

MÉMOIRE GRAPHIQUE ET CONFLIT: LA VIOLENCE DE L'ETA DANS LE NEUVIÈME ART

MEMÓRIA GRÁFICA E CONFLITO: A VIOLÊNCIA DO ETA NOS QUADRINHOS

GRAPHIC MEMORIES AND CONFLICT: THE VIOLENCE OF ETA IN COMICS

MEMÓRIA GRÁFICA Y CONFLICTO: LA VIOLENCIA DE ETA EN EL CÓMIC

Ludivine Thouverez

Universidade de Poitiers, Departamento de Estudos Hispânicos, França

RÉSUMÉ: Après quarante ans de violences ayant entraîné la mort d'un millier de personnes, la fin de l'activité de l'*Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) a ouvert la voie à une résolution pacifique et démocratique du conflit basque à partir de 2011. Neuf ans après, deux principales questions restent à résoudre: celle du statut des prisonniers de l'ETA et celle de la mémoire du conflit. Cette dernière question a non seulement envahi l'espace politique et médiatique, mais aussi celui de la création littéraire, cinématographique et artistique. À partir des apports théoriques de McCloud (1994) et Groensteen (2011) sur le langage de la bande dessinée (BD), et de Catalá Carrasco, Drinot et Scorer (2019) ou encore Delorme (2019) sur la mémoire dans le neuvième art, cet article analyse la représentation de la violence au Pays basque dans quatre BD et montre que le conflit armé s'est transformé en conflit de mémoire.

Mots-clés: bande-dessinée, roman graphique, conflit basque, mémoire.

RESUMO: Após quarenta anos de violência e a morte de mil pessoas, o fim da atividade armada da *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) abriu caminho para uma resolução pacífica e democrática do conflito a partir de 2011. Hoje duas questões permanecem sem solução: o tratamento a ser dado aos 230 reclusos da ETA que ainda se encontram encarcerados e a memória do conflito. Com base nas contribuições teóricas de McCloud (1994) e Groensteen (2011) sobre a linguagem da banda desenhada e Catalá Carrasco, Drinot & Scorer (2019) e Delorme (2019) sobre a memória e vinhetas, este artigo analisa a representação da violência no País Basco em quatro histórias de banda desenhada e mostra que o conflito armado se transformou num conflito de memória.

Palavras-chave: banda desenhada, romance gráfico, conflito basco, memória.

ABSTRACT: After 40 years of violence and a thousand deaths, *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) accepted a political and democratic solution to the Basque conflict in 2011. Nine years on, the main questions that remain to be solved are first, the status of ETA prisoners and second, the question of the memory of the conflict. This last question has not only invaded the political and media space, but also that of literary, cinematographic and artistic creation, such as comics. Thanks to the theories developed by McCloud (1994) and Groensteen (2011) about comics' language and Catalá Carrasco, Drinot & Scorer (2019) or Delorme (2019) about comics and memory, this article analyses the representation of the violence in the Basque Country in four comics and shows that the armed conflict has morphed into a memory conflict.

Keywords: comics, graphic novel, Basque conflict, memory.

RESUMEN: Tras cuarenta años de violencia y un saldo de mil muertos, el fin de la actividad armada de *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) abrió el paso a una resolución pacífica y democrática del conflicto a partir de 2011. Hoy en día, dos preguntas permanecen sin resolver: el tratamiento que dar a los 230 presos de ETA que siguen encarcerados y la de la memoria del conflicto. Basándonos en los aportes teóricos de McCloud (1994) y Groensteen (2011) sobre el lenguaje del cómic y de Catalá Carrasco, Drinot & Scorer (2019) and Delorme (2019) sobre memoria y viñetas, este artículo analiza la representación de la violencia en el País vasco en cuatro cómics y demuestra que el conflicto armado se ha transformado en conflicto de memoria.

Palabras-clave: cómic, novela gráfica, conflicto vasco, memoria.

1. Introduction

Après quarante ans de violences ayant entraîné la mort d'un millier⁴ de personnes, la fin de l'activité de l'ETA (Euskadi Ta Askatasuna – Pays basque et liberté⁵) a ouvert la voie à une résolution pacifique et démocratique du conflit basque à partir de 2011. En marge de la question du traitement à accorder aux 230 prisonniers de l'organisation⁶, se posent désormais celles de la réparation des victimes et du sens à donner aux événements passés, afin de permettre aux sociétés basque et espagnole de se reconstruire. L'expérience en matière de post-conflit armé montre que le silence des armes n'est pas nécessairement synonyme de paix et qu'il s'accompagne souvent d'un glissement ou d'une réactivation de la violence dans l'espace symbolique du discours, notamment lorsqu'il est question de la mémoire du conflit. Peu avant la fin de l'activité de l'ETA, le journal indépendantiste basque *Gara* affirmait ainsi: «Ceux qui cherchent à établir un récit avec des vainqueurs et des vaincus se trompent (...). Au Pays basque, qui convaincra vaincra, à commencer par les siens, puis par les autres⁷» (*Gara*: 2011). Déclarations auxquelles le ministre de l'Intérieur espagnol Jorge Fernández Díaz répliqua, quelques mois plus tard, lors d'un congrès du Parti Populaire: «Ce qu'il y a eu, c'est une organisation terroriste qui a voulu, par le biais de la socialisation de la souffrance et de la terreur, imposer son projet totalitaire et excluant à l'ensemble de la société basque et espagnole⁸». C'est pourquoi il importait désormais de gagner «la bataille du récit».

C'est dans le cadre de cette «bataille du récit» que l'on assiste, à partir de 2011, à la production d'une multitude de fictions littéraires ou cinématographiques dont le cadre spatio-temporel se situe dans le Pays basque des «années de plomb», c'est-à-dire durant la période la plus meurtrière du conflit (1978-1985). À travers l'analyse d'un corpus non exhaustif de quatre bandes dessinées, cet article se propose d'analyser les dispositifs narratifs et iconographiques convoqués par le neuvième art pour représenter la violence dans une perspective de construction quasi immédiate de la mémoire. Il tentera de déterminer si la bande dessinée, en sa qualité d'expression d'une contre-culture, facilite l'émission d'un discours idéologique qui reproduit ou conteste la représentation communément admise du conflit par les deux camps adverses. Partant du postulat que notre perception du passé est influencée par la culture médiatique et iconographique dans laquelle nous évoluons et que la bande dessinée concourt à la «visibilité de l'histoire» (GenouDET: 2015, 76), nous verrons que les potentialités du langage graphique permettent de tisser des liens étroits entre Histoire, mémoire et création. En évoquant et mobilisant les souvenirs, en réinvestissant le passé d'affect et d'émotions et en appelant à une «politique du présent et à un projet de futur» (Catalá Carrasco, Drinot & Scorer, 2019 : 24), la bande dessinée fonctionne comme

⁴ Selon Fonseca Carlos (2014), le conflit armé aurait provoqué la mort de 927 personnes. 849 seraient décédées dans des attentats commis par l'ETA; 68 dans les attentats «contre-terroristes» du Groupes de libération antiterroristes (GAL) et d'autres groupes paramilitaires; et 10 dans des attentats non revendiqués.

⁵ ETA naît en 1959 d'une scission au sein des jeunesses du Parti Nationaliste Basque. Après une phase de militantisme culturel et d'actions symboliques contre la dictature franquiste, l'organisation se rapproche du marxisme et s'engage dans la voie de la lutte armée, en 1968, pour «chasser les colonisateurs français et espagnol» de son territoire.

⁶ Source: Exterat, Août 2020.

⁷ Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteure. "Se equivocan quienes buscan un relato con vencedores y vencidos. (...) En Euskal Herria vencerá quien convenza, primero a los suyos y luego al resto".

⁸ Source: Partido Popular, 2015. "Lo que ha habido es una organización terrorista que ha querido, mediante la socialización del sufrimiento y del terror, imponer su proyecto totalitario y excluyente al conjunto de la sociedad vasca y española". URL: <http://www.pp.es/actualidad-noticia/fernandez-igual-que-ganamos-batalla-policia-vamos-ganar-batalla-relato>

un «lieu de mémoire» (Nora : 1984) particulièrement intéressant du point de vue des jeunes générations.

2. Cadre théorique

Les apports théoriques sur lesquels se fonde cette recherche sont issus de trois champs disciplinaires : l'Histoire culturelle, les *Memory Studies* et les *Visual Studies*. Comme le souligne l'historien Adrien GenouDET, notre perception de l'Histoire (révolue, et donc non soumise à une expérience directe) est étroitement liée aux représentations graphiques de celle-ci. Photographies, peintures, films, bandes dessinées, etc. mettent en scène le passé et constituent une mosaïque d'images qui, de génération en génération, s'inscrivent dans l'imaginaire social. La bande dessinée a largement contribué à ce phénomène. Média de tradition populaire et bon marché, la BD propose une reconstruction documentée d'événements, de paysages ou d'ambiances qui permet non seulement de fixer le passé dans la mémoire collective, mais d'en proposer une recréation vivante. En effet, les potentialités liées à l'usage du texte et de l'image et l'expressivité découlant du langage oral et parfois familier des personnages en font un support privilégié pour appréhender la mentalité d'une époque. Ces caractéristiques expliquent pourquoi un nombre croissant d'historiens ont intégré la BD dans leur corpus d'analyse, dans l'objectif non pas de confronter les œuvres à la véracité historique, mais de déterminer dans quelle mesure elles contribuent à la (re)production de *topoi* visuels, tout comme à la diffusion de mémoire(s) collective(s).

La mémoire collective a fait l'objet de multiples études depuis les travaux précurseurs de Maurice Halbwachs en 1925. Opposée à l'Histoire par sa dimension subjective, fragmentaire et simplificatrice (Nora soulignait qu'il y a Histoire dès lors qu'il y a « trace, distance et médiation », 1984 : 19), la mémoire peut être considérée comme «un ensemble de contenus, formes et vecteurs d'appropriation du passé par un groupe donné, qui participe à sa construction identitaire» (Michel Lefebvre, 2013 : 76). Selon Halbwachs, les groupes sociaux partagent une version commune des événements historiques permettant l'élaboration d'un cadre pour la communication groupale. En tant qu'être social, chaque individu entretient une série de souvenirs collectifs, qui peuvent varier selon les différents groupes auxquels il appartient (Halbwachs, 1997).

Fruit de l'expérience vécue ou d'une transmission par l'entourage (Hirsch, 1997) ou la culture de masse (Landsberg, 2004), la mémoire joue un rôle particulièrement important dans les processus individuels et collectifs de résilience post-traumatique. Les sociétés espagnoles et latino-américaines, meurtries par des épisodes de guerres civiles et de dictature au XXe siècle, ont ainsi développé une culture mnésique qui permet à la fois de conjurer le passé, d'alimenter le souvenir et de remettre en cause (selon les groupes sociaux d'appartenance et les moments historiques) la «mémoire officielle» proposée lors des phases de post-conflit. En ce sens, la mémoire n'est jamais figée: elle résulte d'un dialogue permanent entre le passé et le présent, dans une perspective de construction du futur.

En tant que produit culturel projetant un éclairage sur le passé, la bande dessinée peut donc être considérée comme un « lieu de mémoire ». Il est d'ailleurs révélateur que ce support ait souvent été l'un des premiers à insuffler un débat là où toute contestation politique était impossible, en proposant une mémoire des groupes sociaux minorés ou opprimés par les dictatures:

Durante las épocas de convulsión política y sus secuelas, los cómics han podido responder con celeridad y de manera fidedigna a los eventos históricos y los debates acontecidos en la esfera pública. El relativamente bajo coste de producción, la forma en que los aficionados suelen compartir los cómics y la mezcla de lo visual y lo escrito que define al medio dan a este el potencial de una rápida distribución y difusión entre un público amplio y, a menudo, diverso. (Catalá Carrasco *et al.*, 2019: 23).

En raison de ses circuits d'édition alternatifs et de son caractère *underground*, la BD a mis en scène des activités et pratiques – sexe, drogues, style vestimentaire, musique – et des débats qu'il n'était pas permis d'évoquer dans la culture de masse. La libération des mœurs qui a marqué la période allant de la mort du général Franco à la consolidation de la démocratie en Espagne (1975-1986) n'a pas été accompagnée, par exemple, d'un débat officiel sur la guerre civile, le franquisme ou l'amnistie générale de 1977 qui mit un « point final » à la dictature (empêchant ainsi toute action judiciaire contre ses agents). C'est par conséquent dans la contre-culture, et particulièrement la BD, que la mémoire du camp républicain est pour la première fois revendiquée, comme on peut l'apprécier dans le récit mémoriel *Paracuellos* de Carlos Gimenez (1975) ou le recueil *Francografías* (1978) du collectif El Cubrí, qui détourne des photographies de Franco pour en resignifier le sens à partir de détails insolites ou de références à d'autres œuvres picturales, comme le *Guernica* de Picasso ou le *3 de Mayo* de Goya.

Le silence de la Transition sur la Guerre civile, qui entraîne une explosion de la thématique de la mémoire dans l'Espagne des années 2000 (grâce notamment à la pression sociale de la « troisième génération »), invite à s'interroger sur la gestion du post-conflit armé au Pays basque. Jusqu'à cette date, la violence dite terroriste, qui faisait les gros titres de la presse et enflammait les débats politiques, était une thématique relativement peu abordée par les écrivains et les artistes : entre 1968 et 2011, seule une vingtaine de romans, essentiellement centrés sur la figure de la victime et dédiés à la critique sociale, sont publiés (Thouverez, 2020). La fin des hostilités inverse toutefois la tendance et on assiste, depuis quelques années, à une multiplication de témoignages, de fictions ou de récits mémoriels. Libérés des contraintes sociales et de la menace de l'ETA, de nombreux intellectuels et éditeurs osent désormais publier et s'exprimer sur le conflit.

3. Corpus et méthodologie

Notre méthodologie s'inspire des travaux des théoriciens Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory et Sylvain Venayre (2012), Scott McCloud (1994) et Thierry Groensteen (2011) sur le langage de la bande dessinée, et particulièrement sur le traitement du temps et de la mise en scène du passé. Comme le souligne McCloud (1994 : 115), la BD est étroitement liée au temps et à la mémoire : le passé, le présent et le futur deviennent visibles et réels, enveloppent le lecteur. Cette simultanéité conduit à une « composition de la mémoire » dans laquelle le lecteur joue un rôle actif. C'est à lui, par exemple, de recomposer la fracture introduite par la dimension synchrone et chronologique du récit ou encore d'attribuer une signification particulière aux vignettes dans lesquelles le temps semble se dilater. Les ouvrages *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle* (Delorme, 2019) et *Cómic y memoria en América latina* (Catalá Carrasco *et al.*, 2019) développent plus spécifiquement ces aspects en reliant la théorie au contexte de production des œuvres. Isabelle Delorme rappelle que les récits mémoriels graphiques répondent à des canons précis :

Les récits mémoriels historiques en bande dessinée sont des albums basés sur une mémoire individuelle, laquelle œuvre dans le champ de l'intime. En effet, ce qui nous

est rapporté par les auteurs se rapporte à leur propre ressenti ou à celui des protagonistes. Leur quotidien est narré, lequel s'inscrit parfois dans un contexte historique de grande ampleur mais est plus souvent ordinaire (...). L'histoire s'éclaire en prenant le visage de celui ou de celle qui était jusqu'alors anonyme (Delorme, 2019: 82).

Opposant le récit mémoriel à la «fiction historique» (récit construit à partir de faits historiques avérés mais relatés de manière fictive) et à la BD de reportage (qui fait connaître plutôt que «fait mémoire»), le récit mémoriel présente des instantanés représentatifs de l'histoire collective, fondés sur la mémoire personnelle ou familiale de l'auteur, et reconstitués de manière exhaustive. Si cette définition s'adapte parfaitement à *Maus* d'Art Spiegelman, *Persepolis* de Marjane Satrapi ou encore *Darkroom: Mémoires en noirs et blancs* de Lila Quintero Weaver, on peut objecter que la relation entre auteur, narrateur et objet de la mémoire ne se fonde pas nécessairement sur la restitution à la première personne de l'expérience personnelle ou familiale, mais sur une proximité. Comme nous le verrons plus loin, le regard porté sur le conflit basque émane d'auteurs et de dessinateurs ayant vécu les événements dans leur dimension individuelle et collective ou partagé l'expérience de la violence dans d'autres contextes.

Notre *corpus* est composé de quatre bandes dessinées que nous présenterons selon l'ordre chronologique de leur publication. *Voir des baleines* (2014), du Basque Javier De Isusi, s'inspire d'un fait réel: la rencontre dans une prison du Sud de la France d'un membre de l'ETA et d'un mercenaire du GAL, organisation paramilitaire ayant assassiné sur ordre de l'État espagnol une trentaine de personnes au Pays basque entre 1983 et 1987 (Thouverez : 2011). Cette rencontre, peu probable, est à l'origine d'une fiction dans laquelle trois personnages principaux (Josu, militant tourmenté par son passé ; Emmanuel, le mercenaire repentant ; et Antón, vicaire hanté par la mort de son père dans un attentat de l'ETA) entament une démarche d'autoréflexion sur la violence. Décrite par son auteur comme une fiction n'ayant vocation ni historique ni journalistique, *Voir des baleines* fut nommée pour concourir au prix de la meilleure BD 2015 aux festivals d'Angoulême et de Barcelone. Elle s'appuie sur un long travail de documentation et d'introspection : «Là où j'ai le plus cherché fut dans mon propre intérieur : qu'est-ce que j'éprouverais si j'étais dans cette situation ? Telle était la question que je me posais constamment lorsque j'essayais de me mettre dans la peau des différents personnages⁹». Assumant le risque de critiques de la part des extrêmes politiques, Javier De Isusi évoque dans le récit la nécessité de faire un pas vers l'autre et de reconnaître son humanité. Après avoir longuement hésité à concrétiser son projet, le dessinateur se laissa guider par son intuition: «plus que l'œuvre que je voulais faire, j'ai senti, dit-il, que c'était l'œuvre que je *devais* faire¹⁰».

La BD *Miguel Ángel Blanco : la fuerza de la memoria* (2016) d'El Cubrí (trio composé des artistes espagnols Felipe Hernández Cava, Saturio Alonso Millán et Pedro Arjona González) se distingue des autres œuvres étudiées puisqu'elle répond à une démarche didactique et non commerciale. Publiée par la Fondation Miguel Ángel Blanco à l'occasion du dix-neuvième anniversaire de l'assassinat de cet élu du Parti Populaire par l'ETA, la BD est constituée d'un total de seize pages illustrées dans lesquelles El Cubrí revient sur la mort de l'élu (devenu martyr de la démocratie

⁹ Source: dossier de presse de l'éditeur. URL: <https://www.astiberri.com/products/he-visto-ballenas>. "Donde más he rebuscado ha sido en mi propio interior: ¿cómo me sentiría yo si estuviera en esa situación? Era la pregunta que me hacía continuamente al intentar ponerme en la piel de unos y otros personajes".

¹⁰ Source: dossier de presse de l'éditeur. URL: <https://www.astiberri.com/products/he-visto-ballenas>. "Más que hacer una obra que quería hacer siento que he hecho la obra que tenía que hacer".

espagnole) et sur les motivations de ses assassins. Comme son titre l'indique, la BD entend faire vivre le souvenir de Blanco (et par extension de toutes les victimes de l'ETA), tout comme graver le crime dans la mémoire visuelle de la société. Pour parvenir à ces objectifs, El Cubrí s'inspire de photographies historiques illustrant le contexte et insère, comme dans l'œuvre *Francografias* évoquée plus haut, un texte fortement engagé.

La mort d'un homme appartenant au camp adverse constitue le nœud narratif de *La consulta : los últimos días de Santi Brouard* (2019) d'Harkaitz Cano et Adur Larrea. Dans cette BD, apparentée au genre du récit mémoriel, l'écrivain et l'illustrateur de presse mettent en scène les derniers jours de Santiago Brouard, fondateur du parti indépendantiste Herri Batasuna, assassiné le 20 novembre 1984 par deux mercenaires du GAL. À partir de témoignages de la famille et de documents d'époque, Brouard est représenté dans les différents aspects de sa vie privée, professionnelle et politique, dans une démarche d'humanisation du personnage public.

Le dernier ouvrage étudié correspond à l'adaptation graphique du roman de Fernando Aramburu *Patria* par le dessinateur barcelonais Toni Fejzula. Prix national du roman en 2017, *Patria* relate la déchirure de deux amies et de leurs familles respectives à la suite d'un attentat de l'ETA. Incarnation du modèle patriarcal basque, Miren et Bittori voient leur existence se fracturer quand le fils de la première abandonne le domicile familial pour rejoindre les commandos de l'ETA et quand le mari de la seconde est assassiné pour avoir refusé de payer « l'impôt révolutionnaire ». L'intrusion du lecteur dans le quotidien des deux foyers permet d'appréhender l'ambiance des années de plomb, tout comme les conséquences psychologiques de la violence nationaliste.

Séduit par la proposition narrative et idéologique d'Aramburu, le dessinateur Toni entrevoit immédiatement le potentiel graphique de celle-ci :

Le roman graphique est le meilleur moyen de transmission d'un message, à propos de n'importe quel événement historique. Quand bien même un roman traitant de l'Holocauste essaie de me faire voir quelque chose, pour moi, ce sont les images de *Maus*, d'Art Spiegelman, qui me restent en tête. Après avoir beaucoup lu, visionné et expérimenté des choses sur le conflit des Balkans, les images qui me viennent à l'esprit sont celles de *Gorazde*, de Joe Sacco (...). L'image s'inscrit de la même manière qu'on marque une bête au fer rouge, elle s'incruste¹¹.

Désireux de fixer les mots d'Aramburu à travers l'image, Toni Fejzula se met en tête d'illustrer le roman dans une adaptation graphique très personnelle, fonctionnant de manière totalement autonome vis-à-vis de l'œuvre originale.

4. Résultats d'analyse

4.1. Une mémoire polarisée

Eu égard au contexte de « bataille du récit » évoqué ci-dessus, *Miguel Ángel Blanco : la fuerza de la memoria* vise à accuser l'ETA et graver l'image des victimes dans le marbre de la mémoire collective. Les procédés utilisés par El Cubrí pour parvenir à cet objectif reposent sur la

¹¹ «La novela gráfica es el mejor medio de transmisión de un mensaje, en cualquier evento histórico. Por más que una novela que trate el relato del Holocausto intente hacerme ver algo, las imágenes que retornan a mi mente son las de *Maus* de Art Spiegelman. Del conflicto en los Balcanes, tras mucho leer, ver y vivir, las imágenes que me vienen a la mente son las de *Gorazde*, de Joe Sacco (...). La imagen se marca como se yerra a una res, se incrusta”.

(re)présentation en noir et blanc d'images déjà inscrites dans l'imaginaire social et la création d'une nouvelle iconographie, ainsi que sur l'écriture d'une mémoire n'admettant d'autre version que celle des victimes. On remarque, par exemple, qu'aucun dialogue n'est inséré dans les vignettes: seuls les propos du narrateur extradiégétique sont consignés dans les légendes, à la manière d'un manuel scolaire.

Les deux premières pages de la BD donnent le ton en juxtaposant deux photographies historiques : Hitler, prononçant un discours du haut d'une tribune arborant la croix nazie ; et Miguel Ángel Blanco, conseiller municipal de la ville d'Ermua, enlevé le 10 juillet 1997 par un commando qui exigeait le transfert de tous les prisonniers de l'ETA vers des établissements pénitentiaires du Pays basque en échange de sa libération (Figure 1). Le texte surmontant la première illustration, tiré de *Mein Kampf*, évoque le caractère totalitaire de l'idéologie national-socialiste allemande, en claire référence à ETA («Le national-socialisme est plus qu'une religion : c'est la volonté de créer un nouvel homme»), tandis que deuxième interroge le lecteur sur le sens des images : «comment redonner tout leur sens à certaines images, en ces temps de surexposition à celles-ci ?¹²».

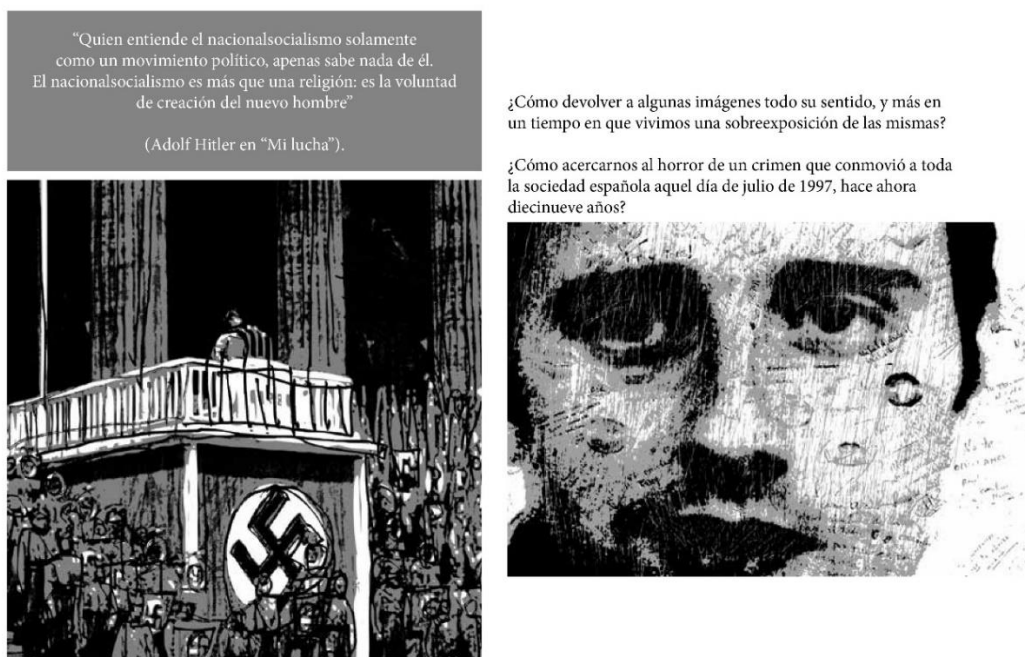


Figure 1: Miguel Ángel Blanco
Source: La fuerza de la memoria, p. 2-3.

Le narrateur omniscient s'attache ensuite à rappeler les grandes étapes du nationalisme basque en juxtaposant une série d'images ayant fait la une des médias (militants cagoulés, graffitis appelant à l'exécution de personnes, slogans et symboles de l'organisation, comme le serpent et la hache¹³) à des fragments de discours ou d'essais mettant en exergue le racisme, l'intolérance et

¹² “¿Cómo volver a algunas imágenes todo su sentido, y más en un tiempo en que vivimos una sobreexposición de las mismas?”.

¹³ Comme toute organisation clandestine, la communication de l'ETA a reposé sur de nombreux symboles et slogans peints sur les murs du Pays basque. On peut citer la hache et le serpent, qui évoquent la force et l'astuce de l'organisation, le slogan «Bietan Jarrai» («continuer dans les deux voies», en référence à la lutte politique et militaire) ou encore «ETA, mátalos» («ETA, tue-les!»), en référence aux ennemis de la cause indépendantiste.

le projet «totalitaire d'inspiration marxiste-léniniste» du camp indépendantiste. S'ensuit une série d'images et d'informations destinées à humaniser la victime et à souligner l'énorme transcendance de son assassinat. Au moyen de six vignettes représentant les manifestations en faveur de la libération de Blanco, le narrateur rappelle que cet événement a marqué un avant et un après dans la perception sociale de la violence : «Personne ne pourra oublier ce que furent ces 48 heures angoissantes, ce que représente une société faisant un pas en avant pour répondre au terrorisme¹⁴» (El Cubri, 2016: 13).

La fin du récit se concentre sur la figure des coupables : les trois auteurs matériels du crime (dont le nom est rappelé à plusieurs reprises par l'insertion, en incise, de l'injonction «répétons leur/son nom») ; et de leurs complices : le leader indépendantiste Arnaldo Otegi, la majorité silencieuse du Pays basque et les responsables de la profanation de la tombe de Blanco. *Miguel Ángel Blanco: la fuerza de la memoria* ne remet donc pas seulement en cause l'ETA mais l'idéologie qui a sous-tendu la violence, tout comme les secteurs ayant manqué d'humanité envers les victimes ou remettant en cause le caractère démocratique de la Constitution 1978. Pablo Iglesias, secrétaire général de Podemos, est ainsi désigné au moyen d'un portrait expressif suggérant son radicalisme. Le journal monarchiste *ABC*, la Bible ou le gardien de prison José Antonio Ortega Lara (séquestré pendant 532 jours par l'ETA, il deviendra plus tard l'un des fondateurs du parti d'extrême droite Vox), sont, en revanche, cités en exemple. Comme dans un jeu de miroir déformant, *La consulta...* utilise également le noir et blanc pour narrer les derniers instants de la vie d'une victime, mais issue cette fois du camp l'indépendantiste : Santiago Brouard, fondateur du parti Herri Batasuna, assassiné par le GAL en 1984, au moment où le gouvernement espagnol négociait (par l'intermédiaire du dirigeant) une trêve avec l'ETA.

Le roman s'articule autour de deux récits enchâssés pouvant se lire indépendamment l'un de l'autre, et présentés de manière horizontale sur plusieurs doubles pages. Le premier récit a pour cadre spatio-temporel la ville de Bilbao en 1984 et décrit Brouard dans sa vie familiale, sociale, professionnelle et politique. Le lecteur découvre des aspects de la personnalité de Brouard peu connus du public: le dirigeant n'était pas seulement un défenseur acharné de la cause des travailleurs et de l'indépendantisme (dans sa dimension plus politique que militaire), mais un pédiatre dévoué à ses patients issus des classes populaires, un passionné de littérature qui écrivait dans un petit carnet ses pensées politiques ou des poèmes qui l'inspiraient, et dont les annotations servent de fil conducteur à la fiction. Le travail de documentation et les entretiens par Harkaitz Cano et Adur avec les membres de la famille Brouard permettent de mieux appréhender le personnage et le contexte: en marge des attentats commentés de manière quotidienne par la presse, sévit également une violence politique, sociale, économique et environnementale, beaucoup moins médiatisée mais tout aussi brutale. L'année 1984 est ainsi marquée par la restructuration du secteur de la construction navale et de nombreuses grèves à Bilbao, tout comme par la mobilisation sociale contre l'implantation de la centrale nucléaire de Lemoniz.

Le second récit a pour protagoniste un mercenaire, répondant aux traits de Luis Morcillo, auteur réel de l'assassinat de Brouard. Deux époques se mêlent au sein de ce même récit : le présent de narration qui, selon toute vraisemblance, correspond à 2013 (année où Morcillo

¹⁴ «Nadie podrá olvidar lo que fueron aquellas angustiosas 48 horas: lo que es una sociedad que da un paso adelante para contestar al terror».

confesse son crime dans une interview au quotidien *El Mundo*¹⁵), et le printemps 1984, au cours duquel il est recruté par un garde civil pour exécuter Brouard en échange de la somme de 7,5 millions de pesetas. Le lecteur assiste à une double mise en scène de la mémoire : par le texte qui, grâce au procédé littéraire de l'analepse, livre de nombreuses informations sur les années 80 ; et par l'image qui, grâce à l'agencement de lignes droites et sombres conduisant le regard du lecteur dans l'espace du hors-champ (où se cache le journaliste), contribue à la création d'une ambiance psychologique rappelant l'angoisse générée par la «sale guerre». L'absence de représentation visuelle du journaliste (seul son magnétophone et des bulles de dialogue signalent sa présence) suscitent également une réflexion sur les medium et le caractère subjectif, voire manipulateur, de la construction des récits. L'insertion dans les vignettes de unes de journal (comme on peut le voir dans la Figure 2) ou de fragments d'informations radiophoniques, renforcent d'ailleurs cette idée que plusieurs «couches de mémoire» se superposent souvent dans les récits.



Figure 2: La Consulta

Source: Los últimos días de Santiago Brouard., p. 35.

Contrairement à *Miguel Ángel Blanco...*, qui propose une vision du passé conforme à celle de l'Association des Victimes du Terrorisme et d'une partie de l'opinion espagnole (et pour qui aucun pardon n'est possible), *La consulta...* introduit un certain nombre de nuances, à commencer par celle que l'acceptation ou le refoulement de la souffrance par la militance a probablement retardé la recherche d'une solution politique au conflit. C'est en ce sens qu'il convient d'interpréter les fragments de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de l'écrivain nicaraguayen Omar Cabezas, que Brouard cite au début:

¹⁵ Le journaliste Antonio Rubio indique, en préambule de l'interview, que celle-ci se déroula dans un bar et que Morcillo consomma du café et avala sept cachets. Des éléments visuels, comme le magnétophone, la tasse de café et les médicaments posés sur la table sont reproduits dans la BD.

Nous nous revêtions de la même dureté que la montagne, la même dureté que les animaux (...) comme des hommes sans âme, en apparence (...). C'est ainsi que s'est forgé en nous un temple qui nous faisait endurer la souffrance psychique et physique¹⁶.

Ce récit autobiographique, fondé sur l'expérience de Cabezas au sein de la guérilla sandiniste, insiste tout autant sur la beauté de la lutte que sur les souffrances qu'elle génère. Cette même idée est suggérée par l'allégorie des oies, que l'on voit survoler la baie de Leikeito ou être sacrifiées pour les fêtes patronales de la ville natale de Brouard, en référence au désir de liberté et à la répression du peuple basque. *La Consulta...* pose également la question du terrorisme d'État et de ses responsabilités. En effet, la confession du crime rend tout à la fois compte de l'implication des autorités dans la « sale guerre » que de la corruption de l'appareil d'État, puisqu'une partie de l'argent dédié aux opérations du GAL aurait été détournée par des fonctionnaires. Or, en l'absence d'une reconnaissance officielle de toutes les victimes du conflit par le gouvernement espagnol, le lecteur comprend que le pardon est difficilement atteignable. Même si cette exigence n'est pas ouvertement formulée dans la BD, on observe que les regrets exprimés par le mercenaire Morcillo dans son interview à *El Mundo* ne sont pas retranscrits dans *La Consulta...* alors les déclarations de la veuve de Brouard (« le temps est une blessure d'une extrême beauté »), elles, sont citées en épigraphe. Les éléments sélectionnés par El Cubrí et le duo Cano-Adur pour reconstruire la mémoire du conflit reflètent donc deux approches distinctes qu'il convient de mettre en lien avec le débat politique présent..

4.2. Une révision critique nécessaire

Contrairement aux ouvrages étudiés ci-dessous, la question du pardon et du vivre-ensemble est au cœur des romans graphiques *Voir les baleines* et *Patria*. Le premier ouvrage, structuré en six chapitres, présente la particularité d'intégrer, à la fin du récit, un conte écrit par un personnage, tout comme une chronologie des principaux événements du nationalisme basque. *Voir des baleines* mélange aussi plusieurs cadres spatiaux et temporels que le traitement de la couleur permet d'identifier aisément : le lecteur voyage ainsi entre les décors gris-bleutés de 1974 et jaunes des années 1999-2004, ainsi qu'à travers la ville de Saint-Sébastien et une prison du Sud de la France. Comme dans de nombreuses fictions sur l'ETA, la solitude et l'ennui du *mako* (prison dans le langage colloquial des militants) sont à l'origine d'échanges et d'un processus d'autoréflexion, qui se manifeste par une prédominance du texte dans les phylactères et par l'emploi d'un registre oral dans l'ensemble de la BD. En prison, Josu, militant en rupture avec la direction de l'ETA, entreprend une démarche de réhabilitation sociale incluant l'assistance à des groupes de parole et à des conférences. À l'occasion de l'une d'entre elles, il rencontre Emmanuel, ancien membre du GAL, qui déclare avec amertume : « J'ai versé un flot de sang et de haine qui n'a en rien aidé à gagner la guerre qu'on était censé livrer. À la place, je passerai le plus clair de ma vie derrière les verrous. C'est franchement naze comme bilan » (Figure 3).

¹⁶ «Nos íbamos revistiendo de la misma dureza del monte, de la dureza de los animales [...], como hombres sin alma, aparentemente (...) Así se fue forjando en nosotros un templo que nos hacía soportar el sufrimiento psíquico y físico».



Figure 3: Voir des baleines

Source: Voir des baleines. Pages non numérotées.

Ces propos renforcent les doutes déjà présents dans l'esprit du militant, qui confie à l'un de ses compagnons : «On n'arrête pas de rabâcher l'idée de la construction nationale... mais j'ai le sentiment... qu'on n'a fait que détruire». Cette prise de conscience se reflète dans le traitement des couleurs dominantes : le jaune et le bleu, très soutenus au début du récit, tendent ensuite à se nuancer. Le troisième protagoniste du roman, le vicaire Antón, entretient lui aussi un rapport conflictuel au passé. Les images de son père assassiné par l'ETA, tout comme les déclarations de pardon qu'il adressa aux terroristes le jour des funérailles, continuent de le poursuivre vingt-cinq ans plus tard. Les références aux caméras de télévision et au qu'en-dira-t-on (dans la vie d'Antón) ; à la nécessité de paraître toujours plus fort (dans celle du sicaire), ou encore à la discipline de groupe («*bakoitza bere tokian*», répètent ses camarades à Josu, «chacun à sa place»), suggèrent que l'existence des trois hommes fut longtemps régie par l'obligation d'assumer une fonction sociale qui les rendait totalement aveugles aux points de vue et à la souffrance d'autrui.

La métaphore des baleines («une manière de dire que parfois deux personnes regardent du même côté et voient deux choses qui n'ont pourtant rien à voir l'une avec l'autre, explique le vicaire), tout comme le refus des nouvelles générations de se soumettre aux mêmes contraintes que leurs aînés, laissent pourtant entrevoir un espoir à la fin du récit. Le conte « La guerre des statues » que la fille d'une détenue offre au fils de Josu sur le parking de la prison de Nanclares de la Oca¹⁷, raconte ainsi l'ascension d'une immense statue vide par un homme, tombant ensuite dans le vide:

¹⁷ Cette prison, située dans la province d'Álava au Pays basque, est connue comme celle des «repentis» de l'ETA. Pour être transférés dans celle-ci, les membres de l'ETA doivent condamner publiquement la violence et se soumettre à des programmes de réinsertion sociale.

Quand il eut terminé sa chute, l'homme était complètement nu. Il découvrit alors à ses côtés d'autres hommes et d'autres femmes nus qui avaient sans doute accompli le même parcours que lui. Alors les hommes se regardèrent les uns les autres et se virent pour la première fois.

Cette métaphore, inspirée de la révolte de Zeus contre son père Cronos et les titans qui lui avaient prêté allégeance, invite le lecteur à une révision critique du passé, également présente dans *Patria*. Alors que *La consulta...* et *Voir des baleines* s'illustrent par un certain classicisme graphique, *Patria* surprend par son style pictural original, parfois proche de l'expressionnisme, tout comme par un agencement très chargé des vignettes. La difficulté de résumer les 642 pages de l'œuvre d'Aramburu en 277 pages illustrées explique probablement cette condensation, mais on peut imaginer que les choix de Toni Fejzula visent également à recréer l'univers pesant et fragmenté de la société basque, tel qu'il apparaît dans le roman original.

Le traitement de la couleur possède plusieurs fonctions. La première est de créer une atmosphère psychologique. Le bouillard, la pluie, le froid (caractéristiques du climat du Pays basque), tout comme l'isolement des personnages, déterminent l'adoption d'une palette de gris, bleus et verts foncés qui prédominent dans la BD, tandis que les couleurs chaudes illustrent l'explosion de sentiments et d'émotions violentes, comme nous pouvons l'apprécier dans la Figure 4. La seconde permet de jouer sur les différentes modalités de narration. Les cartouches bleues, vertes ou rose sont ainsi le lieu de la narration intradiégétique, alors que les bulles blanches accueillent de brefs dialogues (Toni Fejzula souhaitant ne pas freiner la lecture) et correspondent à l'espace de la narration extradiégétique. La troisième permet une identification plus facile des (et aux) personnages. Bien que l'affirmation de McCloud sur la plus grande sensibilité du lecteur-spectateur à la couleur soit discutable (McCloud, 1994 : 89), on peut supposer que la mise en images de ce récit choral, reposant sur l'évolution diachronique de neuf personnages dans un univers non nécessairement connu du lecteur, fut l'objet d'une recherche formelle incessante.



Figure 4: Patria
Source : Patria, p. 188-189.

La singularité de *Patria* repose également sur la présence d'un paratexte contenant une explicitation de la démarche artistique et idéologique de l'illustrateur. Expliquant avoir fui Belgrade à l'âge de dix ans en raison du déchaînement de la violence nationaliste, Ton Fejzula précise :

Le conflit basque n'a absolument rien à voir avec mon histoire personnelle. Néanmoins, face à toute rupture provoquée par une division nationale, je ne cesse d'entendre l'écho de ce que j'ai vécu, de près ou de loin, à travers mon histoire familiale. Je ne parle pas de situation de répression manifeste et massive, d'extermination ou de génocide. Je parle de situations dans lesquelles on pourrait parvenir à une solution négociée si les deux ou les trois parties en conflit décidaient de lâcher prise. De situations dans lesquelles la violence n'a fait qu'engendrer la souffrance et créer du ressentiment (Fejzula : 293)¹⁸.

Conformément à l'œuvre originale, le roman graphique met en scène les séquelles d'un attentat commis contre un industriel du Pays basque, surnommé El Txato, qui avait refusé de se soumettre au racket de l'ETA. Bittori – la veuve de la victime – et Miren – la mère de l'assassin présumé – rompent alors leur amitié et s'enferment dans une rancœur qui irradie le reste de la famille, de sorte que la construction d'une « vie d'après » est impossible. Le meurtre, remémoré de façon incessante, permet à chacun d'exprimer son point de vue sur la violence psychologique exercée par l'ETA. Grâce à une reconstruction réaliste des lieux et de nombreux emprunts linguistiques à la langue basque, le lecteur se transforme en témoin privilégié du contrôle social de la population, de l'ostracisme, de la délation ou de l'angoisse des victimes.

Il est intéressant de souligner que cette approche du conflit n'est pas nouvelle mais le succès éditorial du roman d'Aramburu (700.000 exemplaires vendus en Espagne) tient probablement au fait que ce passé traumatique est évoqué depuis la focale de personnages anonymes. C'est pourquoi les procédés permettant l'activation du souvenir sont nombreux et variés : le prisonnier Jose Mari voyage mentalement au Pays basque pour « vider sa mémoire » ; Bittori dialogue constamment avec le défunt ; Miren trouve consolation dans la prière à Saint Ignace de Loyola ; Xabier se noie dans l'alcool et interroge le portrait de son père tous les soirs ; Nerea évoque ses souvenirs lorsque la pluie se met à tomber ; Arantxa, devenue invalide et muette après un accident cérébral, n'a d'autre choix que de se référer au passé, etc. Par le recours à des interlocuteurs imaginaires, tous contournent la confrontation verbale et personnalisent l'incommunication générale. Le recours progressif à l'écriture (sous la forme de messages écrits sur tablette pour Arantxa, de contes infantiles pour Gorka ou de correspondance épistolaire entre José Mari et Bittori) permet toutefois de fissurer le discours politique des extrêmes : face à l'impossibilité d'oublier, seul le dialogue et le pardon sont propices à la résilience. Une réconciliation est d'ailleurs même envisagée dans l'embrassade, furtive mais réelle, de Bittori et Miren à la fin du roman.

5. Conclusions

Les quatre bandes dessinées constitutives de notre corpus s'appuient sur des faits réels vécus ou remémorés. Ils ne constituent pas à proprement parler des récits historiques, mais mettent en scène les souvenirs individuels, familiaux et collectifs des quarante ans de violence ayant sévi au

¹⁸ "El conflicto vasco no tiene absolutamente nada que ver con mi historia personal, pero en cualquier ruptura provocada por una división nacional no dejo de sentir ecos de lo que he vivido, de cerca o a través de mi historia familiar. No hablamos de situaciones de represión evidente y masiva, exterminio o genocidio. Hablamos de casos donde se puede llegar a una situación pactada si las dos o tres partes deciden bajar del burro y donde la violencia no ha hecho otra cosa sino provocar sufrimiento y crear resentimiento".

Pays basque. Non tenus de tendre vers l'objectivité historique, ces auteurs peuvent être considérés comme des « passeurs de mémoire », d'une mémoire plus communicationnelle qu'historique, si l'on considère que les cadres d'interprétation du conflit sont (comme le soulignait Halbwachs) largement influencés par leurs groupes sociaux d'appartenance.

L'analyse contrastive des œuvres permet d'affirmer que *Patria* et *Voir des baleines*, participent à la diffusion d'une mémoire inclusive qui, sans tomber dans le travers d'exempter tous les acteurs de leurs responsabilités, reconnaît tout au moins l'existence d'une souffrance partagée au Pays basque. Le positionnement idéologique de Fernando Aramburu, Toni Fejzula et de De Isusi diffère donc sensiblement de celui d'Harkaitz Cano et Adur Larrea, pour qui les violations des droits humains commises par l'un et l'autre camp doivent être envisagées sur un pied d'égalité dans la grille d'interprétation du passé. Ce point de vue est en contradiction totale avec celui d'El Cubri et de la puissante Association des Victimes du Terrorisme, qui peut compter sur une large diffusion de *Miguel Ángel Blanco: la fuerza de la memoria* à travers les réseaux sociaux et les bibliothèques espagnoles. Dans le contexte d'attentats islamistes que connaît l'Espagne depuis 2004, la Fondation intervient, en effet, auprès des jeunes générations pour combattre «tout flirt ou toute justification de n'importe quel type de terrorisme¹⁹» (EFE : 2016). La présidente de la Fondation ne se lasse d'ailleurs pas de répéter, à propos du conflit basque, que c'est aux victimes – et aux seules victimes – qu'il revient d'écrire le « récit final du terrorisme».

Ces différents points de vue montrent qu'en l'absence de politique institutionnelle de gestion de la mémoire par les autorités espagnoles, l'écriture du passé répond à de multiples intentions qu'il convient de relier aux enjeux politiques présents et à la construction future de la société. La promotion d'une mémoire commune ou la création d'une commission de vérité et de réconciliation (CVR) pourrait faciliter le consensus, mais l'expérience en matière de post-conflit armé (faut-il rappeler que le souvenir de la Guerre civile est toujours sujet à caution en Espagne ?) fait penser qu'il faudra probablement attendre de nombreuses années avant qu'une démarche officielle de confrontation du passé soit entreprise.

Conscient des enjeux du vivre-ensemble, le gouvernement autonome basque a toutefois pris les devants et impulsé un vaste plan de pacification de la région. Ce dernier inclut un travail de recensement des violations des droits humains commises au Pays basque entre 1960 et 2013 en vue de l'écriture du récit:

Dans le récit critique et partagé sur le passé, aucun argument – ni le contexte du conflit, ni la thèse de deux camps qui s'affrontent, ni la dénonciation de la vulnérabilité des droits de l'homme par l'un et l'autre camp, ni la raison d'État (...) – ne peut être invoqué pour minimiser, justifier ou légitimer la violence de l'ETA, ni tout autre violation des droits humains (...). Nous voulons éviter une vérité partielle, réprimée, amnésique (Gobierno Vasco, 2017: 7²⁰).

Les quatre bandes dessinées étudiées montrent que le neuvième art œuvre en marge de ces impératifs politiques. S'il existe bien une volonté d'ancrage (ou d'encrage, oserait-on dire) de la

¹⁹ "Que no haya devaneo ni justificación de ningún tipo de terrorismo".

²⁰ "En el relato crítico y compartido sobre el pasado, ningún argumento - ni un contexto de conflicto, ni una tesis sobre bandos enfrentados, ni la denuncia de vulneraciones de signo diferente, ni una razón de Estado (...) - puede ser invocado para minimizar, justificar o legitimar la violencia de ETA ni ninguna otra violación de los Declaración Universal de los Derechos Humanos (DDHH) (...). [Queremos] evitar una verdad a medias, reprimida o amnésica".

mémoire dans la BD, un déplacement du conflit est aussi perceptible dans celle-ci : de nouvelles œuvres devraient logiquement voir le jour continuer à alimenter le débat.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aramburu, Fernando (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- Cano, Harkaitz & Adur (2020). *La consulta: los últimos días de Santi Brouard*. Tafalla: Txalaparta.
- Castells Arteche, Luis (2013). "La historia del terrorismo en Euskadi: ¿Entre la necesidad y el apremio?". In José María Ortiz de Orruño & José Antonio Pérez (Ed.), *Construyendo memorias: Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo* (210-244). Madrid: Catarata.
- Catalá Carrasco, Jorge L. Drinot, Paulo & Scorer, James (Eds.) (2019). *Cómics y memoria en América latina*. Madrid: Catedra.
- De Arriba, David F. (2019). *Memoria y viñetas: La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Madrid: Desfiladreo ediciones.
- De Isusi, Javier (2014). *Voir des baleines [He visto ballenas]*, Paris : Rackham.
- Delorme, Isabelle (2019). *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle : Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon : Presse du réel.
- EFE (2016, July 9). La Fuerza de la Memoria, un cómic para no olvidar a Miguel Ángel Blanco. *La Vanguardia*. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20160709/403076719289/la-fuerza-de-la-memoria-un-comic-para-no-olvidar-a-miguel-angel-blanco.html>. Consulté le 10 septembre 2020.
- El Cubrí (2016). *Miguel Ángel: Blanco la fuerza de la memoria*, Madrid: Fundación Miguel Ángel Blanco. Disponible en: <https://www.fmiguelangelblanco.es/media/comic-la-fuerza-de-la-memoria.pdf>. Consulté le 10 septembre 2020.
- Fonseca, Carlos (Ed.) (2014). *Informe sobre la situación procesal de los atentados perpetrados por organizaciones terroristas con resultado de muerte entre 1960 y 2014. Caso vasco*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco.
- García, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao : Astiberri Ediciones.
- Genoudet, Adrien (2015). *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*. Paris : Le Manuscrit.
- Gobierno vasco (2017). *Anexos de extractos que resumen el sentido del Plan de Convivencia y Derechos Humanos 2017-2020*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno vasco. Disponible en: https://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/9753/Anexos_resumen_es.pdf?1497268129. Consulté le 10 septembre 2020.
- Groensteen, Thierry (2011). *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée*, vol. 2, Paris : PUF.
- Halbwachs, Maurice (1997). *La Mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family frames: photography, narratives, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- In't Veld, Laurike (2018). *The Representation of Genocide in Graphic Novels: Considering the Role of Kitsch*. London: Palgrave Macmillan.
- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University.
- Lefebvre, Michel (2013). Entretien avec Denis Peschanski et Boris Cyrulnik, le traumatisme entre histoire et neurosciences. *Le Monde*, hors-série "1914-2014, un siècle de guerre", 76-77. Consulté le 10 septembre 2020.
- Martin, Laurent, Mercier, Jean-Pierre, Ory, Pascal & Sylvain Venayre (2012). *L'art de la bande dessinée*. Paris : Citadelles et Mazenod.
- McCloud, Scott (1994). *Understanding comics : the invisible art*. New York: Harper Collins.
- Mora, Jean-Sébastien (2015, February, 24). Voir des baleines. *Enbata*. Disponible en: <https://www.enbata.info/articles/voir-les-baleines/>. Consulté le 10 septembre 2020.
- Nabizadeh, Golnar (2019). *Representation and Memory in Graphic Novels. Memory Studies: Global Constellations*. London: Routledge.
- S/N, (2012, October 2) "Aviso a los que quieren un relato de vencedores y vencidos: el que convezca, vencerá". *Gara*, 1. Consulté le 10 septembre 2020.
- Thouverez, Ludivine (2020). Meurtres pour mémoire: ETA dans le roman noir espagnol (2011-2018). In Emilie Guyard & Myriam Roche (Eds). *Roman noir et journalisme*. Chambéry: Presses universitaires de Savoie Mont Blanc (sous presse).
- Xataka (2020, June 9), Entrevista con Toni Fejzula, autor de la adaptación de *Patria* (Fernando Aramburu) a novela gráfica. Disponible en: <https://www.xataka.com/n/entrevista-toni-fejzula-autor-adaptacion-patria-fernando-aramburu-a-novela-grafica>. Consulté le 10 septembre 2020.

Ludivine Thouverez. Doutora em Estudos Ibéricos e Ciências da Informação e da Comunicação. Professora de Estudos Hispânicos no Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade de Poitiers. Unidade de Investigação MIMMOC (Mémoires, Identités, Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain). Université de Poitiers, 15, rue de l'Hôtel Dieu - TSA 71117 - 86073 POITIERS Cedex 9 – France. E-mail: ludivine.thouverez@univ-poitiers.fr. ORCID: 0000-0001-9959-8142.

Receção: 10-11-2020
Aprovação: 10-12-2020

Citação:

Thouvez, Ludivine (2020). Mémoire graphique et conflit: la violence de l'ETA dans la neuvième art. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp.24-39. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a2