La biographie en bande dessinée : enjeux d'écriture et de diffusion

Jean-Marc Rivière

Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Le séminaire du 1er mars 2019, au sein duquel nous avons eu le plaisir d'accueillir Cédric Illand, éditeur aux Éditions Glénat et responsable de la collection « Ils ont fait l'histoire », avait pour objectif d'identifier les relations entre la bande dessinée et l'histoire, plus spécifiquement considérée dans ses développements biographiques.

I. La bande dessinée historique : enjeux et problématiques

Les spécificités essentielles de ce médium pèsent sur une telle relation, notamment le fait que la bande dessinée repose sur un rapport complémentaire / concurrentiel entre l'image et le texte[1], donc entre ses dimensions figurative et narrative. Puisque la bande dessinée naît d'un hiatus consubstantiel à sa nature même, tout l'art de ses auteurs tient à leur faculté d'accorder la force plastique de l'image à la puissance narrative du récit.

Ainsi, si Rodolphe Töpffer, l'un des pionniers de la bande dessinée, plaçait sur un plan d'égalité le texte et l'image, cette position n'est plus soutenable aujourd'hui. Comme l'a noté Benoît Peeters, le scénariste est dans une relation de dépendance par rapport au dessinateur, qui est alors « celui qui fait voir ce que lui-même ne peut montrer » (*Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2010).

Fondamentale est, de ce fait, la question de la monstration (qui répond à la question « Quoi montrer ? »), dans l'optique du seul critère de performativité théoriquement et concrètement acceptable, qui est celui de la cohérence globale du récit. La conception dominante aujourd'hui, telle qu'elle est exprimée par Thierry Groesteen (*Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2011), est celle de l'indéniable primauté du visuel sur le textuel, sans pour autant qu'il y ait nécessairement de relation conflictuelle entre le verbal et l'iconique. Dans le cadre d'une bande dessinée biographique, ce hiatus constructif entre le scénariste et le dessinateur prend toutefois des contours spécifiques, notamment en raison du strict rapport à la réalité historique induit par le sous-genre: si la fiction sert de liant à la narration, elle n'en est cependant pas le point d'articulation.

Une seconde caractéristique importante pour notre réflexion tient au rapport particulier au temps qu'entretient la bande dessinée. Art de la condensation, elle fonctionne par ellipses narratives, raccords de mouvements et dilatation du temps. Un enjeu majeur consiste donc à jouer sur ce principe de condensation tout en conservant une continuité narrative, sans laquelle la lecture devient difficile. C'est là l'un des points qui pose des problèmes, au moins théoriques, dès qu'il s'agit d'introduire de l'historicité dans une bande dessinée, à plus forte raison quand il s'agit de décrire une vie, processus linéaire qui implique des enchaînements à tout le moins chronologiques, sinon logiques.

[1] Ce que Harry Morgan nomme « intrication » dans son ouvrage *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2003.

Certains auteurs de bande dessinée sont parvenus à dépasser ces difficultés, mais au prix d'un véritable travail d'historien. Ainsi Hugo Pratt avait-il coutume d'ouvrir ses volumes cartonnés par un riche dossier documentaire mêlant informations historiques, cartes et recherches iconographiques.

En parallèle, la bande dessinée à base historique profite, depuis la fin du XX^{e} siècle, d'un intérêt nouveau des historiens pour les médiums à base fictionnelle. Longtemps, certains ont objecté un problème de principe relevant de la question de l'homologie: il leur semblait difficile de faire concorder une factualité historicisée, qui fonde sa performativité sur sa cohérence avec la réalité (c'est-à-dire sur sa faculté de dire le vrai) et, d'autre part, une rationalité interne au discours, qui fonde, elle, sa performativité sur sa faculté de bien dire le vraisemblable. Ainsi, face à ces différents régimes de vérité, Pierre Nora, dans un article intitulé « Histoire et roman : où passent les frontières » (*Le Débat*, 2011, p.10), note-t-il: « Sans doute n'y a-t-il pas d'histoire sans imagination historique ni sans le pathétique qui s'attache à toute chose disparue ; mais si l'écriture romanesque reste celle à qui tout est permis, à qui tout est même demandé, l'historien est au contraire celui qui sait et qui dit ce que l'histoire permet et ce qu'elle ne permet pas. Il faut, surtout par les temps qui courent, l'affirmer avec force : quel que soit son pouvoir thaumaturgique, il n'y a pas d'historien sans attachement absolu au principe de réalité ».

Malgré cette apparente incompatibilité, des historiens acceptent depuis maintenant plusieurs décennies de travailler sur des médiums de communication liés à l'image. Ainsi Georges Duby, dans les paragraphes conclusifs de la seconde version de son *Ego-histoire* (Paris, Gallimard, 2015), écrit-il à propos de son expérience télévisuelle: « Quelques historiens de profession décidaient aussi de ne plus s'exprimer seulement par des mots, mais par des images. Je ne pense pas que nous nous soyons offerts. Nous avons hésité, inquiets, devant cette ouverture brusque, vertigineuse, sur une audience immense, hétéroclite, inclassable. Tentés, pourtant. Nous nous risquâmes. Nous nous en sommes, je crois, bien trouvés ».

Dans un article intitulé « Histoire et bande dessinée » (*La vie des idées*, 18.11.2014), Yvan Jablonka, insiste sur l'apport positif de l'image, notamment dessinée, au récit historique: « Tout cela est plus efficace (car plus rapide, plus précis, plus cru) que deux pages de description. Puissance du dessinateur, impuissance de l'historien ? En tout cas, la bande dessinée possède un incontestable ressort narratif et mémoriel, qui n'exclut en rien la subtilité. Il y a une fulgurance du dessin, comme une explication sans mots. Le dessin est intrinsèquement pédagogique ».

Dans le champ spécifique de la bande dessinée, cet apport des historiens s'est traduit, dès les années 1970 et 1980, par des projets ambitieux. Ainsi pouvons-nous citer *L'histoire de France en bandes dessinées*, publiée en huit volumes par Larousse entre 1976 et 1978, dont l'argumentaire indiquait vouloir se concentrer sur « les grands épisodes de l'Histoire, racontés avec précision par des scénaristes historiens et dessinés dans la grande tradition classique ». Portés par des scénaristes dont beaucoup étaient issus de *Vaillant* (Roger Lécureux, Jean Ollivier, Pierre Castex ou Christian Godard), les albums étaient illustrés par de talentueux dessinateurs alors encore en devenir, tels Milo Manara, Sergio Toppi ou Julio Ribera.





La *Storia d'Italia a fumetti*, réalisée sous la supervision de l'historien Enzo Biagi, relève d'une volonté similaire. Les quatre volumes publiés entre 1978 et 1986 furent l'œuvre des meilleurs dessinateurs italiens de l'époque, à l'image de Milo Manara, SergioToppi, Hugo Pratt, Paolo Ongaro et Dino Battaglia.





II. Les spécificités de la bande dessinée biographique

Ces bases épistémologiques étant posées, venons-en maintenant à la question de la biographie, qui est une instance spécifique des études historiques.

En ouverture de son autobiographie, le cinéaste William Friedkin note que « La vie se vit en allant de l'avant, mais on ne peut la comprendre qu'en regardant en arrière » (*Friedkin Connection. Les mémoires d'un cinéaste de légende*, Paris, La Martinière, 2014). Notons d'ores et déjà que, contrairement à la forme livresque ou cinématographique de la biographie, la bande dessinée permet cela: on peut en effet feuilleter un album, revenir en arrière ou avancer, si bien que les caractéristiques de ce médium, que nous avons présentées plus haut comme des contraintes, voire des limites, peuvent se révéler être des adjuvants intéressants dans ce cadre spécifique.

Plusieurs questions, cependant, méritent une attention particulière.

La première est celle du rapport à la véracité historique qui, en première instance (puisqu'il s'agit là d'un médium visuel), pose la question de figuration physionomique. Le lecteur a en effet un horizon d'attente visuel, surtout s'il s'agit d'un individu dont les représentations figuratives font partie d'un patrimoine culturel commun.

Face à cette question, plusieurs solutions sont possibles, qui relèvent de choix conceptuels, mais aussi de contraintes liées, notamment, au style des dessinateurs :

a. l'absolue fidélité physionomique, qui permet une « reconnaissabilité » immédiate du personnage

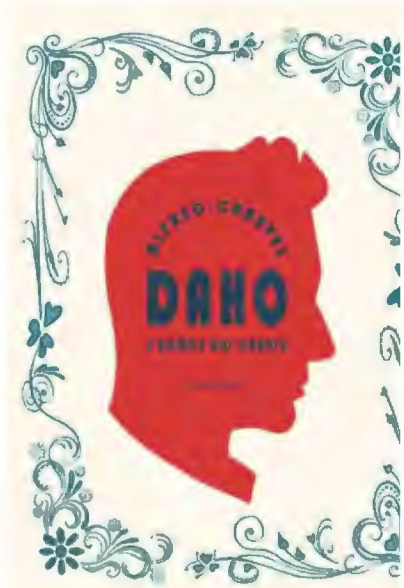
Tel est le choix, par exemple, qu'ont fait G. Sorel et L. Seksik dans *Les derniers jours de Stefan Zweig* (Casterman, 2012), comme on le constate dans la mise en parallèle d'une planche de l'album et d'une photographie de Zweig.





b. La surdétermination métaphorique ou l'isolement symbolique par rapport aux autres personnages

Dans leur album *Daho. L'homme qui chante* (Delcourt, 2015), D. Chauvel et Alfred ont choisi d'entourer le personnage de Daho d'une aura colorée qui le distingue des autres personnages et symbolise, par une relation d'ordre métonymique, son caractère hors du commun.





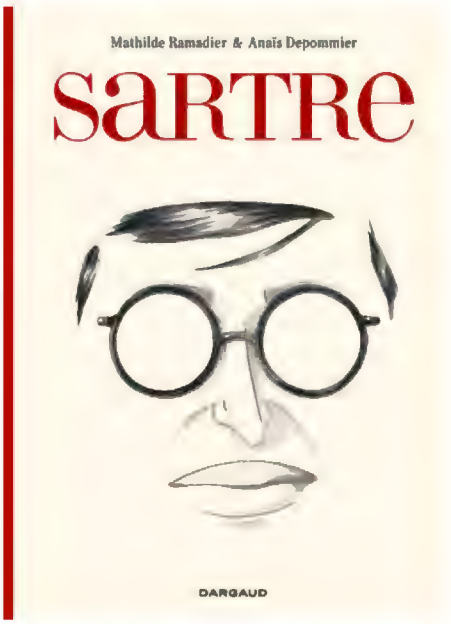
c. La représentation par synecdoque

Le Nietzche de M. Onfray et M. Le Roy se trouve identifié par sa moustache qui, par synecdoque, symbolise l'individu tout entier (*Nietzsche. Se créer liberté*, Le Lombard, 2010).





De même, en couverture de leur *Sartre* (Dargaud, 2015), M. Ramadier et A. Depommier construisent la fidélité physionomique à partir de quelques éléments, telles les lunettes et la coupe de cheveux, qui éclipsent à tel point le reste du visage que certains éléments (les joues, le menton, la forme générale du crâne) sont effacés.



d. La dissimulation ou l'évitement

Un problème majeur se pose quand on doit figurer une icône, notamment religieuse. Dans le cas du *Jésus de Nazareth* (Delcourt, 2001 et Scriptura, 2015) de P. Madsen et A.

Gnaedig, le choix a été fait, par le cadrage (plongée, contre-plongée, plan large) ou le jeu d'ombres, de ne pas montrer la physionomie du personnage principal.





Une autre question est celle du rapport à la réalité historico-biographique. Toute œuvre de création imposant un point de vue sur son sujet, la neutralité académique est illusoire. Le scénariste fait ainsi des choix narratifs forts, parfois non linéaires.

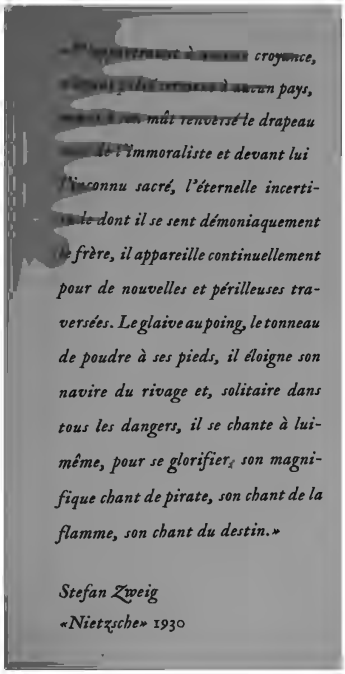
Dans le cas de *King* (Atmosphères, 2003) de Ho Che Anderson, la biographie de Martin Luther King est annoncée en couverture comme étant « non autorisée »: la volonté affichée est donc de marquer une distanciation avec le substrat culturel commun.





Le *Nietzsche* déjà cité est un exemple plus complexe, puisque la biographie fait ici l'objet d'une double intermédiation. S'il est indiqué sur la page de garde que l'album a été conçu « d'après *L'Innocence du devenir. La vie de Frédéric Nietsche* de Michel Onfray », l'album s'ouvre sur une longue citation tirée du Nietzsche de Stefan Sweig : on annonce ici, dès le début, qu'on ne va pas lire la biographie de Nietzsche, mais une certaine vie de Nietzsche ou, au choix, la vie d'un certain Nietzsche, celui dont la biographie a été doublement passée au tamis du regard de Zweig, puis d'Onfray.





La question du point de vue ouvre sur celle, parallèle, du respect de la linéarité biographique. En d'autres termes, faut-il rendre telle quelle la linéarité d'une vie, en progressant chronologiquement, ou bien peut-on jouer sur différents niveaux de temporalité et créer ainsi une structure narrative certes plus riche, mais susceptible de troubler la logique de progression biographique et, donc, de la fausser ?

Là où le *Guerlain* (Glénat, 2018) de P.R. Saint-Dizier et Li An fait le choix, cohérent avec l'absence de prise de risque narrative d'un album à fort enjeu de branding, d'une narration parfaitement linéaire, qui suit le fil de la vie du protagoniste, d'autres albums font des choix plus audacieux.





Si le Nietzsche de Le Roy et Onfray s'ouvre sur un moment crucial dans l'économie narrative de l'album, il reprend dès la seconde planche une linéarité, soulignée par des informations de temps et de lieu indiquées en début de séquence, avec une précision qui va jusqu'à l'heure à laquelle s'est déroulé l'événement décrit.









Un autre exemple intéressant est celui de l'album *Che* (Delcourt, 2009), où deux dessinateurs, Alberto Breccia et son fils Enrique (dont les styles, quoique différents, présentent de forts rapports de contiguïté) illustrent chacun une période de la vie de Che Guevara. L'entrecroisement temporel et stylistique osé par le scénariste Hector Oesterheld, est risqué, mais ici brillamment mené. Il fonctionne cependant parce qu'on est là en présence de deux dessinateurs qui ont des liens forts et travaillent en symbiose.

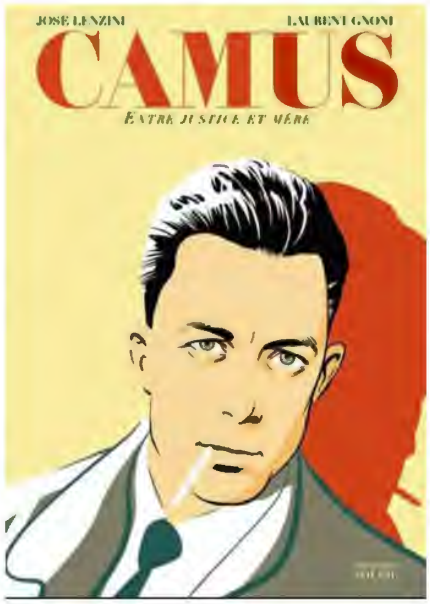




On peut se demander, à ce point, si toute vie se prête à une adaptation en bande dessinée. Or, une telle interrogation, rapportée à un contexte productif visant, en dernière instance, un solde économique positif, ou pour le moins neutre, ouvre sur un second questionnement: quand un éditeur fait le choix d'adapter une vie en bande dessinée, que dit cette démarche du marché, c'est-à-dire des lecteurs, et de l'évolution de la société ?

En effet, si l'on observe la production récente, on observe qu'ont été adaptées en bande dessinée les biographies d'individus très variés. On trouve ainsi une grande diversité de figures:

- des écrivains, tel le *Camus* (Soleil, 2013) de J. Lenzini et L. Gnoni



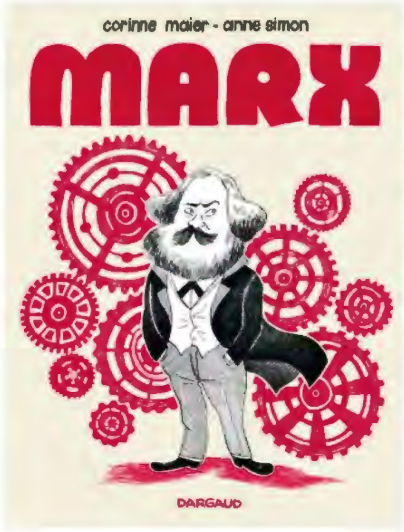
- des peintres, tel l'*Egon Schiele. Vivre et mourir* (Casterman, 2012) de X. Coste



- des musiciens, tel le *Glenn Gould. Une vie à contretemps* (Dargaud, 2015) de S. Revel

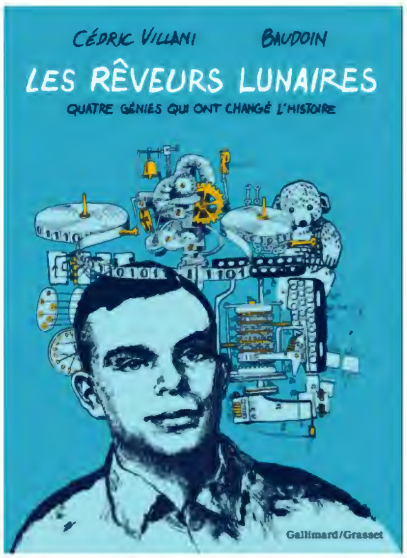


- des intellectuels, tels le *Marx* (Dargaud, 2013) de C. Maier et A. Simon



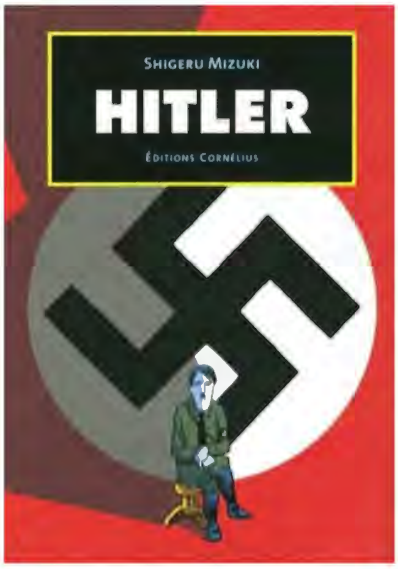
- des figures moins attendues

. parfois moins connues du grand public, telles que celles de Werner Heisenberg, Alan Turing, Léo Szillard et Hugh Dowding dans *Les rêveurs lunaires* (Gallimard / Grasset, 2015) de C. Villani et Beaudoin



. dont la vie s'érige en modèle positif, comme l'abbé Pierre (B. Marchont et L. Becker, *L'abbé Pierre et l'espoir d'Emmaüs*, Bayard Jeunesse, 2012), ou en contre-modèle absolu, comme Hitler, dont la biographie a été adaptée en bande dessinée par S. Mizuki (*Hitler*, Cornelius, 1990).





Toute vie semble donc « adaptable », si bien qu'on peut aisément considérer la bande dessinée biographique comme étant au point d'intersection de deux démarches dont Marie Blaise, dans son article intitulé « La littérature démoralise-t-elle l'histoire ? » (*Études françaises*, 2017) nous dit: « L'historien ne cherche pas seulement des continuités en construisant le récit des événements, il désire parfois aussi ressusciter les morts. L'écrivain a sensiblement la même ambition, mais lui veut également inventer des vivants ».

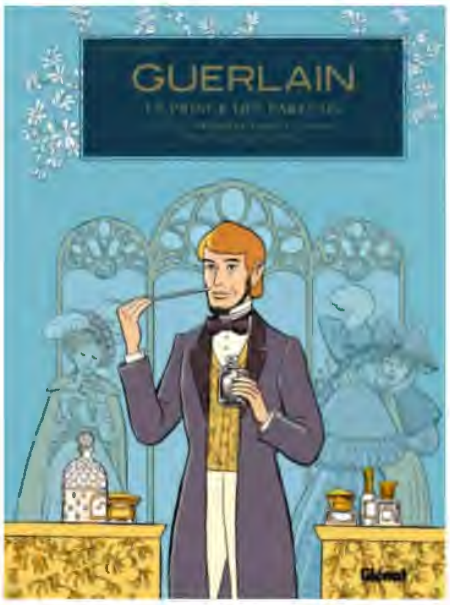
Art de la synthèse, donc, la bande dessinée biographique nous dit beaucoup des évolutions sociétales et de la volonté du monde éditorial de les accompagner, voire d'en tirer un profit économique. Ainsi se trouve posée par la maison d'édition Naïve la question des

genres, avec une collection exclusivement consacrée aux figures féminines, telles Isadora Duncan (J. Mougenot et J. Stromboni, *Isadora Duncan*, Naïve, 2013) ou Coco Chanel (P. Frey et B. Ciccolini, *Coco Chanel*, Naïve, 2013).





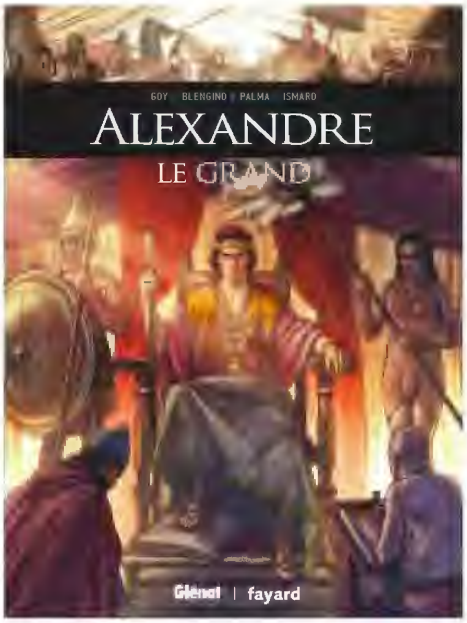
Le choix de cette dernière figure montre que la bande dessinée biographique peut se révéler être un support intéressant dans une démarche de *branding*, notamment chez les entreprises du luxe: la mise en valeur d'une histoire de la marque, voire la création d'une mythologie originelle, peuvent trouver, dans le médium de la bande dessinée, un support intéressant. L'exemple récent de l'album consacré à Gerlain (P.R. Saint-Dizier et Li-An, *Guerlain*, Glénat, 2018) en est la preuve.



III. La collection *Ils ont fait l'histoire*

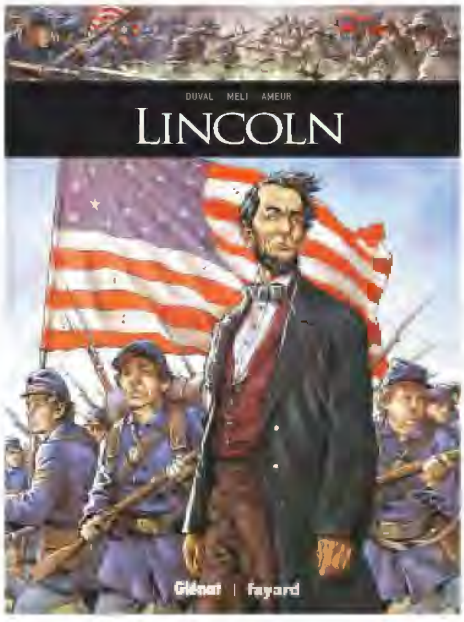
La présence de Cédric Illand, créateur et éditeur aux Éditions Glénat de la collection *Ils ont fait l'histoire*, nous a permis de donner un contour concret à ce cadre théorique.

Cette collection, coéditée par Fayard et riche de trente titres parus depuis 2014, associe étroitement le travail d'un scénariste, d'un historien et d'un dessinateur. Parmi les universitaires qui ont œuvré dans la collection, citons par exemple André Kaspi (*Kennedy*), Jean Tulard (*Napoléon*) et Jean Garrigues (*Clemenceau*).









Cette rencontre a été pour nous l'occasion de poser à Cédric Illand de nombreuses questions, listées ci-dessous, auxquelles il a répondu en s'appuyant sur du matériel éditorial que nous reproduisons ici avec son aimable autorisation.

A. Le concept

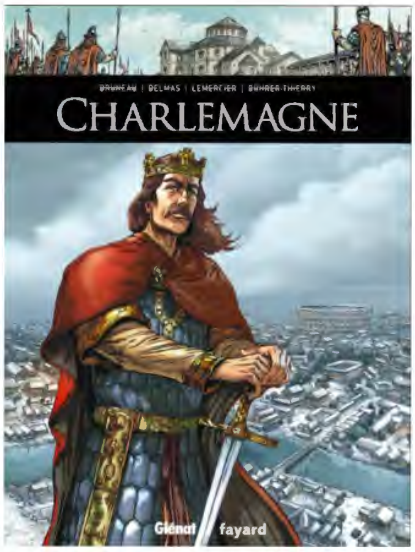
- Quelles étaient vos idées directrices quand vous avez conçu la collection ?
- Quelle a été la réception en interne et comment l'avez-vous présentée au comité éditorial de Glénat ?
- Comment avez-vous eu l'idée d'une collaboration tripartite scénariste / historien / dessinateur ?
- Comment s'est fait l'accord avec Fayard et, dans les faits, fonctionne-t-il bien ? Pourquoi Fayard ?

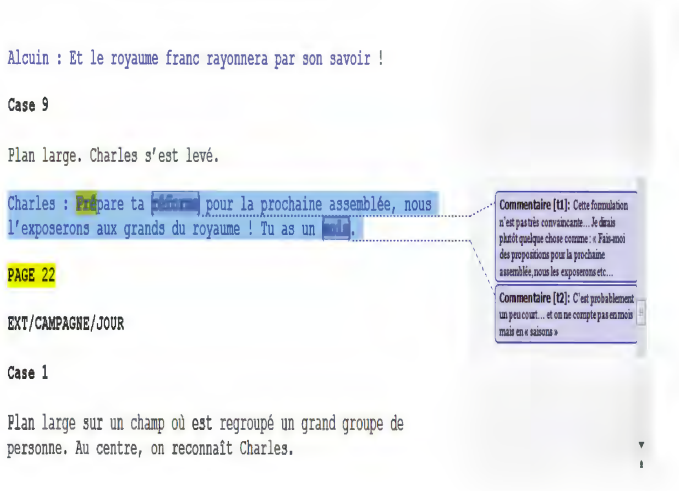
B. La fabrique de l'album

1. La collaboration tripartite

- Comment faites-vous l'appairage (notamment historien / scénariste) ?
- Comment, dans les faits fonctionne-t-il ?

Exemple: C. Bruneau, V. Delmas, G. Lemercier et G. Bührer-Thierry, *Charlemagne*, Glénat / Fayard, 2014




Alcuin : Et le royaume franc rayonnera par son savoir !

Case 9

Plan large. Charles s'est levé.

Charles : Prépare ta [illegible] pour la prochaine assemblée, nous l'exposerons aux grands du royaume ! Tu as un mois.

Commentaire [t1]: Cette formulation n'est pas très convaincante… Je dirais plutôt quelque chose comme : « Fais-moi des propositions pour la prochaine assemblée, nous les exposerons etc…

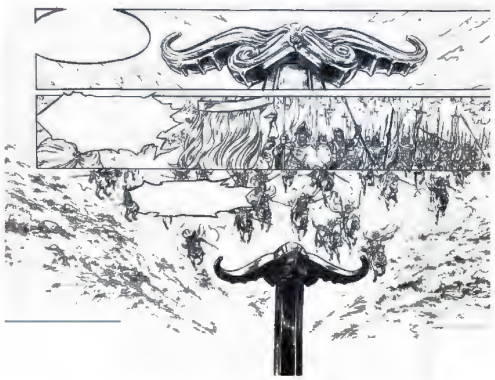
Commentaire [t2]: C'est probablement un peu court… et on ne compte pas en mois mais en « saisons »

PAGE 22

EXT/CAMPAGNE/JOUR

Case 1

Plan large sur un champ où est regroupé un grand groupe de personne. Au centre, on reconnaît Charles.





- Quel est votre niveau d'intervention, en tant qu'éditeur, notamment pour fluidifier le lien historien / scénariste
- Quelles sont les contraintes liées au médium / au format choisi (pagination) dans la sélection et la hiérarchisation des informations, et dans l'écriture du scénario

2. L'aspect visuel

- Comment se passe le travail de préparation visuelle (personnages, décors…) ?
- Qui fournit la documentation visuelle, et avec quel niveau de précision ?
- Comment avez-vous travaillé la maquette de couverture ?

Exemple: V. Delmas, C. Regnault, A. Meloni et M. Duchein, *Elisabeth I^ère^*, Glénat / Fayard, 2016





- Pouvez-vous nous expliciter la nature de votre travail éditorial ?

Exemple: *Elisabeth I^ère^* du scénario à la mise en couleurs

Case 1
1564, Palais de Whitehall, Londres
Dans la salle du conseil, la reine est entourée d'une dizaine de conseillers. Symétriquement répartis autour d'une longue table, ceux-ci parlementent. Dans le dos de la reine, un ambassadeur s'avance discrètement vers elle

Case 2
L'ambassadeur approche sa bouche de l'oreille de la reine.

AMBASSADEUR
Majesté, j'ai de nouvelles informations ..

Case 3
La reine entre dans un salon privé, suivi de l'ambassadeur.

REINE
Qu'avez-vous découvert monsieur l'ambassadeur ?

AMBASSADEUR
Cela concerne la rébellion protestante qui visait à renverser votre régime, majesté. Le conspirateur Wyatt a parlé.

Case 4
Plan moyen sur l'ambassadeur

AMBASSADEUR
En vous assassinant, il cherchait avant tout à empêcher votre mariage avec Philippe d'Espagne. Préférant une alliance avec la France.

Case 5
La reine regarde par la fenêtre les jardins de son palais.

REINE
Et qui voyait-il sur le trône à ma place ?

AMBASSADEUR
Madame votre sœur, la princesse Elisabeth, majesté.

Case 6
Le cadre se resserre sur l'arrière de la tête de la reine, toujours à la fenêtre.

REINE
Ma sœur avait-elle connaissance d'une telle conspiration ?

Case 7
Gros plan sur l'ambassadeur

AMBASSADEUR
Mes services viennent de décoder une lettre du traître Wyatt, destinée à votre sœur, lui annonçant les progrès de son armée.

Case 8
De profil, la reine baisse le regard.

REINE
Dans ce cas, je ne vois d'autre solution que de conduire la princesse Elisabeth à la tour, pour interrogatoire.















C. La collection dans le marché

- Le niveau de ventes est-il conforme aux attentes ?
- Quel est le public visé / atteint ?
- Qu'est-ce qui distingue cette collection de la (vive) concurrence ?
- Y a-t-il des albums qui marchent mieux que les autres, et pourquoi (choix du sujet, de la couverture…) ?
- Pensez-vous que le marché soit saturé par le volume de la bande dessinée biographique, ou bien y a-t-il un espace de développement. Si oui, dans quelle direction ?

Questions subsidiaires

- Quelle est, selon vous, la juste balance entre vérité biographico-historique et fluidité narrative ?
- Quels sont vos albums préférés dans la collection et pourquoi ?
- Pensez-vous qu'on peut traiter n'importe quelle vie en bande dessinée ?