



documentation

par Thierry Groensteen

samedi 22 juin 2013, par [Thierry Groensteen](#)

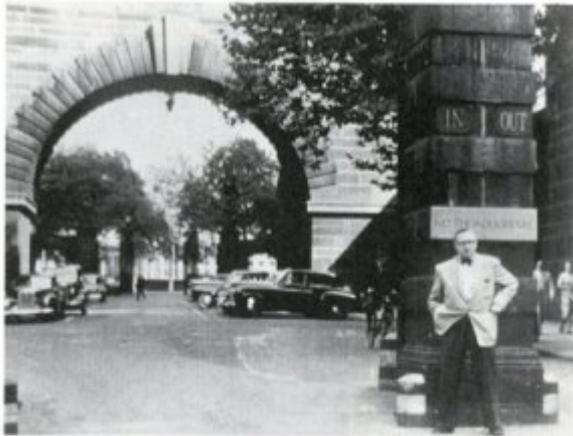
[mai 2013]

Le réalisme documentaire est, en principe, de rigueur dans les bandes dessinées fondées sur une reconstitution historique. Mais les dessinateurs, qui n'ont pas vocation à usurper la qualité d'historiens, sont en droit de suppléer à une documentation insuffisante par une part d'intuition, voire de s'accorder la licence poétique de « réinventer » de toutes pièces Carthage, Babylone ou Alésia. Nombre de séries d'aventures ont simplement un cadre historique, mais ne se veulent pas didactiques. Parfois elles ne recherchent même pas une crédibilité de façade, se donnant sans fausse pudeur pour ce qu'elles sont, des œuvres de fantaisie et de divertissement.

Les historiens n'apprécient pas nécessairement les libertés prises avec la vérité historique, pour la raison qu'expose Danièle Alexandre-Bidon (médiéviste) : « Les images des bandes dessinées frappent davantage l'imagination que les ouvrages des historiens. Elles laissent des souvenirs indélébiles que le discours académique a le plus grand mal à combattre. » (2010 : 39) Mais les lecteurs ordinaires acceptent plus volontiers qu'on leur fasse prendre des vessies pour des lanternes, même s'il s'en trouvera inmanquablement toujours un pour signaler au dessinateur telle ou telle erreur factuelle. Figure emblématique et quasi tutélaire de la bande dessinée historique, Jacques Martin, le père d'*Alix*, se faisait une gloire d'avoir acquis le statut d'« auteur de référence ». Autour de son œuvre fictionnelle sont d'ailleurs venues se greffer des séries d'ouvrages didactiques. Or, son perfectionnisme n'empêchait pas Martin de reprendre à son compte une imagerie historique élaborée au XIXe, qui valait plus par son sens de la mise en scène que par sa véridicité, pas plus qu'il ne le mettait à l'abri des anachronismes les plus flagrants : sa reconstitution de l'Acropole d'Athènes, dans *L'Enfant grec*, reproduisait un musée dont la construction datait du XXe, comme le releva l'archéologue Jean-Pierre Adam dans un article qui fit quelque bruit.

Naturellement, le souci documentaire peut être de mise même pour un récit ayant pour cadre l'époque contemporaine, dès l'instant où l'intrigue s'inscrit dans des lieux précis ou fait appel à des notions techniques.

Edgar Pierre Jacobs fut sans doute le premier auteur de bandes dessinées, dans l'espace francophone, à témoigner d'un souci maniaque de l'exactitude. Non seulement il était un grand lecteur de revues scientifiques, dans lesquelles il trouva la plupart des idées qui allaient nourrir les scénarios des aventures de Blake et Mortimer, mais, pour les albums *SOS Météores* et *L'Affaire du collier*, il parcourut Paris et sa région, accumulant les photos, les croquis, en un mot inventant une pratique appelée à un certain développement, celle du repérage sur les lieux de l'action. Jacques Tardi témoigne : « Pour moi, l'apport essentiel de Jacobs, c'est le repérage. À l'époque [de *SOS Météores*], j'ai douze-treize ans et je comprends que les lieux sont réels, irréductibles à la fiction. »



La démarche de Tardi se situe dans la continuité de celle de Jacobs. Lui qui s'est accordé le droit de rêver l'Antiquité quand il dessinait *Polonius* (1977) apporte un soin considérable à la précision documentaire dès qu'il s'agit de l'histoire du XXe siècle. Il s'en justifie de deux manières. D'abord, par une volonté de maîtrise totale du lecteur : « J'ai surtout une obsession : que le lecteur n'ait aucune place pour l'imagination. (...) Je veux que la réalité soit conforme » ; ensuite, par une nécessité intime, ce que l'on pourrait appeler une idiosyncrasie poétique : « Pour pénétrer le sujet, j'ai besoin de sentir ces détails, d'y croire. Évidemment, un autre pourrait symboliser le réel... (...) Mais j'ai horreur de ça. Sans un décor détaillé, je ne peux pas faire avancer les personnages, je ne comprends pas la vérité de leurs gestes. » (Beaujean, 2013 : 32 et 36) Hugo Pratt, avare de précisions sur ses recherches documentaires, proclamait de même : « Je suis incapable de travailler avec un sentiment de manque, alors parfois je passe des semaines à rechercher tel ou tel élément. » (*De l'autre côté de Corto*, p. 158.)

Quand Tardi dessine les tranchées de la Première Guerre mondiale ou le Stalag IIB dans lequel son père fut prisonnier pendant la Seconde, il obéit à une volonté de témoignage. (Même s'il croit bon d'inscrire en tête de *C'était la guerre des tranchées* que ce livre « n'est pas un travail d'"historien" ».) Quand il transpose en bande dessinée *120, rue de la gare*, de Léo Malet, roman écrit et situé en 1942, Tardi enrichit son adaptation par un travail méthodique de mise en scène de la France occupée et s'appuie sur des ouvrages d'histoire pour disséminer dans ses planches affiches, graffiti, panneaux, journaux, publicités qui « signent » une époque.

De façon plus surprenante, le souci d'exactitude ne le tenaille pas moins dans le cadre fictionnel des *Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, puisqu'il a renoncé à une séquence prévue au musée Grévin (qui devait trouver place dans *Le Savant fou*), faute de trouver une photo montrant l'entrée du musée à l'époque. Les aventures d'Adèle ont beau être annoncées comme *extraordinaires*, l'auteur reste donc empiégé dans l'exigence de réalisme documentaire.

Il est certain que cette exigence est allée croissant dans la bande dessinée au cours du dernier demi-siècle, peut-être parce que notre époque s'ingénie de multiples manières (reconstitutions historiques, *wargames*, fabrication de répliques) à recréer toutes les périodes historiques de la manière la plus fidèle. En 1952, Hubinon pouvait encore se permettre, dans *Buck Danny*, de prêter à ses avions de chasse un tableau de bord imaginaire. Pareille licence est devenue impensable. Si l'on prend l'exemple des histoires maritimes, la différence est frappante entre *Capitaine Fantôme*, de Raymond Cazanave, en 1947, un *Démon des Caraïbes* du même Hubinon en 1960 et *Les Passagers du vent*, de François Bourgeon, dans les années 1980.

Certains scénaristes professent, eux aussi, une grande exigence documentaire. Ainsi Pierre Christin : « L'essentiel, pour moi, se situe AVANT le scénario proprement dit. Je constitue des dossiers de presse sur de nombreux sujets qui m'intéressent. J'ai une vaste bibliothèque de travail où les ouvrages sur la faune et la flore côtoient les manuels de stratégie et les livres de sociologie, les recherches en urbanisme et les photos d'architecture... Je procède comme un journaliste en enquêtant sur place avec des rencontres, des interviews, des photos. Les déplacements, innombrables, proches ou lointains, me nourrissent en repérages. » L'auteur des *Légendes d'aujourd'hui* ou d'*Agence Hardy* est de ceux qui fournissent aux dessinateurs avec lesquels ils collaborent une documentation abondante déjà constituée. Cependant, un

scénariste peut difficilement anticiper sur toutes les questions de mise en scène auxquelles un dessinateur sera confronté. Longtemps considéré comme l'un des chefs de file de la bande dessinée historique (il dessinait alors *Les 7 Vies de l'Épervier*, sur scénario de Patrick Cothias), André Juillard remarquait : « Pour une scène de rue, jamais le scénariste ne m'indique quel type de personnages on y rencontre : c'est à moi de les créer afin de la rendre vivante. »

Les sources auxquelles se réfèrent les dessinateurs sont extrêmement variées. Scolaires, savantes, littéraires, iconographiques : « Les dessinateurs aiment à évoquer les vestiges du passé », explique Danièle Alexandre-Bidon à propos de la représentation du Moyen Âge : « architecture (Notre-Dame de Paris, le Haut-Koenigsbourg...), textiles (tapisserie de Bayeux...), enluminures (*Très riches heures du duc de Berry*) ou mobilier (grands musées français et étrangers). Ils trouvent aussi dans les catalogues et les publications de fouilles archéologiques des exemples d'objets de la vie quotidienne. » (2010 : 33) André Juillard retient également la peinture comme une source importante : « Je me suis servi d'artistes, comme La Tour, Le Nain, Brueghel, Teniers ou Vélasquez, qui [portaient] un regard précis sur leur époque. » Lorsqu'il s'agit de représenter l'époque moderne, la documentation visuelle est avant tout photographique. La collection du *National Geographic*, tout particulièrement, fut une source iconographique de première importance pour plusieurs générations de dessinateurs. Aujourd'hui, c'est Google Street View qui devient la source principale pour les décors urbains : il est désormais possible de faire déambuler son personnage dans les rues de n'importe quelle capitale sans avoir besoin de s'y rendre pour procéder à des repérages in situ.

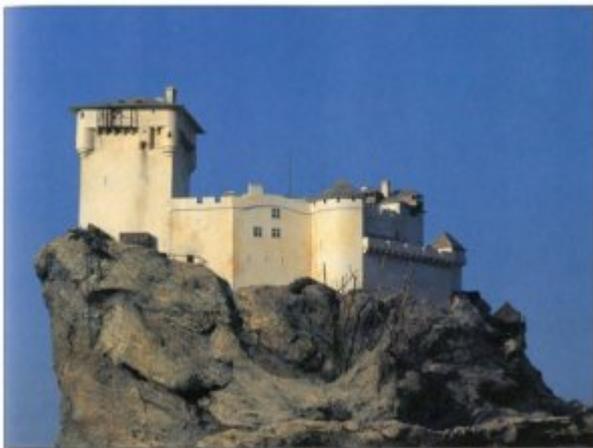
Pierre Sterckx (1988 : 9) rappelle à propos d'Hergé qu'« il a travaillé dès les années trente d'après des documents photographiques, et [que] la photo fut pour lui, comme pour tous les artistes à partir de 1822, le regard avant tous les regards, celui qui pèse de tout son poids sur l'œil et l'esprit de n'importe quel homme ou plasticien. La toute première planche de Tintin au pays des Soviets ne laisse à ce sujet aucun doute. On y lit que "La Direction du Petit XXe certifie toutes ces photos rigoureusement authentiques" » – avertissement cousu de fil blanc puisque Tintin, le reporter qui est censé être l'auteur de ces clichés, figure lui-même au centre de la quasi-totalité d'entre eux. L'ouvrage de Michael Farr *Tintin, le rêve et la réalité*, montre en vis-à-vis un très large choix de vignettes tirées de l'œuvre hergéenne et les documents qui leur ont servi de modèles. L'auteur note qu'« Hergé archivait jusqu'à l'obsession tout ce qui lui paraissait susceptible d'être utilisé un jour : documents de toutes sortes et de toutes origines, cartes postales illustrées, catalogues d'ameublement, coupures de presse couvrant d'innombrables domaines. » (2001 : 8)



Sterckx le confirme : « On trouve dans les tiroirs de la Fondation Hergé un nombre considérable de documents photographiques dont Hergé se servit pour dessiner la courbette impériale d'un Chinois, la fière allure d'un bédouin ou la structure d'une arme. » (1988 : 10) Mais le critique précise que « ces documents furent tous doublés par des croquis pris sur le vif, dans ces fameuses séances où Hergé, Jacobs ou De Moor s'échangèrent les rôles d'acteurs et de dessinateurs ». Règle d'or : une photo doit toujours être réinterprétée, l'image recadrée, les perspectives redressées, certains détails éliminés ou simplifiés, d'autres actualisés, etc., sans parler des personnages qui, le cas échéant, doivent être placés dans le champ.

Dans la quête documentaire des auteurs de bande dessinée, il ne faut pas oublier le recours à des experts ou consultants. Le collectionneur Jean-Pierre Verney est devenu le conseiller attitré de Tardi pour tout ce qui concerne la Première Guerre mondiale, tout comme il a conseillé les réalisateurs Bertrand Tavernier pour *Capitaine Conan* et Jean-Pierre Jeunet pour *Un long dimanche de fiançailles*. La collaboration s'est transformée en amitié et les noms de Tardi et de Verney figurent côte à côte, en 2008, sur la couverture de *Putain de guerre*. On sait le rôle déterminant que Tchang a joué auprès d'Hergé lors de la conception du *Lotus bleu*, on pourrait aussi mentionner celui du Dr Hasumi Shigehico auprès de Jacobs quand il s'est agi de dessiner le Japon des *Trois Formules du Professeur Sato*.

Enfin, les dessinateurs créent quelquefois eux-mêmes des artefacts destinés à devenir des objets référents facilitant leur travail de dessin et de mise en scène. François Bourgeon, par exemple, a minutieusement confectionné de nombreuses maquettes, de celle d'une frégate du XVIIIe (pour *Les Passagers du vent*) à celle d'une forteresse médiévale (le « Castel Montroy », pour *Les Compagnons du crépuscule*) ; en tournant ensuite autour de l'objet, le dessinateur peut choisir le meilleur angle pour chaque image, tout en restant assuré de la cohérence des vues qu'il propose. La maquette effectue la médiation entre la documentation livresque et la création graphique.



Il convient de distinguer, dans l'emploi de la documentation, les cas où la source est dissimulée (telle image de référence « cachée sous » le dessin qui, en la réinterprétant, oblitère le recours à une archive extérieure) et ceux où elle est, au contraire, inscrite dans le texte même de l'œuvre (document inséré tel quel pour sa valeur d'attestation, citation explicite, etc.). Cette seconde option fait entrer la citation documentaire dans le champ plus large de l'intertextualité et/ou de l'intericonicité. Le *Grand Récit* de Jens Harder (*Alpha, Beta, et Gamma* à venir) n'est qu'un gigantesque travail sur la documentation, une compilation d'images prélevées aux sources les plus diverses et redessinées par l'artiste.

Plusieurs auteurs de bande dessinée ont, en marge de leur œuvre de fiction, animé des rubriques ou conçu des séries d'ouvrages à vocation didactique. Citons les « chromos Voir et Savoir » d'Hergé (dans l'hebdomadaire *Tintin*), les illustrations de Jidéhem pour la rubrique automobile « Starter » (dans *Spirou*) ou encore les fameux albums présentant *Les Costumes et les armes* réalisés par Liliane et Fred Funcken, ouvrages appelés à devenir des sources documentaires précieuses pour une ou deux générations de dessinateurs.

D'autres sont allés jusqu'à forger de toutes pièces une documentation apocryphe censée prolonger et crédibiliser un univers de pure invention. Ainsi la série de science-fiction *Le Cycle de Cyann*, de Bourgeon et Lacroix, s'est-elle doublée d'un ouvrage (*La Clé des confins*, 1997) réunissant des planches zoologiques, des photos de maquettes, des plans, des vues en coupe, des rapports, des modèles de costumes, le tout censé présenter scientifiquement l'univers imaginaire de la série. Dans le même esprit, on retiendra aussi le *Guide des Cités*, de Schuiten et Peeters, invitant à l'exploration du monde des « Cités obscures », ou *Les Habitants du ciel*, de Christin et Mézières, « atlas cosmique de Valérian et Laureline ».

Avec l'essor de la bande dessinée dite « de reportage », telle que la pratiquent notamment Joe Sacco, Guy Delisle, Étienne Davodeau ou Patrick Chappatte, la bande dessinée s'est mise à cultiver sa propre vocation

documentaire. Les dessinateurs qui arpentent le monde, de Gdansk à Kigali, de Beyrouth à Pyongyang, de Kaboul à Téhéran, en ramènent un témoignage en texte et en image qui, pour être empreint de subjectivité, ne s'en prétend pas moins investi d'une valeur informative. Tintins modernes, ils préfèrent la vision descriptive du dessin aux photos « rigoureusement authentiques ».

Thierry Groensteen

Bibliographie

Alexandre-Bidon, Danièle, *Le Moyen Age en bande dessinée*, Tour Jean sans Peur, 2010. / Beaujean, Stéphane, « Le désir du dessin juste », entretien avec Jacques Tardi et Emmanuel Guibert, *Ka-boom* No.1, février 2013, p. 30-37. / Christin, Pierre, [*abécédaire*, entrée « technique de travail »], sur le site www.pierrechristin.com (initialement paru dans le magazine *dBD* en 2006) / Collectif, *Vécu, l'album du 10e anniversaire : l'aventure de l'Histoire et de la BD*, Glénat, 1994. / Farr, Michael, *Tintin, le rêve et la réalité*, Bruxelles : Moulinsart, 2001. / Peeters, Benoît, & Sterckx, Pierre, *Hergé dessinateur*, Tournai : Casterman, 1988. / Pratt, Hugo, *De l'autre côté de Corto*, entretiens avec Dominique Petitfaux, Tournai : Casterman, 1990. / *Science & Vie*, spécial *Blake et Mortimer face aux démons de la science*, novembre 2003. / Thiébaud, Michel, *Les Chantiers d'une aventure : autour des Passagers du vent de François Bourgeon*, Tournai : Casterman, 1994 ; *Dans le sillage des sirènes : autour des Compagnons du crépuscule de François Bourgeon*, Tournai : Casterman, 1992.

Corrélat

[Histoire](#) - [photographie](#) - [réalisme](#) - reportage - [ville](#)