

Représentations de l'espace et H(h)istoires dans la bande dessinée postcoloniale : *Tintin au Congo* de Hergé et *Ile Bourbon 1730* d'Appollo et Trondheim

Marie-Manuelle da Silva¹

Résumé

La mondialisation et l'évolution des espaces et les mutations qui affectent les cultures, au double sens d'identité et de création artistique, ont bousculé les cultures dites hégémoniques, interrogées par des identités complexes, depuis des lieux théorico-critiques tels les *Études Culturelles* et *Postcoloniales*. Ces questionnements ont favorisé l'étude de créations contemporaines manifestant une variété d'écarts et de détours provoquant un certain nombre de décentrement de la « modernité occidentale », à partir de temporalités et de points de vue autres. Je propose d'aborder certains de ces décentrement à partir de l'exemple de la bande dessinée d'Olivier Appollodorus, *alias* Appollo, auteur qui participe de cette dynamique et dont une partie de la production dessine une géographie singulière de l'île de la Réunion, dans un jeu entre espaces, genres et histoires dans l'Histoire. J'observerais plus précisément *Ile Bourbon 1730* (d'Appollo et Lewis Trondheim) en tant que contrepoint à l'emblématique bande dessinée coloniale *Tintin au Congo* de Hergé. L'album est aujourd'hui considéré à la fois comme un élément constitutif de l'héritage colonial de la bande dessinée d'expression française provenant d'une longue tradition, mais aussi comme une sorte de catalogue de clichés recyclés de l'imaginaire colonial belge et européen entre-deux-guerres dont les représentations ont façonné une vision bipolaire et réifiante de l'*Autre* colonisé.

¹ **Marie-Manuelle da Silva.** Docteure en didactique des langues, cultures et civilisations (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France) et en Sciences de la culture, cultures francophones (Université du Minho, Portugal) ; professeur à l'Université du Minho ; chercheuse au Centre d'études humanistiques de l'université du Minho (CEHUM, Portugal), au laboratoire de didactique de l'université de la Sorbonne Nouvelle (DILTEC, France), au laboratoire de littérature illustrée de l'université du Québec à Rimouski (LIMIÉ, Québec, Canada) ; membre du réseau international Histoire de l'enseignement de la littérature, comparaison européenne (HELICE) ; principaux centres d'intérêts de recherche : didactologie des langues et cultures, études en bande dessinée, études francophones et postcoloniales.

English abstract

Globalization, ever-changing geographies and the mutations that affect cultures, both in their identities and their artistic creations, have hustled the so-called hegemonic cultures, which have come under questioning by complex identities from theoretical-critical areas such as Cultural Studies and Postcolonial Studies. These questions have led to the study of contemporary creations manifesting a variety of deviations and detours causing a number of decenterings of "Western modernity" from temporality and viewpoints of others. I propose to address some of these decentering strategies from the example of Olivier Appollodorus, i.e. Appollo's *bande dessinée*. Appollo is part of this dynamic and of the production that draws a singular geography of the island of Reunion, between spaces, genres and stories in History. I will engage more specifically with *Ile Bourbon 1730* (Appollo and Lewis Trondheim) as a counterpoint to Hergé's emblematic colonial *bande dessinée*, *Tintin au Congo*. The album is now regarded as both a component of the colonial legacy of a long tradition of French-language comics, but also as a sort of catalogue of recycled clichés of the Belgian and European colonial imaginary between the wars where representations shape a bipolar and reifying image of the colonized *Other*.

La mondialisation, l'évolution des espaces et des territoires, ainsi que les mutations qui affectent les cultures au double sens d'identité et de création artistique, ont bousculé les cultures dites hégémoniques, interrogées par des identités complexes ou *hybrides* (Bhabha, 2007 : 83). Dans ce contexte, la culture dite française est mise à l'épreuve, notamment depuis des lieux théorico-critiques tels les Études Culturelles et Postcoloniales. Sans ignorer les autres cultures, le centre français a longtemps entretenu avec elles des relations centripètes et inégales, que ce soit avec les pays francophones d'Europe comme la Belgique ou, à un autre niveau, avec la francophonie dite du Sud, avant et après la décolonisation et les indépendances. Cette « interruption généalogique » (Mongin, 2002 : 319) correspond au passage d'un contexte culturel marqué par l'acculturation ou l'assimilation, à un contexte postcolonial qui interroge la place de la France comme centre et voit se recomposer l'identité « française », notamment avec les descendants des populations immigrées

provenant des anciennes colonies. Cette transformation est doublée par le bouleversement de l'ordre des représentations culturelles, marquées par les ruptures anthropologiques liées à la société de consommation amorcée au début des années 1970, qui ont conduit à un fossé de plus en plus profond séparant les élites des masses. Ces questionnements ont favorisé l'étude de créations contemporaines manifestant une variété d'écarts et de détours provoquant un certain nombre de décentrements de la « modernité occidentale », depuis des temporalités et des points de vue *Autres et des Autres*. Je propose d'aborder certains de ces décentrements, à la fois sur le plan historique et sur celui de la production culturelle, à partir de la bande dessinée dite postcoloniale. Je m'appuierai sur l'exemple d'Olivier Appollodorus, *alias* Appollo, auteur qui participe de cette dynamique et dont une partie de la production dessine une géographie singulière de l'île française de la Réunion, dans un jeu entre espaces, genres et histoires dans l'Histoire². J'observerai plus précisément *Ile Bourbon 1730* en tant que contrepoint à l'emblématique bande dessinée coloniale *Tintin au Congo* d'Hergé. Publiée dans les années 1930, *Tintin au Congo* compte sans doute parmi les exemples les plus connus de la bande dessinée classique d'aventures franco-belge alors en plein essor, au faite de l'expansion coloniale européenne en Afrique³. L'école franco-belge a d'ailleurs mobilisé de nombreux stéréotypes coloniaux, notamment dans un corpus situé entre les années 1930 et les indépendances dans les années 1960 (Delisle, 2008 et 2011). Quant à *Ile Bourbon 1730* de Lewis Trondheim et Appollo, il s'agit de ce que l'on nomme désormais un *roman graphique*⁴, autrement dit une BD dite de création. Publiée dans la collection de niche Shampoing des éditions Delcourt (dirigée par Trondheim) en 2007 et rééditée en 2011, *Ile Bourbon 1730* s'inscrit dans les dynamiques récentes de la bande dessinée d'expression française, prise à la fois dans des questionnements désignés comme postcoloniaux et dans le champ des produits culturels mondialisés, élargi par le marché de la traduction ou l'émergence

² Interrogeant par exemple la guerre comme jalon du récit occidental dans la série *Grippe coloniale* (avec Serge Huo-Chao-Si), série composée des albums *Le retour d'Ulysse* (2003) et *Cyclone La peste* (2012) publiés chez Vent d'Ouest ; ou dans la série *Commando colonial* (avec Bruno), constituée par les albums *Opération ironclad* (2008), *Le loup gris de la désolation* (2009) et *Fort Thélème* (2010).

³ C'est précisément dans cette période de domination européenne en Afrique que se constituera l'école franco-belge, par ailleurs exposée aux dynamiques du centre français (Denis *et al.* 2005 : 158).

⁴ Pour une discussion sur la désignation et sa définition, voir par exemple Baetens, J. (2012). « Le roman graphique ». In: Maigret E. et Stefanelli M. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin INA, p. 200-216.

d'éditeurs⁵ visant des segments comme le *mainstream* mais aussi la bande dessinée d'auteur.

L'action de *Bourbon 1730* prend place bien avant l'« aventure coloniale » portée par la « mission civilisatrice », puisque le roman graphique se situe au XVIII^{ème} siècle, période où étaient pratiqués l'esclavage et le trafic négrier. Jusqu'aux années 2000, ces moments historiques n'étaient d'ailleurs que rarement abordés, tout comme ils restaient en marge de l'histoire nationale, telle qu'elle était présentée dans les programmes scolaires en France. Car il semble que l'on sorte à peine d'une longue « glaciation et de l'invisibilité du passé colonial » (Blanchard, 2008 : 167) redécouvert au début des années 1990 avec l'évocation de la guerre d'Algérie, mais dont l'affirmation explicite, marquée par le début du débat médiatique sur l'esclavage, ne date que du début du XXI^{ème} siècle. C'est pourquoi le roman graphique postcolonial *Bourbon 1730* me semble former, d'une certaine façon, un contrepoint à la bande dessinée d'Hergé, si l'on accepte d'envisager cette-dernière comme un relais de la propagande officielle de la colonisation, à une période où l'occident se donnait une mission sacrée de civilisation. Si la bande dessinée n'est évidemment pas à l'origine de « la pensée du Blanc sur le Nègre », elle fait néanmoins partie des traces historiques de l'idéologie de certains occidentaux à une époque donnée (Mabankou, 2009). Car d'autres, au même moment, s'engageaient dans la lutte anticoloniale, la « contre-exposition coloniale » organisée par le parti communiste et les surréalistes datant de 1931...

Du point de vue formel, les personnages, comme constructions et dispositifs organisant un point de vue sur l'H(h)istoire, la petite histoire et la grande Histoire, sont mis au service de la nation belge mais également française, lorsqu'Hergé accepte d'envoyer son « petit reporter » au Congo pour promouvoir l'empire colonial. Ces mêmes intérêts sont problématisés jusque dans leurs prolongements en outre-mer, lorsque que Raphaël Pommery, personnage-narrateur d'*Ile Bourbon 1730*, oriente le lecteur vers la mise à distance critique de l'histoire de la colonisation au moyen d'une

⁵ Selon Thierry Groensteen, on comptait 265 éditeurs en France en 2008. L'auteur précise par ailleurs que plus d'une bande dessinée sur deux publiée en France est une bande dessinée étrangère traduite (en tout 1856 titres en 2008, sur 3592 nouveautés). Voir : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article13#nh1> (consulté le 6/06/2014).

poétique⁶ exploitant la complexité du processus d'identification aux personnages et à leur degré d'implication dans le récit.

L'exemple emblématique de *Tintin au Congo*.

Tintin au Congo peut-être aujourd'hui considéré comme élément constitutif de l'héritage colonial de la bande dessinée d'expression française provenant d'une longue tradition (McKinney, 2011). Mais elle peut l'être aussi comme une sorte de catalogue de clichés recyclés de l'imaginaire colonial belge et européen entre-deux-guerres dont les représentations ont façonné une vision bipolaire et réifiante de l'*Autre* colonisé. Hergé s'en est lui-même expliqué : il ne s'est jamais rendu au Congo et s'est inspiré, pour dessiner le pays et ses habitants, de la vision paternaliste dominante dans laquelle il baignait à l'époque (Sadoul, 1983). Mais la bande dessinée continue à faire polémique, comme le montre le procès intenté par Bienvenu Mbutu Mondondo en vue de l'obtention du retrait du marché de l'album. Le plaignant souhaitait que l'on reconnaisse l'album d'Hergé comme raciste et xénophobe ou, pour le moins, qu'il soit accompagné d'un texte expliquant le contexte culturel de l'époque de sa publication, comme c'est le cas au Royaume-Uni. Le tribunal de Bruxelles, ne voyant dans *Tintin au Congo* aucune intention discriminatoire de la part d'Hergé étant donné le contexte de l'époque, l'a débouté en 2012. Ce débat récent tend à montrer les tensions à l'œuvre dans la mémoire coloniale partagée et l'importance de la gestion d'une politique de la mémoire dans un espace contemporain commun. On ne peut évoquer *Tintin au Congo* aujourd'hui sans prendre en compte les dérives possibles, à la fois de ce qu'Alain Mabankou appelle « un angle 'africaniste', voire 'intégriste' » (2009), et d'un contexte où on discute des aspects positifs de la colonisation⁷.

La deuxième aventure de Tintin, après *Tintin au pays des soviets* en 1929, est publiée pour la première fois en 1930 en noir et blanc dans le supplément jeunesse du journal *Le Vingtième (Le petit vingtième)* sous la forme d'un feuilleton. Elle connaît une

⁶ Au sens où l'entend Philippe Marion : voir par exemple « Emprise graphique et jeu de l'oie. Fragments d'une poétique de la bande dessinée », in: Eric Maigret et Matteo Stefanelli, *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin INA, 2012, p.175-199.

⁷ La loi dite « Mekachera » veut que : « Les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer » (article 4, alinéa 2). Cette notion de « rôle positif » a notamment provoqué la réaction d'historiens défenseurs de la cause « Colonisation, non à l'enseignement d'une histoire officielle ».

seconde publication en album en 1931, puis une troisième en 1946 à l'occasion de laquelle la bande dessinée est revue et colorisée.

Tintin au Congo, comme le reste de la bande dessinée francophone des années 1930, est élaboré sous fort contrôle social (Gabilliet, 2005 : 370) et sous la supervision de l'église catholique, relayée en France par la loi du 16 juillet 1949 visant la protection de la jeunesse contre tout discours immoral, la « Commission de surveillance et de contrôle » étant particulièrement attentive à la contestation du fait colonial. C'est en fait une commande de l'abbé Wallez, rédacteur en chef du journal *Le Vingtième*, destinée à la fois à la promotion de la « mission civilisatrice » de la colonisation belge au Congo auprès des jeunes, mais aussi à susciter des vocations pour l'installation de colons en vue du développement de la « grande colonie belge », au moment de l'apogée du projet colonial en Europe. L'époque correspond à ce que l'on a appelé « l'âge d'or »⁸ de la bande dessinée dite franco-belge (entre les années 1920 et 1940) réalisée par des auteurs et reçue par un public marqués par des racines catholiques. Aussi, la volonté d'évangéliser et de civiliser les peuples colonisés y trouve-t-elle un terrain propice. Il existait également à l'époque un engouement certain pour les aventures exotiques qui correspondent assez bien au genre de la bande dessinée d'aventures, sans doute marquée par le récit de la colonisation au Congo entreprise par des explorateurs civils en quête d'aventure et de découverte. En effet, le journaliste Stanley, cherchant à retrouver l'explorateur Livingstone disparu en 1873, relate ses aventures au Congo dans le *New York Herald*, puis dans des livres lui assurant une certaine notoriété (Hochschild, 2007 : 59). Il « découvre » du même coup le fleuve Congo et son potentiel commercial offrant, dans un second temps, une colonie au roi pour qui il travaillera par la suite dans de toutes autres circonstances, auxquelles Hergé ne fera jamais référence. En effet, comme le remarque Van Reybrouck dans le récit du parcours du journaliste-explorateur devenu acteur de l'exploitation coloniale,

créer en route des postes ici « [I]a première fois [Stanley] avait voyagé pour le compte d'un journal, désormais il le faisait pour le compte de l'association internationale de Léopold. La première fois il avait dû se débrouiller pour

⁸ Plus exactement « l'âge d'or des journaux d'enfants français » avec le *Journal de Mickey et Robinson* entre 1934 et 1941 qui publiaient des *strips* américains avant la loi protectionniste de 1949 principalement dirigée contre la bande dessinée américaine.

arriver le plus vite possible de l'autre côté de l'Afrique, à présent il devait et là – une activité qui prenait du temps. » (Van Reybrouck, 2012 : 60)

Le roi, qui devint officiellement propriétaire, à titre personnel, de l'Etat indépendant du Congo en 1885, à la suite de la conférence de Berlin, est alors perçu comme un roi philanthrope car il avait pour mission déclarée de combattre la traite « arabe » d'esclaves et de protéger la population de la région, récit que l'on sait aux antipodes des exactions et des massacres perpétrés dans le cadre d'un système colonial particulièrement violent. En effet, la population du Congo aurait diminué au moins de moitié entre les années 1880 et 1920 (Hochschild, 2007 : 386) du fait notamment du travail forcé et de ses conséquences lors de la campagne du caoutchouc, commencée sous l'administration de Léopold II et qui s'est prolongée plusieurs années après la fin de son régime autocratique, quand il céda le Congo à la Belgique en 1908.

Ainsi, loin de la réalité des faits, *Tintin au Congo* mobilise l'idéologie, les préjugés et les stéréotypes coloniaux de l'époque, comme le font également la littérature coloniale « exotique », un certain cinéma ou des documentaires sur les colonies, ou encore les cartes postales, la chanson, la publicité et toute une « culture coloniale » correspondant à un imaginaire diffus et omniprésent dans la période entre-deux-guerres, comme l'ont montré les travaux d'historiens comme Pascal Blanchard ou Nicolas Bancel⁹. En effet, la culture coloniale était fortement présente dans le quotidien des Français, notamment à travers les objets « a priori neutres » (Blanchard, 2008 : 164), construisant un imaginaire collectif considéré comme naturel, en l'absence de contrepoint de poids et ce malgré l'interrogation du fait colonial dans certains milieux intellectuels et artistiques.

Aussi *Tintin* est-il envoyé au Congo au service de la valorisation de la colonie devenue formellement belge dans un contexte où « dominer pour mieux servir » confortait l'idéologie du progrès et des valeurs humanistes, ceci à travers une politique sensée préserver les intérêts des uns et des autres comme alternative à la politique de domination violente propre à la conquête coloniale où la force se justifiait d'elle-même. C'est à cette même période qu'ont eu lieu de grandes manifestations

⁹ Voir : Bancel, Nicolas (2003). "Le bain colonial : aux sources de la culture coloniale populaire". In : Blanchard, Pascal et Lemaire Sandrine (dirs.), *Culture coloniale. La France conquise par son Empire, 1871-1931*. Paris : Autrement, 2003, p.179-189.

telles que les expositions universelles et coloniales pour valoriser les empires et sensibiliser l'opinion publique, dissimulant bon nombre d'abus et de crimes. C'est le cas des travaux forcés pour la construction de la ligne de chemin de fer Congo-Océan par exemple, à laquelle les lecteurs français de *Tintin au Congo* auraient pu penser en découvrant certaines planches de l'album (Hergé, 1946 : 19-20). Les bienfaits et le mérite de la ligne étaient en effet vantés dans les films publicitaires de l'époque :

C'est une grande œuvre coloniale française qui vient d'aboutir. La jonction Brazzaville-Pointe Noire du Congo-Océan est réalisée après treize années de travaux. Commencés en 1921, il a fallu pour exécuter les 610 kilomètres de la ligne vaincre les difficultés d'une région malsaine et accidentée, lancer 92 ponts et faire dix millions de mètres cubes de terrassement. 930 millions ont été dépensés pour cette œuvre, qui a permis de relier le bassin du Congo directement avec la mer. C'est non seulement un grand progrès dans la mise en valeur des colonies françaises, mais aussi une amélioration du sort des populations indigènes de l'Afrique équatoriale (Gaumont, 1934)¹⁰.

Pourtant cette infrastructure ferroviaire a été construite par 127 000 personnes recrutées par la force entre 1921 et 1932, parmi lesquels 25 000 ont succombé.

Figure 1



Tintin au Congo, 1946

École « franco-belge » et stéréotypes coloniaux.

Hergé ne connaissant pas le Congo, c'est à partir d'un travail de documentation mené en métropole qu'il a dessiné le cadre dans lequel évolue son héros. L'auteur effectuait des visites au Musée Royal du Congo à Tervuren, ancienne section de l'Exposition

¹⁰ In: [En ligne] *Jalons. Pour l'histoire du temps présent*. "L'inauguration de la ligne de chemin de fer 'Congo Océan'" Gaumont, 1934. Disponible sur : resques.ina.fr/jalons/impression/fiche-media/InaEdu04712/l-inauguration-de-la-ligne-de-chemin-de-fer-congo-ocean.html. Consulté le 12/10/2014.

Universelle de Bruxelles (1897) transformée en Musée du Congo Belge par le roi Léopold II (1898) et réorganisé en 1901. On y trouvait des objets et des animaux congolais et même des zoos humains à la mode à l'époque (Delisle, 2008 : 16). Les musées d'ethnographie créés au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et les expositions universelles (depuis 1855) et coloniales étaient d'ailleurs des lieux privilégiés pour montrer les productions non-européennes. Les muséographies de l'époque et leur classement des artefacts témoignent de la prégnance de l'idéologie évolutionniste du moment.

Les allusions graphiques à l'homme léopard qui parcourent l'album d'Hergé rappellent le plâtre de Wissaert exposé au Musée de Tervuren :

Figure 2



Tintin au Congo, 1946



Musée de Tervuren, plâtre représentant un « homme léopard » (anioto) penché sur un homme endormi, réalisé par Paul Wissaert (1885 – 1951) en 1913 à la demande du Ministère des Colonies.

Tintin sert en quelque sorte de guide au lecteur dans la colonie identifiée comme belge dans l'édition de 1930¹¹, mais pouvant aisément passer pour française dans l'édition revue et colorisée de 1946 redessinée par Jacobs, où on entretient la

¹¹ Dans l'édition de 1946 Tintin n'est plus reporter au *Petit Vingtième*, mais juste reporter ; la toponymie des localités réelle, telles que l'ancienne capitale coloniale Boma ou le port de Matadi, disparaît également (Delisle, 2008 : 18).

confusion entre Congo belge et Congo français (Congo Kinshasa et Congo Brazzaville à l'époque). L'exemple est connu : la leçon d'histoire belge de l'édition de 1930 se transforme en leçon de mathématiques dans l'édition de 1946 :

Figure 3



Tintin au Congo, 1930



Tintin au Congo, 1946

Tintin évolue en héros dans la colonie qui sert de toile de fond à ses aventures et se constitue en centre autour duquel gravitent des personnages satellites, organisés selon une certaine hiérarchie qu'on pourrait dire eurocentrique autant qu'« hérocentrique ». C'est Tintin qui conduit l'action et les péripéties, narrées à la manière de ce qu'on

appellera plus tard la « ligne claire »¹², c'est-à-dire en privilégiant la lisibilité tant sur le plan axiologique que diégétique ou narratif.

Prenons pour exemple les luttes spectaculaires qui opposent le héros et d'autres personnages blancs à une nature tropicale rebelle et à ses animaux sauvages (Hergé, 1946 : 31, 33, 34-35), luttes qui suscitent d'ailleurs l'admiration des « bon sauvages » indigènes. L'homme blanc apparaît comme chef naturel, sauvant l'indigène du danger et révélant par la même sa nature peureuse et peu perspicace. C'est également le cas dans la fiction coloniale en général et même dans les films réalisés par les ethnologues. La figure du missionnaire récurrente dans la bande dessinée belge francophone de l'époque (Delisle, 2011), est celle d'un personnage lui aussi stéréotypé mais de façon « positive », qui assume un rôle important : au-delà de sa mission, c'est aussi un homme d'action, astucieux et téméraire (Hergé, 1946 : 33-34 ; 36).

La représentation stéréotypée des indigènes, qui ne se limite pas à la situation coloniale, façonne l'image de l'*Autre* dominé dans l'Europe de la seconde moitié du XIXème siècle et perdure sous différentes formes. Par exemple, la caricature des traits physiques non européens comme les grosses lèvres roses ; le soupçon de menace que représenterait les sociétés secrètes africaines dont le paradigme serait l'Anioto, homme léopard appartenant à une secte criminelle s'opposant au progrès de la civilisation (Hergé, 1946 : 26-31) ; la paresse et la candeur des noirs parlant « petit nègre » (Hergé, 1946 : 20) ; le noir vu comme un grand enfant représenté en pygmée ou comme un chef de tribu belliqueux (Hergé, 1946 : 26-28).

Figure 4



¹² Concept proposé en 1977 par Joost Swarte à l'occasion d'une exposition sur Hergé à Rotterdam pour qualifier son style.

Ainsi, Hergé mobilise-t-il dans *Tintin au Congo* l'imaginaire colonial en s'appuyant sur les codes partagés par la société qui lui est contemporaine et sur ceux d'un genre, la bande dessinée d'aventure, sans construire un discours structuré sur le colonialisme, qui ne sera d'ailleurs vraiment mis en cause dans la bande dessinée francophone qu'à partir des années 1980. Les « scénariographies » (Fresnault-Deruelle, 2011) nouvelles de l'univers colonial recycleront en partie cet imaginaire avec lequel elles créeront une distanciation critique, et seront normalement qualifiée de « postcoloniales », notamment par Ann Miller qui étudiera la bande dessinée postcoloniale nord-africaine, plus exactement la question algérienne, chez Manu Larcenet, Farid Boudjellal et Kamel Khélif (Miller, 2007 : 165), ou par Binita Mehta et Pia Mukherji, dont le livre *Postcolonial Comics, Texts, Events, Identities* sortira en 2015 (Routledge).

***Ile Bourbon 1730* un roman graphique postcolonial**

On peut apparenter à cet ensemble (la « bande dessinée postcoloniale francophone ») le roman graphique *Ile Bourbon 1730*, paru en 2007 (réédité en 2010), scénarisé par Olivier Appollodorus, *alias* Appollo, en collaboration avec Laurent Chabosy, *alias* Lewis Trondheim, et dessiné par ce dernier.

Au niveau formel, le roman graphique mène le lecteur-spectateur à s'interroger sur l'histoire telle qu'elle est enseignée dans le système éducatif français et à s'en faire sa propre opinion (Reynschi-Chikuma, 2011 : 247). L'histoire individuelle du héros Raphaël Pommery sert de fil rouge à une constellation d'autres histoires, souvent collectives, vécues par d'autres héros et qui offrent autant de perspectives sur l'Histoire du département français qu'est l'île de la Réunion, et donc aussi sur l'Histoire française.

Île Bourbon 1730, qui n'est pas une œuvre aussi radicalement innovante que celles que présente normalement Lewis Trondheim, lie une série de points de vue qui se déploient aux niveaux narratif et diégétique et desquels émerge une critique de l'histoire de France qui a longtemps passé sous silence l'esclavage et le trafic négrier, bien que la France y ait été associée pendant plus de deux siècles.

Car la mémoire de l'esclavage n'a été réhabilitée qu'à la fin des années 1990, notamment avec le vote de la loi Taubira sur l'esclavage en 2001 qui reconnaît les traites et l'esclavage comme crime contre l'humanité. Cette loi, qui introduit ces faits historiques dans les politiques éducatives actuelles et les programmes scolaires et de recherche, s'inscrit également dans une politique de la mémoire, symboliquement marquée par l'instauration d'une « Journée nationale des mémoires de la traite, de l'esclavage et de leurs abolitions » le 10 mai de chaque année. Un « comité pour l'histoire et la mémoire de l'esclavage », composé par des experts et des représentants d'associations, est en charge des lieux de commémoration et des actions assurant la transmission de cette mémoire à travers les générations et sur l'ensemble du territoire national, y compris les Outre-mer.

Bourbon 1730 met en scène Raphaël Pommery, jeune assistant du « Chevalier Despentès de l'Académie des Sciences de Paris », venu sur l'île Bourbon en 1730 pour étudier les oiseaux et surtout pour capturer le dodo, avant que l'espèce ne disparaisse complètement. Mais Raphaël se passionne pour les aventures de pirates qui le détournent de la quête de son maître ornithologue. Son chemin croisera celui d'une série de personnages entretenant des rapports ambigus et complexes : des colonisateurs blancs dont l'inflexible, cruel et cynique gouverneur Dumas ; d'anciens pirates blancs pardonnés et assimilés comme Robert dont la fille Virginie, naïve et rebelle, rêve de rejoindre les esclaves marrons dans les Hauts de l'île ; divers types d'esclaves comme la « gouvernante » de Virginie qui est aussi espionne-informatrice pour les marrons ; les esclaves marrons eux-mêmes dont un ancien pirate d'origine africaine, Ferraille, décrit comme un leader haineux incitant les marrons à une rébellion ouverte.

Figure 5



Île Bourbon 1730

Si l'histoire du jeune héros et de son maître est racontée de manière linéaire, elle est fréquemment interrompue par d'autres histoires, destinées à créer du suspense car, la bande dessinée est avant tout un récit d'aventures porté par un médium dont la combinaison des niveaux textuel et visuel est productrice de sens. On pense particulièrement aux deux quêtes principales qui occupent *Île Bourbon 1730*, celle du dodo par le maître Despentès et celle des pirates par son second, Raphaël, quêtes dont les « objets » ne sont jamais représentés. Cette « non-représentation » iconique prend un tour ironique en dérobant au regard du lecteur-spectateur l'objet même de la quête pour lui « dé-montrer » que le légendaire dodo, comme la figure héroïque du pirate, sont des constructions et non les vraies quêtes de cette aventure. Ces « fausses » pistes décentrent le lecteur-spectateur de l'histoire des héros blancs naïfs, comme Raphaël, ou « désintéressés », si l'on pense à son maître qui cherche autant le dodo que la gloire. En compromettant la ligne droite d'une histoire officielle pour laquelle les Blancs européens seraient venus sur l'île pour des raisons scientifiques au profit d'un savoir décrit comme « objectif », l'effet obtenu par les auteurs de la BD se rapproche des tactiques pratiquées aussi bien par les pirates que par les marrons contre les occupants colonisateurs dans le récit. Si, comme les auteurs le signalent dès la seconde de couverture, « *Île Bourbon 1730* n'a pas pour vocation d'être un ouvrage historique [car] c'est une œuvre de fiction qui s'inspire librement de faits historiques » (Appollon et Trondheim, 2011), la petite histoire anodine et strictement personnelle

du jeune héros et de son maître, recourent la grande Histoire de l'île Bourbon des années 1700¹³ elle-même composée d'histoires collectives dont celles de la piraterie et de l'esclavage, la première souvent infantilisée tant par la littérature que par la bande dessinée ou le cinéma, et la seconde minorée voire oubliée en France jusqu'à une période très récente.

J'ai tâché de montrer que Tintin, le « héros héroïque » moralisant et dont la compétence est (re)présentée comme universelle (Groensteen, 2009 : 27), correspond à l'archétype du héros de la bande dessinée d'aventures, un genre parfaitement maîtrisé par Hergé. La dimension héroïque du petit reporter est savamment servie par son pendant comique porté par des personnages secondaires et stéréotypés. Dans *Tintin au Congo* l'aventure sert de prétexte tout à la fois à une succession de gags, dont les Noirs font souvent les frais, et à la promotion de l'idéologie dominante de l'époque¹⁴.

La distance prise par *Île Bourbon 1730* avec la lisibilité maximale propre à la « ligne claire » hergéenne, qui définit la bande dessinée franco-belge dite classique, tant du point de vue narratif qu'axiologique, se double d'un éloignement de la « ligne claire » graphique : la ligne encadrant les vignettes est tracée à la main, les personnages sont non-réalistes et les décors parfois griffonnés.

Figure 6

¹³ Les notes abondantes en fin d'ouvrage offrent de riches explications sur le contexte historique (Appollo et Trondheim, 2011 : 280-287)

¹⁴ On donne souvent comme exemple, pour nuancer – voire contredire - l'idéologie raciste présente dans *Tintin au Congo* l'idéal de l'amitié entre peuple visible dans le *Lotus Bleu* (1934), album dans lequel Hergé joue avec les préjugés concernant les chinois. Il convient cependant de relativiser ce « contrepoint » car à l'époque où Hergé travaille sur cette bande dessinée, il n'existe pas à proprement parler d'image négative des chinois ni de la Chine, la situation n'étant en aucun cas comparable à celle des Noirs.



Ile Bourbon 1730

Quant au héros-narrateur Raphaël Pommery, il vit des aventures qui se déploient selon d'autres aventures, peuplées par d'autres héros non-archétypaux et animalisés. *Île Bourbon 1730* s'inscrit ainsi dans une tradition anthropomorphique occidentale qui remonte aux fables d'Esopé, exploitée par Spiegelman dans *Maus* (1973) pour raconter l'holocauste. Les animaux ne correspondent cependant pas aux stéréotypes ordinaires, sans doute pour éviter de marquer des personnages que les auteurs veulent complexes et hésitants dans leurs relations. Les enfermer dans des rôles de bourreaux ou de victime les priveraient de leur *agency*, ce que l'on a reproché à Spiegelman qui a dichotomisé, dans *Maus*, le monde des chats et celui des souris (Reynschi-Chikuma, 2011: 257-264).

Appollo et Trondheim optent par ailleurs pour le noir et blanc, dans un univers où la couleur de peau n'est pas graphiquement signalée. Car si les Noirs ont de grosses lèvres, la race n'est pas pour autant représentée avec d'autres objectifs que celui de subvertir le binarisme noir/blanc, ceci dès la première de couverture. Le seul dessin colorisé¹⁵ est en effet la jaquette du volume, qui montre, au premier plan, un groupe de Blancs dans lequel il y a un « intrus » à la peau foncée, l'ornithologue dit Chevallier Despentès. Bien que la bande dessinée ne délivre aucune information explicite sur la couleur de sa peau, les caractéristiques de la situation présentée dans l'H(h)istoire conduit « naturellement » le lecteur à imaginer le personnage en homme

¹⁵ Je fais ici référence à l'édition de 2011 publiée dans la collection Shampooing des Editions Delcourt.

blanc. Au second plan, et à gauche de la page divisée par des troncs de palmiers, se trouve un groupe de Noirs comprenant une jeune fille blanche, Virginie, dont on sait qu'elle rêve de rejoindre les marrons...

Figure 7



Ile Bourbon 1730

Le réseau d'(H)istoires croisées qui tisse le niveau diégétique de l'univers de fiction représenté contribue à dissoudre les oppositions binaires et s'écarte d'un récit unique, univoque et officiel, au profit d'un type de relation critique rendant compte de pratiques nées en contexte postcolonial qui ne sont pas réductibles aux rapports centre/périphérie, notamment parce que ces problématiques ont partie liée avec celles de la mondialisation. Les éléments intertextuels en sont révélateurs et se réfèrent à l'île de la Réunion ou à l'océan Indien - y compris dans les affinités que cette région partage avec la « francophonie » - ainsi qu'à l'ancienne métropole. On y trouve des références à la BD indiaocéanique francophone fondatrice, *Republik Zanimu* (1977),

adaptée d'*Animal farm* de G. Orwell, à la revue le *Cri du Margouillat*¹⁶ dont Appollo est l'un des fondateurs et qui a marqué la bande dessinée de la région. On y découvre également des références à *La tempête* de Shakespeare dans sa reprise par Aimé Césaire ou encore à la série « culte » *Les Passagers du vent* de François Bourgeon (tome 1/7 : 1980), ou à *Isaac le pirate* de Christophe Blain (2001) et à *Sept Histoires de pirates*, un collectif auquel Appollo a lui-même participé.

On se trouve ainsi dans une dynamique toute autre que celle qui poussait Hergé à adopter les références du centre français qualifiée par Denis et Klinkenberg comme « entrisme adaptatif ou de conversion » (2005 : 158) décrit par les auteurs comme « l'effacement des marques belges dans son œuvre et la francisation de son cadre » (*idem*).

Tandis que la BD coloniale composait avec un régime de signification qui construisait ou/et recyclait un discours fondé sur le stéréotype, l'essentialisation, la réification de l'*Autre*, *Île Bourbon 1730* cultive les ambiguïtés quant à la race, à la liberté et à l'esclavage dans l'espace transnational que constitue l'océan Indien. Car les frontières entre les esclaves et les hommes et les femmes libres étaient moins claires qu'il n'y paraissait :

Slavery in the Indian Ocean is more complexe: the line between slave and free is constantly shifting and changing (...). The possibilities for mobility or manumission were consequently greater. Debt slavery or pawning of a lineage member were also strategies followed in times of catastrophe, such as drought or famine. The hope, however, was that these conditions were not permanent. (Hofmeyr, 2007 : 14)

En thématissant les relations entre l'identité réunionnaise et l'Histoire, *Île Bourbon 1730* assume une posture quant aux mémoires et aux héritages du passé. En s'emparant de l'histoire de l'esclavage, la BD contribue à rendre intelligible les situations postcoloniales contemporaines, car la configuration identitaire réunionnaise actuelle est marquée par un imaginaire où l'esclave est pensé comme Noir, même si l'île colonisée a vu arriver des esclaves acquis en Inde, en Malaisie ou à Madagascar et sur les ports de traite des côtes africaines (Vergès, 2001 : 220).

¹⁶ Fondée en 1986 à La Réunion par l'association Band'Décidée, cette revue spécialisée en bande dessinée regroupait des auteurs réunionnais dont Téhem, Li-An, Serge Huo-Chao-Si, Appollo, Mad, mais aussi des auteurs malgaches comme Povou Anselme ou des auteurs mauriciens et mahorais dont certains ont collaboré avec le journal sud-africain *BitterKomix*.

On peut espérer que la mise en (dés)ordre des relations dans *Île Bourbon 1730* contribuera à subvertir la typologie raciale hiérarchisante que Françoise Vergès décrit comme encore vigoureuse aujourd'hui:

« en haut de l'échelle les Gros Blancs, grands propriétaires qui tiennent à leur 'blanchitude' ; ensuite les Petits Blancs Patates (*Yab* ou *Pat jone*), pauvres ou démunis, mais dont la couleur blanche leur assure une place au plus près des puissants ; puis les asiatiques – Chinois (*Sinwa*) et Indiens (*Malbars*) (...) 'travailleurs sous contrats', cette différence les sauvant de la marque infamante de l'esclavage ; et enfin les descendants d'esclaves (*Kaf*) ». (Vergès, 2001 : 220)

Références bibliographiques

- Appollo; Trondheim, Lewis (2011) *Île Bourbon 1730*. Paris: Delcourt
- Bhabha, Homi K. (2007) [1994] *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot
- Delisle, Philippe (2008) *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial*. Paris: Karthala
- _____ (2011) *De Tintin au Congo à Odilon Verjus*. Paris: Karthala
- Denis, Benoit, & Jean-Marie Klinkenberg (2005) *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor, col. Espace nord/Références
- Gabilliet, Jean-Paul (2005) *Des comics et des hommes*. Nantes: Editions du temps
- Groentsteen, Thierry (2009) *Le petit catalogue du musée de la bande dessinée*. Paris: Skira Flammarion/CIBDI
- Fresnault-Deruelle, Pierre (2011) 'BD : le pari de la matérialité Scénariographie'. *Communication & langages*, 167, mars, 31 – 39
- Hochschild, A. (2007) [1998] *Les fantômes du roi Léopold. La terreur dans l'état du Congo, 1884-1908*. Paris: Tallandier
- Hofmeyr, Isabel (2007) 'The Black Atlantic meets The Indian Ocean: Forging New Paradigms for transnationalism for the Global South. Literary and Cultural Perspectives'. *Social Dynamics. A Journal of African Studies*, 33 (2), 3-32

Mabankou, Alain (2009) [En ligne] 'Tintin doit rester une trace de l'esprit colonial des années 30'. *Le nouvel observateur*, 10/09/2009. Disponible sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20090910.BIB3965/tintin-doit-rester-une-trace-de-l-039-esprit-colonial-des-annees-30.html>. (Consulté le 12/10/2014)

McKinney, Mark (2011) *The Colonial Heritage of French Comics*. Liverpool: Liverpool University Press.

Miller, Ann (2007) *Reading Bande Dessinée*. Bristol, Chicago: Intellect Books

Mongin, Olivier (2002) 'Création et culture à l'âge postcolonial. Éloge du décentrement '. *Esprit* 283 (4)

Reynschi-Chikuma, Chris (2011). 'Pour une lecture postcoloniale de la bande dessinée île Bourbon 1730 (2006) de Appollo et Lewis Trondheim'. In: *Image et Narrative*, 1

Sadoul, Nouma (1983) [1975] *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*. Paris: Casterman.

Vergès, Françoise (2001) 'Production et reproduction de la différence'. In Wieviorka, Michel et Jocelyne Ohana (Dirs.) *La différence culturelle. Une reformulation des débats, Colloques de Cerisy*. Paris: Balland, 217-228