les représentations médiatiques et façonné par les pratiques quotidiennes des publics et des usages des médias.¹¹⁴ Ces dernières années, des revues et d'autres travaux consacrés à la géographie critique et à la géopolitique ont examiné divers aspects de la bande dessinée, de l'esthétique des bandes dessinées de guerre¹¹⁵ aux BD-reportages de Joe Sacco¹¹⁶, et de la relation entre la géographie et les

¹¹⁴ Saunders 2017 ; Saunders – Strukov 2018 ; Dittmer – Bos 2019.

¹¹⁵ Rech 2014.

¹¹⁶ Holland 2012.

représentations des villes en bande dessinée¹¹⁷ à la série européenne de Tintin¹¹⁸. Il se pourrait bien que le corpus le plus riche de littérature critique entoure la série Tintin du dessinateur belge Hergé. Sa reconnaissance mondiale, sa popularité dans les territoires anglophones et francophones, son œuvre bien définie de 24 albums publiés entre 1929 et 1986, conclue définitivement par sa mort, et sa large diffusion en citations, allusions, pastiches et parodies ont pu stimuler la recherche académique sur ce sujet. Au cours de ses aventures, Tintin traverse des lieux réels (comme Bruxelles) et des pays inventés (comme la Syldavie), créés uniquement pour cet univers fictif, mais que l'on peut placer approximativement sur notre carte du monde, et qui montrent des similitudes avec les pays présentés dans les actualités de la politique internationale¹¹⁹. Du point de vue de cette géographie floue et du contenu idéologique, le cas de l'album *Tintin au Congo* peut être particulièrement symptomatique. C'est l'une des premières aventures, alors, lors de ses rééditions, on peut observer comment les points de références géographiques réels deviennent flous en se transformant en lieux fictifs dans l'univers de Tintin. Dans sa première édition en 1931, il est clair que l'action se déroule au Congo belge. Tintin part de la Belgique du port d'Anvers et passe par Boma et Matadi, deux villes congolaises. En revanche, dans l'édition de 1942, le dessinateur efface les références belges et congolaises, pour créer un cadre plus large des relations coloniales européennes et africaines. Tintin n'est plus reporter au journal de jeunesse bruxellois *Le Petit Vingtième* et les villes qu'il traverse ne sont plus nommées. Bien que le titre *Tintin au Congo* fasse référence au pays, il n'est pas clair s'il s'agit de la colonie belge ou de la colonie française. La représentation spatiale des territoires géographiques n'est plus précise. Tout se passe dans un lieu fictif qui manifeste les caractéristiques de l'imaginaire colonial de l'Afrique. Cet espace africain indéfini est le décor exotique de l'aventure, une nature sauvage, indomptable et impénétrable où se produisent des événements inattendus et dangereux dans lesquels Tintin est impliqué. Pas de véritables maisons et villes mais des cottages, pas d'organisations sociales ou d'institutions mais des tribus représentées comme des rassemblements primitifs, pas de véritables personnages noirs. Les Congolais apparaissent principalement en groupes et jouent un rôle passif dans l'histoire : l'agent est Tintin, et ils l'accueillent avec hostilité, ou bienveillance selon les cas. La

¹¹⁷ Landot et al. 2014.

¹¹⁸ Dunnett 2009.

¹¹⁹ Gautheret 2009.

représentation visuelle des hommes noirs est fort déshumanisante, comme elle ressemble beaucoup à celle des chimpanzés : des figures toutes noires avec peu de vêtements et avec une grande bouche de couleur claire. Ce n'est pas un hasard, si cette bande dessinée emprunte à la critique postcoloniale : elle a en effet été créée exprès pour la propagation des idées soutenant la colonisation belge de Congo. C'est l'Abbé Wallez, rédacteur du *Petit Vingtième* et mécène de Hergé qui lui a commandé cette aventure pour renforcer l'idée de la mission civilisatrice et de la supériorité européenne parmi les jeunes lecteurs.¹²⁰

Colonisation, guerre froide, changements et prises de pouvoir, tentatives de conquête, espionnage, contrebande, criminalité internationale, politique pétrolière – depuis la toute première aventure parue en 1929 située en Union soviétique, les albums de Tintin ont toujours reflété les questions géopolitiques actuelles¹²¹. Selon le sujet, ces récits véhiculent des idéologies coloniales, anticomunistes ou antiaméricaines. Cela fait de l'œuvre d'Hergé un bon exemple pour montrer comment la bande dessinée peut propager des idéologies – soit pour soutenir le pouvoir politique, comme l'a fait Hergé, soit pour le subvertir, comme l'a fait Anton Kannemeyer, ancien activiste anti-apartheid et dessinateur du journal sud-africain *Bittercomix*¹²². Ce qui est étonnant, c'est que ce dernier utilise les mêmes moyens (la ligne claire d'Hergé) à des fins exactement opposées.

La géopolitique populaire ne doit pas seulement être recherchée dans les classiques de la bande dessinée et les médias imprimés traditionnels. Par exemple, en ce qui concerne la question de la migration, il existe une bande dessinée sur l'immigration illégale de l'Afrique vers l'Europe, qui fait partie de la stratégie d'information de l'Agence des Nations Unies pour les réfugiés. L'album ne rompt pas avec le genre de la bande dessinée classique de crime et d'aventure, et en même temps, il informe le lecteur sur les causes, les dangers et les conséquences de l'immigration illégale.¹²³ Une exposition a également été créée pour populariser et canoniser les bandes dessinées sur l'histoire des migrations¹²⁴. Ceci montre que la bande dessinée est souvent utilisée dans les campagnes des grandes institutions mondiales pour la protection et la promotion des droits de l'homme. Ici, il s'agit d'un

¹²⁰ Delisle 2008.

¹²¹ Landot 2018.

¹²² Barnard 2004.

¹²³ Sunjic 2010.

¹²⁴ Vincent – Ollivier 2013.

cadre officiel, dans lequel la bande dessinée, étant un dispositif plutôt facile à lire et à comprendre, devient un moyen de propager des idéologies et des informations pratiques parmi les réfugiés.

Sa thématique est identique, mais son public cible est bien différent : il peut être intéressant de considérer un billet du blog graphique de Zep (Philippe Chapuis) sur la migration forcée. Cette bande dessinée a été publiée à l'origine dans la version en ligne du journal français *Le Monde*, dans laquelle Zep, un dessinateur suisse, tient son blog depuis quelques années. Rencontrant un succès considérable, elle a été reprise par le site d'information en ligne du gouvernement français avec une courte introduction, dans sa rubrique « Infographie »¹²⁵. La bande dessinée se déroule dans l'univers de Titeuf, le héros de la bande dessinée célèbre de Zep, où cette fois, il y a une guerre. Un matin de semaine très chargée, Titeuf, un garçon de dix ans, originaire d'Europe occidentale, doit fuir après avoir perdu son père, la plupart de ses amis et sa maîtresse d'école dans un attentat à la bombe inattendu. Avec son seul ami survivant, ils s'enfuient dans une forêt et se dirigent ensuite vers la frontière, qu'ils ne peuvent plus traverser. Titeuf s'emmêle dans la clôture de barbelés, crie en essayant d'appeler à l'aide à travers trois cases, puis tout devient noir dans la dernière. Ainsi, au bas de la planche, il y a une case entièrement noire à la place de la *punchline* habituelle des gags de Titeuf. L'évocation des personnages et des lieux de la célèbre bande dessinée, et la transformation de la mise en page, la disposition de la bande dessinée numérique défilant vers le bas au lieu de ce qui est généralement caractéristique du genre, ont un effet sur le lecteur, le touchent, voire le bouleversent. Les histoires de Titeuf représentent les tentatives du personnage de donner un sens aux différents événements de la vie quotidienne, qui renvoient souvent à la manifestation des problèmes sociaux dans son propre univers d'enfant. Cette fois, l'obscurité totale de la dernière case indique également l'échec des tentatives de compréhension. La figure de l'enfant réfugié est également présente dans les épisodes précédents : Titeuf a de nouveaux camarades de classe qui arrivent dans le pays de l'étranger. Par exemple, le premier album met en scène Milos, un personnage croate qui fuit la guerre civile serbo-croate, et le treizième Ramatou, une jeune fille africaine réfugiée d'un génocide qui devient un personnage récurrent par la suite. Dans le billet de blog de Zep datant de 2015, Titeuf fait directement l'expérience de fuir la guerre, ce qui permet au

¹²⁵ Voir : zepworld.blog.lemonde.fr/2015/09/08/mi-petit-mi-grand.

dessinateur-narrateur de rapprocher encore plus le sujet de son public d'Europe occidentale, en relocalisant la guerre dans leur région et en le rendant plus personnel en mettant la vie de Titeuf en danger.

Conclusion

Même si certaines des conclusions générales de la géopolitique des médias ne peuvent être que partiellement appliquées à la BD, comme le déplacement des centres de gravité dans l'histoire des médias, l'approche géopolitique des médias semble également pertinente dans le cas de la bande dessinée en tant que média. À travers quelques exemples, nous avons essayé de démontrer comment les enjeux géopolitiques apparaissent dans les bandes dessinées, et comment la bande dessinée apparaît comme dispositif et transmetteur des idées et des informations diffusées par des institutions, par le pouvoir ou par des dessinateurs engagés pour leurs causes.

Bibliographie

- BARNARD, Rita (2004), « Bitterkomix: Notes from the Post-Apartheid underground », *South Atlantic Quarterly*, vol. 103, n° 4, pp. 719-754.
- BOULANGER, Philippe (2014), *Géopolitique des médias. Acteurs, rivalités et conflits*, Paris, Armand Colin.
- BOULANGER, Philippe (2021), *Planète médias. Géopolitique des réseaux et de l'influence*, Paris, Armand Colin.
- CASSIAU-HAURIE, Christophe (2010), « La bande dessinée en Afrique francophone. Un média sous influence », *Bibliothèque(s)*, n° 51, pp. 42-45.
- CASSIAU-HAURIE, Christophe (2013), *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan.
- CHUA, Beng Huat (2012), *Structure, Audience and Soft Power in East Asian Pop Culture*, Aberdeen (Hong Kong), Hong Kong University Press.
- CSÁSZÁR, Irma Tímea (2022), « A folyóirat mint médium szerepe a magyar és a román képregények alakulástörténetében », *Szépirodalmi Figyelő*, vol. 21, n° 4, pp. 99-107.
- Császár Irma Tímea (2023a), « Permanens kettősség egy kulturális metszéspontként értett képregénysorozatban », *Temperölgy*, vol. 15, n° 1, pp. 48-59.
- CSÁSZÁR, Irma Tímea (2023b), « Transzkulturális jelenségek a magyar és a román képregények alakulástörténetében », *Filológiai Közlemény*, vol. 69, n° 3, pp. 72-88.
- Delisle, Philippe (2008), *Bande dessinée franco-belge et imaginaire coloniale : Des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala.
- DITTMER, Jason – BOS Daniel (2019), *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, 2. edition, Lanham, Rowman & Littlefield.
- DORFMAN, Ariel – MATTELART (1976), Armand, *Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants*, Paris, Alain Moreau.
- DUNNETT, Oliver (2009), « Identity and geopolitics in Hergé's Adventures of Tinin », *Social & Cultural Geography*, vol. 10, n° 5, pp. 583-598.
- FELTHAM, Ralph George (1998), *Diplomatic Handbook*, Pearson, Harlow.
- FENKL, Heinz Insu (2011), « Kim Jong-il sait faire des bulles », *Alternatives Internationales*, n° 51, pp. 72-75.
- GABILLIET, Jean-Paul (2009), « BD, mangas et comics : différences et influences », *Hermès*, n° 54, pp. 35-40.
- GAUDREAU, André – MARION, Philippe (2000), « Un média naît toujours deux fois », *S&R*, n° 9, pp. 21-36.
- GAUTHERET, Jérôme (2010), « Des pays imaginaires assez réalistes », *Le Monde*, hors série 2009/décembre–2010/janvier, pp. 26-29.

- GROSSMAN, Lev (2011), «European Son. Steven Spielberg and Peter Jackson bring Tintin to the big screen », *Time*, publié le 31 octobre, pp. 32-38.
- GUILBERT, Xavier (2012), « Tour de marché. France, Japon, États-Unis », in Éric MAIGRET – Matteo STEFANELLI (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Armand Colin – INA, Paris, pp. 93-116.
- HEPP, Andreas (2006), *Transkulturelle Kommunikation*, Konstanz, UVK.
- HERMAN, Paul (2009), *Europe – Japon. Regards croisés en bandes dessinées*, Grenoble, Glénat.
- HOLLAND, Edward C. (2012), « “To Think and Imagine and See Differently”: Popular Geopolitics, Graphic Narrative, and Joe Sacco’s “Chechen War, Chechen Women” », *Geopolitics*, vol. 17, n° 1, pp. 105-129.
- HUNTINGTON, Samuel P. (1996), *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster.
- JANLONCZAY, Tímea (2015), « Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában », *Helikon*, vol. 61, n° 2, 2015/2., pp. 137-141.
- KERTÉSZ, Sándor (2007), *Comics szocialista álruhában*, Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó.
- LAM, Peng Er (2007), « Le Japon en quête de »soft power« : attraction et limitation », *East Asia*, vol. 24, pp. 349-363.
- LANDOT, Aymeric – MILHAUD, Olivier – TRATNJEK, Bénédicte (2014), « Représenter l’espace urbain dans la bande dessinée », *Cafés Géographiques de Paris*, publié le 28 janvier, pp. 1-69.
- LANDOT, Aymeric (2018), « Du reportage au Conte, stéréotypes colonialistes et archétypes littéraires », in ARNOULD, Paul : *Les géographies de Tintin*, CNRS, Paris, pp. 81-91.
- LANGDON, Antonio (1983), *Grenada. Rescued from Rape and Slavery*, New York, Victims of International Communist Emissaries Press.
- LEFÈVRE, Pascal (2000), « La bande dessinée belge au XXe siècle », in Charles DIERICK, *Le Centre de la Bande Dessinée*, Bruxelles – Tournai, Dexia Banque – La Renaissance du Livre, pp. 142-195.
- LUKÁCS, Laura Klára – MAKSA, Gyula (2021), « L’affiche rencontre la bande dessinée. Les œuvres d’Exem », *Synergies Espagne*, n° 14, pp. 77-90.
- MAKSA, Gyula – MURÁNYI, Kata (2023), « Comics meets street art in the media cities of the bande dessinée. Examples from Brussels and Geneva », *Street Art And Urban Creativity*, n° 9, pp. 16-29.
- MATTELART, Armand (2010), *Pour un regard-monde. Entretiens avec Michel Sénécal*, Paris, La Découverte.

- MOLITERNI, Claude et al. (2004), *BD Guide 2005. Encyclopédie de la bande dessinée internationale*, Paris, Omnibus.
- MOLITERNI, Claude (2005), *30 héros de toujours. Chefs d'oeuvre de la BD 1830-1930*, Paris, Omnibus.
- NIȚA, Dodo – CIUBOTARIU, Alexandru (2010), *Istoria benzii desenate românești (1891–2010)*, București, Vellant.
- NYE, Joseph S. Jr. (2013), « Hard, Soft, and Smart Power », in Andrew F. COOPER – Jorge HEINE – Ramesh THAKUR (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Diplomacy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 559–576.
- ODAERT, Olivier – TILLEUIL, Jean-Louis (2011), « Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne », in Olivier ODAERT – Jean-Louis TILLEUIL (dir.), *Des fictions qui construisent le monde*, GRIT, Louvain-la-Neuve, pp. 130–142.
- OTMAZGIN, Nissim – BEN-ANRI, Eval (2012), *Popular Culture and the State in East and Southeast Asia*, New York, Routledge.
- RAMONET, Ignacio (2003), *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard.
- RECH, Matthew F. (2014), « Be Part of the Story: A popular geopolitics of war comics aesthetics and Royal Air Force recruitment », *Political Geography*, vol. 39, pp. 36-47.
- ROUVIÈRE, Nicolas (2008), *Astérix ou la parodie des identités*, Paris, Flammarion.
- SANDRE, Andreas (2013), *Twitter for Diplomats*, Genève–Roma, DiploFoundation – Istituto Diplomatico.
- SAUNDERS, Robert A. (2017), *Popular Geopolitics and Nation Branding in the Post-Soviet Realm*, London–New York, Routledge.
- SAUNDERS, Robert A. – STRUKOV, Vlad (dir.) (2018), *Popular Geopolitics. Plotting an Evolving Interdiscipline*, Abingdon–New York, Routledge.
- STRÖMBERG, Fredrik (2010), *La propagande dans la BD. Un siècle de manipulation en images*, Paris, Eyrolles.
- SUNJIC, Melita H. (2010), « Une BD francophone inédite pour informer sur la migration clandestine et l'asile », *The UN Refugee Agency (International, FR)*, publié le 30 juillet 2010.
<https://www.unhcr.org/fr/news/stories/2010/7/4c52cc7a6/bd-francophone-inedite-informer-migration-clandestine-lasile.html>, consulté le 29 octobre 2025.
- TARDIF, Jean – FARCHY, Joëlle (2011), *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, Lormont, Le bord de l'eau.
- VINCENT, Marie – OLLIVIER, Gilles (dir.) (2013), *Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*, Paris, Musée de l'immigration – Futuropolis.

La bande dessinée française en Hongrie à la fin de l'ère kadarienne : l'exemple du magazine trimestriel *Hahota*

Ádám László KISS

Université de Debrecen

École Doctorale en Études Littéraires et Culturelles

Institut des Langues et Cultures Méditerranéennes

Département de Français

The Western European comics were represented in the socialist Hungary mainly by the *bandes dessinées* of the French publishing house Éditions Vaillant. The main shareholder in Vaillant being the French communist party, the comics were provided to Hungarian youth periodicals free of charge. Early in the last decade of the declining Kádár-era, in 1980, a youth humour magazine named *Hahota* was launched of which an essential part was the comics strips of Vaillant. From 1986, other Western comic magazines started to be published, a process that accelerated further from 1990, leading to the closure of those magazines that had been publishing Vaillant comics strips, including *Hahota*. This essay examines the numbers of *Hahota* published between 1980 and 1989, focusing on the French comic strips that appeared in them.

Selon l'anecdote bien connue et maintes fois citée, György Aczél, le principal idéologue et dirigeant de la politique culturelle de l'ère Kádár¹²⁶, a déclaré une fois que « l'homme n'est pas un cochon qui mange tout »¹²⁷. Même si cette constatation concerne en particulier la musique populaire, elle peut être considérée comme valable pour toute la culture populaire de l'époque qui était bien distinguée de la haute culture dont Aczél était le Coryphée. Les trois T (les lettres initiales des verbes hongrois *tilt, tűr, támogat* « interdire, tolérer, supporter »), la pratique de la censure communiste dont la mise en œuvre à l'époque kadarienne était attribuée à Aczél, exerçait ses effets sur la culture populaire aussi dont certains produits appartenaient à la deuxième catégorie, ceux qui étaient tolérés, la bande dessinée comprise.

Suite à la Seconde Guerre mondiale, en parallèle avec la prise de pouvoir du Parti communiste hongrois, la bande dessinée (BD) a

¹²⁶ János Kádár (1912-1989) : premier secrétaire du Parti socialiste hongrois de 1956 à 1988, dirigeant de l'État hongrois.

¹²⁷ Communication orale de László Harsányi, chef du département culturel du KISZ (Fédération hongroise de la jeunesse communiste) dans les années 1980, citée par : Csáthi 2006 : 132.

progressivement disparu des produits de la presse. Elle n'est revenue qu'au milieu des années 1950, résultant du dégel politique qui a suivi la mort de Staline et, par conséquent, l'affaiblissement du système politique stalinien de Mátyás Rákosi, dirigeant *de facto* du pays depuis 1949. Les BDs de la maison d'édition Vaillant étaient disponibles en Hongrie dès le milieu des années 1950 grâce au fait qu'un de ses actionnaires principaux était le Parti communiste français. Les BDs françaises étaient donc lues par les Hongrois qui connaissaient la langue française. Parallèlement, les dessinateurs et les scénaristes hongrois ont commencé à produire des BDs qui étaient principalement des adaptations des œuvres littéraires, une tendance qui restait prédominante tout au long de la période kadarienne. En parallèle de l'émergence des adaptations littéraires en BDs, les BDs françaises des Éditions Vaillant ont commencé à paraître en traduction en Hongrie¹²⁸, grâce au fait qu'elles ont été fournies gratuitement aux éditeurs hongrois pour publication¹²⁹.

À partir des années 1960, le nombre des BDs françaises parues en Hongrie a commencé à augmenter. Les lieux de publication étaient des magazines destinés aux enfants et aux adolescents en particulier : *Tábortűz*, le magazine bihebdomadaire de l'Association des Pionniers hongrois, *Pajtás*, l'hebdomadaire de la même Association et son livre de poche semestriel *Mini-Pajtás*¹³⁰. À partir de fin 1978, *Pajtás* et *Pif Gadget* ont publié un numéro spécial commun, une fois par an vers la fin de chaque année, sous le titre de *Pajtás-Pif Magazin*¹³¹ qui offrait également des BDs des Éditions Vaillant. En petit nombre, d'autres produits de la presse (des journaux et des magazines de mots croisés) leur ont donné une place.

Au cours de la dernière décennie de l'ère Kádár, celle de la crise économique, la menace d'une faillite d'État et l'endettement du pays ont entraîné un déclin du système politique, l'ouverture vers l'Ouest est ainsi

¹²⁸ Antal Bayer (2023) mentionne les titres des deux magazines où les premières BDs françaises ont paru en traduction en Hongrie. Ce sont deux gags de Pif (« Bodri horgászkalandjai. A fürdő », *Magyar Horgász*, mai-juin 1956 : 7 ; « Bodri horgászkalandjai. Az alibi », *Magyar Horgász*, juillet-août 1956 : 8) et une courte BD de trois cases de Placid et Muzo (« Misi és Döme találkozása a sárkánnyal », *Magyar Ifjúság*, 5 janvier 1957 : 7). Dans ces premiers exemples, les noms des personnages ont été « magyarisés », ils ont reçu des noms hongrois (Pif nommé Bodri, un nom de chien typique), ce qui s'est produit ultérieurement aussi (Bayer 2023 : 11).

¹²⁹ Kertész 2007 : 158-159. D'abord, c'était un accord à l'amiable entre l'éditeur français et les maisons d'édition hongroises, puis un contrat a été conclu par et entre les parties.

¹³⁰ Bayer 2019.

¹³¹ « Címzett : a nagyvilág », *Pajtás*, 1 mars 1979 : 2-3.

devenue plus explicite. Cette ouverture s'est manifestée dans la distribution des BDs françaises aussi. L'hégémonie de celles des Éditions Vaillant a pris fin : les BDs de *Pilote* (Astérix, Lucky Luke¹³²) ont commencé à être publiées à partir de la toute fin des années 1970¹³³. La deuxième moitié des années 1980 a apporté une véritable abondance des albums de BD occidentales parus en traduction qui aurait été inconcevable auparavant. La liste non exhaustive de ces BDs inclut des suédoises (Bobo et Goliat en 1986, Bamse en 1987, Nils Holgersson en 1988), des américaines (Donald Duck, Mickey Mouse, La Panthère rose, Tom et Jerry, toutes en 1987), des japonaises (Madame Pepperpote en 1988) et une belge (Les Schtroumpfs en 1988)¹³⁴. À la toute fin de la décennie, dans l'atmosphère du changement imminent du régime, même des BDs américaines ont davantage fait leur apparition sur le marché qui est devenu de plus en plus libre, comme *The Amazing Spider-Man* et *Le Fantôme*¹³⁵. C'est cette décennie turbulente à tous égards qui marque le lancement de deux magazines jouant un rôle important dans le sort de la BD française en Hongrie : le magazine humoristique trimestriel destiné aux enfants *Habota* en 1980 et le magazine de BD *Kockás* en 1981¹³⁶. Dans cette étude, nous nous proposons de revoir *Habota* du point de vue des BDs françaises qui ont paru sous l'ère kadarienne (de 1980 à 1989) et nous tentons de fournir une évaluation du rôle du magazine dans l'histoire de la BD française en Hongrie.

***Habota* : de la fondation du magazine au changement du régime**

Le magazine *Habota*, ainsi que *Mini-Pajtás* et *Pajtás-Pif Magazin*, faisaient partie du groupe de presse formé autour de *Pajtás*, fondé en 1946. C'est dans le n° 20 de celui-ci en mai 1980 que toute une page¹³⁷ a été consacrée au nouveau magazine à paraître *Habota*, avec un dessin d'Attila Dargay, dessinateur et réalisateur de films d'animation¹³⁸. Dans la partie texte de

¹³² Kertész 2007 : 261-262.

¹³³ Bayer 2020.

¹³⁴ D'après la base de données hongroise de BDs en ligne : *Képregénydb*, URL : <https://kepregenydb.hu>, consulté le 29 octobre 2025.

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Les titres des magazines se traduisent littéralement comme « éclat de rire » (*hahota*) et « à carreaux » (*kockás*). Dans ce dernier, le mot « carreau » (ou « carré ») renvoie aux cases des BDs.

¹³⁷ *Pajtás*, 15 mai 1980 : 30.

¹³⁸ Ce dessin publicitaire a lui-même un aspect français : c'est le premier numéro de *Habota* que le corbeau sur un arbre perché laisse tomber à la plus grande joie du lapin à la cravate dessous, ainsi évoquant la fable *Le Corbeau et le Renard* de La Fontaine.

cette page, les BDs françaises sont abordées : « Nouveauté ! Cascades de blagues ; Jeux de mots ; Pif, Pifou et les autres, ; Deux nouveaux amis : Kelkun et Kikonque¹³⁹ ». L'affiliation de *Habota* à *Pajtás* était indiquée sur le premier numéro, le logo de ce dernier (la lettre « P » majuscule avec le nom du magazine dessous) figurant sur la couverture. Il s'agissait d'une exception, le logo a disparu dès le deuxième numéro mais au dos, contrairement à la couverture, le nom du magazine était *Pajtás-HAHOTA*.

Le format du magazine était celui d'un livre de poche mesurant 15 par 11 centimètres, ce qui s'est avéré pratique du point de vue de la portabilité, vraiment « dans la poche ». Tout au long de la parution, les illustrations étaient en noir et blanc, à l'exception de la couverture sur laquelle figurait toujours un dessin amusant en couleur, dans la plupart des cas créé par Attila Dargay. Tandis que *Kockás* était un magazine de BD en couleur dans lequel les BDs françaises (celles de *Vaillant* et de *Pif Gadget*, ce dernier renommé *Le Nouveau Pif*, puis *Le Nouveau Pif et son gadget* et enfin *Pif* dans les années 1980) étaient prédominantes¹⁴⁰, *Habota* était un magazine humoristique par excellence avec des récits amusants, des rébus, des devinettes, des caricatures, des blagues, des publicités et, non des moindres, des BDs françaises et hongroises. Les françaises étaient celles publiées dans les magazines de BD des Éditions Vaillant¹⁴¹. Il convient de noter que dans *Habota*, la provenance des BDs n'est indiquée que rarement et de façon aléatoire : le texte en majuscule « COPYRIGHT BY EDITIONS VAILLANT » figure sur la première page de certaines BDs en bas de page¹⁴².

Le prix initial lors du lancement était de 12,50 forints mais la crise économique des années 1980 n'a pas tardé à se manifester dans ce montant : il s'est élevé à 14 forints à partir du n° 12 en 1983 et à 18 forints à partir du n° 26 en 1986. C'est ce prix qui est resté valable presque jusqu'à la fin de

¹³⁹ En hongrois, les noms des deux amis sont « Valaki » (quelqu'un) et « Akárki » (quiconque). Le premier numéro a comporté une BD de huit pages, dessinée par Attila Dargay, dont les deux héros étaient le lapin à la cravate et le corbeau figurant sur le dessin publicitaire dans *Pajtás*. Les rédacteurs ont demandé aux enfants lecteurs de leur proposer des noms parmi lesquels les deux plus frappants ont été choisis et publiés dans le deuxième numéro. Cf. Le concours organisé par le journal *Pilote* en France auprès de ses lecteurs, dans le cadre duquel le chien d'Obélix a reçu son nom, Idéfix.

¹⁴⁰ Dans certains numéros, des adaptations littéraires en BDs hongroises ont paru. Un exemple est l'adaptation d'un roman d'Emil Kolozsvári Grandpierre : « A törökfejes kopja » (*Kockás*, n° 12).

¹⁴¹ Pour les données des parutions originales voir : Bayer 2019 et 2023.

¹⁴² Dans les n°s 1 (1980), 3, 4 et 5 (1981), 10 (1982), 12 (1983), cependant pas dans le cas de toutes les BDs parues dans le même numéro.

l'époque Kádár, ce n'est que le dernier numéro de l'année 1989, le n° 37 qui a été mis en vente à un prix de 23 forints¹⁴³ (à cause des événements du changement de régime, trois numéros sont sortis cette année-là au lieu de quatre ; le n° 38 qui aurait dû être le dernier de l'année n'a paru qu'en 1990). Le nombre de pages (160-162) est resté stable pendant toutes les années 1980¹⁴⁴. En 1983, l'annuaire du magazine a été lancé sous le titre de *Habota Pörgető* qui était un calendrier avec des caricatures sur chaque page impaire, sans BD.

Fonction, emplacement, proportion

Par rapport à *Kockás* dont le contenu était presque entièrement composé des BDs, et *Pajtás* où le nombre des BDs figurant par numéro en général ne dépassait pas deux, celles (françaises en majorité) dans *Pajtás* se situent entre ces deux derniers quant à leur nombre. Les BDs de longueurs variables, certaines sans texte, sont réparties dans les numéros, elles reviennent donc régulièrement au cours de la lecture. Les personnages des BDs figurent aussi dans le cadre des rébus visuels comme Hercule qui doit trouver son chemin vers sa moto¹⁴⁵ ou deux scènes de rue, avec Placid et Muzo, qui semblent identiques mais le lecteur doit trouver les six différences entre les deux¹⁴⁶.

Suite à l'examen des 37 numéros de *Habota* parus jusqu'en 1989, nous constatons que la publication des BDs n'a suivi aucune ligne éditoriale consciente au niveau du nombre. Dans certains numéros, plus d'une dizaine de BDs de longueurs variables figurent, de quelques cases à plusieurs pages (par exemple dans les n°s 1, 3, 25, 33), tandis que dans d'autres, elles se raréfient, n'en comptant que deux à quatre (comme dans les n°s 8, 10, 22, 36), ce qui est même plus surprenant si on pense au fait qu'aucune redevance n'était due à Vaillant de la part de l'éditeur hongrois. Le seul principe qui s'appliquait était la parution obligatoire d'au moins deux BDs à plus longue portée, de six-sept pages au minimum mais dépassant rarement quinze¹⁴⁷. L'orientation sur les pages dépendait de la longueur. Les cases sont positionnées horizontalement en cas de courtes BDs d'une ou

¹⁴³ Le prix a continué à augmenter à 35 forints en 1990. Ce prix est resté jusqu'à l'avant-dernier numéro. En revanche, celui du dernier, le n° 48 était 39 forints.

¹⁴⁴ Avec l'augmentation du prix, le nombre de pages a diminué. Le dernier numéro paru en 1992 n'en compte que 112.

¹⁴⁵ *Habota*, n° 11, 1983 : 86.

¹⁴⁶ *Habota*, n° 18, 1984 : 55.

¹⁴⁷ Dans des cas exceptionnels, des BDs même plus longues ont parus comme *Tibor – L'empreinte du géant* (21 pages) dans le n° 37.

deux pages tandis que la position de celles qui sont plus longues est verticale, ce qui rend nécessaire de tourner le magazine en lisant.

En ce qui concerne les thèmes des récits des BDs, ils ne sont pas en relation l'un avec l'autre ou avec la thématique éventuelle du numéro. Toutefois, un contre-exemple se présente dans le n° 23, conçu dans l'esprit de la Coupe du monde de football qui s'est tenue au Mexique en 1986, ce qui semble tout naturel dans un pays comme la Hongrie où le football est considéré comme le sport national. Dans ce numéro, la BD intitulée *Dicentim – Foute... Boulet* sous le titre de *...És megszületett a focik!* (« ... Et le foot est né ») a été publiée conformément à l'événement le plus important de l'année. En revanche à part cette exception, les BDs choisies pour publication ne reflètent pas une décision dûment fondée de la part des éditeurs, le nombre et l'emplacement des BDs peuvent être considérés comme aléatoires.

« Pif, Pifou et les autres »

En revenant à l'annonce de *Habota* parue dans le n° 20 de *Pajtás* en 1980, nous constatons que les personnages des BDs les plus connus, parues auparavant dans *Pajtás*, ont été choisis comme des attractions. Parmi les 37 numéros parus, on en compte que deux (les n°s 11 et 12) dans lesquels ni Pif et/ou Hercule, ni Pifou ne figurent pas, ce qui indique que les éditeurs faisaient attention à la présence quasi-permanente des personnages préférés. Les épisodes de Pif et Hercule (ensemble ou séparément, dans certaines BDs, c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui est le personnage principal) sont à plus longue portée tandis que celles de Pifou sont généralement courtes, ne dépassant pas une ou deux pages, souvent sans texte.

Concernant les autres séries de BDs, Placid et Muzo qui étaient, avec Pif, parmi les premiers personnages de BD française que les Hongrois ont connus (figurant aussi dans *Pajtás*), faisaient partie des numéros de *Habota* régulièrement, dans des histoires plus courtes dont la portée ne dépassait pas six pages. La BD Léo... bête à part... était également connue auprès des jeunes lecteurs, ses aventures ayant paru dans *Pajtás* à partir du début des années 1970. La parution de Léo était tout de même plus rare, jusqu'en 1989, sept histoires de quelques cases ont paru. Parmi les BDs parues dans plusieurs numéros (à part les BDs courtes humoristiques sans texte de Guillermo Mordillo, de Berger et de Jean Effel) se trouvent Léonard (dans huit numéros), Arthur le fantôme justicier (dans six), Horace, cheval de l'Ouest, Smith et Wesson, Boule et Bill, et Couik, toutes ces dernières dans

deux numéros. Parmi celles dont une seule histoire a été choisie pour publication nous trouvons par exemple Manivelle, Colinet et Dragono, Pastis, Tibor¹⁴⁸, ou Cap'tain Flem.

Par rapport à *Pajtás* et à *Kockás*, les BDs de dessins réalistes manquent dans *Habota*. Celles dans lesquelles les personnages sont en partie ou en totalité des humains sont caractérisées par des figures caricaturales (Léonard, Smith et Wesson, les personnages humains dans Arthur ou Pif). Même les BDs qui peuvent être considérées comme proches d'une représentation réaliste (comme Tibor ou Cap'tain Flem) ne s'approchent pas du réalisme de Loup Noir, de Docteur Justice, de Capitaine Apache ou de Rahan, dont certains épisodes ont été publiés dans *Pajtás* avant le lancement de *Habota*. Supposément, il s'agissait d'une conception bien réfléchie de la part des éditeurs, qui est tout de même difficile à justifier, étant donné que le public cible de *Pajtás* et *Habota* était le même.

À propos des BDs de Pif parues en Hongrie, Bayer remarque que dans *Pajtás*, outre des raccourcissements et des remises en page éventuels, certaines ont été redessinées par les dessinateurs hongrois¹⁴⁹, une pratique qui ne peut être expliquée, d'autant qu'aucun frais n'a été imputé à l'éditeur hongrois. Des exemples s'en trouvent dans *Habota* aussi : la qualité des dessins de quelques courtes BDs de Placid et Muzo¹⁵⁰ et Pif¹⁵¹ est bien inférieure aux autres.

Habota a également repris des BDs de *Vaillant* et de *Pif Gadget* qui y avaient été publiées elles-mêmes en traduction. Il est raisonnable de supposer que les éditeurs du magazine hongrois n'étaient pas au courant mais en réalité cela n'avait aucune importance auprès des lecteurs. Parmi les BDs importées se trouvent Pinky, le lapin-journaliste rose de l'italien Massimo Mattioli¹⁵², une histoire de Cocco Bill¹⁵³, dessinée et écrite par

¹⁴⁸ Malgré le fait que « Tibor » est un prénom hongrois, le créateur de la BD, Christian Goux l'a donné à un personnage qui n'a aucun lien avec le hongrois ou avec la Hongrie (Bayer 2019 : 81). De façon intéressante, ce prénom a captivé l'imagination d'un autre dessinateur et scénariste de BD, l'allemand Hansrudi Wäscher qui a donné ce nom à son personnage tarzanique, le héros de la série de BD *Tibor, Held des Dschungels* (Tibor, le Héros des jungles).
¹⁴⁹ 2023 : 44.

¹⁵⁰ [sans titre], *Habota*, n° 4, 1981 : 64 ; « Kedves idegen », n° 5, 1981 : 129 ; sans titre, n° 5, 1981 : 149 .

¹⁵¹ « Álom », n° 15, 1984 : 40-41.

¹⁵² Dans les n°s 4 et 5 (1981), 14 (1983), 17 (1984) et 28 (1987), une BD dans chacun.

¹⁵³ Dans ce numéro (le n° 10 en 1983), ce ne sont que deux BDs qui ont parus. L'une est l'histoire du cow-boy Cocco Bill qui est la BD à la plus longue portée parue dans un seul numéro (en deux parties), le nombre de pages comptant 46 au total, plus d'un quatre de la taille du magazine.

Benito Jacovitti, aussi un artiste italien et la BD espagnole Hugh le troglodyte de Gossé¹⁵⁴. En dehors de ces BDs non françaises traduites néanmoins en français parues dans *Habota*, une exception figure : la BD Otto und Alwin, celle du magazine est-allemand *FRÖSI*, qui s'est glissée entre les françaises.

Sur la traduction des titres et des personnages

L'analyse détaillée des traductions des BDs parues dans *Habota* pourrait faire l'objet d'une autre étude¹⁵⁵, du point de vue des jeux de mots et des références culturelles en particulier¹⁵⁶, nous abordons tout de même celles des personnages et des titres pour avoir une vue d'ensemble des traductions. L'identification du titre original français d'une BD donnée nécessiterait un examen approfondi de tous les numéros de *Vaillant* et de *Pif Gadget*. C'est cette tâche immense qui a été effectuée par des collaborateurs anonymes (des amateurs et des collectionneurs de BDs) de la base de données hongroise des BDs *wiki.keprenydb.hu*. Sans leur travail minutieux et de longue haleine (dont nous les remercions ici), nous ne connaîtrions pas les titres dont les originaux ne figurent jamais dans les numéros de *Habota*.

Dans l'impressum de *Habota*, les traducteurs ne sont pas énumérés. Jusqu'au n° 4, les collaborateurs sont répartis en trois groupes : « édité par », « écrit par », « dessiné par ». En revanche, à partir du n° 5, ces deux derniers groupes sont agrégés sous « fait par », il n'est donc pas possible de savoir si certains de ces collaborateurs ont traduit les BDs françaises ou s'il s'agissait d'externes qui ne figuraient pas dans l'impressum.

Les traductions hongroises des noms des personnages se répartissent en trois catégories. Certains noms ont été repris en gardant la transcription française comme dans le cas de Pif, son ennemi juré Krapulax (dont le nom parlant n'a pas incité les traducteurs à une magyarisation¹⁵⁷) ou Tata, la femme du maître de Pif (malgré le fait que le mot « tata » en hongrois signifie « vieillard » ou « vieux type », la connotation évoquée n'a donc rien

¹⁵⁴ Dans les n°s 11, 12 et 33. Dans ce dernier numéro, par rapport aux deux précédents, le nom du personnage a été retraduit, de *Hugó, a barlanglakó* (Hugo le troglodyte) à *Hufi az ősember* (Hufi l'homme préhistorique).

¹⁵⁵ Pour un exemple d'une telle analyse voir : Marádi 2001.

¹⁵⁶ Les traducteurs affrontent des épreuves lors de la traduction des jeux de mots. À propos de la BD *La Jungle en folie*, Bayer remarque que « parmi les séries les plus connues de *Pif Gadget* c'est peut-être la seule qui n'a jamais paru en traduction hongroise. Il est vrai tout de même que la traduction ne serait pas facile à cause des jeux de mots qui sont étroitement liés aux dessins. » (Bayer 2019 : 41). Nous traduisons.

¹⁵⁷ Cf. : Les versions hongroises multiples des noms des personnages d'Astérix.

à faire avec le personnage de la BD). À la deuxième catégorie, qui est la plus importante, appartiennent les noms pour lesquels la translittération ou la version hongroise s'est appliquée comme : Hercule → Herkules, Doudou → Dudu, Arthur → Artúr, Léo → Leó. La troisième catégorie est celle des magyarisations. Dans celle-ci se trouvent par exemple Couik qui est devenu Kvik en hongrois, une onomatopée pareille au nom original, Horace dont la version hongroise est Horkantó (un cheval qui s'ébroue), Dicentim (dix centimes qui se réfère à la petite monnaie) qui est devenu Vakarc (nabot, gnome) ou Pastis qui s'est traduit en Csorik, un mot inventé qui n'a pas de sens en hongrois.

Parmi les titres hongrois des BDs nous trouvons bien évidemment des traductions quasi littérales¹⁵⁸ comme *Hercule – Visite au musée* (Múzeumlátogatás, n° 21, 1985 : 45-57), *Placid et Muzo et la planète mystérieuse* (Placid és Muzó – A titokzatos bolygó, n° 19, 1985 : 70-79) ou *Hercule – L'héritage* (Herkules – Az örökség, n° 35, 1989 : 24-36) ainsi que des versions qui sont plus libres, tout de même liées aux titres originaux : *Pif – Espèce de tarte !* (Pif – A pite-csata [La bataille aux tartes], n° 27, 1987 : 109-118), *Hercule – Rien ne sert de courir !* (Herkules, a futóbjnok [Hercule, champion coureur], n° 33, 1988 : 64-69) ou *Placid et Muzo – Pour un week-end à la ferme* (Placid és Muzó – Hétvége [Week-end], n° 2, 1988 : 50-55).

Dans certains cas, un titre tout autre que l'original français a été donné, en prenant l'intrigue et/ou le thème central de la BD en compte : *Arthur et le chef du clan* (Bugu repülni tanul [Bougou apprend à voler], n° 15, 1984 : 70-79), *Pif – Tel est pris qui croyait prendre* (Pif – Medvehajsa [La poursuite de l'ours], n° 16, 1984 : 36-43), *Pifou – ... et petit loup* (Pifu és a jelmezbál [Pifou et le bal masqué], n° 21, 1985 : 64-69). Parfois, le traducteur a renoncé à la traduction des références culturelles ou historiques, comme dans le cas de *Hercule – Veni, vidi, viking* (Herkules és a vikingek [Hercule et les vikings] n° 24, 1986 : 96-107) qui se réfère à l'adage bien connu de Jules César « Veni, vidi, vici » (« Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu. »). Ailleurs, la référence n'est pas correctement identifiée : *Arthur – L'îlot trésor* (Arthur – Robinson kaland [Une aventure robinsonesque], n° 20, 1985 : 132-141) qui fait référence au roman d'aventures de Robert Luis Stevenson *L'Île au trésor* et pas à celui de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. Il existe tout de même des exemples où l'esprit créatif du traducteur se présente comme dans le cas de *Dicentim –*

¹⁵⁸ Dans de nombreux cas, les BDs ont paru dans *Habota* sans titre même si les originales en avaient une. En même temps, le contraire est tout aussi vrai : les éditeurs ont donné des titres à des BDs qui avaient paru originellement sans titre.

Suivez le guide dont la version hongroise témoigne l'usage d'une allitération : Vandál vendégek (Invités Vandales, n° 11, 1983 : 92-97).

La relation entre les BDs françaises et hongroises dans *Hahota*

Tout au long de la période examinée, les BDs françaises étaient prédominantes quantitativement ainsi que du point de vue du nombre total des pages qu'elles occupaient. En revanche, dans la plupart des numéros, c'était la BD hongroise qui était la première, en occupant une dizaine voire une quinzaine de pages, généralement tout au début¹⁵⁹. Parmi les dessinateurs, nous trouvons Attila Dargay (14 BDs), István Endrődi (10 BDs), István Lehoczki (4 BDs) et János Verebics (2 BDs), des représentants bien connus de la BD hongroise de l'époque. Par rapport aux BDs françaises, le nombre de cases dans les hongroises par page ne dépasse deux qu'à très peu de reprises, elles sont donc positionnées horizontalement, ce qui rend une lecture de la page possible sans la tourner. Le positionnement de la BD hongroise au début dans les numéros, les dimensions des dessins résultant du nombre de cases par page et la lecture confortable laissent penser qu'une hiérarchie implicite existait au niveau de BDs : la hongroise occupait la place d'honneur, la première, et toutes les autres, les françaises, remplissaient une fonction secondaire.

Néanmoins, une autre relation se présente entre les BDs françaises et les hongroises dans les deux BDs dessinées par Verebics et écrites par Tibor Cser¹⁶⁰, étant donné qu'elles témoignent d'une inspiration directe. Le protagoniste des deux BDs est Huba, le petit fantôme blanc qui essaie d'aider un jeune homme afin qu'il puisse faire la connaissance de sa bien-aimée dans la première puis un élève qui ne désire pas faire le contrôle à l'école dans la deuxième. Suite à une série d'erreurs et d'essais infructueux, tout finit bien. Ce n'est pas seulement l'apparence du petit fantôme blanc à tête ovale qui montre une ressemblance évidente avec Arthur le fantôme justicier, mais aussi son intention d'aider les autres¹⁶¹. Une pareille similitude se présente lorsque le chien comme personnage (principal) est pris en

¹⁵⁹ Parmi les 37 numéros parus jusqu'à 1989, ce ne sont que huit (les n°s 24-27 [1986-1987] et 32-35 [1988-1989]) dans lesquels la BD hongroise « obligatoire » ne figure pas. Dans le n° 3 (1981), exceptionnellement, deux BDs hongroises ont paru.

¹⁶⁰ « A szellem diadala », *Hahota*, n° 36, 1989 : 1-16 ; « Nincsen rózsza tövis nélkül », *Hahota*, n° 37, 1989 : 1-16.

¹⁶¹ Il convient de noter que dans les années 1980, la dernière aventure d'Arthur a paru dans le n° 34 (en 1988) et jusqu'à la fermeture de *Hahota*, il n'est revenu qu'une seule fois dans le n° 44 en 1991.

compte : parmi les BDs françaises parues en Hongrie, celles avec Pif étaient parmi les plus populaires, il n'est pas surprenant (et très probablement pas un hasard) que Kajla, le personnage canin bien connu de Dargay, se représente parmi les BDs dans les n^{os} 18 et 19.

Conclusion

Au cours des derniers mois de l'année 1989, un changement du régime pacifique a eu lieu, ce qui a commencé à produire ses effets peu après. Le dernier numéro de *Pajtás* est sorti en décembre tandis que la maison d'édition publique responsable pour la publication de *Habota*, Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó Vállalat a continué à publier le magazine, en changeant le nom de *Pajtás-Habota* en *Naná-Habota* à partir du premier numéro de l'année 1990 (le n^o 38)¹⁶². En 1991, la publication a été reprise par un éditeur privé, Lutra Lapok Gyermeklap és Könyvkiadó, qui a continué à publier le magazine jusqu'en 1992, l'année au cours de laquelle trois numéros sont sortis. Avec la parution du dernier numéro, le n^o 48, l'histoire de *Habota* a pris fin, suivie d'un silence d'un quart de siècle. Sans la subvention de l'État à parti unique, le magazine ne pouvait se maintenir face à la concurrence du marché libre. Le magazine de BD *Kockás* partage ce destin : il a survécu le changement du régime, la publication a été reprise par Lutra Lapok en 1991, le dernier numéro a paru en 1992.

Pendant les décennies de l'époque Kádár, les BDs occidentales de l'Europe de l'Ouest étaient représentées en Hongrie principalement par des BDs françaises¹⁶³. C'est cette hégémonie qui a été rompue avec la parution d'autres BDs occidentales à partir de 1986, un processus qui s'est encore accéléré suivant la chute du régime. Les maisons d'édition privées nouvellement fondées offraient au public ce qui s'apparentait à une pénurie au cours des années précédentes : des BDs américaines qui sont devenues l'objet de l'intérêt et de la demande du public¹⁶⁴.

¹⁶² Le magazine *Naná*, destiné aux enfants, a été lancé en janvier 1990 par le même éditeur pour remplacer *Pajtás* (« Ilyen is van ? Naná ! », *Ifjúsági Magazin*, 1^{er} janvier 1990 : 39).

¹⁶³ Sans compter par exemple la parution hongroise du magazine de BD *Mosaik* qui, même s'il est venu de la RDA donc d'un pays qui se situait à l'ouest de la Hongrie, était le produit d'un pays ami socialiste.

¹⁶⁴ En 1990, les magazines BD américains suivants ont été lancés en Hongrie (à part ceux qui avaient été déjà en publication, voir plus haut dans cette étude) : *Alf*, *Batman*, *La Famille Pierrafeu* (*The Flintstones*), *Garfield*, *Conan le Barbare*, *Superman*. En cette même année, parmi les magazines BD, les français n'étaient représentés que par trois histoires d'Astérix et une de Lucky Luke. *Képregénydb*, URL : <https://kepregenydb.hu>, consulté le 29 octobre 2025.

Bien que des BDs françaises eussent été publiées régulièrement en Hongrie depuis 1990, leur nombre restait faible. En revanche, celles de *Vaillant* et de *Pif Gadget* ont quasiment disparu après la cessation de *Habota*, *Kockás*, *Pajtás* et son successeur *Naná*, à l'exception de quelques (re)publications rares, jusqu'aux années 2010¹⁶⁵. Ce qui témoigne des demandes des lecteurs, nourries d'une nostalgie parmi les plus âgés qui étaient des enfants ou des adolescents dans les années 1980, c'est le succès de *Habota* et *Kockás*, tous deux relancés en 2017 par la maison d'édition Vitanum. Dans le nouveau *Habota*, des BDs françaises ne figurent pas mais dans *Kockás* les personnages de *Vaillant* et de *Pif Gadget*, Pif, Hercule, Arthur, Léonard et les autres, préférés par des générations des lecteurs de BDs en Hongrie, sont à nouveau sur les pages. L'histoire se poursuit.

¹⁶⁵ Bayer 2019, 2023.

Bibliographie

- BAYER, Antal (2019), *A Pif-Gadget képregényei*, Budapest, Nero Blanco Comix.
- BAYER, Antal (2020), *A Pilote képregényei*, Budapest, Nero Blanco Comix.
- BAYER, Antal (2023), *A Vaillant képregényei, 1945-1969*, Budapest, Nero Blanco Comix.
- CSATÁRI, Bence (2006), « Az ifjúság és a könnyűzene kérdései az MSZMP budapesti vezető testületei előtt, 1956-1989 », *Fons*, vol. 13, n° 1, pp. 125-155.
- KERTÉSZ, Sándor (2007), *Comics szocialista ábrában*, Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó.
- MARÁDI, Krisztina (2001), « Les jeux de mots dans les albums d'Astérix », in M. Horváth (dir.), *écRire : actes du colloque international sur le rire, le comique et l'humour*, Pécs, UFR d'Études Francophones, pp. 118-127.

Bases de données

<https://wiki.kepregenydb.hu>, consulté le 29 octobre 2025.

<https://kepregenydb.hu>, consulté le 29 octobre 2025.

1968 en bande dessinée : histoire, technologie, pratiques culturelles

Ferenc VINCZE

Université Eötvös Loránd de Budapest
Faculté des Lettres

Université de Pécs

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département des Sciences de la Communication et des Médias
Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée

The study focuses on the analysis of a Romanian graphic novel (*Mickey pe Dunăre* by Cristian Dârstar and Alexandru Berceanu). Through the personal stories of Czech families on holiday in Romania in 1968, this work presents the historical events that were decisive in August of that year. The story, told from a personal perspective, is set against the backdrop of the history of Eastern Europe, and the presentation of the cultural practices of the time gives the reader a comprehensive picture of everyday life in the period, in particular the technical means of information flow and the practices associated with it. In this way, the graphic novel creates a history of the region and provides an insight into the often forgotten world of the technical media of the time. The study also highlights the interconnections between history and media history and the importance of their parallel representation.

Les récits historiques de l'Europe de l'Est d'après 1945 ont été fortement marqués par les événements que les historiens de chaque État ont considérés comme essentiels à la définition de l'identité nationale. Une caractéristique des événements ainsi sélectionnés et souvent traités comme des tournants dans la période post-1945 est qu'ils sont interprétés au regard de la répression du bloc socialiste. Leur lecture dans l'historiographie se fait clairement à l'aune de la résistance à l'oppression, et il n'est donc pas étonnant que la révolution hongroise de 1956 ou les événements de Prague en 1968 occupent la même place que, par exemple, les événements de décembre 1989 en Roumanie. Lorsque Gábor Gyáni dit d'un événement historique qu'il « n'est jamais un événement ponctuel, mais un ensemble d'épisodes parfois chaotiques, qui ne prend le caractère d'une détermination

téléologique que dans une perspective rétrospective »¹⁶⁶, il souligne également qu'il acquiert toujours un sens et une signification dans le cadre d'une structure plus large, « dans un processus de conceptualisation (création de sens) qui se déroule sur une période de temps plus longue »¹⁶⁷. Pour l'essentiel, les événements énumérés ci-dessus sont présentés dans chaque historiographie nationale comme un moment marquant de la rébellion contre une puissance oppressive, parfois exprimée en termes d'oppression extérieure, soviétique, parfois contre la dictature.

Tout comme la littérature et le cinéma, la bande dessinée n'hésite pas à relever le défi de ces événements historiques et de nombreuses œuvres tentent de les représenter d'une manière ou d'une autre, parfois en les adaptant. En Hongrie, la bande dessinée de Miklós Felvidéki et Róbert Pertics *Papp Laci: A londoni olimpia bajnoka*¹⁶⁸ [Le champion des Jeux olympiques de Londres] dépeint principalement la période de transition entre 1945 et 1948 du point de vue du sport et de la boxe, tandis que l'œuvre *Tűzvihar: 1956*¹⁶⁹ [Tempête de feu. 1956] d'Attila Fazekas et Mór Bán suit les événements de la fin octobre et du début novembre (dans le cadre de la révolution hongroise de 1956), qui sont déjà consignés dans l'historiographie. Alors que le premier réussit plus ou moins à fournir une nouvelle approche en incluant une perspective différente, le second reste prisonnier du récit historique plus large, ne s'en écarte pas et ne tente pas vraiment de le faire. Dans le cadre de son récit de vengeance, nous pouvons également mentionner la bande dessinée des auteurs Attila Futaki et Gábor Tallai intitulée *Budapest Angyala*¹⁷⁰ [L'Ange de Budapest], qui dirige l'attention du lecteur de la fin des années 1980 vers 1956. Ce retour en arrière est aussi une manière de définir rétrospectivement l'événement lui-même, de sorte que la bande dessinée reflète également la technique de l'historiographie elle-même.

D'un point de vue international, plusieurs œuvres peuvent être mentionnées parmi les bandes dessinées historiques, tout d'abord le roman graphique d'Art Spiegelman sur l'Holocauste, *The Complete Maus*, ou, également en rapport avec le sujet, les adaptations en bande dessinée du journal d'Anne Frank. En outre, la bande dessinée *Persepolis* de Marjane

¹⁶⁶ Gyáni 2011 : 1331.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Felvidéki – Pertics 2012.

¹⁶⁹ Fazekas – Bán 2006.

¹⁷⁰ Futaki – Tallai 2017.

Satrapî sur la révolution iranienne et les changements sociaux, ou les reportages de guerre en bande dessinée de Joe Sacco sur, par exemple, les guerres en Yougoslavie. Ici, on ne peut ignorer les événements du Moyen-Orient au début des années 2010, lorsque le nom commun des mouvements révolutionnaires est devenu le « Printemps arabe », en référence au Printemps de Prague (1968), et qui a également inspiré les titres de bandes dessinées de deux artistes français, Jean-Pierre Filiu et Cyrille Pomes, parmi d'autres. *Le printemps des arabes*¹⁷¹ vise essentiellement à présenter des événements dans différents pays au sein d'un seul récit, en rassemblant des événements en Égypte, en Libye ou en Tunisie, interprétant ainsi des événements beaucoup plus fragmentés dans leur référentialité à partir d'une structure unique et plus complète. En Europe de l'Est ou en Europe centrale et orientale, l'année 1968 est marquée par l'importance des événements tchécoslovaques. Ils sont généralement perçus comme un tournant, et en ce sens, la promesse d'un changement positif est également attribuée aux changements arabes. Pour nuancer le contexte décrit, on ne peut ignorer ici un exemple qui envisage le tournant sous un angle complètement différent, en réécrivant le caractère positif évoqué plus haut d'un point de vue sous-jacent. La date de l'événement marquant la bande dessinée *Madgermanes* de Brigit Weyhe¹⁷² est 1990, date de la réunification de l'Allemagne qui, comme en 1956 et 1968, peut être interprétée comme une tentative de mettre fin à l'occupation et à l'influence soviétiques, mais aussi comme la fin d'un traité entre États socialistes qui a conduit à l'expulsion des travailleurs migrants mozambicains qui étaient arrivés en Allemagne depuis la fin des années 1970. Les histoires individuelles des personnages traitées et fictionnalisées de manière réflexive interprètent l'année 1990 selon leur point de vue individuel comme un tournant qui a eu un impact négatif sur les événements de leur vie, sortant ainsi 1990, année de la réunification, du contexte européen et du récit national allemand.

Le roman graphique *Mickey pe Dunăre*¹⁷³ [Mickey sur le Danube] des créateurs roumains de bandes dessinées Cristian Dârstar et Alexandru Berceanu a été publié en 2014 comme le premier volume d'un projet commun de bande dessinée roumano-tchèque¹⁷⁴, et ce choix n'est pas

¹⁷¹ Filiu – Pomes 2013.

¹⁷² Weyhe 2016. ; Maksa – Murányi 2025.

¹⁷³ Dârstar – Berceanu 2014.

¹⁷⁴ Le projet *Relații cebo-române în bandă desenată* [Relations tchéco-roumaines en bande dessinée] a été lancé en 2014 dans le but de présenter et d'explorer l'histoire commune des

anodin puisque cet ouvrage inaugural se déroule en 1968. L'histoire de base elle-même indique clairement l'intention des créateurs d'aborder le sujet d'une manière non schématique, en s'appuyant sur des modèles bien établis et rodés. L'histoire suit les vacances de deux familles tchèques qui, au cours de l'été 1968, ont jeté leur dévolu sur la côte roumaine de Mamaia, où elles ont été surprises par l'intervention du 21 août 1968, c'est-à-dire l'invasion des pays du Pacte de Varsovie menée par la Russie. Les deux familles ont ensuite regagné Prague, où les événements battaient déjà leur plein, par des itinéraires distincts. Dès le début de notre analyse de l'histoire, nous pouvons constater que la bande dessinée adopte une perspective sous-historique ou micro-historique, guidant le lecteur à travers les vacances de famille tandis que les principaux événements politiques se déroulent en arrière-plan, mais restent toujours dominants. Cependant, la scène finale de la bande dessinée replace l'histoire dans le contexte d'un Noël en famille, de sorte que nous assistons au fonctionnement de la mémoire communicative. Revenant sur les travaux de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective, Jan Assmann aborde celle-ci à travers une dichotomie, évoquant la mémoire générationnelle dans le contexte de la mémoire communicative, et explique que ce type de mémoire est historiquement attaché aux groupes ; il se crée au fil du temps et disparaît avec lui, précisément parce que ses porteurs disparaissent.¹⁷⁵ Le souvenir du voyage à Mamaia, et en même temps le souvenir de 1968, rappelé dans le contexte du Noël familial, émerge sous deux formes : l'une principalement liée à la famille et donc comprise comme une manifestation de la mémoire communicative ; l'autre révèle également la présence d'une mémoire culturelle, puisque l'émission télévisée de Noël sert de médiateur des événements de décembre 1989 en Roumanie, et donc 1968 peut être compris non seulement comme une fête et un voyage remémoré, mais aussi comme un tournant dans le récit plus large. Ainsi la séquence roumaine des événements de la dernière scène devient lisible sur cette base. Cette dualité est également illustrée par les éléments déclencheurs de la réminiscence. Nous voyons d'abord Mickey Mouse dans une première scène, puis, dans une autre grande scène, nous voyons la télévision, qui diffuse les événements de décembre au journal télévisé. En haut de l'écran, nous voyons à nouveau Mickey Mouse, de loin et légèrement en arrière-plan. Si

deux pays en bande dessinée. Chaque volume a été créé par différents créateurs de bandes dessinées et huit bandes dessinées ont été publiées jusqu'à présent.

¹⁷⁵ Assmann 2010.

Mickey Mouse renvoie à l'histoire familiale, la télévision et le journal télévisé renvoient au passé, à l'histoire de la communauté dans son ensemble. Le petit enfant qui joue par terre attire l'attention sur ces deux éléments, car lorsqu'il s'empare de la figurine de souris placée au-dessus de la télévision, toute la famille se souvient d'une fête passée, et l'histoire de la bande dessinée elle-même commence - avec le souvenir. Cette dernière scène clarifie donc la position narrative, en mettant en évidence la nature mémorielle du récit et sa perspective subliminale, qui, comme la télévision ici, est constamment imprégnée par la présence et la possibilité de contextes plus vastes, ainsi que de récits politiques et sociaux.

Tout comme la dernière scène de la bande dessinée établit le cadre de la narration et la position narrative de manière explicative, elle renvoie également à la détermination technique et médiatique à travers laquelle des événements qui ne sont pas étroitement liés à la mémoire familiale mais qui constituent plutôt un élément important de l'histoire tchécoslovaque sont vécus. La fonction mnémotechnique de Mickey Mouse et de la télévision établit un lien avec les premières scènes de la bande dessinée, qui emmènent le lecteur dans une salle de cinéma. S'agissant de la mise en page, on peut distinguer deux grandes sections sur la première page. À gauche, des images montrent une bobine de film présentant les images d'un dessin animé de Walt Disney, tandis qu'à droite, trois panneaux plus grands, évoquant également les images d'une bobine de film, montrent des enfants assis dans une salle de cinéma en train de regarder le dessin animé. Les panneaux de gauche et de droite peuvent être lus de haut en bas, représentant ainsi une succession d'images de films, et la division verticale des panneaux propose deux perspectives différentes, l'une du spectateur regardant le dessin animé et l'autre du lecteur de bande dessinée regardant son histoire. En plus de créer un cadre pour l'histoire, le dessin animé de Disney et le Mickey Mouse placé sur la télévision attirent l'attention sur le film, le cinéma et la télévision en tant que médias audiovisuels qui peuvent être considérés comme des véhicules d'accès aux histoires. En même temps, le rôle structurant des médias est également nuancé par la bande dessinée dans la mesure où l'accès au monde et aux événements de l'histoire qui se déroulent en 1968 n'est pas assuré par les médias susmentionnés, mais plutôt par la presse écrite et la radio. La famille qui arrive au café en provenance du cinéma est informée de l'actualité politique par l'hebdomadaire *Time*, dans lequel Dubček annonce ses aspirations réformistes. La figure du lecteur de journaux apparaît souvent dans la bande dessinée, tout comme la scène récurrente de

l'écoute de la radio. D'un point de vue narratif, ce sont des éléments de la diégèse qui servent à transmettre des informations au lecteur. Les touristes tchécoslovaques en vacances au bord de la mer apprennent l'intervention à Prague par les haut-parleurs qui diffusent le discours radiophonique de Ceaușescu, dans lequel il assure les touristes bloqués en Roumanie de son soutien, ou par l'autoradio, qui diffuse même Radio Free Europe, transmettant des nouvelles en anglais.

Bien qu'il y ait une tension notable entre les médias audiovisuels, qui occupent une place prépondérante dans la structure de cadrage, et la presse écrite et la radio, qui jouent un rôle essentiel dans l'histoire et les changements annoncés par la bande dessinée, concentrons-nous sur la partie de l'histoire où deux familles en vacances à la plage apprennent par les haut-parleurs l'invasion des pays du Pacte de Varsovie. Tandis qu'une famille se rend dans le delta du Danube pour pêcher et nager, l'autre famille reste sur la plage. Alors que les uns se baignent en même temps que les autres, ces derniers n'apprennent les événements que tardivement, après leur retour de la randonnée. La figurine de Mickey Mouse du petit garçon se baignant dans le delta du Danube, achetée à Bucarest, est presque immergée dans l'eau, et tandis que le petit garçon le suit à la nage, un discours condamnant l'invasion de Ceaușescu est diffusé par deux haut-parleurs dans le coin supérieur gauche de la case occupant la moitié de la page. Ceci rappelle une scène du dessin animé que nous avons vu plus haut, dans la scène du cinéma. En séparant les deux familles et leur accès différent à l'information, simultané et différé à la fois, la bande dessinée démontre le problème de l'obtention d'informations en temps réel et juxtapose à plusieurs reprises les vacances de la famille à la narration et à la narrativité des événements historiques.

Cela nous permet également de conclure que la performance des médias peut être comprise non seulement comme un jeu intermédiaire, mais aussi comme une tentative de créer un contexte culturel qui reflète l'expérience même du flux d'informations et de la communication en 1968. La juxtaposition entre la représentation de la famille et le passé social peut être étendue à la dualité du flux d'informations et de la communication dans les sphères publique et privée. Par exemple, l'utilisation du téléphone fixe comme moyen de communication à longue distance est un élément récurrent de la bande dessinée, et tant la conférence de presse de Ceaușescu à Prague que la situation après l'invasion sont discutées au téléphone par les membres de la famille, dont l'un, en tant que journaliste, n'est pas en

vacances avec sa famille, mais assiste à la conférence de presse. De plus, la représentation de la communication par téléphone est complétée par les situations dans lesquelles elle est représentée : l'un des pères est appelé au téléphone dans le restaurant de l'hôtel, tandis que l'autre père, qui veut parler à la famille après l'intervention, fait la queue à une cabine téléphonique sur la plage roumaine. Ce type de mise en scène de la communication démontre non seulement les différents types de média, mais aussi l'usage du média, de sorte que l'on puisse faire l'expérience de l'utilisation instrumentale qui est étroitement liée à lui. 1968 ne nous est pas seulement présenté au regard d'événements historiques, mais aussi au regard du rôle des médias, et donc de la médiation, et des techniques culturelles¹⁷⁶ étroitement liées qui ont fortement déterminé les pratiques et l'échange social des informations, ainsi que la compréhension de soi individuelle de l'époque.

L'interprétation de la bande dessinée du point de vue des techniques médiatiques et culturelles, en plus de la mise en scène de l'événement historique, montre les conditions, l'environnement et l'utilisation des médias, ce qui permet de sortir l'histoire du récit qui en fait avant tout une histoire tchèque ou tchécoslovaque et de la placer dans un contexte plus large, celui de l'Europe de l'Est. Ceci est également soutenu en partie par la manière dont le récit historique intègre les événements de 1968 en faisant le lien entre eux et le contexte historique : ils sont les successeurs de 1956 et précurseurs de 1989, puisque dans le présent de l'histoire, les personnages font référence à 1956 et, comme je l'ai déjà mentionné, la bande dessinée se termine par une scène de Noël en famille dans laquelle le journal télévisé diffuse les événements de 1989 en Roumanie. Cet arrangement sort 1968 de son récit historique tchécoslovaque étroit et le place dans une perspective plus large, celle de l'Europe de l'Est, et peut donc être compris comme une mise en scène de l'histoire de l'Europe de l'Est à travers les révolutions. De plus, le voyage lui-même est également lié à cela, car il constitue un autre élément clé de la bande dessinée, à côté de la représentation de l'histoire. Les deux couvertures intérieures de la bande dessinée montrent une carte de l'Europe de l'Est, avec des notes manuscrites sur les distances, les dates,

¹⁷⁶ J'utilise ici les techniques culturelles dans le sens où elles se sont développées dans les années 70, comme le dit Balázs Keresztes, « les techniques culturelles dans ce contexte se référaient aux compétences techniques requises pour les médias analogiques et numériques, telles que l'utilisation correcte de la télécommande de la télévision (zapping), la programmation du magnétoscope et le décodage correct des instructions techniques sur l'écran ». Keresztes 2018 : 302.

les itinéraires possibles, et d'autres points d'exclamation ainsi que des signes le long de la route entre Prague et Constanța. Les différentes villes – (Prague, Brno, Bratislava, Budapest, Arad) sont accompagnées d'images de la ville ou de photographies de moments de vacances, épinglées sur la carte à l'aide d'une punaise. Ainsi, dans cette disposition, la carte peut être lue, d'une part, comme un lieu de planification du voyage et, d'autre part, comme un souvenir ou un lieu de mémoire au sens de Pierre Nora, puisque les photos elles-mêmes, épinglées à un angle de dessin, suggèrent que la carte a été affichée quelque part et fonctionne comme un souvenir du voyage, et plus tard de l'année, du passé familial et, dans notre interprétation, un lieu de mémoire de l'Europe de l'Est. D'une part, l'apparition des photographies peut être liée aux nuances de la construction de sens médiatique que nous avons abordées précédemment, mais d'autre part, leur rôle dans le rappel des souvenirs est plus significatif ici, puisque les images des vacances ont également pour fonction de mettre en évidence l'une ou l'autre image de la bande dessinée, représentant ainsi un accès indirect aux souvenirs. En ce sens, la carte et les photographies de la couverture intérieure sont utilisées par la bande dessinée, mais c'est la carte qui est mémorisée dans les images montrant la planification du voyage, de sorte que le jeu est inversé et que la bande dessinée elle-même utilise la carte, ce qui peut également être compris comme un paratexte.

Ce dernier aspect nous ramène à l'importance du voyage. Le contexte d'un déplacement planifié à travers l'Europe de l'Est (une famille en voiture, l'autre en avion) montre également les possibilités. Le voyage peut être compris comme une sorte de liberté, mais les indices révélant le contrôle du voyage sont toujours en train d'émerger. La côte roumaine est mentionnée comme une autre destination possible par rapport à Dubrovnik, une ville du bord de mer croate, ce qui peut être interprété comme une liberté de choix dans le dialogue, mais sur le chemin du retour, le problème des visas apparaît, car l'entrée ou le transit vers l'Autriche n'est pas possible sans visa, et ils ne peuvent donc pas prendre le raccourci, car la frontière avec l'Europe de l'Est est déjà là. Dans cette optique, la liberté de choisir Dubrovnik-Mamaia, qui ne peut être choisie qu'au sein du bloc socialiste, est également réinterprétée.

La mise en scène du voyage nous confronte également à des situations typiques de l'Europe de l'Est du socialisme réel. Les magasins de devises étrangères à la disposition des touristes (où ils achètent le Mickey Mouse du titre de la bande dessinée), les touristes occidentaux qui séjournent et

mangent dans des chambres séparées de l'hôtel, et les produits importés tels que le Coca-Cola, qui ne peuvent être achetés que dans certains magasins. D'après les réflexions des touristes, ou plutôt leur absence de réflexion, nous pouvons conclure que les phénomènes susmentionnés et les pratiques qui y sont liées ne leur sont pas étrangers, mais qu'ils sont plutôt considérés comme étant familiers et habituels. Comme le dit Gábor Biczó à propos des actions du touriste et de son expérience de l'étrangeté : « Le touriste voyage pour ne pas être chez lui, mais là où il n'est pas chez lui, il doit s'appuyer sur ce qui est "chez lui" »¹⁷⁷. Ainsi, si les touristes tchécoslovaques se sentent chez eux en Roumanie dans les circonstances données, ou du moins reconnaissent le familier dans les possibilités, nous pouvons identifier des similitudes dans ces dernières, ce qui nous permet de tirer des conclusions sur la région au sens large, c'est-à-dire l'Europe de l'Est. En outre, par métaphore, on peut comprendre l'achat de la voiture, qui fait l'objet de nombreuses plaisanteries dans la bande dessinée, comme un événement qui se produit dans le contexte d'un voyage : la famille vient de prendre livraison de sa voiture, l'Octavia, après avoir signé et attendu plusieurs années avant de partir en vacances. L'étroitesse du voyage, ses conditions et son contexte peuvent être vécus comme une aliénation à l'horizon de la lecture contemporaine, car nous pouvons percevoir des différences significatives avec la manière dont nous l'organisons et le réalisons aujourd'hui. Tout comme les touristes tchécoslovaques perçoivent la présence de Suédois ou d'autres nationalités sur la côte roumaine comme étrangère, c'est cette aliénation même qui attire l'attention sur l'altérité et l'aliénation du voyage voire du tourisme dans l'horizon actuel.

C'est à travers cette étrangeté que Mickey Mouse, un jouet produit par rapport au personnage du dessin animé, qui apparaît dans la bande dessinée et dans ma lecture, peut être lié à l'interprétation. Mickey joue un rôle prépondérant dans la structure du cadre de la bande dessinée, puisque la figure du jouet que l'on retrouve à la fin de l'histoire peut être considérée comme un déclencheur de souvenirs. Il réapparaît également au début de l'histoire en tant que protagoniste du dessin animé vu au cinéma et devient l'objet déclencheur de la nostalgie du garçon. Cependant, *Mickey Mouse*, le dessin animé de Disney, peut également être considéré comme un symbole de l'Occident, qui n'est pas ou seulement partiellement accessible et reconnaissable dans l'Europe de l'Est de l'époque représentée. Dans la

¹⁷⁷ Biczó 2011 : 11.

vision du monde du garçon de six ou sept ans, qui n'est pas du tout conscient des enjeux historiques, économiques ou politiques, mais qui a été formé dans le contexte de l'Europe de l'Est, Mickey Mouse est présenté comme un personnage qui, du moins selon le garçon, aurait également besoin d'un passeport pour rentrer chez lui depuis la Roumanie. Mickey est caché par le garçon à la frontière, et la peur du garçon n'est donc pas du tout reflétée, mais n'est qu'un effet de l'environnement, une peur des frontières et de leur franchissement. Le personnage de dessin animé lui-même peut être compris comme un « agent infiltré » dans le monde occidental, comme un franchisseur de frontières, tout comme le désir du garçon pour obtenir ce jouet peut être compris comme une rupture avec l'enfermement du bloc de l'Est et le désir de liberté. Le rôle de Mickey Mouse ne se limite pas au point de vue du garçon, puisque les vacances à Mamaia, la dernière nuit avant l'invasion et donc encore sous le charme de la liberté, deviennent également significatives pour les deux pères. La représentation de cette nuit dans une boîte de nuit avec des chanteurs anglophones, de la détente complaisante, peut être comparée à l'image des adultes assis autour d'une table dans un bar en train de boire un verre avant l'intervention. La composition de l'image rappelle en partie le tableau de Léonard de Vinci *La Cène*, même le nombre de personnes assises autour de la table est le même, c'est-à-dire qu'elles sont douze, avec la treizième au centre : Mickey Mouse. La taille de l'image, qui couvre presque les deux côtés de la page, attire clairement l'attention sur la composition, le nombre de personnages et le sujet de la conversation, qui porte sur l'affaiblissement de la position de force de l'Union soviétique. Par allusion intermédiaire, Mickey est également présenté ici comme un excentrique, un étranger. Sa représentation est symbolique et permet une représentation multi-tonale de l'étrangeté.

Mickey pe Dunăre n'est pas simplement une bande dessinée sur les événements historiques de 1968, le Printemps de Prague et sa répression. 1968 est le point de départ, et par conséquent les nombreuses attentes et connaissances préalables conditionnent notre stratégie de lecture à se concentrer d'abord sur le récit historique, le rôle de la référentialité, l'authenticité possible des éléments non fictionnels. Cependant, la structure de la bande dessinée, sa technique narrative, son système référentiel (inter)médial, sa composition distinctive, qui incarnent des techniques culturelles qui ont changé depuis, affirment également l'aspect d'autres récits interprétatifs et/ou d'histoires de développement. L'ouvrage *In 1926*

: *Living at the Edge of Time* de Hans Ulrich Gumbrecht, publié en 1997, tente de présenter l'année 1926 de manière à rendre accessibles au destinataire des alternatives à la narrativité d'une année par la présentation d'objets, de pratiques et de codes différents. Comme on peut le lire dans l'édition hongroise de 2014 :

Nous semblons tous convenir que l'histoire n'est plus conçue comme une dynamique de développement "unilinéaire" et "totalisante". Derrière ce déni, il n'y a cependant pas une seule forme dominante de représentation et de représentation de l'histoire. Si nous l'imaginons et la représentons de manière synchronique, comme le fait ce livre, nous devons nous rendre compte que les éléments d'une telle synchronie ne se fondent pas en une seule image cohérente et homogène. En même temps, et peut-être paradoxalement, ce livre souligne l'existence d'un "réseau" ou d'un "champ" de réalités (pas seulement discursives) qui ont puissamment façonné les formes de comportement et d'interaction qui ont caractérisé l'année 1926.¹⁷⁸

Comme le livre de Gumbrecht, la bande dessinée *Mickey pe Dunăre* cherche à rendre tangibles les aspects et les logiques qui guident les récits possibles dans leur juxtaposition, dont les éléments individuels, bien qu'interdépendants, ne peuvent être intégrés dans un seul grand récit. Les comportements et les schémas d'action deviennent reconnaissables dans leur étrangeté et donnent à l'interprète une liberté considérable quant au lieu et à la manière de lire l'histoire de Mickey Mouse sur le Danube. Grâce à cette option, la bande dessinée déconstruit l'histoire de 1968, la rend compréhensible en tant que multiplicité d'histoires et permet de vivre une expérience de liberté qui peut être capturée dans l'image de la liberté en 1968. Ainsi, la bande dessinée rejoue une scène différente de 1968 en Europe de l'Est, réécrivant nos récits qui sont liés à la région.

¹⁷⁸ Gumbrecht 2014 : 14–16.

Bibliographie

- ASSMANN, Jan (2010), *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Traduit de l'allemand par Diane MEUR, Paris, Aubier.
- BICZÓ Gábor (2011), « A hely és a reprezentáció », in FEJŐS Zoltán (dir.), *Színre vitt helyek*, Budapest, Néprajzi Múzeum, pp. 3-11.
- DARSTAR, Cristian – BERCEANU, Alexandru (2014), *Mickey pe Dunăre*, Ploiești, Jumătatea Plină.
- FAZEKAS, Attila – BÁN, Mór (2006), *Tűzvihar. 1956*, Budapest, Képes.
- FELVIDÉKI, Miklós – PERTICS, Róbert (2012), *Papp Laci. A londoni olimpia bajnoka*, Budapest, Norien-Clamatel Film Kft.
- FILIU, Jean-Pierre – POMES, Cyrille (2013), *Le printemps des arabes*, Paris, Futuropolis.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2014), *1926. Élet az idő peremén*, Traduit de l'anglais par MEZEI Gábor, Budapest, Kijárat.
- GYÁNI Gábor (2011), « A történelmi esemény fogalma », *Magyar Tudomány*, vol. 172, n° 11, pp. 1324-1332.
- KERESZTES Balázs, « Kultúrtechnika » in KRICSFALUSI Beatrix et al. (dir.), *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, Budapest, Ráció, pp. 302-307.
- MAKSA Gyula – MURÁNYI Kata, « Représentations de la migration dans le roman graphique Madgermanes » in MAKSA Gyula – LUKÁCS Laura Klára (dir.), *Études de la bande dessinée. Horizons franco-hongrois, Acta Romanica Quinqueecclesiensis VIII.*, Pécs, Département d'Études Françaises et Francophones, pp. 73-86.
- TALLAI Gábor – FUTAKI Attila (2017), *Budapest Anygala*, Budapest, Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány.
- WEYHE, Birgit (2016), *Madgermanes*, Berlin, Avant.

Représentations de la migration dans le roman graphique *Madgermanes*

Gyula MAKSA

Université de Pécs

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département des Sciences de la Communication et des Médias

Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée

Kata MURÁNYI

Université de Pécs

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département de Science Politique et Relations Internationales

Département des Sciences de la Communication et des Médias

Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée

Birgit Weyhe's *Madgermanes* (2016) is a graphic novel depicting the experiences of Mozambican contract workers in East Germany between 1979 and 1990. Through the intertwined stories of José, Basilio, and Anabella, Weyhe explores migration, acculturation, racism, and the search for belonging across socialist and post-socialist contexts. Blending documentary realism with expressive visuals, the novel portrays both the promises and disillusionments of "brotherly" socialist cooperation. *Madgermanes* stands as an Afropolitan narrative that bridges African and European perspectives, highlighting hybridity, cultural displacement, and the problem of identity in a globalized, postcolonial world.

Introduction

Le roman graphique de Birgit Weyhe, publié en 2016, raconte l'histoire de trois travailleurs migrants mozambicains arrivés à Berlin-Est à la fin des années 1970 et leurs difficultés d'intégration. Entre 1979 et 1990, la RDA a signé des traités d'État avec des alliés communistes tels que le Viêt Nam, l'Angola et le Mozambique pour recruter des « travailleurs sous contrat » (*Vertragsarbeiter*) afin de réduire les pénuries de main-d'œuvre. Les travailleurs du Mozambique étaient employés comme bouchers, serruriers, machinistes ou ouvriers du textile, bien qu'ils aient fait le voyage vers leur « pays frère socialiste » dans l'espoir d'obtenir des qualifications d'enseignant, d'ingénieur ou de médecin. La RDA n'a payé directement qu'une partie (40 %) des salaires des travailleurs, le reste devant être remboursé par le

gouvernement mozambicain à leur retour¹⁷⁹, ce qu'il n'a jamais accompli. Après la réunification allemande, les « travailleurs sous contrat » ont dans la plupart des cas été renvoyés dans leur pays d'origine¹⁸⁰. Les membres du groupe, qui se font appeler « Madgermanes », sont considérés comme des fauteurs de troubles depuis leur retour au Mozambique, car ils ont fréquemment manifesté dans la capitale Maputo pour réclamer leurs salaires perdus.¹⁸¹ Leur nom fait référence à la fois à l'expression « *Made in Germany* » et au mot anglais « *mad* ». ¹⁸²

En examinant les variations historiques et culturelles de la bande dessinée, le concept de « littérature graphique mondiale » est d'abord apparu dans les études sur les mangas au sein desquelles une perspective comparative transnationale et transculturelle a été introduite¹⁸³, qui semble ensuite être utile au regard des romans graphiques également¹⁸⁴. La participation à la littérature graphique mondiale, selon ce point de vue, se manifeste dans les échanges culturels transnationaux, transculturels et mondiaux¹⁸⁵. Cette affirmation évoque des caractéristiques du concept de littérature mondiale de Goethe ainsi que la notion d'interaction dynamique entre les littératures nationales et régionales et s'applique aux phénomènes littéraires graphiques. Dans ce contexte, l'ensemble de la littérature graphique mondiale n'est pas une union des variétés linguistiques et culturelles de la bande dessinée, ni une section transversale de ces ensembles dont les éléments sont des chefs-d'œuvre choisis d'un canon mondial. Le lien entre le concept de littérature mondiale et la bande dessinée est principalement soulevé par l'importance croissante du roman graphique, en particulier en ce qui concerne les (sous-)genres capables de transmettre des expériences locales au niveau transnational et mondial, tels que les reportages en bande dessinée, les bandes dessinées d'expatriés, les récits de voyage et les autobiographies, qui ont connu un grand succès dans les cultures de la bande dessinée américaine et européenne.

Le roman graphique *Madgermanes*¹⁸⁶ peut contribuer de deux manières au moins à la formation d'un canon mondialisé de la littérature graphique. D'une part, comme d'autres romans graphiques afropolitains, il met en avant la perspective africaine sur l'expérience de la mondialisation. Le

¹⁷⁹ Schäfer 2019.

¹⁸⁰ Eder 2020.

¹⁸¹ Schäfer 2019.

¹⁸² Nenno 2022.

¹⁸³ Berndt 2010.

¹⁸⁴ Par exemple Ball 2018 ; Kuhlman-Alaniz 2020 : 12.

¹⁸⁵ Schmitz-Emans 2013.

¹⁸⁶ Weyhe 2016 ; Traduit de l'allemand par Elisabeth Willenz : Weyhe 2017.

caractère afropolitain se reflète également dans la plurilocalité et la « polygamie » géographique des trajectoires des auteurs et des personnages¹⁸⁷. L'auteur-narrateur et les personnages se déplacent entre des espaces géographiques et culturels. La mise en scène de l'expérience de la localité et l'interaction des références à la culture médiatique populaire (mondialisée) caractérisent également de nombreux romans graphiques afropolitains¹⁸⁸. D'autre part, *Madgermanes* est également intéressante du point de vue de la manière dont la bande dessinée traite la période du socialisme réel, car « les histoires individuelles traitées et fictionnalisées de manière réflexive qui y apparaissent interprètent 1990 de leur propre point de vue comme un tournant qui a affecté négativement les événements de leur vie, sortant ainsi 1990 du contexte européen et du récit national allemand »¹⁸⁹.

Dans le cas du roman *Madgermanes*, le processus d'acculturation raconté dans la bande dessinée met l'accent sur les différences interculturelles et la crise d'identité dans la représentation visuelle. Dans cette étude, nous cherchons à répondre à la question de savoir comment *Madgermanes* croise les représentations de la localité, de la vie quotidienne et de l'espace urbain avec les expériences de la culture médiatique et de l'interculturalité. Les situations de migration sont vues dans le contexte et à travers la culture populaire et urbaine des années 1970 et 1980, les affiches politiques, les modes de vie, la musique et la mode.

Cadrage afropolitain

La structure narrative de *Madgermanes* est un récit encadré : l'auteure introduit les trois chapitres dans le cadre. Chaque chapitre se concentre sur les expériences d'un des personnages d'un groupe fictif d'amis – José, Basilio, Anabella – et présente les expériences, les souvenirs et les stratégies d'adaptation partagés par les personnages par rapport à la situation migratoire¹⁹⁰. Les protagonistes de l'histoire sont des personnages fictifs, que Weyhe a construits à partir d'histoires et d'expériences acquises au cours de recherches approfondies et d'entretiens : le réservé, livresque et partisan José ; la persistante, dure et déterminée Anabella, dont la tragédie familiale éclipse toutes ses actions et décisions ; et Basilio, plus intéressé par le plaisir que par le travail. Les trois personnages sont chacun le narrateur d'un chapitre. Les chapitres révèlent leurs relations mutuelles, la manière

¹⁸⁷ « Polygamie du lieu » ou « *Ortspolygamie* » selon Ulrich Beck 1998 : 127-135.

¹⁸⁸ Maksa 2024.

¹⁸⁹ Vincze 2022 : 222.

¹⁹⁰ Schmid 2019.

dont ils ont géré leurs situations migratoires et leurs crises personnelles, ensemble et au niveau individuel. Leurs récits nous donnent une image nuancée des motivations qui les ont poussés à émigrer, ainsi que de leurs sentiments mitigés à l'égard de la guerre coloniale portugaise et du parti communiste mozambicain, et de la période de guerre civile qui a suivi la libération coloniale. Alors que José aide loyalement (et naïvement) le parti FRELIMO en RDA à organiser des soirées d'information et des événements culturels sur sa patrie¹⁹¹, Anabella tente de convaincre son amant qu'ils sont les perdants du système¹⁹², car ils ne sont qu'une main-d'œuvre bon marché¹⁹³. Bien que la famille d'Anabella ait soutenu la cause de la libération du pays de la domination portugaise, elle n'était pas d'accord avec l'orientation communiste du Front de libération du Mozambique¹⁹⁴. Ses frères ont été emprisonnés, ce qui rend leur mère malade. Anabella doit s'occuper de ses petites sœurs¹⁹⁵ et décide finalement de se rendre à Maputo et de demander le programme de « travailleurs sous contrat ». Le troisième personnage, Basilio, se rend vite compte, après son arrivée à Berlin-Est, qu'il est en piège et qu'il ne peut travailler que comme ouvrier. Sa stratégie d'adaptation consistera à s'amuser et à suivre les tendances de consommation.

Le récit nous emmène à travers les différentes chronologies et les systèmes politiques de deux lieux géographiques différents : le Mozambique et l'Allemagne de l'Est. Au Mozambique, nous voyons le passé colonial portugais, l'indépendance (1975) et la période de guerre civile qui a suivi, ainsi que la République populaire et le système capitaliste en place depuis la fin des années 1980. L'auteure présente Berlin-Est et la culture (populaire) des années 1980, période qui précède immédiatement la transition vers le marché libre et la chute du mur (Wende) en Allemagne de l'Est, avec des détails minutieux et des références subtiles.

L'auteure encadre le récit, qui est divisé en trois parties, par ses propres expériences. Les expériences subjectives de Weyhe ont une forte influence non seulement sur le choix du sujet mais aussi sur le langage visuel de la bande dessinée, créant un lien entre l'espace géoculturel de l'Afrique et de l'Europe. Cela se voit dans la visualité de la bande dessinée, dans les circonstances de vie des personnages du roman et dans l'histoire de vie de l'auteure rappelée dans le cadre narratif¹⁹⁶.

¹⁹¹ Weyhe 2016 : 84.

¹⁹² *Ibid.*, 76-77.

¹⁹³ *Ibid.*, 78.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 168.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 170.

¹⁹⁶ Schäfer 2019.

À leur arrivée dans le monde occidental, les personnages du roman graphique, les trois « travailleurs sous contrat » fictifs, réagissent différemment à la situation migratoire et aux phases de choc culturel¹⁹⁷, et choisissent des stratégies d'acculturation différentes¹⁹⁸. Les contradictions et les tensions dans la vie des personnages proviennent de cet état intermédiaire, de l'appartenance à plusieurs lieux (ou même de l'impossibilité d'appartenir à plusieurs lieux), et cela ne se reflète pas seulement au niveau de l'histoire, mais aussi dans la visualité du récit¹⁹⁹. Le langage visuel de la mémoire est caractérisé par l'utilisation d'objets contemporains (photographies, panneaux d'affichage, étiquettes, timbres, etc.) à côté des interviews et des réminiscences pour représenter des périodes de temps, des changements complexes et les impressions et les humeurs des personnages²⁰⁰.

Le langage artistique et le style graphique uniques de Brigit Weyhe permettent de présenter la question de l'appartenance comme un état intermédiaire. En posant la question « *Was ist Heimat?* » (« Qu'est-ce que se sentir chez soi ? »), le roman graphique présente un bretzel qui sort de la gueule d'un léopard : une figure symbolique de l'appartenance à différents contextes culturels, renvoyant à l'« espace intermédiaire » de l'appartenance²⁰¹. La combinaison du mot et de l'image fait également référence à cet espace intermédiaire, faisant allusion à l'« espace intermédiaire » de l'appartenance²⁰². Dans l'œuvre, la relation image-texte est plus qu'une simple question technique, car elle représente des oppositions culturelles, politiques et sociales. Le jeu particulier des mots et des images permet à Weyhe de créer un espace pour les différences culturelles et politiques et de créer un récit image-texte inédit. L'utilisation d'images inspirées d'impressions « occidentales » et africaines y contribue également. Les trois protagonistes du roman, mais aussi l'auteure, se déplacent entre deux espaces culturels, à la recherche du lieu où ils pourraient se sentir chez eux et de leur identité.

La représentation des impressions sensorielles et des souvenirs est déjà présente dans le cadre, lorsque l'auteure évoque ses propres souvenirs de l'ancien Ouganda. En sortant de l'avion, elle est frappée par la chaleur de la piste, l'air doux et humide, des bruits étrangers. Quarante ans plus tard, lors d'un voyage au Mozambique, un mélange similaire de perceptions

¹⁹⁷ Oberg 2006.

¹⁹⁸ Berry 2005.

¹⁹⁹ Schäfer 2019.

²⁰⁰ Schäfer 2019.

²⁰¹ Weyhe 2016 : 13.

²⁰² Schäfer 2019.

sensorielles émerge : la piste chaude, le bourdonnement de la langue étrangère et l'humidité extrême²⁰³. L'auteure n'est jamais allée au Mozambique auparavant, et pourtant ce pays lui est si familier qu'elle s'y sent certainement plus chez elle qu'à Hambourg²⁰⁴. En ce qui concerne l'aspect afropolitain de la *Madgermanes*, il convient de rappeler ici la réflexion d'Achille Mbembe :

La conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice-versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'in-familier, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires – c'est cette sensibilité culturelle, historique et esthétique qu'indique bien le terme « afropolitanisme ». ²⁰⁵

Choc culturel et acculturation

L'étude de la bande dessinée sur l'immigration n'est pas nouvelle, comme en témoignent, par exemple, l'exposition et l'ouvrage *Bande dessinée et immigration*.²⁰⁶ Dans le cadre de notre étude, il est important de souligner l'analyse inspirante de Sándor Klapcsik²⁰⁷ qui examine le choc culturel et l'acculturation dans la bande dessinée *Persepolis* de Marjane Satrapi. Le choc culturel décrit les expériences de désorientation, d'anxiété et de confusion vécues par les nouveaux arrivants dans une situation de migration en raison d'un environnement culturel inconnu. Le concept a été utilisé pour la première fois par Kalervo Oberg²⁰⁸, qui en situe les phases sur une courbe en U dont les coordonnées représentent le temps passé dans le pays d'accueil et le degré de satisfaction résultant du degré d'adaptation. La phase initiale, dite de « lune de miel », est caractérisée par l'enthousiasme : tout est intéressant et agréable, l'expérience se limite essentiellement à apprécier des aspects superficiels de la culture locale. Par la suite, cependant, un sentiment d'inconfort, de désorientation et de perte de repères se fait sentir en raison des barrières linguistiques et culturelles. Dans cette phase, l'individu peut retourner chez lui en raison d'influences extérieures ou par choix personnel, manquant ainsi les étapes de récupération, d'adaptation culturelle et

²⁰³ Weyhe 2016 : 11.

²⁰⁴ *Ibid.*, 12.

²⁰⁵ Mbembe 2006 : 13.

²⁰⁶ Marie – Ollivier 2013.

²⁰⁷ Klapcsik 2015.

²⁰⁸ Oberg 1960.

d'ajustement, et n'atteignant pas un état dans lequel il peut faire l'expérience de la culture du pays d'origine sans en voir les nuances, tout en restant ouvert à la culture d'accueil sans l'idéaliser ou la dévaloriser, tout en développant un sentiment d'appartenance et d'acceptation de celle-ci. Dans le cas d'un retour prématuré, l'individu est généralement confronté aux difficultés de réintégration dans la culture d'origine, c'est-à-dire à un choc culturel inverse²⁰⁹. John W. Berry introduit la notion d'acculturation pour les stratégies d'adaptation découlant de la situation migratoire, qui distingue les changements culturels et psychologiques résultant de la rencontre entre des individus et des groupes issus de milieux culturels différents²¹⁰. Les trois personnages principaux de *Madgermanes* vivent différemment la migration, les étapes du choc culturel et de l'acculturation. José et Basilio subissent un choc culturel inverse au Mozambique parce qu'ils sont rentrés chez eux avant de s'adapter, alors qu'Anabella est la seule d'entre eux à s'adapter et à s'installer en Allemagne.

Pour José António Mugande, la « phase de lune de miel » est déjà présente dans l'anticipation de la période précédant le voyage, imprégnée d'idéologie politique. De tous les personnages, il est le seul à rester attaché à la cause socialiste. Il arrive à l'aéroport de Berlin Schönefeld par un vol Interflug (le logo Interflug revient plusieurs fois dans le livre comme symbole des longues distances, ce qui peut être compris comme un symbole de mobilité culturelle ou même d'une sorte d'« afropolitanisme socialiste »). Dès son arrivée, José cherche un sentiment d'appartenance et de similitude entre Maputo et Berlin-Est, mais il est confronté à un fort sentiment d'aliénation qui déclenche un choc culturel²¹¹, ce qui se reflète dans l'imagerie du roman graphique. La scène de rue de Maputo et les armoiries mozambicaines apparaissent également en contrepoint des emblèmes S-Bahn, Imbiss, RDA typiques de Berlin. La communauté politico-idéologique est représentée par des affiches et des timbres qui soulignent la « poignée de main » et la solidarité entre les deux pays frères socialistes (l'étrangeté est évoquée par l'air inhabituel pour le protagoniste, le foyer des travailleurs, le corps chauffant, les horloges murales dans chaque couloir avertissant de la ponctualité²¹²).

Dans la récupération du choc culturel, l'acquisition de l'allemand joue un rôle crucial, mais José fait aussi l'expérience de l'exclusion, ce qui ralentit

²⁰⁹ Bochner 2006.

²¹⁰ Berry 2005.

²¹¹ Weyhe 2016 : 24.

²¹² *Ibid.*, 26-32.

son adaptation. On le dévisage dans la rue, on ne le sert pas au restaurant²¹³, mais José commence à maîtriser la langue. Il lit l'allemand, va au cinéma, sort pour se divertir, s'inscrit à l'école populaire, découvre la bibliothèque. Au début, il lit des livres pour enfants et des magazines pour la jeunesse, comme le montrent les couvertures de Frösi, Mischka, Mosaik dans le roman graphique. Plus tard, il se plonge également dans la littérature pour adultes disponible en RDA à l'époque. Cependant, son quotidien est solitaire, comme on peut le constater visuellement : José vit comme un crabe dans sa carapace²¹⁴.

Le cadre, l'idéologie et l'idéalisation de l'establishment politique socialiste, imprègne tous les aspects de la vie. Ainsi, il est également présent dans la rue, comme l'indiquent les peintures murales sur le panneau pleine page avec l'inscription « *Mein Arbeitsplatz – Mein Kampfplatz für den Frieden* »²¹⁵. L'idéalisation politique apparaît plusieurs fois par la suite, notamment dans les discussions entre José et Anabella²¹⁶. Dans la vie de José, la rencontre avec la jeune fille est une phase belle et florissante, qui peut être comprise comme une adaptation apparente et superficielle. José aide Anabella à s'adapter aux nouvelles conditions culturelles. À cette époque, le roman graphique est dominé par des images des caractéristiques du Berlin contemporain : le Fernsehturm, les chocolats populaires de l'époque, l'Alexanderplatz, les excursions au Müggelsee et au Nordsee, la discothèque Eisenbahner²¹⁷. Après leur rupture, José est transféré de Berlin à Wismar, où il est nommé chef de brigade. Il parle désormais bien l'allemand, tout en continuant à aider le parti FRELIMO dans son travail culturel. Il donne des conférences sur le Mozambique à des Allemands, alors qu'il connaît déjà mieux l'Allemagne de l'Est que le Mozambique, ce qui montre aussi son adaptation²¹⁸. Au changement de régime, son contrat n'est pas renouvelé, le climat sociopolitique devient pesant pour lui, il subit quotidiennement des atrocités en raison de sa couleur de peau. De la DDR, il ne reste que la lettre D. Sur la même page, le billet Interflug marque la fin de ses années en Allemagne²¹⁹.

Dans le deuxième chapitre, le lecteur découvre l'histoire de Basilio Fernando Mota. En tant que narrateur, Basilio décrit la situation politique

²¹³ *Ibid.*, 42-43.

²¹⁴ *Ibid.*, 63-68.

²¹⁵ *Ibid.*, 69.

²¹⁶ *Ibid.*, 76-77.

²¹⁷ *Ibid.*, 70-75.

²¹⁸ *Ibid.*, 80-84.

²¹⁹ *Ibid.*, 85.

au Mozambique, les guerres coloniales et le parti FRELIMO²²⁰. La bande dessinée met également en scène la symbolique de la révolution portugaise des Œillets de 1975, qui a entraîné l'indépendance des colonies, dont le Mozambique²²¹. Comme dans l'histoire de José, la figure du président Samora Machel apparaît ici, qui encourage les étudiants à apprendre²²². Basilio est le premier à s'inscrire au programme de travailleurs sous contrat, arrivant à Berlin-Est avec de grandes attentes (la phase de « lune de miel ») : il pense être formé pour s'engager en éducation, mais la réalité et la déception donnent à réfléchir (choc culturel). Il ne parle pas la langue, il y a beaucoup de règles qui sont inhabituelles pour lui²²³. Comme, contrairement aux promesses, il n'obtient qu'un emploi de manœuvre, à pelleter du charbon²²⁴, il s'évade dans le divertissement, en suivant les modèles occidentaux dans sa tenue vestimentaire et son mode de vie. Des photographies le montrent posant dans des vêtements à la mode, portant des lunettes de soleil, jouant les disc-jockeys, draguant des filles allemandes²²⁵. L'accent mis par Basilio sur l'importance de l'apparence, ses vêtements²²⁶ et la représentation d'éléments de la culture pop reviennent à plusieurs reprises. Il s'agit notamment des pochettes d'albums (Madonna, Michael Jackson, Tina, Amiga record label, Petra Zieger & Smokings, Bataillon d'amour²²⁷) ou des références à des films (*Die hard 2*, *Marked for Death* - Steven Seagal, *New Jack City*, *Le silence des agneaux*, *The Last Boy Scout*, *Beverly Hills Cop*²²⁸). L'adaptation superficielle et apparente se manifeste également par la mise en avant du sport et de l'appartenance à la communauté qui va avec (l'équipe de football BSG Aufbau Berlin et les images de médailles en boxe²²⁹). Il essaie de maintenir l'impression pour son entourage, sa famille restée au Mozambique, qu'il va bien et que son intégration dans la société ordinaire est réussie²³⁰. Comme José, Basilio est régulièrement confronté au racisme et à l'exclusion²³¹. L'approfondissement de son adaptation commence lorsqu'il rencontre l'Allemande Trudi (devant le supermarché Konsum, où ils font la queue pour des raretés telles que des

²²⁰ *Ibid.*, 99-101.

²²¹ *Ibid.*, 102.

²²² *Ibid.*, 103.

²²³ *Ibid.*, 106-107.

²²⁴ *Ibid.*, 109.

²²⁵ *Ibid.*, 108.

²²⁶ *Ibid.*, 110, 120-122.

²²⁷ *Ibid.*, 117.

²²⁸ *Ibid.*, 148-149.

²²⁹ *Ibid.*, 118.

²³⁰ *Ibid.*, 110-113.

²³¹ *Ibid.*, 119, 132-133.

bananes et des cacahuètes cubaines)²³², et ils finissent par fonder une famille. L'idylle prend fin avec le changement de régime, qu'il vit de la même manière que José²³³. Basilio vit à nouveau une période de perte de repères, rien n'est plus pareil à Berlin. Les plaques de rue sont remplacées (par exemple, la Leninplatz devient la place des Nations unies), la plupart des travailleurs migrants mozambicains sont renvoyés « chez eux » (Interflug) et remplacés par des travailleurs migrants turcs. Basilio n'a pas de travail, passe beaucoup de temps seul, boit beaucoup²³⁴. Il finit par retourner au Mozambique, où il subit un choc culturel inverse similaire à celui de José. Il a du mal à trouver sa place, son identité est définie par son attachement à la culture allemande, qu'il exprime à travers la langue et les symboles nationaux (par exemple le drapeau), et il finit par trouver sa communauté, ses compatriotes, avec lesquels il commence à organiser des manifestations pour récupérer leurs salaires volés²³⁵.

Le dernier chapitre présente les expériences de migration d'Anabella Mbanze Rai. Son histoire est la plus tragique des trois. Dans le récit de la bande dessinée, l'ordre chronologique est à plusieurs reprises remplacé et miné par des changements stylistiques graphiques qui renvoient aux traumatismes vécus par Anabella et à la saturation émotionnelle de ses souvenirs²³⁶. Elle doit lutter pour quitter le Mozambique (elle doit même se prostituer pour y parvenir) et perd la plupart des membres de sa famille pendant la guerre civile. Tout cela et la rupture avec José conduisent Anabella à refuser de retourner dans son pays au moment du changement de régime et à tout faire pour s'intégrer. Au printemps 1984, elle arrive à Berlin par Interflug²³⁷, et les circonstances de son arrivée sont illustrées par des photographies (Trabant devant la station-service Continental ; « *DIE DDR – UNSER VATERLAND!* » sur le foyer des travailleurs ; « *ES LEBE DER 1. MAI!* » sur la fenêtre fermée d'un pub²³⁸). Elle rencontre José dans un cours d'allemand obligatoire, et en tombe amoureuse tout de suite. José l'aide beaucoup à trouver sa place, lui fait découvrir le cinéma, le théâtre, la bibliothèque, l'emmène en excursion. L'auteure fournit une histoire avec des références à la pop culture, des couvertures de livres, des affiches de films et de théâtre de l'époque²³⁹. Anabella est employée dans

²³² *Ibid.*, 134-135.

²³³ *Ibid.*, 138-140.

²³⁴ *Ibid.*, 144.

²³⁵ *Ibid.*, 148-153.

²³⁶ *Ibid.*, 171, 190, 194-199, 202.

²³⁷ *Ibid.*, 172.

²³⁸ *Ibid.*, 173.

²³⁹ *Ibid.*, 179.

une usine de production de bouillottes, mais a du mal à s'intégrer²⁴⁰. Elle s'inscrit à des cours du soir pour obtenir son diplôme du baccalauréat²⁴¹. Elle soutient financièrement son frère, bien qu'elle reçoive beaucoup moins d'argent qu'elle ne le pensait avant. L'auteure illustre ici l'égalité des femmes, sa fausse apparence, par une affiche politique barrée²⁴². La phase de perte de repères, de choc culturel, est à son comble lorsqu'elle apprend que sa dernière sœur vivante a également péri du fait de la guerre civile. L'auteure exprime son chagrin le plus sombre avec deux pleines pages noires²⁴³.

Pour Anabella, la période de rétablissement commence avec un événement politique : le changement de régime. Elle arrive à Berlin-Ouest, où elle est surprise par tout ce qu'elle voit : les gens qui boivent dans la rue, les punks, les magasins remplis de marchandises, la musique de rue. C'est un autre monde, un monde étranger pour elle²⁴⁴. La RDA n'est plus qu'un passé à ramener en souvenir²⁴⁵. Anabella se rend compte que ce n'est qu'une question de temps avant que le statut de « travailleur sous contrat » ne soit aboli. La nouvelle Allemagne ne reprendra pas les contrats, et le sien sera donc résilié. Elle ne veut en aucun cas rentrer chez elle et réussit finalement à obtenir un permis de travail²⁴⁶. Elle s'inscrit à la faculté de médecine de l'université de Tübingen. Elle y rencontre une femme noire de Chicago qui lui suggère d'essayer d'être « plus blanche », d'enlever le foulard et de s'assimiler en matière d'apparence²⁴⁷. Pendant la phase d'adaptation, elle fait de son mieux pour s'assimiler avec succès²⁴⁸. Lorsqu'elle se rend à un congrès médical au Brésil, la langue portugaise, les plantes qu'elle connaît de son pays d'origine, les odeurs réveillent ses sentiments à l'égard du Mozambique et de son « chez-soi » – de la même manière que dans le cadre narratif où le voyage au Mozambique affecte l'auteure. Elle se rend compte que l'Allemagne ne pourra jamais remplacer son pays d'origine qu'elle a perdu pour toujours²⁴⁹, comme elle vit déjà selon les valeurs qu'elle a connues en Allemagne (elle est gênée par la pauvreté, par le fait que les Brésiliens ont une autre notion du temps, etc.) Elle est heureuse de prendre l'avion pour retourner dans son nouveau pays²⁵⁰. Elle finit par obtenir la

²⁴⁰ *Ibid.*, 184.

²⁴¹ *Ibid.*, 188-189.

²⁴² *Ibid.*, 190.

²⁴³ *Ibid.*, 194-195.

²⁴⁴ *Ibid.*, 214.

²⁴⁵ *Ibid.*, 215.

²⁴⁶ *Ibid.*, 217.

²⁴⁷ *Ibid.*, 224-225.

²⁴⁸ *Ibid.*, 228.

²⁴⁹ *Ibid.*, 229.

²⁵⁰ *Ibid.*, 234.

nationalité allemande, mais en même temps l'exclusion et le racisme font partie de son quotidien (sifflements dans son dos, articles de presse sur les délits des étrangers, affiche murale avec le slogan « *fuck schwarze nigger* »²⁵¹).

Conclusions

Dans les histoires présentées, le thème de la recherche d'un foyer est constant. José et Basilio essaient de s'adapter – principalement par l'apprentissage de la langue et la consommation culturelle – mais comme ils doivent retourner au Mozambique, leur assimilation complète n'a pas lieu. Le drame personnel d'Anabella la pousse à faire tout ce qu'elle peut pour rester en Allemagne après le changement de régime. Elle réussit à s'assimiler, s'efforce de présenter une apparence « occidentalisée », obtient la citoyenneté, mais est consciente qu'elle devra vivre avec une identité intermédiaire, hybride, pendant toute sa vie.

La vie quotidienne du socialisme réel du pays d'origine et du pays d'accueil, le Mozambique et la RDA, imprègne les récits des personnages. Les affiches, les timbres, les graffitis, les livres, les films, les objets et les bâtiments sont utilisés pour créer une représentation contemporaine de la décennie qui a précédé le changement de régime et pour transmettre l'atmosphère du pays. Le caractère documentaire du langage visuel du roman graphique *Madgermanes* est un élément clé. Weyhe utilise des reliques matérielles méticuleusement documentées pour créer le langage visuel des dimensions transnationales de la période historique présentée. D'une part, elles représentent l'héritage du colonialisme ancré dans la culture populaire et, d'autre part, elles fournissent une chronographie fidèle de l'Allemagne de l'Est. Photographies, panneaux d'affichage, symboles nationaux et culturels, drapeaux, armoiries, monnaie, couvertures de livres, journaux, cartes, cartes postales, emballages, scènes de rue et vêtements peuvent être interprétés comme des références à l'histoire de l'Allemagne de l'Est, à la période racontée et dépeinte, comme des lieux de mémoire, tandis que ces symboles et éléments matériels permettent également à l'auteure de transmettre les phases d'acculturation des protagonistes.

Madgermanes contribue à la formation d'un canon de la littérature graphique mondiale de plusieurs façons. En tant que roman graphique afropolitain, il présente la perspective africaine sur l'expérience de la mondialisation. Son caractère afropolitain ne se manifeste toutefois pas seulement dans la plurilocalité des trajectoires de vie des auteurs et des

²⁵¹ *Ibid.*, 235.

personnages, mais aussi dans la manière dont la période du socialisme réel et du changement de régime est racontée dans ce roman graphique.

Bibliographie

- BALL, David M. (2018), « World Literature », in BAETENS, Jan et al. (dir.): *The Cambridge History of the Graphic Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 591-608.
- BECK, Ulrich (1998), *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BERNDT, Jaqueline (dir.) (2010), *Comics Worlds and the World of Comics. Towards Scholarship on a Global Scale*, Kyoto, International Manga Research Center, Kyoto Seika University.
- BERRY, John W. (2005), « Acculturation. Living Successfully in Two Cultures », *International Journal of Intercultural Relations*, vol. 29, n° 6, pp. 697-712.
- BOCHNER, Stephen (2006), « Sojourners », in SAM, David L. – BERRY, John W. (dir.), *The Cambridge Handbook of Acculturation Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 181-197.
- EDER, Barbara (2020) « Niegewesen und Niededacht? Figurationen der Non-Person in Graphic Novels mit Fluchtnarrativen », in CATANI, Stephanie – WALDOW, Stephanie (dir.), *Non-Person. Grenzen des Humanen und Humanitären in Literatur, Kultur und Medien*, München, Fink, pp. 147-166.
- KLAPCSIK, Sándor (2015), « Acculturation Strategies and Exile in Marjane Satrapi's Persepolis », *Journal of Multicultural Discourses*, vol. 11, n° 1, pp. 69-83.
- MAKSA, Gyula (2024), « Expériences locales et littérature graphique mondiale : Aya de Yopougon dans le contexte des romans graphiques francophones », *Alternative Francophone*, vol. 3, n° 4, pp. 70-81.
- MARIE, Vincent – OLLIVIER, Gilles (2013), *Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande Dessinée et immigration 1913-2013*, Paris, Futuropolis – Musée de l'histoire de l'immigration.
- MBEMBE, Achille (2006), « Afropolitanisme », *Africultures*, n° 66, pp. 9–15.
- NENNO, Nancy P. (2022), « Migrationsland DDR? Recuperating the Histories of Non-European Vertragsarbeiter* innen in the GDR and Beyond », *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, vol. 55, n° 2, pp. 237-257.
- OBERG, Kalervo (2006), « Culture Shock: Adjustment to New Cultural Environments » (Reprint), *Curare*, vol. 29, n° 2, pp. 142–146.
- SCHÄFER, Annekathrin (2019), « Literatura híbrida: Reflexiones sobre Madgermanes de Birgit Weyhe » in BUJALDÓN DE ESTEVES, Lila (dir.), *Reencuentros con la literatura alemana*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, pp. 389-404.

- SCHMID, Johannes C. P. (2019), « Framing and Translation in Birgit Weyhe's *Madgermanes* », in OTT, Michaela – WEBER, Thomas (dir.), *Situated in Translations. Cultural Communities and Media Practices*, Bielefeld, Transcript, pp. 107-118.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2013), « Graphic Narrative as World Literature », in STEIN, Daniel – THON, Jan-Noël (dir.), *From Comic Strips to Graphic Novels*, De Gruyter, Berlin – Boston, pp. 385–406.
- WEYHE, Brigit (2016), *Madgermanes*, Berlin, Avant.
- WEYHE, Brigit (2017), *Madgermanes*, Traduit de l'allemand par Elisabeth WILLENZ, Paris, Cambourakis.
- VINCZE Ferenc (2022), *Képregénytörténetek. Történeti és elméleti közelítések egy médiumhoz*, Budapest, Ráció – Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.

Représenter l'engagement des volontaires français de la Waffen-SS : une analyse historique et narratologique de la bande dessinée « Berlin sera notre tombeau »

Krisztián BENE

Université de Pécs

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département d'Études Françaises et Francophones

The comic book “Berlin Shall Be Our Grave” [Berlin sera notre tombeau] recounts the involvement of French volunteers in the Waffen-SS during the final days of the Battle of Berlin in 1945. Blending historical realism and dramatic narrative, the work offers a rare and controversial perspective on an episode long marginalized in French historiography. This article analyses the comic's narrative structure, visual style, and ideological implications. By confronting the artwork with established historical research, the study explores how comics can shape collective memory and question traditional narratives of World War II.

Introduction

La bande dessinée *Berlin sera notre tombeau* retrace l'engagement des volontaires français de la Waffen-SS lors de la bataille de Berlin en avril-mai 1945. Ce récit graphique s'inscrit dans une tradition plus large de représentations de la Seconde Guerre mondiale en bande dessinée, un médium qui, par sa nature hybride alliant texte et images, permet une mise en récit singulière des événements historiques. En combinant documentation historique et mise en scène dramatique, cette œuvre propose une vision romancée, mais ancrée dans une certaine réalité des derniers jours du conflit en Europe.

L'engagement des volontaires français dans la Waffen-SS constitue un sujet historiquement et mémoriellement sensible en France. Longtemps occulté dans l'historiographie et la mémoire collective, cet épisode a progressivement fait l'objet d'études approfondies, notamment dans le cadre des recherches sur la collaboration et la participation étrangère aux forces armées du Troisième Reich. Toutefois, sa représentation dans la bande dessinée demeure relativement peu explorée, ce qui soulève des questions importantes sur la manière dont ce médium participe à la construction de l'imaginaire collectif autour de la guerre et de ses acteurs.

En effet, la bande dessinée, en tant que support narratif, offre une liberté de mise en scène et de point de vue qui peut influencer sur la perception du lecteur, rendant l'étude de ce médium essentielle dans l'analyse des représentations mémorielles et idéologiques.

Cette étude propose une analyse de *Berlin sera notre tombeau* sous trois angles principaux. Premièrement, nous examinerons la manière dont l'œuvre s'ancre dans le contexte historique et historiographique de la Division Charlemagne et de la bataille de Berlin, en confrontant le récit aux sources historiques disponibles. Deuxièmement, nous analyserons la narration et les choix graphiques qui structurent le récit et influencent la perception du lecteur, en étudiant la mise en page, l'utilisation de la couleur et les représentations des personnages et des combats. Enfin, nous nous interrogerons sur les enjeux idéologiques et mémoriels sous-jacents à cette représentation, en la replaçant dans le cadre plus large des représentations de la Seconde Guerre mondiale en bande dessinée et en interrogeant ses éventuelles prises de position implicites.

Notre approche combinera des outils issus de la narratologie, de l'analyse iconographique et de l'histoire culturelle, en nous appuyant sur les travaux de chercheurs spécialisés dans l'étude de la bande dessinée et des représentations du passé. Nous nous appuierons également sur des analyses comparatives avec d'autres œuvres graphiques traitant de la Seconde Guerre mondiale afin d'examiner si *Berlin sera notre tombeau* s'inscrit dans un courant spécifique ou si elle propose une vision originale de ces événements. À travers cette réflexion, nous chercherons à comprendre comment cette bande dessinée contribue à façonner la perception contemporaine de l'engagement des volontaires français sous l'uniforme nazi et à quelles dynamiques mémorielles elle participe.

I. Contexte historique et historiographique

L'engagement des volontaires français dans la Waffen-SS, bien que quantitativement marginal en comparaison d'autres formes de collaboration militaire avec le Troisième Reich, revêt une signification particulière dans l'histoire et la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. La Division Charlemagne, formée en 1944 à partir de diverses unités françaises ayant précédemment combattu sous l'uniforme allemand, représente l'ultime incarnation de cette participation²⁵². Ses membres furent parmi les derniers

²⁵² Neulen 1985 : 110.

défenseurs du Reichstag en avril-mai 1945, un fait qui a nourri divers récits mémoriels et interprétations historiques²⁵³. Ce positionnement particulier, à la fois en tant que soldats engagés dans un combat désespéré et en tant que collaborateurs d'un régime honni, en fait un sujet propice aux relectures idéologiques et aux récupérations mémorielles²⁵⁴.

La trajectoire de ces volontaires commence dès l'invasion de l'Union soviétique, en 1941, avec la création de la Légion des volontaires français contre le bolchevisme (LVF), intégrée à la Wehrmacht. Malgré le soutien des partis collaborationnistes, le nombre de recrues reste limité, révélant une réticence générale dans la population française. Après des engagements sanglants et peu concluants sur le front de l'Est, les volontaires sont progressivement intégrés à une nouvelle structure, cette fois au sein de la Waffen-SS²⁵⁵. C'est ainsi qu'à partir de 1943, un recrutement plus massif est organisé, notamment auprès des jeunes ouvriers, étudiants, membres de la Milice et prisonniers de guerre, souvent motivés moins par l'idéologie que par une volonté d'action ou de rupture avec la situation politique intérieure française²⁵⁶.

L'instruction, menée principalement dans le camp de Sennheim en Alsace²⁵⁷, est rude, physiquement et idéologiquement, et débouche sur la constitution de la Sturmbrigade Frankreich. Cette unité participe à l'été 1944 aux combats contre l'Armée rouge en Galicie, où elle subit de lourdes pertes²⁵⁸. Cet engagement, souvent perçu comme le baptême du feu de la formation, est ensuite suivi par une réorganisation des forces sous la forme d'une division : la 33^e division de grenadiers SS « Charlemagne ». Celle-ci regroupe les survivants de la LVF, de la brigade d'assaut, de la Milice et d'autres formations, pour constituer une force de 7 000 hommes environ²⁵⁹.

Déployée en Poméranie début 1945, la division subit un nouvel échec sanglant face à l'offensive soviétique. La majorité de l'unité est anéantie ou capturée. Cependant, un bataillon mené par Henri Joseph Fenet parvient à

²⁵³ Voir par exemple Fenet 2014 ; Krukenberg 1973 ou Malardier 2007.

²⁵⁴ Saint-Loup 1965 ; Saint-Paulien 1964 ; Giolitto 2007 ; Lambert-Le Marec 1993 ; Mabire 1996, etc.

²⁵⁵ Leleu 2007 : 186-189.

²⁵⁶ Bayle 2008 : 60.

²⁵⁷ Costabrava 2007 : 51.

²⁵⁸ Dupont 2002 : 221.

²⁵⁹ Rouso 1984 : 212.

se replier en Allemagne. C'est ce noyau dur qui formera le détachement envoyé à Berlin en avril 1945²⁶⁰.

À Berlin, les Français de la Waffen-SS s'illustrent par leur ténacité et leur fanatisme. Rattachés à la division Nordland, ils participent à la défense de secteurs clés comme la Wilhelmstrasse ou le quartier de Neukölln, détruisant une soixantaine de chars soviétiques selon certaines sources. Isolés, épuisés, et sans espoir de renfort, ils continuent à se battre jusqu'au 2 mai, date de la reddition finale. Ce combat jusqu'à l'extrême a nourri une mythologie particulière autour de ces derniers « défenseurs du bunker d'Hitler »²⁶¹.

Ainsi, l'histoire des volontaires français de la Waffen-SS, bien qu'issue d'une dynamique complexe mêlant engagements individuels, choix idéologiques, circonstances politiques et illusions militaires, s'est cristallisée dans les mémoires sous forme d'un récit ambigu. Tour à tour martyrs d'un combat perdu ou traîtres à la patrie, ces hommes occupent une place trouble dans la mémoire collective française. Leur engagement, plus que toute autre forme de collaboration, incarne la radicalité d'un choix, et le prix ultime qu'ils ont payé pour celui-ci.

D'un point de vue historiographique, la question de la participation française à la Waffen-SS a longtemps été éclipsée par une lecture dominante de la Résistance et de la Libération, mettant en avant l'image d'une France unanimement résistante. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que les historiens ont commencé à étudier plus systématiquement la collaboration militaire, notamment sous l'impulsion des travaux de Jean-Paul Cointet et Pierre Giolitto²⁶². Le rôle de la Division Charlemagne a ainsi été progressivement redéfini, passant d'une figure quasi mythologique pour certains cercles nostalgiques à un objet d'étude plus nuancé, intégrant les motivations diverses des engagés, les réalités du combat et les destins individuels après la guerre²⁶³.

Plus récemment, l'approche mémorielle a permis d'analyser comment ces anciens combattants ont tenté de justifier leur engagement et comment leur image a évolué dans la culture populaire. Loin de disparaître après la guerre, l'existence des volontaires français de la Waffen-SS a continué à susciter des débats, notamment dans les années 1990 et 2000, avec la

²⁶⁰ Rostaing 2008 : 172-174.

²⁶¹ Krätschmer 1957 : 411.

²⁶² Voir par exemple Cointet 1996 et Giolitto 1997.

²⁶³ Cf. Bernage 2005.

publication de témoignages et de travaux universitaires cherchant à comprendre ce phénomène sous un angle plus sociologique et culturel²⁶⁴. La représentation de ces combattants dans la fiction, qu'il s'agisse de romans, de films ou de bandes dessinées, s'inscrit ainsi dans une dynamique complexe où se croisent histoire et mémoire collective.

Dans ce contexte, *Berlin sera notre tombeau* s'inscrit dans un double dynamique : d'une part, il contribue à la mise en récit d'un épisode longtemps marginalisé dans l'histoire officielle, et d'autre part, il participe à une réévaluation des figures de la collaboration dans la culture visuelle contemporaine. L'examen des sources historiques utilisées par les auteurs, ainsi que des choix narratifs qu'ils opèrent, permettra de mieux comprendre les tensions entre mémoire, fiction et histoire dans cette œuvre. En analysant la façon dont les auteurs mobilisent la documentation historique et les éléments fictionnels, nous chercherons à mettre en lumière les mécanismes par lesquels le médium de la bande dessinée façonne un récit qui oscille entre récit historique, reconstruction et mise en scène dramatique.

II. Présentation de l'œuvre et des auteurs

Berlin sera notre tombeau est une bande dessinée en trois volumes scénarisée et majoritairement dessinée par Michel Koeniguer. Publiée entre 2019 et 2022 aux éditions Paquet, elle s'inscrit dans la collection « Histoire & Histoires », qui se consacre à la mise en récit graphique de moments marquants du passé²⁶⁵. En 2023, les trois parties sont éditées en un seul volume²⁶⁶. Le coloriste de ces ouvrages est Fabien Alquier. Michel Koeniguer (1971-2021) a conçu le scénario initial et devait également réaliser le dessin. Cependant, il est décédé en avril 2021, avant d'avoir pu achever le projet. Par conséquent, le troisième volume a été terminé par Vincenzo Giordano qui a dessiné les pages 117 à 144. Il a accompagné Michel Koeniguer dans la conception initiale du projet, qui s'inscrivait dans la lignée des récits militaires forts portés par la collection « Signal » et a veillé à préserver la vision originelle de Koeniguer. En somme, Vincenzo Giordano a assuré la cohérence éditoriale, la continuité artistique et la

²⁶⁴ Pour les premiers, voir Armani 2013 ; Deloncle 2004 ; Lannurien 2009, etc. Pour les derniers, voir Bene 2012 ou Broche-Muracciole 2017.

²⁶⁵ Koeniguer – Alquier 2019 ; Koeniguer – Alquier 2020 ; Koeniguer – Giordano – Alquier 2022.

²⁶⁶ Koeniguer – Giordano – Alquier 2023.

sensibilité historique du projet. Ainsi, même si Michel Koeniguer n'a pas participé directement à la version publiée de la bande dessinée, son empreinte reste essentielle dans l'esprit du projet. L'édition intégrale de 2023 rend d'ailleurs hommage à son travail et à sa mémoire²⁶⁷.

L'œuvre suit un groupe de soldats français intégrés à la Division Charlemagne lors des derniers jours du Troisième Reich. À travers leur regard, le lecteur est plongé dans l'enfer de Berlin assiégé, avec une mise en scène qui oscille entre réalisme historique et dramatisation fictionnelle. L'approche de Koeniguer se caractérise par une attention particulière aux détails historiques, avec une reconstitution précise des uniformes, du matériel militaire et du cadre urbain berlinois en ruines. Cependant, cette fidélité aux faits cohabite avec une mise en récit qui joue sur des archétypes narratifs, renforçant l'impact émotionnel de l'histoire.

L'illustration renforce cette tension entre réalisme et exagération dramatique. Son trait nerveux et ses compositions dynamiques plongent le lecteur dans un univers brutal et chaotique, où la guerre apparaît dans toute son absurdité et sa violence. L'utilisation des couleurs et des contrastes accentue cette impression, donnant à l'œuvre une atmosphère sombre et oppressante.

La couverture de l'édition intégrale publiée en 2023 constitue un élément visuel essentiel dans la réception de l'œuvre. On y voit des soldats de la Division Charlemagne avançant dans un Berlin en ruines, sous un ciel rougeoyant qui symbolise à la fois l'apocalypse et l'embrasement final du Reich. La composition privilégie un cadrage héroïsant : les combattants sont représentés en contre-plongée, ce qui accentue leur stature et donne une impression de bravoure face à la fatalité. Les couleurs dominantes (le rouge, le noir et les teintes métalliques) renforcent le caractère dramatique de la scène, tout en rappelant l'esthétique des affiches de propagande de l'époque. En ce sens, la couverture condense déjà l'ambivalence qui traverse l'ensemble de la bande dessinée : elle attire le lecteur par la puissance visuelle et l'énergie dramatique, mais elle soulève en même temps la question du risque d'une valorisation implicite des protagonistes. Le choix éditorial de cette iconographie traduit donc les tensions mémorielles et idéologiques propres au sujet, et il convient donc de l'interroger dans l'analyse de l'œuvre.

Ainsi, *Berlin sera notre tombeau* s'inscrit à la croisée de la bande dessinée historique et du récit de guerre, proposant une lecture immersive d'un

²⁶⁷ *Ibid.*, 2.

épisode méconnu de la Seconde Guerre mondiale tout en questionnant la place des combattants français dans l'histoire et la mémoire collective²⁶⁸.

III. Analyse narrative et graphique

L'approche narrative et graphique de *Berlin sera notre tombeau* constitue un élément essentiel de sa réception par le lecteur. Son récit est structuré selon une progression dramatique qui alterne entre les scènes de combat intenses et les moments de réflexion introspective des personnages. Cette structure permet d'articuler un double registre : celui de l'action immersive et celui du questionnement moral, dans lesquels les personnages expriment des doutes et des conflits internes face à la situation désespérée dans laquelle ils se trouvent.

1. La narration : une structure immersive et rythmée

Le scénario de Michel Koeniguer repose sur un enchaînement rapide des événements, reproduisant la tension et l'urgence de la bataille de Berlin. L'action est narrée selon un rythme soutenu, marqué par de nombreux changements de focalisation qui plongent tour à tour le lecteur dans l'expérience de différents protagonistes. L'usage fréquent des plans rapprochés et des cadrages serrés renforce cette impression de chaos, donnant l'illusion d'une caméra mobile qui suit les combattants au cœur des ruines berlinoises.

Le découpage des planches joue un rôle central dans cette dynamique narrative. On observe une alternance entre des cases horizontales larges, qui restituent l'ampleur de la destruction et des affrontements, et des cases plus petites, qui intensifient l'émotion et la tension. Cette variation dans la mise en page crée un effet de montage cinématographique, accentuant le sentiment d'immersion du lecteur.

De plus, l'œuvre intègre des flashbacks qui éclairent le parcours des personnages avant leur engagement dans la Waffen-SS. Ces retours en arrière, souvent intégrés sous forme de vignettes aux tons plus ternes ou sépia, contrastent avec la brutalité des scènes de combat et apportent une dimension plus psychologique à l'histoire²⁶⁹. Ils permettent également de contextualiser les motivations et l'idéologie des protagonistes, évitant ainsi une vision monolithique de ces soldats.

²⁶⁸ Lesage 2022 : 25-32.

²⁶⁹ Koeniguer – Giordano – Alquier 2023 : 48, 51, 80, 95, 130.

2. L'esthétique graphique : un réalisme brutal et expressionniste

Le travail de Michel Koeniguer sur l'illustration donne à *Berlin sera notre tombeau* une identité visuelle forte, où se mêlent un réalisme détaillé et un style expressif qui accentue la violence du conflit. Son trait épais et nerveux confère une énergie particulière aux scènes de combat, où l'usage des ombres et des textures renforce la sensation de chaos et de destruction.

L'un des éléments les plus marquants de l'esthétique de la bande dessinée est l'usage de la couleur. La palette est dominée par des teintes sombres et terreuses – des bruns, des gris et des verts militaires –, reflétant l'atmosphère oppressante de Berlin en ruines. Les éclats de rouge vif, réservés aux explosions, au sang et aux emblèmes nazis, créent un contraste saisissant qui attire l'attention du lecteur sur les moments-clés du récit²⁷⁰.

L'expressivité des visages est un autre aspect distinctif du style de Koeniguer. Les personnages ne sont jamais figés : leurs traits marqués, souvent déformés par la rage, la peur ou la douleur, traduisent une intensité dramatique qui dépasse le simple réalisme. Ce choix graphique contribue à humaniser les combattants, tout en rendant perceptible la brutalité de leur condition.

3. La représentation des combattants : entre héroïsation et fatalisme

Un aspect fondamental de l'analyse graphique et narrative de *Berlin sera notre tombeau* concerne la représentation des volontaires français de la Waffen-SS. Contrairement à d'autres récits de guerre où les protagonistes sont clairement caractérisés comme héros ou anti-héros, cette bande dessinée adopte une approche plus ambiguë. Les soldats de la Division Charlemagne y sont dépeints non pas comme des fanatiques idéologiques, mais comme des combattants désabusés, pris dans une logique de survie au sein d'un régime en pleine débâcle²⁷¹.

Le discours indirect libre, employé dans les dialogues et les pensées des personnages, permet d'entrevoir leur perception du conflit. Certains expriment des regrets, d'autres persistent dans leur engagement, mais tous sont confrontés à l'absurdité de la situation. Cette approche évite une glorification excessive de ces soldats, tout en mettant en évidence leur rôle historique²⁷².

²⁷⁰ *Ibid.*, 102-105.

²⁷¹ *Ibid.*, 84-86.

²⁷² *Ibid.*, 94.

L'un des enjeux majeurs de cette représentation réside dans la manière dont elle s'inscrit dans un cadre mémoriel plus large. La Seconde Guerre mondiale en bande dessinée a souvent privilégié une approche manichéenne, opposant résistants et occupants. *Berlin sera notre tombeau* s'inscrit à contre-courant en choisissant de raconter une histoire du point de vue de soldats français du camp nazi, ce qui soulève des questions sur l'intention et la réception de l'œuvre. En cela, elle s'inscrit dans une tendance contemporaine par laquelle la bande dessinée historique explore des perspectives plus complexes et parfois dérangeantes²⁷³.

4. Le traitement de la violence et son impact sur le lecteur

Enfin, il convient d'analyser la manière dont la violence est représentée dans *Berlin sera notre tombeau* et l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Contrairement à certaines bandes dessinées de guerre dans lesquelles la violence est esthétisée ou atténuée, ici, elle est omniprésente et crue. Les corps déchiquetés, les visages marqués par la fatigue et le désespoir, les bâtiments en flammes sont autant d'éléments qui participent à la mise en scène d'une guerre totale et destructrice²⁷⁴.

L'absence de héros triomphants et l'omniprésence de la mort créent une atmosphère nihiliste, dans laquelle le destin des protagonistes semble scellé dès le début. Cette approche réaliste, presque documentaire, contraste avec d'autres récits de guerre plus romancés. Elle s'inscrit dans une démarche visant à déconstruire les mythes autour du combat et à insister sur l'aspect absurde du conflit.

En conclusion, l'analyse narrative et graphique de *Berlin sera notre tombeau* révèle une œuvre qui joue sur plusieurs registres : immersion réaliste, tension dramatique et interrogation mémorielle. À travers son découpage dynamique, son esthétique brute et sa représentation ambivalente des protagonistes, la bande dessinée offre une vision à la fois saisissante et troublante d'un épisode méconnu de la Seconde Guerre mondiale. Elle interroge non seulement l'histoire des volontaires français dans la Waffen-SS, mais aussi la manière dont la bande dessinée, en tant que médium, participe à la construction et à l'évolution du discours mémoriel sur le passé.

²⁷³ Mak 2012 : 263-265.

²⁷⁴ Koeniguer – Giordano – Alquier 2023 : 45-46, 60-61.

IV. Enjeux idéologiques et mémoriels : une représentation problématique

L'un des aspects les plus sensibles de *Berlin sera notre tombeau* réside dans les enjeux idéologiques et mémoriels sous-jacents à sa représentation des volontaires français de la Waffen-SS. En choisissant de raconter les derniers jours du Troisième Reich du point de vue de ces soldats, la bande dessinée s'inscrit dans une tendance contemporaine dans laquelle la fiction historique explore des perspectives souvent marginales ou taboues. Cependant, cette approche soulève plusieurs questions : comment ces combattants sont-ils dépeints ? L'œuvre contribue-t-elle vraiment à une relecture plus neutre ou ambivalente de leur engagement ? Enfin, dans quelle mesure s'inscrit-elle dans les débats mémoriels français et européens sur la Seconde Guerre mondiale ?

1. Une mise en récit qui oscille entre distanciation et empathie

Le traitement narratif et visuel des protagonistes dans *Berlin sera notre tombeau* oscille entre une certaine empathie et une mise à distance critique. D'un côté, les personnages sont montrés comme des soldats pris dans une guerre qu'ils ne peuvent plus gagner, acculés et livrés à une violence extrême²⁷⁵. De l'autre, certains dialogues et éléments narratifs insistent sur leur engagement volontaire, leur loyauté à l'égard du régime nazi ou leur croyance en un combat perdu d'avance²⁷⁶. Cette ambivalence est renforcée par l'utilisation du point de vue interne : le lecteur suit l'histoire à travers les yeux des volontaires français, ce qui crée une proximité avec ces derniers, mais sans pour autant occulter la nature du régime qu'ils défendent.

Là où la bande dessinée se distingue d'autres récits de guerre, c'est par l'absence d'une condamnation explicite ou d'une dénonciation frontale de ces personnages. Contrairement à des œuvres qui adoptent une posture critique claire vis-à-vis de la collaboration et de l'idéologie nazie, *Berlin sera notre tombeau* laisse une part d'interprétation au lecteur. Ce choix peut être perçu de manière ambivalente : d'un côté, il permet d'éviter une simplification manichéenne du récit ; de l'autre, il peut donner l'impression d'une neutralité proche de la sympathie face à un sujet historiquement et moralement chargé.

²⁷⁵ *Ibid.*, 6-7, 16, 94.

²⁷⁶ *Ibid.*, 71, 131.

2. Une relecture mémorielle de la participation française à la Waffen-SS

La représentation des volontaires français dans la Waffen-SS a longtemps été absente ou minimisée dans le discours mémoriel français sur la Seconde Guerre mondiale. Pendant des décennies, l'accent a été mis sur la Résistance et sur le rôle de la France libre, tandis que la collaboration militaire avec l'Allemagne nazie restait un sujet tabou. Ce n'est qu'à partir des années 1970 et 1980 que des travaux d'historiens ont commencé à mettre en lumière cet aspect du conflit, en tentant d'expliquer les motivations et le parcours des engagés qui ont contribué à la légitimation de leurs actions²⁷⁷.

Dans ce contexte, *Berlin sera notre tombeau* participe d'un mouvement plus large dans lequel la bande dessinée devient un outil de réflexion sur les zones d'ombre de l'histoire. Toutefois, en choisissant une approche qui met en avant l'expérience individuelle des combattants, l'œuvre tend à s'éloigner d'une analyse strictement historique pour privilégier un regard narratif centré sur l'action et le destin des personnages. Cette focalisation sur le vécu des soldats peut être interprétée comme une tentative d'humanisation, mais elle pose aussi la question du risque d'un récit qui atténuerait la responsabilité liée à la dimension politique et idéologique de leur engagement.

3. Une œuvre qui s'inscrit dans une tendance plus large de la bande dessinée historique

Depuis plusieurs années, la bande dessinée historique explore de plus en plus des thématiques complexes et controversées, cherchant à offrir une vision plus nuancée des conflits du passé. Des œuvres comme *Il était une fois en France* de Fabien Nury et Sylvain Vallée, qui retrace l'histoire d'un collabo devenu résistant²⁷⁸, ou *Les Meilleurs Ennemis* de Jean-Pierre Filiu et David B., qui analyse les relations entre l'Orient et l'Occident, témoignent de cette volonté de dépasser une lecture simpliste des événements²⁷⁹.

Dans ce paysage, *Berlin sera notre tombeau* s'inscrit dans une forme de « récit de guerre en immersion », qui plonge le lecteur dans la brutalité du combat sans pour autant prendre une position tranchée sur le sens de cet engagement. Ce type de narration rappelle d'autres films traitant de la guerre

²⁷⁷ Voir la partie *Contexte historique et historiographique* ci-dessus.

²⁷⁸ Voir Nury – Vallée 2020.

²⁷⁹ David – Filiu 2018.

du point de vue de soldats du camp perdant, comme *Stalingrad* (1992, réalisé par Joseph Vilsmaier) ou *La Chute* (2004, réalisé par Oliver Hirschbiegel).

Cependant, la question qui se pose ici est celle de savoir si cette représentation contribue à une meilleure compréhension historique ou si elle risque, au contraire, de nourrir une forme de fascination ambiguë pour ces combattants. En effet, la composition de la couverture, l'utilisation d'un registre héroïque dans certaines scènes de combat, ainsi que la mise en avant de la bravoure et du sacrifice des personnages, peuvent être interprétées comme des formes de valorisation implicite.

4. Une réception contrastée : entre analyse critique et appropriation idéologique

Comme toute œuvre traitant d'un sujet sensible, *Berlin sera notre tombeau* suscite des réactions contrastées. Pour certains lecteurs et critiques, elle constitue une tentative intéressante de traiter un pan méconnu de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, en mettant en lumière la complexité des engagements individuels. Pour d'autres, elle pose un problème par son absence de contextualisation critique et par le risque d'une lecture biaisée qui pourrait être récupérée par certains courants idéologiques.

En effet, l'histoire de la Division Charlemagne a été récupérée par des cercles d'extrême droite qui y voient un exemple de « résistance européenne » face au bolchevisme²⁸⁰. Cette lecture idéologique, bien que minoritaire, soulève la question de la responsabilité des auteurs face à l'interprétation de leur œuvre. Dans ce contexte, la réception de *Berlin sera notre tombeau* dépend en grande partie du regard du lecteur : s'il s'agit d'un lecteur averti, conscient des enjeux historiques, il pourra y voir une œuvre qui interroge la mémoire et les représentations de la guerre. En revanche, un lecteur non informé ne pourrait y percevoir qu'un récit de guerre typique, qui – avec ces outils narratifs facilement décodables – valorise des combattants nazis, faute d'un cadre critique explicite.

Conclusion

À ce titre, l'ouvrage s'inscrit dans un paysage plus large de la bande dessinée historique, au sein duquel les récits de guerre cherchent à explorer de nouvelles perspectives²⁸¹. En choisissant de mettre en scène les derniers

²⁸⁰ De tels ouvrages sont présentés par Carrard 2011.

²⁸¹ Ory 2013 : 92-94.

jours du Troisième Reich à travers le regard des volontaires français de la Waffen-SS, cette œuvre propose une approche immersive et dramatique d'un épisode souvent occulté de l'histoire militaire et mémorielle française. Toutefois, ce choix narratif n'est pas sans soulever d'importantes questions, tant sur le plan de la représentation que sur celui de la réception critique.

D'un point de vue narratif et graphique, *Berlin sera notre tombeau* s'appuie sur un équilibre subtil entre réalisme et expressionnisme. La reconstitution minutieuse du contexte historique et des combats contribue à ancrer l'histoire dans une réalité tangible, tandis que le style dynamique et expressif de Michel Koeniguer accentue la violence et le chaos de l'effondrement du Troisième Reich. Ce réalisme, combiné à une structure qui alterne entre action intense et introspection des personnages, participe à une lecture immersive qui capte l'attention du lecteur. Toutefois, cette immersion s'accompagne d'une ambiguïté : en ne proposant pas de distanciation explicite vis-à-vis de ses protagonistes, la bande dessinée laisse une large part d'interprétation à son public, ce qui peut prêter à des lectures divergentes.

Sur le plan idéologique et mémoriel, cette œuvre interroge la manière dont la Seconde Guerre mondiale et ses acteurs continuent d'être représentés dans la culture populaire. La Division Charlemagne, longtemps absente du récit national français, revient progressivement dans les discours historiographiques, mais demeure un sujet sensible du fait de son engagement aux côtés de l'Allemagne nazie. *Berlin sera notre tombeau* s'inscrit dans cette dynamique de redécouverte, mais en se concentrant sur l'expérience individuelle des combattants plutôt que sur les implications politiques et idéologiques de leur engagement, elle prend le risque d'une relecture décontextualisée de l'histoire.

Enfin, la réception de cette bande dessinée illustre les tensions qui existent dans la représentation des conflits passés : entre volonté de réalisme, exploration des zones grises de l'histoire et risque de réappropriation idéologique, toute œuvre traitant d'un sujet aussi sensible doit naviguer avec prudence. *Berlin sera notre tombeau* ne tombe pas dans une apologie directe des volontaires français de la Waffen-SS, mais elle ne les condamne pas non plus explicitement, laissant planer une ambiguïté qui peut être perçue de différentes manières selon le regard du lecteur.

En définitive, cette bande dessinée témoigne des défis inhérents à la fiction historique lorsqu'elle aborde des sujets controversés. Elle offre une reconstitution immersive et percutante de la bataille de Berlin, tout en

soulevant des questions fondamentales sur la mémoire, la représentation et la responsabilité des créateurs face à l'histoire. Ce faisant, elle contribue au débat sur la place de la bande dessinée dans la construction du récit historique et invite à une réflexion critique sur la manière dont le passé continue d'être raconté et perçu aujourd'hui.

Bibliographie

- ARMANI, Yves (2013), *Les pendus de Wildflecken*, Paris, L'Homme Libre.
- BAYLE, André (2008), *Des jeux olympiques à la Waffen SS*, Paris, Éditions du Lore.
- BENE, Krisztián (2012), *La collaboration militaire française dans la Seconde Guerre mondiale*, Talmont St. Hilaire, Codex.
- BERNAGE, Georges (2005), *Berlin 1945*, Bayeux, Heimdal.
- BROCHE, François - MURACCIOLE, Jean-François (2017), *Histoire de la collaboration 1940 – 1945*, Paris, Tallandier.
- BURRIN, Philippe (1995), *La France à l'heure allemande, 1940-1944*, Paris, Seuil.
- CARRAD, Philippe (2011), « *Nous avons combattu pour Hitler* », Paris, Armand Colin.
- COINTET, Jean-Paul (1996), *Histoire de Vichy*, Paris, Plon.
- COSTABRAVA, Fernand (2007), *Le soldat baraka. Le périple européen de Fernand Costabrava, panzergrenadier de la Brigade Frankreich*, Nice, s.n.
- DAVID, B. - FILIU, Jean-Pierre (2018) *Les meilleurs ennemis. Une histoire des relations entre les États-Unis et le Moyen-Orient (1783-2013)*, Paris, Futuropolis.
- DELARUE, Jacques (1968), *Trafics et crimes sous l'Occupation*, Paris, Fayard.
- DELONCLE, Louis (2004), *Trois jeunesses provençales dans la guerre*, Paris, Dualpha.
- DUPONT, Pierre Henri (2002), *Au temps des choix héroïques*, Paris, L'Homme libre.
- GIOLITTO, Pierre (1997), *Histoire de la Milice*, Paris, Perrin.
- GIOLITTO, Pierre (2007), *Volontaires français sous l'uniforme allemand*, Paris, Perrin.
- FENET, Henri (2014), *Berlin. Derniers témoignages*, Paris, L'Homme Libre.
- KOENIGUER, Michel – ALQUIER, Fabien (2019), *Berlin sera notre tombeau. I. Neukölln*, Genève-Paris, Paquet.
- KOENIGUER, Michel – ALQUIER, Fabien (2020), *Berlin sera notre tombeau. II. Furia francese*, Genève-Paris, Paquet.
- KOENIGUER, Michel – GIORDANO, Vincenzo – ALQUIER, Fabien (2022), *Berlin sera notre tombeau. III. Les Derniers Païens*, Genève-Paris, Paquet.
- KOENIGUER, Michel – GIORDANO, Vincenzo – ALQUIER, Fabien (2023), *Berlin sera notre tombeau*, Genève-Paris, Paquet.
- KRÄTSCHMER, Ernst-Günther (1957), *Die Ritterkreuzträger der Waffen-SS*, Göttingen, Plesse Verlag.
- KRUKENBERG, Gustav (1973), « La Charlemagne », *Historia*, numéro spécial n° 32, pp. 130-137.

- LAMBERT, Pierre Philippe – LE MAREC, Gérard (1993), *Partis et mouvements de la Collaboration*, Paris, Jacques Grancher.
- LANNURIEN (DE), François (2009), *Le sublime et la mort*, Paris, L'Homme libre.
- LEFÈVRE, Éric & Jean MABIRE (2004), *Par -40° devant Moscou*, Paris, Grancher.
- LELEU, Jean-Luc (2007), *La Waffen-SS. Soldats politiques en guerre*, Paris, Perrin.
- LESAGE, Sylvain (2022) « Bande dessinée et histoire. De l'histoire des représentations à l'histoire culturelle », *Sociétés & Représentations*, vol. 28, n° 1, pp. 15-38.
- MABIRE, Jean (1996), *La brigade Frankreich. Le premier combat des SS français*, Paris, Grancher.
- MAK, Joël (2012), « Histoire culturelle et bande dessinée : pistes méthodologiques et propositions pédagogiques pour questionner la BD en tant que document historique », in N. Rouvrière (dir.), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, Université Stendhal.
- MALARDIER, Jean (2007), *Combats pour l'honneur*, Paris, L'Homme libre.
- NEULEN, Hans Werner (1985), *An deutscher Seite. Internationale Freiwillige von Wehrmacht und Waffen-SS*, München, Universitas.
- NURY, Fabien - VALLEE, Sylvain (2020), *Il était une fois en France*, Grenoble-Boulogne-Billancourt, Glénat BD.
- ORY, Pascal (2013) « L'histoire par la bande? » *Le Débat*, vol. 34, n° 5, pp. 90-95.
- ROSTAING, Pierre (2008), *Le prix d'un serment. 1941-1945. Des plaines de Russie à l'enfer de Berlin*, Paris, Librairie du Paillon.
- ROUSSO, Henry (1987), *Le syndrome de Vichy*, Paris, Seuil.
- ROUSSO, Henry (1984), *Pétain et la fin de la collaboration*, Paris, Éditions Complexe.
- SAINT-LOUP (1965), *Les Hérétiques*, Paris, Presses de la Cité.
- SAINT-PAULIEN (1964), *Histoire de la collaboration*, Paris, L'esprit nouveau.

VARIA

Educación bilingüe – Bachillerato en Geografía en italiano

Beáta PAPP

Universidad de Pécs

Escuela de Doctorado en Ciencias de la Educación y de la Formación

The innovation of the Hungarian educational policy of the eighties was the introduction of bilingual training which until now is the most suitable method for vehicular teaching. Even after 36 years the Hungarian-Italian bilingual education is still waiting to be explored. Content and Language Integrated Learning (CLIL) is a key element of bilingual education. The aim of our subject-specific research is to study the results of the intermediate level Geography graduation in Italian language. With our research, we wanted to find out whether the language of teaching is cast as a shadow over the results. The results suggest that language does not significantly influence subject performance.

Introducción

La educación bilingüe, que tiene una historia de casi cuarenta años desde la caída del comunismo, es uno de los modelos escolares más populares de Hungría, que no solo ha tejido la educación pública a su alrededor, ya que muchos jardines de infancia también ofrecen educación bilingüe. Uno de los beneficios más ventajosos de la educación bilingüe es la transmisión del conocimiento de la materia en el idioma de destino. Sin embargo, se puede decir que incluso después de una exploración bibliográfica exhaustiva, rara vez se puede encontrar investigación temática específica en Hungría²⁸². Esto es especialmente verdadero para las materias en el idioma italiano, ya que en Hungría solo cuatro instituciones ofrecen cursos bilingües húngaro-italiano. Con nuestro estudio pretendemos ampliar el pequeño número de bibliografía específica que entre las investigaciones dirigidas a la educación bilingüe se centra en el italiano, con énfasis en la Geografía.

La enseñanza de la Geografía se hizo generalmente reconocida en el sistema educativo europeo durante la Era de la Ilustración. En Hungría, la Ratio Educationis de 1777 la hizo obligatoria en los institutos reales²⁸³. En Hungría, los exámenes de bachillerato se introdujeron en 1851, en los que la Geografía estaba presente desde el principio, a veces como una asignatura

²⁸² Kapusi 2001 : 26.

²⁸³ Probáld 2004 : 78.

independiente, a veces incorporada a la Historia²⁸⁴. La primera revista pedagógica temática fue publicada en 1958 por el Instituto Pedagógico Nacional bajo el título *Enseñanza de la Geografía*, pero después del cambio de régimen, su editor dejó de existir en 1990, y la revista dejó de publicarse en 2004²⁸⁵. La medición didáctica internacional, que se realizó en la segunda mitad de la década de 1980 y se midió por última vez en 1990, se llamó InterGeo, que se realizó específicamente para la Geografía. Hoy en día, se dispone de mediciones científicas integradas, de las cuales TIMSS y PISA son las dos más conocidas²⁸⁶. La Geografía tiene un estatus especial en el sistema de educación pública húngaro, ya que combina ciencias naturales y sociales²⁸⁷. En los Estados Unidos, por ejemplo, la Geografía está estrechamente alineada con las ciencias sociales (Historia, Economía, Educación cívica, Filosofía), mientras que en Japón y Finlandia aparece como ciencias naturales y ambientales. En otras partes del mundo, como Inglaterra, tiene una relación curricular con las humanidades. Al igual que los Estados Unidos, la Geografía se clasifica como una ciencia social en Suecia y Alemania²⁸⁸. La Unión Europea ha elaborado una compilación más detallada que contiene cuadros comparativos de las características específicas de la educación bilingüe introducida en cada país. En Polonia y Rumania, en el año escolar 2004/2005, la geografía de estos países no pudo enseñarse en lengua de destino ni en la educación primaria ni en la pública²⁸⁹. Sin embargo, en el Reino Unido, Eslovenia, Italia y Lituania era una asignatura optativa²⁹⁰. Según la opinión de János Kapusi aprender Geografía en un idioma extranjero contribuye en gran medida al desarrollo de todas las habilidades lingüísticas, desde la adquisición de vocabulario hasta las habilidades de comunicación, por lo que esta puede ser una de las razones por las que la Geografía a menudo se enseña en un idioma extranjero²⁹¹.

Geografía en el concepto bilingüe – Desde el principio

²⁸⁴ Teperics 2015 : 209.

²⁸⁵ Probáld 2007 : 8.

²⁸⁶ Homoki 2014 : 175.

²⁸⁷ Seres 2021 : 109.

²⁸⁸ Solem y Tani 2017 : 1-3.

²⁸⁹ Euridyce 2006 : 26.

²⁹⁰ *Ibid.*, 38.

²⁹¹ Kapusi 2022 : 378.

En Hungría la Geografía ha acogido varios idiomas de estudio a lo largo de la historia. Hay pocos documentos que indiquen qué asignaturas se impartieron en una lengua extranjera y por qué, ya que en la mayoría de los casos las asignaturas de lengua extranjera se enumeraron simplemente en las fuentes que se refieren a esto sin justificación²⁹². Después del dominio del latín en Hungría, la enseñanza de la Geografía en una lengua extranjera se remonta al siglo XVIII. El idioma francés se enseñaba en el instituto educativo jesuita en Trnava fundado en 1724, donde ciertas materias se enseñaban en francés, incluida la Geografía. El libro de geografía de la Academia Militar Teresa en Viena da testimonio de esto, los *Éléments Géographiques, ou Description abrégé de la surface du Globe Terrestre*, que fue reimpresso por el instituto en francés²⁹³. A las puertas de la monarquía austrohúngara, de acuerdo con la enmienda del decreto Entwurf extendido a Hungría en la década de 1850, la terminología alemana tuvo que usarse en los grados inferiores al explicar la Geografía, y en los grados superiores prescribía completamente el idioma alemán²⁹⁴. A pesar de este decreto, se hicieron esfuerzos en ciertas escuelas para liberar el idioma húngaro de la opresión alemana. La Academia de Comercio de Budapest, fundada en 1856, es un brillante ejemplo de este «bilingüismo inverso», ya que el húngaro también se ha infiltrado en el deseable idioma alemán²⁹⁵.

En la historia de educación hasta la Segunda Guerra Mundial la educación bilingüe se puede identificar en 23 instituciones (escuela o internado)²⁹⁶. En cuanto a la enseñanza de la Geografía en idiomas extranjeros, en el siglo XVII el internado de Notre Dame la enseñó en francés, en el siglo XVIII el instituto educativo Orsolya en Nagyszombat y la escuela jesuita para niños también la enseñó en francés, en el siglo XIX la escuela Röser en Budapest la enseñó en alemán, en el siglo XX el Lycée Français en Gödöllő la enseñó en francés, y el Instituto de Pequeñas Mujeres Inglesas enseñó la materia en alemán y / o en francés²⁹⁷. Según los planes originales, la Geografía también se enseñaría en inglés en el internado inglés en Sárospatak, pero esto no se realizó²⁹⁸. Incompatibles con las ideologías políticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, estas

²⁹² Vámos 2016a : 54.

²⁹³ *Ibid.*, 16.

²⁹⁴ *Ibid.*, 33.

²⁹⁵ Bricht 1896 : 8-9.

²⁹⁶ Vámos 2016a : 51.

²⁹⁷ *Ibid.*, 55-60.

²⁹⁸ *Ibid.*, 56.

instituciones cerraron sus puertas. La nueva política educativa favoreció a las escuelas bilingües rusas²⁹⁹.

El verdadero avance en la enseñanza de lenguas extranjeras fue legitimado por el cambio de régimen en la década de 1980, cuando el concepto de escuela bilingüe se vistió de nuevo. El modelo escolar revisado fue sellado por la Ley I de 1985 e introducido por el Aviso N° 29207/1987³⁰⁰. El idioma de estudio y las materias de idiomas extranjeros fueron determinados por el ministerio. Al elegir las materias, se tuvo en cuenta la proporción de ciencias naturales y sociales, así como las direcciones más prestigiosas de la educación superior (Derecho, Economía), por lo que la Historia, la Geografía, la Biología, la Física y las Matemáticas se convirtieron en idiomas extranjeros³⁰¹. No se sabe por qué, pero en 1986 el Viceministro de Educación Pública suspendió la lengua extranjera de la Geografía³⁰². Más tarde, sin embargo, se convirtió en una asignatura bilingüe, aunque se sugirió repetidamente que la geografía húngara seguiría siendo húngara³⁰³. En algunos idiomas, la selección de las asignaturas que se estudiarán en la lengua de destino también tiene una función de formación de identidad y autopoicionamiento. En el caso de las escuelas para minorías, por ejemplo, las asignaturas de Historia y Geografía desempeñan un papel importante, ya que ciertos nombres geográficos reflejan la identidad histórica de una zona determinada³⁰⁴. Según una publicación de 2009³⁰⁵, en las escuelas secundarias se enseñan en idiomas extranjeros de 2 a 6 asignaturas y de 2 a 8 asignaturas en escuelas de formación profesional. János Kapusi describe en su estudio³⁰⁶ en qué lenguas extranjeras se enseña Geografía. Según su investigación, la materia se enseña en inglés en varias escuelas de todo el país, francés en 10 escuelas (dos en Budapest, otros ocho asentamientos), español en 7 escuelas (una en Budapest y seis en las principales ciudades) e italiano en 4 escuelas (dos en Budapest, una en Pécs y una en Debrecen). En cuanto a las lenguas minoritarias, el eslovaco (una en Budapest, una en Békéscsaba), el croata (una en Budapest, una en Pécs), el ruso (dos en Budapest), el serbio (una en

²⁹⁹ Vámos 2009 : 134.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Vámos 2016b : 146.

³⁰² Vámos 2008 : 19.

³⁰³ Vámos 2016a : 96.

³⁰⁴ *Ibid.*, 14.

³⁰⁵ Vámos 2009 : 137.

³⁰⁶ Kapusi 2022 : 379-380.

Budapest) y el rumano (una en Gyula) también ofrecen la oportunidad de cursar un bachillerato en Geografía de lenguas extranjeras. El alemán es un idioma de instrucción tanto en la educación bilingüe como en la nacional (50 escuelas combinadas).

Investigaciones específicas

La introducción del examen de bachillerato de dos niveles en 2005 brindó la oportunidad de realizar exámenes de fin de estudios secundarios tempranos, lo que tuvo un efecto positivo en los exámenes de Geografía³⁰⁷ e impulsó la graduación de Geografía en el idioma de destino. Sin embargo, la alternativa al examen de bachillerato temprano se abandonó por un tiempo en 2013. En 2020, hubo otra oportunidad de tomar un examen temprano³⁰⁸. Ágnes Vámos examinó los resultados de los exámenes de bachillerato en Geografía en lengua alemana de 2008 y llegó a la conclusión de que el promedio del examen de nivel intermedio de lengua alemana era de 63,79, mientras que el promedio nacional era de 58,78³⁰⁹. Un estudio³¹⁰ de 2012 revela que en 2009 la proporción de estudiantes que se graduaron en el nivel intermedio en una lengua extranjera fue más alta en materias de ciencias (Biología: 0,31%; Física: 1,35%; Química: 0,46%, Geografía: 2,96%), lo que la convierte en una de las asignaturas de bachillerato bilingüe más populares, que también precedió a la Historia obligatoria (idioma del examen opcional). En cuanto a la supresión de los exámenes de bachillerato en lenguas extranjeras, hubo diferencias en la dispersión territorial. Por ejemplo, en los condados de Fejér y Nógrád nadie se presentó a un examen de Geografía en lengua extranjera, mientras que en los condados de Baranya y Vas la proporción de estudiantes que se graduaron en una lengua extranjera superó el 10%. En 2010, Ágnes Katona y Andrea Farsang realizaron un estudio³¹¹ de cuestionario en tres escuelas secundarias bilingües en Szeged en los grados 9 y 10 (N=248) con el objetivo de explorar el impacto de la educación en geografía en el idioma de destino en la conceptualización geográfica y la actitud hacia la Geografía. Entre los encuestados (N=135), 66 aprendieron la materia en inglés, 31 en francés, 26 en español y en 12 alemán. El grupo control (N=113) consistió en

³⁰⁷ Teperics 2015 : 218.

³⁰⁸ Kapusi 2021a : 35-36.

³⁰⁹ Vámos 2016a : 163.

³¹⁰ Katona y Farsang 2012 : 23.

³¹¹ *Ibid.*, 24-26.

estudiantes de habla húngara. En una escala de cinco grados, las actitudes de los estudiantes hacia la Geografía (N=248) promediaron 3,5, de las cuales el grupo bilingüe dio calificaciones más altas. La importancia del sujeto fue calificada en 3,72, y el grupo bilingüe obtuvo una puntuación superior a la del grupo control. En cuanto a la precisión de la conceptualización geográfica, el estudio mostró que los estudiantes bilingües adquieren conceptos con la misma precisión que sus homólogos húngaros, aunque surgió un problema durante la cumplimentación del cuestionario de que los estudiantes bilingües (N=135) conocían términos geográficos en una lengua extranjera, pero no su equivalente húngaro. Kapusi afirma que los materiales didácticos utilizados en la educación bilingüe de Geografía son en muchos aspectos consistentes con el Bachillerato Internacional (International Baccalaureate) y no con los libros de texto de geografía húngara y los métodos de enseñanza de Geografía³¹². Para ayudar a apoyar la educación bilingüe, recientemente se han puesto a disposición atlas geográficos en 3 idiomas³¹³. Kapusi llama la atención sobre el hecho de que entre las instituciones que ofrecen formación bilingüe, la formación profesional de secundaria en turismo se encuentra en una posición privilegiada en la adquisición de conocimientos geográficos, ya que brinda la oportunidad de profundizar el pensamiento geográfico en los campos de la Geografía, la Civilización de la lengua de destino, la Geografía del turismo, la Lengua extranjera profesional y los Estudios de países³¹⁴. En 2021, un total de 217 estudiantes tomaron el examen de bachillerato de Geografía en los períodos de exámenes de primavera y otoño³¹⁵, al que las instituciones bilingües húngaro-italianas contribuyeron con 13 estudiantes en la primavera.

Bachillerato de Geografía en italiano

La educación bilingüe está enmarcada en la Directiva de Educación Bilingüe Escolar³¹⁶. En las escuelas secundarias bilingües, a partir del segundo año, además de la lengua meta, se deben cursar al menos tres asignaturas en un idioma extranjero, y al menos dos asignaturas del examen de fin de estudios secundarios deben cursarse en la lengua de destino. Un estudiante que haya

³¹² Kapusi 2021b : 45.

³¹³ Kapusi 2022 : 378.

³¹⁴ Kapusi 2018 : 33.

³¹⁵ Kapusi 2022 : 381.

³¹⁶ Decreto n.º 26/1997. (VII. 10.) MKM

aprobado al menos el 60% del examen de fin de estudios secundarios avanzados en el idioma de destino y haya completado al menos dos asignaturas del examen de fin de estudios secundarios en el idioma de destino recibirá un examen de idioma tipo C1³¹⁷. La elección real de las materias está influenciada por varios factores: aspectos pedagógicos, maestros apropiados, libros de texto, ayudas didácticas. En las escuelas secundarias, las asignaturas académicas (Matemáticas, Historia, Geografía, Biología, Física, Química) y la Civilización de la lengua de destino son en idiomas extranjeros, mientras que en las escuelas profesionales las asignaturas básicas profesionales³¹⁸. Una posible razón por la que la Geografía es popular es que los estudiantes la estudian por solo dos años. También se apoya en su naturaleza interdisciplinaria, que permite a los estudiantes identificarse con diferentes temas. En sus últimos requisitos de graduación publicados (2021), se definen 10 temas principales, que son: 1. Orientación en el espacio geográfico, 2. Orientación en el espacio y el tiempo cósmicos, 3. Geografía de las geosferas, 4. Interacciones de las geosferas, zonalidad geográfica, 5. Asentamientos transformadores, diferentes problemas demográficos en el siglo XXI, 6. De la economía nacional a la economía mundial global, 7. Hungría – nuestro lugar en la cuenca de los Cárpatos y Europa, 8. Geografía de Europa, 9. Geografía de los continentes fuera de Europa, 10. Problemas locales, desafíos globales, dilemas para un futuro sostenible³¹⁹. En 2020, se introdujo un plan de estudios básico nacional modificado, como resultado del cual los estudiantes escribieron dos exámenes diferentes de finalización de la escuela secundaria en 2022 y 2023, de acuerdo con el plan de estudios en el que comenzaron sus estudios, es decir, 40/2002. (V. 24.) Decreto OM basado en los requisitos del examen NAT 2012 o los requisitos del examen basados en el NAT 2020 modificado. A partir de 2024, los exámenes solo se pueden realizar de acuerdo con los nuevos requisitos de examen modificados basados en NAT 2020³²⁰. Tanto el examen de húngaro como el de lengua extranjera están estructurados en dos partes: un examen escrito y un examen

³¹⁷ Decisión n.º 4/2013 sobre la publicación de la Directiva sobre educación bilingüe escolar (I. 11.) Reglamento EMMI

³¹⁸ Vámos 2007 : 104.

³¹⁹ URL:

https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatasi/erettségi/vizsgakovetelmenyek2024/foldrajz_2024_e.pdf, consultado el 29 octubre 2025.

³²⁰ URL: https://www.oktatas.hu/koznevelis/erettségi/erettségi_vizsgatargyak, consultado el 29 octubre 2025.

oral. La tarea escrita difiere en húngaro y lenguas extranjeras. La hoja de trabajo consta de dos partes tanto en húngaro como en lenguas extranjeras: I. Nociones y habilidades topográficas, II. Nociones geográficas y habilidades. Los graduados de diplomas de escuela secundaria en un idioma extranjero comprensiblemente tienen más tiempo para completar la hoja de trabajo. La diferencia más importante, sin embargo, radica en las pruebas de graduación de mayo-junio, ya que la hoja de trabajo húngara no se desarrolla en un idioma extranjero. Los graduados de secundaria en un idioma extranjero completan una hoja de trabajo completamente diferente de la húngara. En el período octubre-noviembre, sin embargo, los estudiantes reciben el mismo conjunto de tareas. La mayoría de los jóvenes toman sus exámenes en el período de primavera, y la mayor parte de la investigación centrada en la comparación nacional de los exámenes de fin de estudios secundarios húngaros y extranjeros extrae conclusiones basadas en estos resultados. En nuestra opinión, sin embargo, debido a la diferencia cardinal descrita anteriormente, no es aconsejable contrastar los resultados de las lenguas extranjeras en mayo y junio con los del húngaro, al igual que las manzanas no se pueden comparar con las peras. Si queremos llevar a cabo un análisis estadístico comparativo entre las actuaciones en húngaro y lenguas extranjeras en el espíritu de la pedagogía de la lengua, es útil comparar los resultados de octubre y noviembre, ya que solo los ejercicios de otoño son idénticos. Además, al utilizar estadísticas nacionales, es importante tener en cuenta el hecho de que las estadísticas nacionales publicadas por la Autoridad Educativa ya contienen datos sobre los exámenes de bachillerato en idiomas extranjeros. Debido al pequeño número de estudiantes que participan en la formación bilingüe húngaro-italiano, nuestro presente estudio también analiza los resultados de primavera para lograr un mayor número de muestras. Los resultados nacionales se presentan solo con fines informativos, nuestro estudio es descriptivo.

Preguntas de investigación

1. ¿Cómo se distribuyen institucionalmente los estudiantes que optaron por el bachillerato de Geografía en italiano en el período examinado?
2. ¿Se pueden utilizar los resultados para clasificar las instituciones?
3. ¿Puede justificarse el impacto negativo del lenguaje en el rendimiento?

Muestra de investigación

Nuestra investigación abarcó los resultados de los estudiantes que optaron por el examen de graduación de Geografía (N=403) del Liceo Kodály Zoltán de Pécs, el Liceo Szent László de Kőbánya, el Liceo Bilingüe Xántus János de Budapest, y el Liceo Csokonai Vitéz Mihály de Debrecen. Los datos fueron proporcionados por la Autoridad Educativa. Queríamos obtener una imagen completa sobre el rendimiento de bachillerato en Geografía de nivel intermedio de los estudiantes que participan en la educación bilingüe húngaro-italiana, por lo tanto, nos centramos en un intervalo de tiempo más largo, por lo que el análisis de datos cubrió los exámenes de los años escolares mayo-junio 2011/2012-2020/2021. Tuvimos en cuenta la alternativa de la graduación temprana, cuyo destello podría envolverse de antemano en el número de graduados, ya que, como se mencionó anteriormente, esta opción no estuvo disponible desde 2013 hasta 2020. Se asumió que en los años previos a que terminara la graduación temprana, los estudiantes todavía aprovechaban esta oportunidad. Según esto, el factor decisivo en nuestra investigación no son los resultados de las clases efectivas y reales del período estudiado, sino los años escolares en sí, es decir, cuántos estudiantes se graduaron en Geografía en lengua italiana en un año determinado. Por razones de protección de datos, no es posible y no es nuestro objetivo mapear el tamaño real de la clase del período bajo revisión a lo largo de los resultados de graduación, sin embargo, para dar un resumen de un número de referencia aproximado, utilizamos el número de estudiantes que completaron el bachillerato Italiano avanzado en los años escolares en cuestión. Esto se justifica por el hecho de que en la educación bilingüe, además de las dos asignaturas de lengua extranjera, el examen avanzado de lengua objetivo es una asignatura obligatoria para obtener el examen de idioma superior. Los datos avanzados de graduación de lengua italiana (que serán el tema del ensayo adicional de la autora) también han sido puestos a nuestra disposición por la Autoridad Educativa.

Método de investigación

Estudiamos los resultados de graduación de los años escolares 2011/2012-2020/2021 para el período mayo-junio de Geografía intermedia desglosados por institución y año académico, y luego calculamos un promedio basado en esto. Formulamos nuestras conclusiones a la luz de los datos estadísticos así obtenidos.

Discusión

En la siguiente tabla, indicamos los años escolares examinados, las escuelas basadas en el orden en que se establecieron sus secciones italianas, el promedio medido en porcentajes, el número de graduados de secundaria y, finalmente, el número de estudiantes que completaron el examen avanzado del idioma italiano se indicó como guía.

año escolar	Liceo Kodály Zoltán		Liceo Szent László de Kőbánya		Liceo Xántus János		Liceo Csokonai Vitéz Mihály	
2011 / 2012	-	0/28	66,25%	24/28	57,142 %	28/26	67%	57/38
2012 / 2013	80 %	1/13	63,883%	43/34	59,142 %	14/19	66,3 %	39/30
2013 / 2014	80 %	1/19	58,629%	27/36	-	-	57,28 %	21/30
2014 / 2015	-	0/20	69,714%	21/30	54%	1/5	60%	6/30
2015 / 2016	-	0/20	59,411%	17/40	45,2%	10/11	70%	3/24
2016 / 2017	-	0/14	71,384%	13/33	60,5%	10/13	57%	3/27
2017 /	-	0/8	62,111%	9/27	-	-	65%	3/20

2018								
2018 / 2019	-	0/10	67,6%	15/36	54,8%	11/13	-	0/ 29
2019 / 2020	-	0/22	81%	1/38	49,4%	12/13	-	0/ 30
2020 / 2021	80 %	1/15	72,75%	12/34	-	0/4	-	0/ 22
Total por escuel a	3/169		182/336		132/280		86/104	
Total	403							

Tabla 1. Resultados medios de las secciones italianas

De la tabla se desprende claramente que en el caso del Instituto Kodály Zoltán, un total de tres estudiantes eligieron el bachillerato de Geografía en lengua italiana en 10 años. Por supuesto, hay muchos factores detrás de esto: el perfil de la escuela, la influencia de los profesores, los intereses individuales de los estudiantes (interés en el tema, intención de continuar la educación), etc. Más estudiantes de Debrecen (N=86) y de las escuelas secundarias de Budapest (N=314) prefirieron la asignatura. En el caso del Liceo Bilingüe Xántus János, a pesar del pequeño número de clases, casi todos (N=132) aprobaron el examen de Geografía en lengua italiana. Como indica el nombre de la escuela, el perfil turístico de la institución debe haber influido en la elección de los estudiantes, ya que la Historia, la Civilización y la Geografía se enseñan en idiomas extranjeros en la escuela. Los estudiantes del Instituto Csokonai Vitéz Mihály estudian Historia, Matemáticas, Geografía y Civilización del idioma objetivo en italiano. Se puede observar que, en su caso, en los tres últimos años del período que se examina no se presentó ninguna solicitud para graduarse de Geografía en lengua italiana. De las cuatro escuelas, el Instituto Szent László en Kőbánya

sobresale en términos de número de graduados (N=182). Por lo tanto, la distribución territorial del bachillerato de Geografía en italiano de nivel intermedio alcanza su punto máximo en el condado de Pest, lo cual no es sorprendente, ya que además del hecho de que dos de cuatro escuelas están alojadas en el condado de Pest, generalmente se puede decir que las oportunidades que ofrece la capital también dan forma a la educación y la situación del mercado laboral. Como se podría haber predicho de antemano, el número de los exámenes refleja la graduación temprana, que es más prominente en el año escolar 2011/2-2012/3 de la escuela Debrecen y en el año escolar 2012/3 de la Escuela Secundaria Szent László de Kőbánya. En los cuadros que figuran a continuación se presentan indicadores de rendimiento más detallados en las escuelas secundarias. El Instituto Kodály Zoltán (ver Tabla 1.) no está en la lista, los tres estudiantes graduados de Geografía recibieron excelentes calificaciones. Los resultados porcentuales en el nivel intermedio corresponden a 0-24% insuficiente, 25-39% suficiente, 40-59% medio, 60-79% bueno, 80-100% excelente. Desde octubre de 2012, se debe lograr el 25 por ciento en el examen escrito y oral juntos en lugar del 20 por ciento para obtener una calificación suficiente. Al presentar las calificaciones, se tuvieron en cuenta los cambios en el cálculo.

Szent László	10-19 %	20-29 %	30-39 %	40-49 %	50-59 %	60-69 %	70-79 %	80-89 %	90-100 %	Total
2011/2	-	-	3	3	3	2	6	5	2	24
2012/3	-	1	3	4	8	8	10	6	3	43
2013/4	-	-	3	2	9	7	3	3	-	27
2014/5	-	-	-	-	3	7	7	4	-	21
2015/6	-	1	-	4	3	3	5	1	-	17
2016/7	-	-	-	1	1	5	1	4	1	13

2017/ 8	-	-	1	-	3	2	1	2	-	9
2018/ 9	-	-	1	1	3	2	3	3	2	15
2019/ 20	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
2020/ 21	-	-	-	-	-	3	7	2	-	12

Tabla 2. Resultados de los estuđinates del Liceo Szent László de Kőbánya

Puede observarse que en el caso de la Escuela Secundaria Szent László hay una desviación típica de entre el 20% y el 100% durante el período de examen. En 2012, 3 suficientes, 6 medios, 8 buenos y 7 excelentes; en 2013, 4 suficientes, 12 medios, 18 buenos, 9 excelentes; en 2014, 3 suficientes, 11 medios, 10 buenos, 3 excelentes; en 2015, 3 medios, 14 buenos, 4 excelentes; en 2016, 1 suficiente, 7 medios, 8 buenos, 1 excelente; en 2017, 2 medios, 6 buenos, 5 excelentes; en 2018, 1 suficiente, 3 medios, 3 buenos, 2 excelentes; en 2019, 1 suficiente, 4 medios, 5 buenos, 5 excelentes; 1 excelente en 2020; y en 2021, nacieron 10 buenos y 2 excelentes.

Xántu s János	10- 19 %	20- 29 %	30- 39 %	40- 49 %	50- 59 %	60- 69 %	70- 79 %	80- 89 %	90- 100 %	Tot al
2011/ 2	-	1	3	4	5	9	6	-	-	28
2012/ 3	-	-	1	2	3	4	4	-	-	14
2013/ 4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2014/ 5	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1

2015/ 6	-	-	4	2	2	2	-	-	-	10
2016/ 7	-	-	1	1	2	2	4	-	-	10
2017/ 8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2018/ 9	-	-	1	3	3	4	-	-	-	11
2019/ 20	-	-	2	5	3	2	-	-	-	12
2020/ 21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 3. Resultados de los estudiantes del Liceo Bilingüe Xántus János

Los resultados de los alumnos del Instituto Bilingüe Xántus János oscilaron entre el 20% y el 80%. En 2012 nacieron 4 suficientes, 9 medios, 15 buenos; en 2023, 1 suficiente, 5 medios, 8 buenos; en 2015, 1 medio; en 2016, 4 suficientes, 4 medios, 2 buenos; en 2017, 1 suficiente, 3 medios, 6 buenos; en 2019, 1 suficiente, 6 medios, 4 buenos; y en 2020, hubo 2 notas suficientes, 8 medias y 2 buenas. Durante el período de exámenes de diez años de la institución, ni un solo estudiante logró una nota excelente.

Csokona	10- 19 %	20- 29 %	30- 39 %	40- 49 %	50- 59 %	60- 69 %	70- 79 %	80- 89 %	90- 100 %	Tot al
2011/2	-	-	2	9	7	12	9	16	2	57
2012/3	-	-	3	3	5	12	4	11	1	39
2013/4	-	-	2	2	4	11	2	-	-	21
2014/5	-	-	-	-	2	2	-	1	-	6
2015/6	-	-	-	-	1	-	1	1	-	3
2016/7	-	-	-	-	3	-	-	-	-	3

2017/8	-	-	-	-	-	2	1	-	-	3
2018/9	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2019/20	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2020/21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 4. Resultados de los estudiantes del Liceo Csokonai Vitéz Mihály

El desempeño de los estudiantes de la Escuela Secundaria Csokonai Vitéz Mihály varió de 30 a 100%. En 2012 nacieron 2 suficientes, 16 medios, 21 buenos, 18 excelentes; en 2013, 3 suficientes, 8 medios, 16 buenos, 12 excelentes; en 2014, 2 suficientes, 6 medios, 13 buenos; en 2015, 2 medios, 2 buenos, 1 excelente; en 2016, 1 medio, 1 bueno, 1 excelente; en 2017, 3 medios; y se obtuvieron 3 notas buenas en 2018. Así, los estudiantes de la institución recibieron aabrumadoramente la nota buena.

Los alumnos de la Escuela Secundaria Szent László de Kőbánya pueden presumir de los mejores resultados, mientras que los estudiantes del Liceo Bilingüe Xántus János pueden presumir de los resultados menos favorables. En los años posteriores a la abolición del examen temprano, los estudiantes de la Escuela Secundaria Csokonai Vitéz Mihály rara vez votaron por la Geografía. Los alumnos del Intituto Kodály Zoltán mostraron poco interés en graduarse de Geografía.

Aprender una materia en un idioma extranjero es, por supuesto, un desafío especial. El objetivo de la educación bilingüe en el primer año es, por lo tanto, educar a los estudiantes para que sean usuarios de idiomas de alto nivel. Es importante hacer hincapié en esto, ya que no debemos perder de vista el hecho de que siempre hay estudiantes cuyas capacidades se superan y que, sin embargo, desean seguir formando parte de la formación a pesar de su retraso lingüístico, asumiendo así el riesgo de que sus resultados de graduación bilingüe sean menores debido a su desventaja lingüística. Después de examinar el rendimiento de los estudiantes con más detalle, podemos afirmar que el impacto negativo del lenguaje en los resultados no puede justificarse.

Año escolar	Promedio medido (bilingüe)	Promedio nacional (solo liceo) ³²¹
2011/2012	64,3%	67,61%
2012/2013	64,3%	66,14%
2013/2014	58,48%	55,67%
2014/2015	67%	60,58%
2015/2016	55,7%	63,28%
2016/2017	65,5%	66,39%
2017/2018	62,8%	63,51%
2018/2019	62,1%	64,25%
2019/2020	51,8%	64,12%
2020/2021	73,6%	66,35%

Tabla 5. Promedio nacional y promedio bilingüe italiano

Como se mencionó anteriormente, las estadísticas nacionales también incluyen el desempeño de las instituciones de educación bilingüe. A pesar de que los graduados en húngaros y lenguas extranjeras escriben diferentes hojas de trabajo, la Autoridad Educativa no prepara dos análisis estadísticos diferentes en la línea de los diferentes exámenes de finalización de la escuela secundaria, sino que los fusiona en uno solo. Por lo tanto, el análisis comparativo llevaría a una conclusión distorsionada. Todos los informes publicados por la Autoridad Educativa ilustran la combinación de estadísticas húngaras y en lenguas extranjeras. Por lo tanto, los resultados nacionales y los resultados bilingües húngaro-italiano (Tabla 5) se presentan solo con fines informativos.

Conclusión

Con nuestro estudio, intentamos aumentar el número de publicaciones que examinan la educación bilingüe no desde el punto de vista de la política lingüística, la lingüística, la pedagogía lingüística o la psicolingüística, sino

³²¹ URL: <https://www.ketszintu.hu/publicstat.php>, consultado el 29 octubre 2025.

que se centran en un tema específico en el espíritu de la enseñanza de idiomas basada en contenidos. Sobre la base de nuestra investigación, surgió que la enseñanza de la Geografía en una lengua extranjera tiene una razón de ser absoluta, ya que 403 estudiantes eligieron la Geografía como materia de examen de lengua extranjera.

Bibliografia

Obras

- BRICHT, Lipót (1896), A budapesti Kereskedelmi Akadémia Története alapításától 1895-ig, Budapest, Singer és Wolfner Könyvkereskedők Bizománya.
- EURIDYCE (2006), *Apprendimento integrato di lingua e contenuto (Content and Language Integrated Learning-CLIL) nella scuola in Europa*, Bruxelles, Európai Bizottság Oktatási Információs hálózat. URL: https://www.indire.it/lucabas/lkmw_file/eurydice/CLIL_IT.pdf, consultado el 29 octubre 2025.
- VÁMOS, Ágnes (2016a), « *Kétnyelvű oktatás Magyarországon; tannyelvpolitika, tannyelvpedagógia* ». Akadémiai nagydoktori thesis, ELTE URL: http://real-d.mtak.hu/984/7/dc_1309_16_doktori_mu.pdf, consultado el 29 octubre 2025.

Artículos

- KAPUSI, János (2021a), « A kétszintű földrajz érettségi vizsgálata a célnyelvűség szemszögéből – eredmények, kihívások, tapasztalatok », *Modern Geográfia*, vol. 16, n° 4, pp. 25-47.
- KAPUSI, János (2021b), « A földrajzoktatás egyedi vonásai és a hazánkkal kapcsolatos földrajzi ismeretek megjelenítési lehetőségei a Nemzetközi Érettségi (IB) Diploma Programjában », *GeoMetodika*, vol. 5, n° 2, pp. 37-51.
- KATONA, Ágnes, FARSANG, Andrea (2012), « Bilingvális földrajzoktatás – a földrajzi ismeretátadás hatékonysága idegen nyelven », *A földrajz tanítása*, vol. 20, n° 1, pp. 20-27.
- PROBÁLD, Ferenc (2004), « A földrajz helye a hazai oktatási rendszerben », *Iskolakultúra*, vol. 14, n° 11. pp. 78-83.
- PROBÁLD, Ferenc (2017), « A földrajz helyzete tanterveinkben: múlt, jelen, jövő », *GeoMetodika*, 1, n° 1. pp. 7-20.
- SERES, Zoltán (2021), « Majd akkor megyünk át a hídon...-A 2020-ban megjelent tantervi szabályozók hatása a földrajz tantárgyra és a természettudományokra », *Iskolakultúra*, 31, n° 5. pp. 108-124.
- VÁMOS, Ágnes (2007), « Kétszintű érettségi vizsga a két tanítási nyelvű középiskolákban ». *Új Pedagógiai Szemle*, vol. 57, n° 3-4. pp. 104-113. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00035/00112/2007-03-ta-Vamos-Ketszintu.html>, consultado el 29 octubre 2025.
- VÁMOS, Ágnes (2008), « Változó társadalom – növekvő „nyelvéhség” – Az ún. kétnyelvű gimnáziumok fejlesztése és e fejlesztés hatása a közoktatásra », *Fordulópont*, vol. 9, n° 2. pp. 17-26.

VÁMOS, Ágnes (2016b), « Bilingual education and language-of-education policy in Hungary in the 20th Century (1918-2008) », *History of Education & Children's Literature*, vol. 11, n° 1. pp. 135-152.

Capítulos publicados en una obra colectiva

HOMOKI, Erika (2014), « A földrajz tantárgy tartalma és oktatási helyzete hazánkban, szomszédos országok összehasonlításában », in T. Kóródi, J. M. Sansumné, B. Sz. Siskáné y E. Dobos (dir.), *VII. Magyar Földrajzi Konferencia Kiadványa*, Miskolc, ME Földrajz-Geoinformatika Intézet, pp. 171-181.

URL: https://www.uni-miskolc.hu/~foldrajz/Foldrajzikonferencia/VII_Magyar_Foldrajzi_Konferencia_Kotet.pdf, consultado el 29 octubre 2025.

KAPUSI, János (2018), « Módszertani ötletek turizmusföldrajzi ismeretek tanításához két tanítási nyelvű szakgimnáziumi képzésben », in I. Fazekas, E. Kiss e I. Lázár (dir.), *Földrajzi tanulmányok*, Debrecen, MTA DTB Földtudományi Szakbizottság, pp. 33-35.

KAPUSI, János (2022), « The multilingual nature of Geography final examinations in Hungary – achievements and challenges », in S. Gorin e I. Radevski (dir.), *8th International Scientific Conference Geobalcanica 2022: Proceedings*, Skopje, Geobalcanica Society, pp. 377-384. URL: <http://geobalcanica.org/wp-content/uploads/GBP/2022/GBP.2022.29.pdf>, consultado el 29 octubre 2025.

SOLEM, Michael, TANI, Sirpa (2017), « Geography Education, Primary and Secondary: International perspectives » in D. Richardson (dir.), *The International Encyclopedia of Geography: People, the Earth, Environment and Technology*, Hoboken, John Wiley & Sons Ltd, pp. 1–11. URL: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/308689/Geography_Education_Primary_and_Secondary_International_Perspectives_Solem_Major_Reference_Works_Wiley_Online_Library.pdf?sequence=1&isAllowed=y, consultado el 29 octubre 2025.

TEPERICS, Károly (2015), « A közép- és emeltszintű földrajz érettségi », in K. Teperics, E. G. Sáriné, G. Németh, L. Sütő y E. Homoki (dir.), *Földrajztanítás – válogatott módszertani fejezetek*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, pp. 209-220.

VÁMOS, Ágnes (2009), « Szaknyelvoktatás a kétnyelvű középiskolákban » in M. Silye (dir.), *Porta Lingua-2009. Szaktudás idegen nyelven*, Debrecen, Szaknyelvoktatók és- Kutatók Országos Egyesülete, pp. 133-139.

Fuentes Internet

Requisito de examen de bachillerato detallado URL:

https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatas/erettsegi/kerdoiv2021/foldrajz.pdf, consultado el 29 octubre 2025.

Asignaciones de exámenes de bachillerato URL:

https://www.oktatas.hu/kozneveles/erettsegi/erettsegi_vizsgatargyak, consultado el 29 octubre 2025.

Estadísticas de bachillerato de dos niveles URL:

<https://www.ketszintu.hu/publicstat.php>, consultado el 29 octubre 2025.

Rapport de la conférence *La Société des Nations*

Marcela HENNLICHOVÁ
Université d'Économie de Prague
Département des Études Internationales et de la Diplomatie

Du 3 au 4 novembre 2022, la Villa Lanna à Prague a accueilli la conférence internationale *La Société des Nations : la première organisation mondiale de maintien de la paix dans un monde en mutation - interdépendances et réflexions / The League of Nations: The First Global Peacekeeping Organization in the Changing World – Interdependencies and Reflexions/*, organisée par l'Institut d'histoire de l'Académie des sciences tchèque en coopération avec l'Institut d'histoire mondiale de la Faculté des arts de l'Université Charles, les Archives nationales et l'*Institut für Osteuropäische Geschichte Universität Wien* (Institut d'histoire de l'Europe de l'Est de l'Université de Vienne).

La conférence de deux jours, qui s'est tenue dans la capitale de la République tchèque sous les auspices du ministre des Affaires étrangères de la République tchèque, de la présidente de l'Académie des sciences de la République tchèque et du recteur de l'Université Charles, a réuni plus de 50 experts venus de 15 pays. Les principaux sujets couverts par les interventions des experts ont été intégrés dans un total de neuf sections thématiques. Au total, plus de 30 présentations ont eu lieu. La conférence avait pour objectif de répondre aux questions suivantes : comment la Société des Nations a fonctionné dans l'Europe de l'après-guerre et dans le monde, et quels ont été les défis et les obstacles que cette première organisation mondiale pour la paix a rencontrés.

L'orateur principal, Erik Goldstein, de l'université de Boston (Massachusetts), a parlé de la « diplomatie parallèle » britannique, de la manière dont le Royaume-Uni a interagi avec la Société des Nations et de l'impact de cette interaction sur les relations internationales dans l'entre-deux-guerres. L'orateur suivant, Doru Gheorghe Liciu, des Archives diplomatiques du ministère roumain des Affaires étrangères, a présenté la figure de Nicolae Titulescu et ses activités au sein de la Société des Nations pour maintenir la paix et promouvoir l'acceptation du principe de renonciation à la guerre. Le panel introductif a été conclu par Jindřich Dejmek, de l'Institut historique de l'Académie des sciences tchèque, qui a parlé d'Edvard Beneš et de ses efforts pour éliminer les défauts dont souffrait la Société des Nations et dont le futur président tchécoslovaque était conscient.

Le premier panel de la conférence a réuni des experts d'universités d'Autriche, de Croatie, de Suisse et de Pologne, dont les présentations ont porté sur le cadre thématique du *Bureau, son fonctionnement et ses efforts de réforme*. Clara-Anna Egger, de l'université de Vienne, a présenté un exposé sur la perception de la Société des Nations par les membres de la Ligue internationale des femmes pour la paix et la liberté, dans lequel elle a non seulement souligné les critiques contemporaines que la Société avait reçues de la plus ancienne organisation pacifiste féminine, mais a également mis en évidence à quel point l'échec et la chute ultérieure de la Société des Nations étaient prévisibles aux yeux des femmes pacifistes de l'époque. Hrvoje Čapo, de l'Institut historique croate, a présenté le thème de la réflexion américaine sur le projet des États-Unis d'Europe, présenté par Aristide Briand lors de la 10^e session de l'Assemblée de la Société des Nations. Daniel Ricardo Quiroga-Villamarin de l'Institut de hautes études internationales et du développement en Suisse, s'est penché sur l'histoire de la construction du Palais des Nations de Genève, siège de la Société des Nations, dans le contexte de l'histoire urbaine de la Genève internationale.

Le deuxième panel, consacré à la *sécurité internationale et aux problèmes mondiaux*, a réuni des experts de Hongrie, d'Italie et de la République tchèque. Krisztián Bene, de l'Université de Pécs, a présenté une communication sur la manière dont la Société des Nations a traité le problème des Arméniens dans les territoires sous mandat français de Syrie et du Liban. Jaroslav Valkoun, de l'Institut d'histoire mondiale de l'Université Charles, a réfléchi à la manière dont les dominions britanniques de la Société des Nations ont considéré les actions de politique étrangère de l'Empire japonais dans les années 1930, c'est-à-dire l'agression japonaise.

Le troisième panel, réunissant des experts de France, de Hongrie et de la République tchèque, était consacré à la question de l'attitude des États européens face au problème des minorités. Alors que Roser Cussó s'est penchée sur la question de savoir quels problèmes la Section des minorités de la Société des Nations abordait et quelles politiques ses dirigeants ont choisi de ne pas suivre, Csilla Dömök de l'Université de Pécs s'est penchée sur la façon dont la Société des Nations a abordé la question de la protection des minorités, et Lukáš Novotný, de l'Université de Bohême occidentale à Pilsen, a évoqué la pétition présentée à la Société des Nations pour défendre les intérêts de la minorité allemande en Tchécoslovaquie.

Dans les quatrième et cinquième panels, les présentations ont porté sur la *Société des nations et la société civile* et la *société de l'entre-deux-guerres et l'interdépendance*. Andrei D. Olteanu, de l'Université Babeş-Bolyai en Roumanie, a présenté dans son intervention les activités de la diplomatie

roumaine de l'entre-deux-guerres à la Société des Nations et ses activités sur une période de trois ans, de la Conférence de désarmement de Genève au moment de l'admission de la Roumanie à la Société des Nations. Piotr Długolecki de l'Institut polonais des relations internationales a abordé la question de la participation polonaise à l'agenda de la Société des Nations. Il n'a pas manqué de mentionner les efforts de la Pologne pour faire exclure la Russie soviétique de la Société des Nations après son attaque contre la Finlande, qui ont malheureusement eu un effet limité dans la pratique. Alors qu'Omer Aloni, du Centre académique Peres en Israël, a abordé le sujet des débuts de la diplomatie environnementale à la Société des Nations, Hermann Hiery, de l'Université de Bayreuth, a fait une présentation remarquable sur la gouvernance de la Sarre sous les auspices de la Société des Nations.

La deuxième journée de la conférence s'est ouverte avec les présentations de la sixième session consacrée aux *différends territoriaux européens*. Parmi les panélistes, Andrej Tóth, de l'Université d'Économie de Prague, a présenté le difficile parcours de la Hongrie vers la Société des Nations. Les septième et huitième panels de la conférence étaient consacrés respectivement aux thèmes « Politiciens, réformateurs, visionnaires » et « Critiques, insatisfactions et controverses ». Des chercheurs de Pologne, d'Allemagne, de Grèce, de la République tchèque, du Liechtenstein et d'Ukraine y ont présenté leurs travaux. Marilena Papadaki, de l'Université ouverte de Grèce, a évoqué la figure importante mais souvent négligée de Nikolaos Politis, qui a travaillé avec Edvard Beneš à la Société des Nations à l'initiative de la création d'un pacte de garantie générale et a également participé à la rédaction de l'importante Convention de définition de l'agression. Hans-Christof Kraus de l'Université de Passau a parlé de la critique allemande du système de mandat de la Société des Nations.

Le huitième panel final, consacré au thème de la réflexion et de la contradiction, a réuni des universitaires de la République tchèque et de la Roumanie. La conférence, dont la portée et le contenu étaient extrêmement diversifiés, a apporté un certain nombre de nouvelles impulsions à la recherche sur la période de l'entre-deux-guerres. Les documents présentés lors de la conférence, ainsi que les discussions qui ont suivi, reflètent les principales orientations de la recherche contemporaine et constituent une contribution importante à notre compréhension du sujet et de la période analysée.

Auteurs

BENE Adrián, Université de Pécs, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département d'Études Culturelles ; Département des Sciences de la Communication et des Médias, Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée.

BENE Krisztián, Université de Pécs, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département d'Études Françaises et Francophones.

HENLICOVÁ Marcela, Université d'Économie de Prague, Département des Études Internationales et de la Diplomatie.

KISS Ádám László, Université de Debrecen, École Doctorale en Études Littéraires et Culturelles, Institut des Langues et Cultures Méditerranéennes, Département de Français.

LUKÁCS Laura Klára, Université de Pécs, École Doctorale en Études Littéraires et Culturelles ; Département des Sciences de la Communication et des Médias, Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée.

MAKSA Gyula, Université de Pécs, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département des Sciences de la Communication et des Médias, Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée.

MURÁNYI Kata, Université de Pécs, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département de Science Politique et Relations Internationales ; Département des Sciences de la Communication et des Médias, Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée.

PAPP Beáta, Université de Pécs, École Doctorale de la Science de l'Éducation et de la Formation.

VINCZE Ferenc, Université Eötvös Loránd de Budapest, Faculté des Lettres ; Université de Pécs, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département des Sciences de la Communication et des Médias, Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée.