



photographie

par Thierry Groensteen

dimanche 5 janvier 2014, par [Thierry Groensteen](#)

[Janvier 2014]

Bande dessinée et photographie ont le même âge, l'invention de la « littérature en estampes » par Rodolphe Töpffer étant absolument contemporaine de la réalisation de la première photographie par Nicéphore Niepce en 1827 (l'année même où le Genevois dessine la première version de l'histoire de *M. Vieux Bois*). Dix ans plus tard, le daguerréotype de Louis Daguerre réduit le temps de pose de plusieurs heures à quelques dizaines de minutes. Et Töpffer prend une part active au débat que suscite immédiatement cette révolution des images. Il rédige dès 1840 un essai intitulé *De la plaque Daguerre. À propos des excursions daguerriennes*, dans lequel - fidèle à son opposition de principe à toute forme de progrès industriel - il fustige ce « procédé mécanique » qui ne peut proposer qu'une imitation plate et sans art de la nature. Selon lui, la « machine Daguerre » ne donne que « l'identité » au lieu de donner « la ressemblance » sentie, laquelle suppose « le concours de l'esprit », « le sceau de la pensée humaine et individuelle », la subjectivité d'un artiste. Pour Töpffer, l'imitation ne saurait être que le moyen de l'art, en aucun cas sa fin.

Pourtant, au nombre de ses successeurs immédiats figure Nadar (auteur en 1848 de la bande dessinée politique *Histoire de Mossieu Réac*). Et ce dernier, quoique reconnu pour ses talents de caricaturiste, délaissera le dessin pour... la photographie, faisant, dès 1850, poser devant son objectif les plus grandes célébrités de son temps. Pour être exact, Nadar exerce, un temps, les deux disciplines en parallèle, et avec le même dessein : constituer un « panthéon » du Romantisme (les quatre planches lithographiques de grand format du *Panthéon Nadar*, 1858, regroupent des portraits-charge de quelque 300 artistes et autres grands hommes).

Une vingtaine d'années plus tard, Eadweard Muybridge développe une technique permettant de prendre une succession de photos à intervalles réguliers et très rapprochés : la chronophotographie est née, qui permet, en le décomposant, d'étudier le galop d'un cheval, le vol d'un oiseau ou n'importe quel autre mouvement. Cette technique sera d'une très grande utilité pour les dessinateurs, attachés à synthétiser les mouvements de leurs personnages à travers des postures éloquentes. Plus d'un *cartoonist* se nourrira des vues chronophotographiques, à commencer par Arthur Burdett Frost (1851-1928), dont les séquences dynamiques de dessins humoristiques seront le cheval de bataille.



Les planches chronophotographiques se caractérisent en outre par leur effet sériel : la répétition, côte à côte, au sein d'un espace compartimenté, d'un même motif soumis à variations, et toujours représenté depuis le même point de vue fixe. Ce type de découpage, fréquent au tournant du XXe siècle (et à propos duquel Smolderen a pu parler d'un « effet papier peint »), a été introduit dans la bande dessinée en référence aux séquences de Muybridge. Il est curieux d'observer que, dans la bande dessinée moderne, cette configuration de page, non seulement s'est dissociée de l'idée de décomposer le mouvement, mais désormais sert, au contraire, presque toujours à souligner l'immobilité. Quantité de dessinateurs (que l'on songe seulement à Chris Ware) utilisent l'effet sériel produit par la répétition d'un même motif cadré identiquement pour souligner l'absence d'action, l'immobilité des personnages et l'étirement du temps.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale se développe un genre curieux, le « film en planches dessinées », encore appelé (curieusement) « roman dessiné ». Né en Italie en 1946, ce genre fait son apparition en France l'année suivante avec le lancement de *Nous Deux* par le patron de presse Cino Del Duca (lequel publiait déjà des illustrés pour enfants depuis 1935). Il s'agit de bandes dessinées - des fictions sentimentales - présentées au lecteur comme des films à domicile. Ces récits se répandent rapidement dans la presse du cœur et alimentent des collections spécialisées. Ils se distinguent formellement des autres bandes dessinées par l'usage du lavis qui, mimant la gamme de gris des photos en noir et blanc, produit un effet de citation. En outre, les personnages sont fréquemment des sosies d'acteurs de cinéma. Seul le format des vignettes, irrégulier – souvent triangulaire ou trapézoïdal – s'éloigne du référent photographique.

Nous Deux donne la priorité au roman-photo à partir des années soixante et publie son dernier roman dessiné en 1963 (mais il en paraît encore dans le titre concurrent, *Paris-Jour*, jusqu'en 1969).

On observera, en passant, que la raison pour laquelle le roman-photo en tant que genre n'a jamais réussi à s'ériger en rival de la bande dessinée est sans doute que l'imaginaire s'incarne plus facilement dans le dessin. S'agissant des histoires sentimentales, en revanche, le roman-photo a supplanté la bande dessinée parce que les lectrices voulaient moins s'évader dans un imaginaire que consentir à l'illusion d'une réalité feinte, se laisser prendre à l'effet de réel.



Nous n'irons pas plus loin ici dans une analyse comparée du destin historique des deux médias. Nous ne ferons pas non plus un sort aux personnages de photographes, comme la Valentina de Crepax, Jeannette Pointu (Wasterlain) ou encore « Marco » dans *Le Combat ordinaire*, de Larcenet), pas plus que nous ne traiterons ici du cousinage entre la bande dessinée et le roman-photo. Nous nous intéresserons aux usages de la photographie dans la bande dessinée.

Comme terre d'élection de l'imaginaire et de la fantaisie, dont la matière est le dessin, la bande dessinée n'a pas de dette vis-à-vis du réel ; elle peut donner corps à toutes les chimères naissant dans l'esprit de l'artiste.

Néanmoins, certains dessinateurs sont soucieux de réalisme. Ils veulent crédibiliser leurs fictions. Ce sont ceux-là qui ont, de longue date, recours à la photographie, dans sa fonction documentaire.

Jacques Tardi est réputé pour faire partie de ceux qui se déplacent pour effectuer des repérages sur les lieux mêmes où se situe l'action à représenter. Ce faisant, il ne fait pas seulement moisson de vues qui lui permettront de reconstituer le décor et de faire jouer à plein l'effet de réel ; il se rend compte, aussi, des possibilités qu'offre la topographie des lieux et invente ou précise ses choix de mise en scène.

D'autres dessinateurs, les plus nombreux, rassemblent dans leur atelier une ample documentation photographique, se constituant ainsi une archive à caractère quelquefois encyclopédique – que Philippe Capart a baptisée du nom de « morgue ». Hergé collationnait ainsi cartes postales, catalogues d'ameublement, coupures de presse, images prélevées dans le *National Geographic* ou dans *Paris Match*... Les dessinateurs actuels tendent plutôt à aller chercher leur documentation sur Internet.

Le recours à la photographie est le plus souvent dissimulé. Tardi, comme Hergé avant lui, convertit le document photographique en dessin, dans son style habituel. Le rendu est parfaitement homogène entre les images basées sur l'utilisation d'un document et celles qui procèdent de l'imagination.

Même un dessinateur comme Baudoin, dont le trait paraît libre et instinctif, s'est constitué, à partir de photos découpées dans les journaux, des répertoires de positions du corps (assis à une table, marchant dans la rue, etc.) qui ont longtemps nourri ses dessins, le garantissant contre le risque de tomber dans des automatismes et dans des schémas corporels standardisés. Michel Crespin faisait de même pour, disait-il, éviter « de faire bouger tous les personnages de la même manière » ; et Daniel Pizzoli a montré que plus d'une illustration de Moebius empruntaient à un référent photographique, pour la beauté plastique ou l'originalité d'une pose, la précision anatomique et le jeu de la lumière sur le corps.

Toutefois, certains dessinateurs vont encore bien plus loin et, faisant poser des modèles (généralement pris dans leur entourage), réalisent un véritable roman-photo complet, qu'ils adaptent ensuite en bande dessinée. C'est chaque image, alors, qui s'appuie sur un document de référence (photo ou capture d'écran à partir de scènes filmées en vidéo), mais ce substrat reste masqué, inavoué, les images étant redessinées dans le style habituel de l'artiste. Frédéric Boilet procédait ainsi dans des albums tels que *3615 Alexia* (1990), *Love Hotel* ou *Demi-tour*.

Il en va de même pour Alison Bechdel. L'origine photographique de chaque case de *Fun home* (2006) est

indécelable. Mais l'ouvrage comporte par ailleurs des images qui sont données comme des photos de famille (des polaroids, principalement) ; au lieu de reproduire ces photographies telles quelles, de les intégrer à son récit comme un matériau source hétérogène, la dessinatrice a préféré les redessiner, mais selon une technique qui les différencie des autres cases, le hachurage remplaçant le lavis. De sorte que le lecteur a) ne soupçonne pas que toutes les images ont un référent photographique, b) peut douter si les photos produites comme telles sont authentiques ou si elles ont été créées de toutes pièces pour les besoins de la narration.

En effet, il n'est pas rare que les dessinateurs forgent de pseudo-documents photographiques aussi fictifs que leurs autres dessins. On se souvient, par exemple, du reportage de « Paris-Flash » annonçant le mariage du capitaine Haddock et de la Castafiore, dans l'album des *Bijoux*. Benoît Peeters a commenté ces images en ces termes : « Ces photos contribuent à la fois à accréditer le réalisme du graphisme hergéen (les photos ressemblent aux dessins) et, plus insidieusement, à le miner (ces images ne ressemblent pas à de vraies photographies). D'où l'impression un peu étrange que nous laissent ces deux pages : le magazine a renoncé à ses propres codes pour se conformer à ceux de la bande dessinée, en même temps que le système de représentation de la bande dessinée se trouve ébranlé par cette confrontation avec un média différent. » (2007 : 131)

Les mêmes réflexions peuvent s'appliquer identiquement aux nombreuses « pseudo-photos » introduites par Chris Ware dans *Jimmy Corrigan* et surtout *Building Stories*, qui ancrent ses personnages dans leur histoire familiale et les lestent d'une épaisseur mémorielle.

En sens inverse, des dessins peuvent chercher à se donner pour des photographies, alors qu'ils sont d'imagination. Cette ambiguïté est constitutive des premiers albums d'Anthony Pastor, *Hotel Koral* et, plus encore, *Ice Cream* (2006). Elle naît d'une longue imprégnation, par le dessinateur, du travail des grands photographes qu'il a beaucoup regardés et dont il s'inspire en termes de cadrages, jeux de lumière, profondeur de champ, etc., imitant, par le jeu de fines hachures plus ou moins serrées, toute la gamme de valeurs du cliché photographique, et jouant de la tension entre zones de netteté et zones de flou.

Il existe aussi d'assez nombreux exemples d'insertion de photos authentiques (soit préexistantes, soit produites pour l'occasion) au sein d'un récit dessiné. Il peut notamment s'agir de photos des « chers disparus », porteuses d'affects dont l'intensité, ressentie au plus vif par l'auteur, n'est pourtant peut-être pas si aisément partageable.

Art Spiegelman a intégré trois photographies dans *Maus*, qui rassemblent symboliquement les membres du noyau familial et leur restituent leurs véritables traits. Dans le tome 1 figure un cliché, daté de 1958, qui le représente enfant, aux côtés de sa mère. Le tome 2 s'ouvre, quant à lui, sur une photo de Richieu, le premier enfant d'Anja et Vladek, né en 1937 et tué lors de la liquidation du ghetto de Varsovie. Le livre lui est dédié. Enfin, à trois pages de la fin de l'œuvre, le lecteur découvre une photo de Vladek en costume de prisonnier. C'est l'unique photo existante le montrant dans cette tenue, et c'est une photo truquée, posée, en studio, quelques mois après la libération : l'uniforme était prêté par le photographe, pour une « photo-souvenir ». Photo déceptive – ainsi que l'a analysé Pierre-Alban Delannoy –, puisque, au lieu de pouvoir se dire : *voici enfin le vrai Vladek, et non plus seulement la souris qui le représente*, le lecteur comprend qu'il est dupé, que ce Vladek-là a les joues trop pleines. Cette photo ne témoigne pas de ses souffrances et, partant, échoue à devenir un symbole de la tragédie ; c'est même comme si elle justifiait a posteriori l'adoption des têtes d'animaux : il s'agissait (entre autres) de suppléer l'absence de documents sur les années terribles.

Yan Schubert a justement noté qu'« en mêlant photographies réelles, dessins de clichés (fictionnels) d'époque ou inspirés de photographies de la période hitlérienne et devenues icônes, *Maus* est sans doute une des bandes dessinées qui joue le plus avec le médium photographique. » (2009:164)

Dans *La Nuit* (1976), Philippe Druillet intégrait quant à lui plusieurs photos de sa femme Nicole, ravie à son amour par un cancer, et dont l'ouvrage, véritable opéra funèbre, constitue une manière de tombeau, au sens poétique du terme.

À ces photos d'archives, on peut opposer les photographies créées ad hoc pour apparaître dans l'album, l'artiste décidant de travailler sur un matériau mixte associant image-artefact et image-empreinte. Le protagoniste de l'album de Tardi et Legrand *Tueur de cafards* (1984) vit et travaille à New York. Tout

au long de l'album, il se détache en rouge dans des décors où dominent les trames grises. Dans l'épilogue seul, il est inséré dans des décors photographiques, qui se substituent au décor dessiné. Les phrases « *Je suis sorti des capitonnages psychiatriques* » et « *voilà Docteur Nielsen* » (p. 57 et 60) nous permettent de comprendre la raison de ce changement : à l'issue d'un traitement, l'homme serait revenu à une perception plus normale de la « réalité ». La solution retenue apparaît pourtant comme paradoxale, puisque, élément dessiné intégré dans des photographies, il apparaît encore plus étranger qu'avant à son environnement.

Dans *La Qu...* (1991), deuxième album de sa série « Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves », Marc-Antoine Mathieu montre, à la planche 4, Julius et son voisin Hilarion Ozéclat qui, mus par une force issue d'un « Big Bang » originel, se déplacent dans les airs et viennent choir juste au-dessus de la table où travaille leur dessinateur. La « réalité », dans laquelle vit Mathieu, est traitée en photo, le monde de la fiction, auquel appartiennent ses personnages, est dessiné. Par le biais de cette coupure sémiotique, le dessin est « dénoncé » comme artefact.

Les fameuses « Cités obscures » de Schuiten et Peeters appartiennent à un monde parallèle relié au nôtre par un certain nombre de passages secrets ou magiques. De tous les livres de la série, celui où le « vrai monde » (le nôtre) est le plus présent est *L'Enfant penchée* (1996). L'histoire de Mary, l'enfant penchée, qui nous est contée par le biais du dessin, alterne avec des chapitres qui, eux, ressortissent au photo-roman (les photos sont de Marie-Françoise Plissart), et qui mettent en scène le peintre imaginaire Augustin Desombres. La rencontre entre Mary et Augustin se produit lorsque ce dernier va en quelque sorte traverser le miroir, être happé par ce qui se trouve de l'autre côté des murs de son étrange demeure dans l'Aubrac. Il pénètre sans le savoir dans une sorte de *no man's land* intermédiaire entre la réalité et le monde des Cités obscures, et dès cet instant bascule dans un autre système de représentation. Le voici, à son tour, dessiné. Il ne paraît pas s'apercevoir de cette métamorphose ; mais, lorsqu'un peu plus tard il réintègre la « réalité », abandonnant Mary de l'autre côté, il constate que sa main est « *étrangement striée* ». Comme une trace de la dernière poignée de main échangée avec la jeune fille... Ainsi, la fugitive rencontre entre deux univers (l'un donné pour une fiction, l'autre pour la réalité, mais bien entendu aussi fictif que le premier) et entre deux codes en principe incompatibles, s'est soldée par une contamination de la photo par le dessin, de l'empreinte lumineuse par le trait. Il n'est pas indifférent que le phénomène affecte une main, puisque le propre des images dessinées est d'être manufacturées. D'autre part, la peinture (rappelons-nous qu'Augustin Desombres est peintre) apparaît ici comme un moyen terme, une sorte d'interface entre le dessin linéaire et le monde d'ombre et de lumière qui est celui de la photographie.



S'il est une œuvre dans laquelle photo et dessin sont encore davantage intriqués, c'est évidemment *Le Photographe* (3 volumes publiés entre 2003 et 2006), « *une histoire vécue, photographiée et racontée par Didier Lefèvre, écrite et dessinée par Emmanuel Guibert, mise en page et en couleur par Frédéric Lemerrier.* »

La genèse du *Photographe* est connue. En juillet 1986, Didier Lefèvre, reporter-photographe,

accompagnait une mission de Médecins sans frontières au cœur de l'Afghanistan, alors en pleine guerre entre Soviétiques et Moudjahidin. Sur les 4000 clichés ramenés, il n'en publiera en tout et pour tout que 6, dans le quotidien *Libération*. Treize ans plus tard, son ami Emmanuel Guibert lui suggère de faire un livre ensemble, à partir des images restantes. Lui-même dessinera les cases nécessaires pour combler les vides et assurer une continuité narrative que les photos seules auraient été impuissantes à créer. Il choisit « un dessin rudimentaire, simple », soucieux de « ne pas redire ce qui a déjà été dit et qui ne sera jamais aussi bien dit que par la photographie. » (Guibert, 2006 : 37)

Un élément remarquable du *Photographe* est que les photographies sont toutes préservées dans leur cadrage initial, telles qu'elles apparaissent sur les planches contact ; elles n'ont fait l'objet d'aucune des manipulations qui interviennent ordinairement au stade du tirage. Ce côté « brut » contribue à ancrer le témoignage dans son authenticité.

Nous ne saurions passer en revue ici tous les albums dans lesquels des photos s'« invitent » au sein d'un récit dessiné. Une démarche curieuse est la manière dont Baudoin, déjà cité, introduit quelques photos dans les décors de certains de ses albums récents, notamment dans *Travesti* (2007). Il ne s'agit pas d'un problème de documentation mais tout à la fois d'une forme de paresse ironiquement avouée comme telle (« cela ne m'intéresse pas de dessiner cela ») et d'une esthétique du collage, relevant d'une approche poétique du médium. Breccia avait d'ailleurs déjà fait la même chose dans *L'Éternaute* en 1969. Dans *Travesti*, d'autres images, complètement dessinées à la main, sont elles aussi traitées de façon à produire un effet de collage analogue, sans que la photo n'intervienne : le dessin est exécuté moitié au trait, moitié au lavis.



Certains artistes de bande dessinée sont allés encore bien plus loin dans le brouillage de la frontière entre le graphique et le photographique, cherchant à fondre les deux codes, à opérer une sorte de synthèse tendant vers l'indistinction.

Dans les années 1978 à 1990, Jean Teulé avait ainsi signé des albums qu'il situait lui-même « à un carrefour entre la photo, le *copy-art* et la BD ». À partir de photos prises d'après des modèles auxquels il faisait jouer ses personnages, il réalisait des séries de photocopies plus ou moins contrastées, qui étaient ensuite grattées, froissées, découpées, déformées. Ces images étaient montées sur la planche en respectant tous les codes de la bande dessinée, puis la couleur et quelques discrètes interventions à la plume ou au crayon achevaient de leur donner cet aspect graphique.

C'était peu avant la révolution du numérique. Désormais, les images fabriquées sur ordinateur peuvent mimer le rendu photographique ou tout bonnement, la réalité, tout en étant, comme le dit Régis Debray, délestées de tout référent. Elles rendent possible « de visiter un bâtiment qui n'est pas encore construit, de rouler dans une voiture qui n'existe encore que sur papier, de piloter un faux avion dans un vrai cockpit, par exemple pour répéter au sol une mission de bombardement » (1992 : 467). L'ordinateur permet soit de créer des images de toutes pièces, soit de transformer un matériau photographique devenu absolument docile à la fantaisie de l'artiste. Le fameux *ça a été* dont Barthes disait qu'il s'attachait à toute photographie n'a plus la même pertinence à l'ère des technologies numériques.

Les images des albums « japonais » de Frédéric Boilet (cf. notamment *L'Épinard de Yukiko*, 2001), qui

sont autant d'hommages à la féminité et plus particulièrement à la jeune femme japonaise, puisent dans une « banque d'images », l'auteur ayant commencé par photographier et filmer son égérie, sélectionnant ensuite les vues qu'il retravaille au moyen de l'outil informatique. L'indécision du lecteur quant à la nature exacte de ce qui lui est donné à voir – photo ou dessin ? – crée un trouble qui n'est peut-être pas étranger à la séduction que ces pages exercent sur lui. Boilet finira par abandonner complètement le dessin pour livrer le récit de sa dernière idylle sous la forme d'un livre de photographies (*286 jours*, 2014).



David Vandermeulen, dans sa biographie dessinée du chimiste *Fritz Haber* – qui mit au point le tristement célèbre gaz hypérite en 1917 – travaille d'après des photos d'archives qu'il rend méconnaissables en les floutant ; toutefois, la couleur sépia (un lavis travaillé avec de l'eau de javel) connote la photo ancienne, jaunie par le temps. Le résultat ressemble à un faux roman-photo d'époque.

Olivier Bramanti a publié un album intitulé *Jeanne* (2007), dans lequel il relate sa participation, en tant que reporter masqué, au traditionnel défilé organisé par le Front national le 1er mai. Il s'était mêlé au cortège en 2004 et avait librement pris des photos à quelques mètres des officiels, fixant le dépôt de la gerbe devant la statue de Jeanne d'Arc aussi bien que le discours de clôture. Il a ensuite accompli un gros travail sur les photographies en les maquillant avec un lavis bistre et en s'ingéniant à leur donner un côté flou, piqué, jusqu'à ce qu'elles ressemblent à ces vieilles photos témoignant, autrefois, des rassemblements des ligues fascistes. Le patriotisme lepéniste s'est ainsi trouvé renvoyé à son passéisme. Dessinateur de la série *IR\$*, Bernard Vrancken a, quant à lui, commencé, à partir de l'album *Le Chemin de Gloria* (2009), à insérer des personnages dessinés dans des décors photographiques. Ceux-ci sont toutefois retouchés sous Photoshop ou redessinés à la palette graphique. Le dessinateur imprime le résultat, encre par-dessus et ajoute éventuellement du lavis.

L'un de ceux qui, plus qu'aucun autre, a contribué à brouiller les frontières est le britannique Dave McKean. Actif dans des domaines aussi variés que la bande dessinée, la peinture, la photographie, le cinéma, l'illustration et le design graphique, il produit des livres qui jouent du mélange des techniques et des matériaux. Il a une conviction : « Dans la bande dessinée, l'histoire est racontée à travers des mots et des séries d'images, et celles-ci peuvent être des photos, des diagrammes, n'importe quoi. Ma définition de la bande dessinée est aussi large qu'il est possible. » L'ordinateur lui permet de scanner, de fondre et de retoucher à volonté des matériaux d'origines diverses : un fond peint (dont il effacera au besoin les coups de pinceau), des photos, du texte, du graphisme, des objets ou papiers découpés, que McKean

s'ingénie à mélanger jusqu'à l'indistinction. « Ce qu'il y a de formidable avec l'ordinateur, c'est qu'il permet de fabriquer des images impossibles. »

À l'heure où beaucoup de dessinateurs ont troqué le crayon et la gomme pour l'outil informatique, le métissage entre photographie et dessin ouvre un nouveau champ de possibilités d'où naîtront certainement, dans les années à venir, de nouvelles expériences artistiques.

En raison de toutes les manipulations que permet le numérique, la photographie a sans doute perdu une partie de son ancienne valeur d'attestation ; il est intéressant de noter que le dessin, lui, est au contraire mieux appréhendé dans son rapport à la vérité documentaire, comme en témoigne l'essor du BD-reportage. La revue XXI publie d'ailleurs côte à côte, depuis 2008, reportages photo et reportages dessinés.

Thierry Groensteen

Bibliographie

Bouyer, Sylvain, « L'utilisation de la photo dans la BD réaliste : vers une nouvelle iconographie », *Les Cahiers de la bande dessinée*, No.58, p. 78-81. / Capart, Philippe, *La Crypte tonique*, No.8 : « Au-delà des clichés », Bruxelles, La Crypte tonique, mars-avril 2013. / Debray, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992. / Delannoy, Pierre Alban, *'Maus' d'Art Spiegelman*, L'Harmattan, 2002. / – (dir.), *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*, L'Harmattan, 2007. / Farr, Mickael, *Tintin, le rêve et la réalité*, Bruxelles, Moulinsart, 2001. / Giet, Sylvette, « Un "film en planches dessinées" : le roman dessiné », *9e Art*, No.6, janvier 2001, pp. 44-51. / Guibert, Emmanuel, *Monographie prématurée*, Angoulême, L'An 2, 2006. / Peeters, Benoît, *Lire Tintin. les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2007. / Pizzoli, Daniel, *Moebius ou les errances du trait*, Montrouge, PLG, 2013. / Schubert, Yan, « Des chats, des souris et des cochons. La bande dessinée et le génocide juif », in Porret, Michel, (dir.), *Objectif bulles : bande dessinée et histoire*, Chêne-Bourg, Georg, 2009, pp. 161-180. / Smolderen, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009. / Töpffer, Rodolphe, *De la plaque Daguerre*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2002 [1840].

Corrélat

[documentation](#) - [réalisme](#) - [reportage](#) - [shoah](#) - [style](#)