Génétique artistique et historiographique d'une bande dessinée historique : un entretien avec Florent Grouazel et Yunn Locard, *Révolution*, t. 1, *Liberté* (Actes Sud, 2019)

Margot Renard, Florent Grouazel et Yunn Locard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lrf/4768>

DOI : 10.4000/lrf.4768

ISSN : 2105-2557

Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Référence électronique

Margot Renard, Florent Grouazel et Yunn Locard, « Génétique artistique et historiographique d'une bande dessinée historique : un entretien avec Florent Grouazel et Yunn Locard, *Révolution*, t. 1, *Liberté* (Actes Sud, 2019) », *La Révolution française* [En ligne], 20 | 2021, mis en ligne le 25 juin 2021, consulté le 28 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lrf/4768> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lrf.4768>

Ce document a été généré automatiquement le 28 juin 2021.

© La Révolution française

Génétique artistique et historiographique d'une bande dessinée historique : un entretien avec Florent Grouazel et Younn Locard, *Révolution*, t. 1, *Liberté* (Actes Sud, 2019)

Margot Renard, Florent Grouazel et Younn Locard

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet article est la continuation de la communication présentée par Margot Renard sur « Illustrations de l'Histoire de la Révolution française éditées au 19^e siècle : décrire ou ressentir ? » et des échanges menés avec les auteurs de la BD lors du colloque « La Révolution en 3D – Textes, images, sons (1787-2440) » qui s'est tenu à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne du 14 au 16 mars 2019, organisé par le Cespra et l'IHMC-IHRF. Vous pouvez retrouver cette communication sur la chaîne YouTube de l'IHMC à l'adresse : <https://youtu.be/lG82ApGkwmQ>

NOTE DE L'AUTEUR

Les planches de la bande dessinée *Révolution* sont reproduites avec l'aimable autorisation des auteurs, nous les en remercions grandement.

- 1 Créer une bande dessinée sur la Révolution française : voici un défi auquel relativement peu d'auteurs se sont confrontés jusque-là, du moins dans le registre adopté par Florent Grouazel et Younn Locard pour le premier tome de la série intitulée *Révolution*¹. Car, s'il

en existe sur le sujet, elles ont avant tout une vocation didactique : l'érudition y prend le pas sur la narration, et le dessin et le découpage des cases restent bien souvent conventionnels². Dans ces albums, où la Révolution apparaît comme une toile de fond plus ou moins sanglante sur laquelle se déroulent les aventures des personnages, « il s'agit moins d'histoire que d'histoires-dans-le-passé, moins de méthode pour comprendre que de fascination pour le lointain ou le mythique³ ». Une fascination à laquelle s'ajoute la volonté d'expliquer, de décortiquer, d'enseigner. En témoignent deux albums parus cette année dans cette veine : les deux volumes de 1789, tome 1, *La mort d'un monde*, et tome 2, *La naissance d'un monde*⁴, et le premier tome de la série *Ah, ça ira*⁵. La période historique de la Révolution a particulièrement suscité ce type de production en raison de sa signification dans le récit historique national et dans la mémoire contemporaine, ce dont témoignent les commémorations du Bicentenaire de la Révolution de 1989⁶, fondatrices de l'imaginaire visuel de Locard et Grouazel sur la période et modèle dont ils ont voulu se détacher⁷. Ils rejettent ainsi ce que Florent Grouazel qualifie négativement d'« esthétique bicentenaire », qui entacherait la majorité de la production artistique autour de la Révolution, au point que son intérêt pour le sujet s'origine dans l'envie de « mettre des images sur un vide »⁸, c'est-à-dire sur l'absence d'un langage visuel original sur le sujet.

- 2 Cet article s'articule en deux parties : il consiste en une analyse de la bande dessinée *Révolution*, mise en lien avec un entretien mené avec les auteurs, afin de retracer la génétique historiographique, mais surtout visuelle et artistique, de cette bande dessinée singulière. Ce faisant, j'ai voulu me démarquer des entretiens, des tables-rondes et des manifestations universitaires auxquels Florent Grouazel et Younn Locard ont jusque-là participé, toujours concentrés sur leur rapport aux travaux des historiens et sur leur appréhension de la Révolution comme événement historique⁹. Le monde de la recherche étant particulièrement intéressé par leur travail, comme il l'est de plus en plus par la bande dessinée en général, ces manifestations ont été nombreuses, surtout de la part des historiens. En tant qu'historienne de l'art, j'ai cherché à interroger cette génétique historiographique sans la dissocier de l'important travail d'assimilation iconographique à l'origine de *Révolution*.

Bande dessinée historienne, bande dessinée historique

- 3 Cette bande dessinée est exemplaire d'une catégorie particulièrement active depuis le début des années 2000 : la bande dessinée historienne. L'historien Pascal Ory l'avait définie dès 1993 en la distinguant de sa consœur, la bande dessinée historique, pratiquée depuis les années 1970¹⁰. **La bande dessinée historienne** désigne une nouvelle forme d'écriture visuelle de l'histoire, à la croisée entre écriture fictionnelle et travail historiographique minutieux, et reste encore très peu étudiée par les disciplines s'intéressant à la bande dessinée aujourd'hui¹¹. Le travail de Locard et Grouazel participe indéniablement de ce nouveau courant. Comme l'a écrit Ivan Jablonka, ce qui fonde véritablement la science historique n'est pas uniquement sa méthodologie, mais son raisonnement : dès lors une bande dessinée peut être « le lieu de naissance d'un savoir neuf, fruit d'une enquête fondée sur des documents¹² ».
- 4 Les deux catégories, bande dessinée historique et historienne, divergent dans leur appréhension de l'histoire et leurs objectifs : nous le disions au début de l'article, dans

la bande dessinée historique, explique Julie Gallego, « l'histoire est une trame de fond, une architecture fondamentale ou un prétexte¹³ », tandis que la bande dessinée historienne produit une réflexion sur l'histoire et sur la mémoire, et accorde une place essentielle au travail de documentation tout en demeurant une écriture de la fiction. Elle cherche à raconter et à reconstituer l'Histoire par des moyens graphiques, en jouant sur les effets de réel et de vérité plus que de vraisemblance¹⁴. Le lecteur trouve souvent un paratexte savant en fin de volume, qui vient étayer et légitimer le propos et la démarche de l'auteur : postface, dossier pédagogique et/ou iconographique, documents d'archives, liste des sources utilisées... Cette écriture fictionnelle de l'histoire prend donc sa source dans un travail d'assimilation narrative et graphique de l'histoire érudite¹⁵. Certains auteurs francophones actifs ces quinze dernières années, dont Jean Dytar, Étienne Davodeau, Raphaël Meyssan, Sera, Laurent Maffre et Chloé Cruchaudet, ont approfondi cette voie menant à la création d'objets iconotextuels singuliers¹⁶. Cependant, la distinction entre les deux catégories est à nuancer, ce qu'a lui-même souligné Pascal Ory en invitant à concevoir un « dégradé nuancé entre ces deux formes » plutôt qu'une frontière nette¹⁷. Car, en effet, comment catégoriser clairement le travail d'un auteur de bandes dessinées dites historiques comme François Bourgeon et sa série des *Passagers du Vent*¹⁸, où l'histoire est la trame de fond des aventures des personnages tout en étant étayée par un colossal travail de recherche historique¹⁹ ? Reste que cette nomenclature s'avère utile comme outil d'analyse et de conceptualisation des différentes écritures visuelles de l'histoire²⁰.

- 5 Grouazel et Locard se sont appuyés, et s'appuient toujours pour les tomes à venir, sur de nombreuses lectures de travaux d'historiens français et américains²¹ et sur le suivi constant de l'historien Pierre Serna, qui a rédigé la postface de la bande dessinée, sans se limiter au rôle de caution historique auxquelles nombre de bandes dessinées historiques cantonnent les historiens. Sa postface revient sur l'actualité de la Révolution dans les arts visuels et dans le contexte politique contemporains, et sur son traitement dans la bande dessinée. Sans se départir de leur objectif narratif, les auteurs cherchent une vérité dans l'évocation de la vie de l'époque, servie par une mise en espace ample et précise du Paris révolutionnaire²², ce en quoi ils sont tributaires d'une forte imprégnation iconographique, d'un regard d'artiste posé sur des dizaines d'images produites sous la Révolution. À cela s'ajoute la conscience, toujours, de jouer avec l'imaginaire de la Révolution du XIX^e siècle à aujourd'hui, et la volonté de formuler une réflexion sur le sens contemporain de l'héritage de 1789 (les auteurs font souvent le parallèle avec la contestation des Gilets Jaunes dans leurs interviews²³). Leur bande dessinée est traversée par une idéologie politique de gauche – accordant notamment une attention privilégiée au rôle du peuple – se réclamant de travaux historiques marqués à gauche, dont ceux de Timothy Tackett, Éric Hazan, l'historien récemment disparu Michel Vovelle, et certains de ses disciples comme Pierre Serna et Haïm Burstin, que les auteurs citent dans l'entretien ci-dessous. L'ouvrage participe ainsi à une réflexion sur le sens de l'histoire et sur la révolution comme modèle de société et comme forme de revendication politique et sociale aussi bien que comme événement historique.

Parenté graphique et lien symbolique : le rapport des auteurs à l'iconographie de la Révolution

- 6 Dans ce contexte, l'héritage des commémorations du Bicentenaire dont nous parlions au début de cet article prend une large place. La Révolution française est devenue un événement nodal d'une mémoire et d'une conscience nationales, et ces manifestations culturelles ont été l'occasion d'élaborer un langage visuel cristallisant cette idée. Le processus du Bicentenaire a cherché à toute force à pacifier un héritage toujours conflictuel, parallèlement à la vision transmise par l'enseignement scolaire²⁴. Pour Florent Grouazel, l'imaginaire révolutionnaire s'est aussi formé dès l'enfance, à partir des récits de ses parents et de ses lectures issues de l'abondante production de 1989²⁵. Le décalage générationnel place les auteurs, âgés de quelques années seulement en 1989, en témoins indirects des commémorations et en héritiers de cette production. Dans leur esprit, l'esthétique véhiculée par le Bicentenaire et estampillée par l'État (tout comme l'est le programme scolaire) est factice et tend à lisser les aspérités du récit pour retrouver l'esprit de concorde et de fête de la première Révolution²⁶. Cette esthétique serait presque à effacer et à remplacer dans l'esprit du lecteur.
- 7 Pour cela, les auteurs ont cherché à renouer avec l'esthétique des artistes de la période révolutionnaire, du moins de certains artistes, car ce sont les dessinateurs qui ont avant tout attiré leur attention. Le médium du dessin transmet ainsi l'idée de la spontanéité du trait et de la présence graphique du travail de la main comme traduction du regard immédiat et de la pratique presque journalistique de certains artistes sous la Révolution²⁷. Leur propre dessin, rapide, nerveux, aux coloris minimalistes et sourds (bleu et rouge rabattus ; marron glacé ; blanc, noir et gris riches), le séquençage dynamique des scènes, établissent une parenté plastique directe avec ces images [Fig. 1], et cherchent à exprimer la vie du peuple parisien et le flot cru, vorace, de ses émotions et de ses sensations, sans jamais toutefois s'y enfermer [Fig. 2]. La variété des milieux sociaux dans lesquels évoluent les personnages oblige le lecteur à de constants allers et retours entre ceux représentant une frange éduquée, si ce n'est aisée, de la population – aristocrates, journalistes, députés –, et ceux représentant l'industriel peuple parisien – les femmes et le fort des Halles, la gamine des rues, le boucher...

Fig. 1 – Jean-Pierre-Louis-Laurent Houel, *Prise de la Bastille*, aquarelle, 1789. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Fig. 2 – Florent Grouazel, Younn Locard, *Révolution*, Paris, Actes Sud, L'An 2, 2019. © Actes Sud 2019.

- 8 Chez Grouazel et Locard, les dessins à l'encre d'un Claude-Louis Desrais²⁸, les gouaches d'un Jean-Baptiste Lesueur²⁹, les dessins gravés de Jean-Louis Prieur³⁰ sont autant de

témoignages qui, s'ils sont toujours une médiation et une reconstruction, apparaissent plus authentiques que la peinture lisse et fortement intellectualisée d'un Jacques-Louis David. Le dessin (celui des années 1780-1800 comme celui des auteurs) devient donc un procédé de médiation idéal pour retrouver une vérité supposée de l'instant, exprimant l'idée d'une transmission d'artiste à artiste, par-delà l'éloignement chronologique et les différences contextuelles, et les créations artistiques du ^{xx}^e siècle. Ce rapport d'identification s'effectue dans le but d'établir une crédibilité historique mais aussi émotionnelle du récit, participant à un double effet de réel et relevant de la dialectique entre usages fictionnel et non fictionnel de l'histoire³¹. Cet effet de crédibilité est encore renforcé lorsque les auteurs reprennent des dessins et des gravures d'époque pour les intégrer tels quels en ouverture de chaque chapitre. Ces dessins fonctionnent comme des témoignages et des outils de connaissance d'une réalité historique quotidienne dont le lecteur contemporain n'a pas toujours idée.

- 9 La déconstruction, l'assemblage et la remédiation différenciée des images d'époque dans la bande dessinée est aussi un acte d'assimilation d'un patrimoine iconographique que le geste auctorial vient réactualiser ou, au contraire, marquer dans sa différence, dans son « exotisme ». Le travail de remédiation que les auteurs effectuent avec leurs « vignettes dessinées » en têtes de chapitres a d'ailleurs pu être poussé à son paroxysme dans une bande dessinée comme celle de Raphaël Meyssan, parue entre 2017 et 2019, *Les damnés de la Commune*³². Ses trois volumes sont uniquement constitués de gravures de la fin du ^{xix}^e siècle découpées et réassemblées pour former un nouveau récit dont la cohérence narrative est assurée par la mise en continuité graphique et par le texte. Dans *Révolution*, de courts textes à l'appui de ces « vignettes » redessinées viennent aussi prendre le lecteur par la main pour lui donner les éléments incontournables de compréhension du contexte sans toutefois l'y ensevelir : la mise en fiction marche toujours avec la vérité historique des événements et des lieux, qui agit aussi comme un canevas où les auteurs « se fauillent », pour reprendre leurs propres termes.

Écriture de la spatialité urbaine du Paris de 1789

- 10 Toute cette documentation iconographique – mais aussi les déplacements des auteurs dans Paris et les études historiques restituant la topographie des lieux des événements – a aussi été utilisée pour reconstituer une spatialité géographique précise : celle du Paris de l'époque révolutionnaire, espace réel où les protagonistes, parfois fictifs, parfois historiques, évoluent. Cette écriture de la spatialité participe de la narration du récit et de la vraisemblance historique de l'ouvrage. Car, si la ville est représentée dans un grand nombre de ses espaces, autant les hôtels particuliers que les bas-fonds des bords de Seine, elle apparaît aussi comme un personnage à part entière, personnifiée par l'ensemble des personnages particuliers. Cela notamment lorsque ces personnages « font peuple », c'est-à-dire quand leur masse collective est prise dans la Révolution ou fait elle-même révolution. La scène de la charge des dragons du prince de Lambesc sur la foule du Palais-Royal (p. 138-142) et la longue scène de la prise de la Bastille suivie de la décapitation du marquis de Launay (p. 173-186) se répondent, dans le sens où la masse subissant se transforme en un collectif agissant, *fait peuple*, véritablement, et cela dans l'espace public de la rue parisienne.

Fig. 3 – Florent Grouazel, Younn Locard, *Révolution*, Paris, Actes Sud, L'An 2, 2019. © Actes Sud 2019.

- 11 Les pages 174-175 [Fig. 2 et Fig. 3, ci-dessus] représentant la prise de la Bastille sont caractéristiques d'une écriture de la spatialité comme cadre narratif : le lecteur arrive dans une rue proche de la Bastille en même temps que les femmes de la Halle (dont Louise, un des personnages principaux) et découvre avec elles l'insurrection déjà engagée et des blessés allongés partout. Les cases alternent entre un point de vue au ras du pavé, le lecteur soit courant derrière le groupe soit le regardant par-dessus son épaule, et des vues en hauteur (case 7) qui permettent de situer les personnages dans la configuration globale des rues menant vers la Bastille. Ces vues permettent surtout de se rendre compte de la foule, de la cohue et de la fumée qui obscurcit la vision des personnages comme du lecteur. En réponse à ces cases de la page 174, le dessin pleine page en face développe encore un autre point de vue, où le lecteur retrouve le sol et court de nouveau avec les personnages vers la Bastille. Cette fois cependant, il parvient à en apercevoir la silhouette menaçante à travers le voile de fumée. En cela, les auteurs sont tributaires des vues gravées de la prise de la Bastille produites sous la Révolution, et dont l'archétype fondateur est celui de Jean-Louis Prieur dans les *Tableaux Historiques de la Révolution* édités à partir de 1789 [Fig. 4]. Cette composition trouve des dizaines de répliques autant chez ses contemporains que chez les artistes des années 1830 et suivantes, appelés à illustrer les Histoires de la Révolution qui commencent à paraître à l'époque³³. Les auteurs en ont repris certains éléments et en ont rejeté d'autres, à commencer par la composition générale de ces images, justement trop archétypale. La double page représentant une vue à vol d'oiseau de la Bastille [Fig. 5], enserrée dans le tissu urbain très dense de l'époque et encerclée par les insurgés, reprend l'idée générale de la composition de Prieur (une vue médiane permettant de saisir l'enjeu, les forces en présence et la topographie partielle des lieux), mais la pousse davantage, pour

se situer à mi-chemin entre la vue de monument, la carte géographique et l'image de reportage. Ce faisant cette vue omnisciente, ce point de vue intellectuel sur la situation, s'oppose, ou plutôt complète, la pleine page que nous évoquions [Fig. 5] et qui, elle, restitue une expérience partielle et subjective de la situation. À ce moment-là du récit, ni les personnages ni le lecteur ne comprennent encore l'évènement en cours, et encore moins son sens ou sa portée. Or le maillage même des rues, la foule obstruant le passage et les déplacements désordonnés et presque à l'aveugle des personnages principaux incarnent une sorte de transition initiatique vers l'évènement lui-même, dont le sens ne sera acquis que plus tard. La narration utilise ces rues qui tantôt conduisent les personnages (comme on conduit l'électricité), tantôt les écrasent par leur architecture, comme des lieux d'intersection des trajectoires individuelles, les personnages se retrouvant ou se perdant sans cesse dans la cohue. En ce sens, la topographie urbaine parisienne n'est pas un simple décor où les personnages évoluent mais un agent actif de la trame narrative : les lieux déclenchent, facilitent ou empêchent l'action³⁴. Cette question est bien sûr indissociable d'un jeu sans cesse renouvelé sur les temporalités narratives, car, dans ces espaces, le temps s'allonge à l'infini ou au contraire se contracte et s'hystérise. À ces espaces réels peuvent aussi être ajoutés des espaces imaginaires, nécessairement très actifs dans une bande dessinée sur la Révolution, où les personnages sont plus ou moins guidés par un idéal politique, social, spirituel, dont Paris est le lieu concret autant que le fantasme. À tout le moins, et comme les auteurs l'expliquent en indiquant que la plupart de leurs personnages sont des transfuges de classe, ils cherchent leur place dans la société et même dans cette ville qu'ils connaissent parfois mal et dont il faut assimiler les règles, les anciennes comme les nouvelles dictées par la Révolution³⁵.

Fig. 4 – Jean-Louis Prieur, Pierre-Gabriel Berthault, *Prise de la Bastille*, 1802, eau-forte. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Fig. 5 – Florent Grouazel, Younn Locard, *Révolution*, Paris, Actes Sud, L'An 2, 2019. © Actes Sud 2019.

- 12 Enfin, et il s'agira là d'une dimension à explorer plus avant, mentionnons une autre caractéristique du travail graphique de Grouazel et Locard : la rémanence plus ou moins consciente (comme ils l'avouent eux-mêmes) de la peinture romantique du XIX^e siècle dans leur travail. Cette question du regard et de la mémoire iconographique des auteurs de bande dessinée, et plus précisément de leur rapport à l'histoire de l'art, reste encore à étudier. Hilaire, dans sa série *Sambre*, François Bourgeon, dont nous parlions plus haut, Makyo et les dessinateurs de la série *Balade au bout du monde*, Emmanuel Lepage... autant d'auteurs dont le graphisme est nourri d'une mémoire visuelle très riche de la peinture ancienne. Lorsque la bande dessinée ne devient pas un

travail sur la peinture elle-même, comme chez Jean Dytar dont les albums sont une réflexion sur l'héritage artistique, la signification des œuvres et la transmission de leur empreinte émotionnelle³⁶.

- 13 Enfin, et pour passer la parole aux auteurs eux-mêmes, terminons en constatant que, si la bande dessinée *Révolution* est exemplaire de ce que la mise en image du passé résulte d'un processus de création comme d'un travail sur la sédimentation des références visuelles et des imaginaires, elle est aussi l'expression vivante d'une volonté d'actualiser et de réenchanter un mythe³⁷ et de lui redonner du sens pour le monde contemporain.

* * * * *

Entretien avec Florent Grouazel et Younn Locard

- 14 **Quand avez-vous commencé à travailler sur l'histoire, en tant qu'auteurs de bande dessinée ?**
- 15 Florent Grouazel : Avec notre précédent livre, *Eloi*, sorti chez Actes Sud³⁸. Nous avons lancé ce projet sept ans avant sa sortie à l'école d'art de Bruxelles. Mais ce n'est pas nous qui avons choisi ce sujet, nous avons répondu à une consigne de cours : le sujet tournait autour de la médecine de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle et du rapport au corps. Nous avons tiré sur cette ficelle pour aller encore plus loin. Finalement, c'est une contrainte qui nous a poussés à aller vers un sujet historique.
- 16 **Et pourquoi avoir choisi de travailler ensuite sur l'histoire de la Révolution ? Aviez-vous un imaginaire autour de cet événement, des représentations, des images mentales ?**
- 17 Younn Locard : Oui, mais un imaginaire plutôt négatif. Malgré l'intérêt que nous partageons pour l'histoire politique et sociale, la Révolution française ne nous intéressait pas du tout. Mais j'ai ensuite lu une biographie de Robespierre par Gérard Walter³⁹, qu'un ami m'avait fait parvenir, ce qui m'a fait changer d'avis.
- 18 F. G. : Je ne m'y étais jamais intéressé avant que Younn commence à m'en parler. Il y a deux choses concernant cet imaginaire partagé : toute la base un peu scolaire, très liée à la citoyenneté, très « V^e République », mais aussi des images, et notamment une bande dessinée en quatre ou cinq tomes, qui balayait toute la Révolution.
- 19 **Une bande dessinée pédagogique ?**
- 20 F. G. : Oui, très années 80. Je me rappelle bien des images de la Bastille, avec toutes les petites pierres dessinées. C'était d'une esthétique très propre, très « reconstitution », de l'époque du Bicentenaire de la Révolution. C'est drôle, car mes parents ont aussi joué dans une pièce de théâtre amateur en 1989, dont j'ai vu beaucoup de photos quand j'étais petit⁴⁰. Ils ont mis en scène l'histoire de la rédaction des cahiers de doléances de Lorient, sur la place de la mairie de la ville, en costumes. C'était un peu grandiloquent, très « bleu blanc rouge ».
- 21 Y. L. : Une esthétique qui rebute un peu.

- 22 F.G. : Et qui recoupe l'instruction civique qu'on a reçue, tout un maëlstrom de concepts très bien intentionnés *a priori*, mais auxquels nous ne pensons jamais et que nous ne comprenons finalement pas vraiment.
- 23 Y.L. : En lisant cette biographie de Robespierre, je me suis rendu compte que ces problématiques de l'insurrection, de l'engagement, de l'égalité en droit, étaient beaucoup plus proches de moi que je ne le pensais. J'ai aussi réalisé qu'il n'y avait pas qu'une seule Révolution. Et quand nous avons terminé *Eloi*, nous avons décidé de nous lancer là-dedans, assez... candidement, je dirais.
- 24 **Sans imaginer le travail que cela allait vous demander ?**
- 25 F.G. : Quand Younn a commencé à m'en parler, il s'agissait plutôt d'un sujet qui l'intéressait lui, et je me suis dit : « J'ai hâte de voir ce qu'il va faire, et de voir les images qu'il va produire, surtout. Visuellement, à quoi ça va ressembler ? » Tel qu'il m'en parlait à l'époque, il s'éloignait de l'esthétique Bicentenaire. Il y avait une sorte de zone aveugle très intéressante. Donc pour ma part, quand nous avons commencé, c'était presque plus par désir de mettre des images sur un vide.
- 26 Y.L. : Je pense que la bande dessinée est le médium idéal pour traiter des sujets historiques. L'auteur dessine, réinterprète, met en scène comme il veut.
- 27 F.G. : En tant qu'auteurs de bande dessinée, nous avons la possibilité d'être dans la suggestion. Le dessin se prête à ça, ce qui n'est pas le cas des reconstitutions en 3D ou du cinéma. Là, les décorateurs ou les animateurs sont obligés de tout dire, de plaquer des textures, de combler le moindre vide, ce qui vient contredire le travail des historiens. En bande dessinée, c'est le lecteur qui vient combler les vides, qui fait des liens entre les éléments, qui construit les images. Notre dessin est beaucoup plus suggestif que descriptif. Ça peut être détaillé, mais tout n'est pas dit. Comme les artistes sous la Révolution, nous pouvons jouer entre l'esthétique du dessin de première main et du dessin retravaillé. Car certains dessinateurs et graveurs de cette époque font le même travail qu'un animateur de 3D aujourd'hui, ils disent tout, et ils inventent. Ils inventent les petites moulures au plafond, l'éclairage, le nombre de bancs... Et nous, nous nous faufileons là-dedans.
- 28 **Quelle est votre posture de narrateurs ?**
- 29 Y.L. : Nous avons une galerie de personnages choisis pour pouvoir balayer tous les endroits et tous les milieux. Nous écrivons en partant des personnages, et le récit progresse en fonction de la chronologie et des événements auxquels on se raccroche.
- 30 F.G. : Nous avons fait tout un travail de lecture d'historiens et de documents iconographiques. Haïm Burstin⁴¹ est un des historiens qui nous a le plus aidés, et qui nous aide encore pour la suite. Ses travaux sont très documentés, géographiquement situés, et sans beaucoup d'interprétation politique. Il reste factuel. Ce qui nous permet d'avoir un maillage dense d'événements, dans lequel nous pouvons mettre en scène nos personnages. Il n'est pas le seul historien dont nous nous soyons inspirés, mais il est le meilleur exemple, parce qu'il nous donne toutes les clés, notre décor, notre terrain de jeu.
- 31 Y.L. : Nous sommes assez classiques finalement, nous faisons exister nos personnages avec leur psychologie. Nous sommes très influencés par le roman-feuilleton du XIX^e siècle, Dumas, Hugo⁴²...

- 32 **F. G.** : Mais nous essayons aussi de ne pas tomber dans un usage de l'histoire comme prétexte et décor à des aventures personnelles. Tout doit être relié au politique et à cette idée : « Qu'est-ce que la Révolution vient changer par rapport à une histoire classique ? »
- 33 **Y. L.** : Il ne faut pas que le contexte soit seulement une toile de fond. C'est l'écueil pour beaucoup de bandes dessinées historiques. Nos personnages sont toujours en relation avec les événements extérieurs, qui leur tombent dessus, les font réfléchir ou les mettent en danger.
- 34 **Donc la Révolution est un personnage à part entière ?**
- 35 **F. G.** : Oui, c'est même LE personnage, le protagoniste principal.
- 36 **Diriez-vous que vos personnages sont des archétypes, qu'ils représentent certaines classes sociales, certaines opinions politiques, ou avez-vous cherché à vous échapper de ces catégories-là ?**
- 37 **Y. L.** : Je dirais que nous sommes entre les deux. Nos personnages ne se limitent pas à être des stéréotypes, nous avons beaucoup de plaisir à les rendre paradoxaux et à leur donner des raisons crédibles d'agir.
- 38 **F. G.** : Ils ne sont pas monolithiques dans leurs réactions et leurs motivations. Et, de manière un peu inconsciente de notre part, nos personnages sont pour la plupart des transfuges de classes. Le personnage de Laigret⁴³ n'est pas du tout à sa place par exemple, les deux frères Kervélégan⁴⁴, de manières assez différentes, prennent aussi des places nouvelles.
- 39 **Y. L.** : Ils ne sont pas toujours conscients des forces qui les font agir. Et ils ne sont pas toujours fiers de leurs raisons non plus.
- 40 **Vous avez consulté un grand nombre d'images pour vous documenter. Où êtes-vous allés les chercher et comment les avez-vous sélectionnées ?**
- 41 **F. G.** : Le site Gallica nous sert à trouver des gravures pour les lieux. Pour les gravures d'événements, nous avons utilisé les livres de Michel Vovelle en cinq volumes⁴⁵, très documentés. Nous sommes aussi allés voir des représentations du Paris des Lumières, dont la plupart sont au musée Carnavalet. Les peintures de Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet⁴⁶ par exemple. Nous avons aussi les plans de Turgot, pas tout à fait contemporains, mais qui pouvaient aider parce que les maisons sont représentées sommairement. Le plan donne la configuration des rues autour de la Bastille, entre autres. Certains bâtiments posent plus de problèmes parce qu'ils ont beaucoup changé pendant la Révolution. Quand on commence à savoir où aller chercher, finalement, on trouve assez vite. Et à partir du moment où on ne trouve plus, là, on a le droit d'inventer.
- 42 **Y. L.** : Nous avons aussi fait du repérage photographique dans Paris, nous nous sommes promenés.
- 43 **F. G.** : Nous avons vraiment besoin de visualiser quand nous créons. Notre dernier chapitre se passe dans un seul quartier, il était très compliqué de faire l'itinéraire des différents personnages. Alors nous avons fait des plans, les personnages étaient représentés par des petits bouts de papier que nous faisions voyager sur le plan, comme dans un jeu d'échecs. Mais à la lecture je suis sûr que ça ne se voit pas, pour le lecteur ça n'a strictement aucun intérêt.
- 44 **Ça encourage tout de même un effet de réalité, non ?**

- 45 Y. L. : Ça a sans doute un effet sous-jacent, oui. Moi, je suis allé là où a vécu Marat⁴⁷. J'ai sonné, j'ai attendu, j'ai demandé au magasin d'à côté s'ils voulaient bien m'ouvrir, j'ai escaladé une grille, tout ça pour aller dans l'immeuble de Marat ! C'était un peu délirant. Je n'ai pas beaucoup utilisé mes photos dans mes planches, mais ce sont vraiment des moments importants. Et les moments où nous sommes allés tous les deux nous promener dans Paris en parlant de ça, aussi, en réalisant : « C'est là que ça s'est passé. »
- 46 F. G. : Ça donne une réalité, de l'épaisseur, un lien avec les événements. Ce lien avec l'histoire est assez charnel. Nous sommes en contact avec le propriétaire d'un magasin de vieux papiers et d'autographes, aux Puces, qui nous a donné des assignats.
- 47 Y. L. : Il nous a donné *L'Ami du Peuple*⁴⁸ aussi... ça fait quelque chose, difficile à mesurer.
- 48 F. G. : Pour revenir à la question des images, nous entretenons un rapport d'héritage avec les artistes de cette époque : le travail des dessinateurs, des graveurs et des peintres.
- 49 **Le corpus iconographique que vous avez réuni comprend peu de peinture, cependant, ce sont majoritairement des dessins et des gravures⁴⁹. Pourquoi cela ?**
- 50 F. G. : Parce que, souvent, la peinture révolutionnaire et postrévolutionnaire est à message, elle ne décrit pas le quotidien, elle est souvent allégorique et symbolique. Le délai dans le traitement de l'image est souvent voulu car il sacralise. Pour les tomes suivants, nous nous intéressons au peintre Jean-Baptiste Lesueur et à ses gouaches. Nous avons bien envie de parler de ces artistes qui ont représenté la Révolution. Avec la gouache, le dessin, la gravure, le rapport à l'image est plus populaire, plus direct et plus naïf. Bien sûr, la gravure recompose parfois, mais nous avons aussi joué avec cela. Nous avons trouvé de très beaux dessins⁵⁰. Le croquis est visible sous l'encre appliquée par-dessus. Ça ressemble beaucoup à notre technique, ce crayonné assez rapide, presque fait sur place, puis l'application d'un encrage vivant et réaliste. La modernité du traitement m'a étonné. Les outils sont les mêmes que les nôtres, le crayon et la plume.

Fig. 6 – Florent Grouazel, Yunn Locard, *Révolution*, Paris, Actes Sud, L'An 2, 2019. © Actes Sud 2019.

- 51 Une double page, où le personnage de Louise est hissé sur une charrette de blé aux Halles [Fig. 6]⁵¹ rappelle d'autres images produites autour de la révolution et de la contestation, comme *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix⁵². Il s'agit presque d'une allégorie de la Liberté.
- 52 F. G. : En réalité, le témoin de ce spectacle est Abel de Kervélégan et le lecteur voit la scène à travers ses yeux. Au départ, nous avions pensé le positionner tout près de la charrette comme s'il était au musée, comme s'il regardait, justement, *Le radeau de la Méduse*⁵³ ou *La Liberté guidant le peuple*. La composition pyramidale, l'éclairage en clair-obscur... Notre dessin est très XIX^e siècle en fait. Il est beaucoup plus travaillé, graphiquement, parce qu'il s'agit de la vision d'un personnage préromantique. Nous sommes face à ce qu'il veut voir, et pas seulement face à ce qu'il voit.
- 53 Y. L. : Cette vision est presque le point de départ de notre bande dessinée, en réalité. Les parcours d'Abel et de Louise sont distincts, ils connaissent des péripéties indépendamment l'un de l'autre. Mais à un moment donné, elle se retrouve sur ce chariot, à cette heure précise du jour où Abel se trouve là aussi, il la voit et il est frappé par la grâce. Cette vision le marquera pour toujours. De la même manière que, pour moi, ce livre sur Robespierre m'a donné envie de travailler sur la Révolution, en fait... sauf qu'il y a peut-être plus de livres sur la Révolution aujourd'hui que de jeunes filles sur des chariots (*rires*). Pour Abel ce moment est un déclencheur, même s'il s'agit finalement d'un cliché. Le livre part de cet aveu : nous faisons parfois des choses pour de mauvaises raisons, pour un fantasme, une image mentale⁵⁴.
- 54 F. G. : Dès le début, nous montrons qu'Abel est un préromantique, dans une double page qui le représente en contemplation devant le coucher du soleil [Fig. 7]⁵⁵. C'est très XIX^e siècle aussi.
- 55 Y. L. : Oui, ou de l'époque des Lumières.
- 56 F. G. : Mais il aurait été plus petit si on avait repris la pensée des Lumières.

- 57 Y. L. : C'est un personnage qui a l'impression que tout lui est adressé. Par exemple, un oiseau passe dans le ciel, c'est pour lui. Il a l'impression que la nature lui parle directement.
- 58 F. G. : Quand il voit Louise sur son chariot, il voit une déesse de la fertilité, car elle est sur un chariot de blé. Ça ne se voit pas beaucoup, j'aurais bien aimé mettre davantage en scène cette idée-là, avec les épis de blé.

Fig. 7 – Florent Grouazel, Younn Locard, *Révolution*, Paris, Actes Sud, L'An 2, 2019. © Actes Sud 2019.

- 59 **Cependant vous déconstruisez immédiatement ce topos, vous ironisez sur ce cliché qu'Abel construit. D'une part, parce que Louise est là sans le vouloir, d'autre part, parce qu'elle tombe du chariot, les gens s'en prennent à elle et arrachent sa robe.**
- 60 Y. L. : On souhaitait qu'elle tombe littéralement dans les bras d'Abel : il est obligé de la récupérer pour la sauver. Ce qui donne lieu à un quiproquo par la suite : il la ramène chez son ami Marat, elle se réveille dans son lit et croit qu'Abel a voulu abuser d'elle...
- 61 **Vous avez aussi représenté un boucher découpant la tête du marquis de Launay⁵⁶. Qu'avez-vous voulu montrer ici ? Quel est votre rapport à la violence de certains événements révolutionnaires ?**
- 62 F. G. : Je voulais montrer le poids qu'une tête peut avoir, et le fait d'avoir ça entre les mains. C'est quand même un objet complètement fou ! Certains films ne font pas sentir toute sa corporalité et sa signification. D'ailleurs il y a un jeu entre cette case et une autre, où le boucher est en train de découper de la viande animale⁵⁷. Nous avions aussi beaucoup d'informations historiques pour cette mise en scène. Nous ne voulions et ne pouvions pas faire l'impasse sur ces épisodes des têtes coupées au bout d'une pique, et risquer d'être accusés de révisionnisme.

- 63 Y. L. : Nous avons cherché à montrer cet évènement de la manière la moins fantasmée, la plus crue, la plus réaliste et la plus scientifique possible. Ce n'est pas gratuit.
- 64 F. G. : Cette scène est le moment le plus violent de la bande dessinée, et l'image phare de la Révolution pour beaucoup de gens : il était important de montrer que ce type d'évènement n'arrive pas comme ça, qu'il existe des raisons et des acteurs identifiés. Je pense au traitement de la violence par un jeu vidéo sur la Révolution, *Assassin's Creed Unity*. J'ai assisté à une conférence au musée Carnavalet⁵⁸ qui réunissait des membres d'Ubisoft, le studio qui développe le jeu, et les deux historiens qui avaient supervisé sa conception, dont Jean-Clément Martin, qui est justement spécialiste de cette question de la violence en Révolution. Il avouait lui-même la difficulté de se faire entendre par les développeurs, mais j'étais presque déçu qu'il ne leur tienne pas plus rigueur de l'atmosphère globale qui se dégage du jeu. Dans ce jeu la violence est complètement hallucinante, hors-sol, elle est présente partout, tout le temps. Les historiens savent bien que ce n'était pas le cas, qu'elle s'exerçait selon des règles très précises.
- 65 **Vous montrez tout de même une gradation de la violence et de l'hystérie collective.**
- 66 F. G. : Nous aurions même pu limiter davantage cette idée de la foule hystérique. En ce moment, nous lisons des textes sur les massacres de Septembre, et certains insistent sur l'ordre, sur l'importance de faire les choses sans hystérie, sans esprit de vengeance personnelle. L'évènement est politique et normé, avec une rhétorique précise : on tue les ennemis pour le salut public, et si on les juge un peu vite, c'est parce les circonstances l'exigent. Car ce sont des ennemis, sur le moment il n'y a aucun doute là-dessus.
- 67 Y. L. : Pour revenir à la scène de décapitation : Louise est spectatrice de la scène. En tant que lecteurs nous sommes avec elle. Elle est horrifiée et choquée, elle ne s'attendait pas à voir ça. Mais près d'elle, il y a aussi des gens ravis.
- 68 F. G. : Il était important pour nous de montrer cette scène à travers les yeux de quelqu'un qui n'adhère pas du tout. Il fallait montrer dans le premier tome que, lorsque cette violence arrive, elle est surprenante. Ce n'est pas une époque violente, où il est normal d'être violent, comme certains le pensent aujourd'hui. Les gens avaient une sensibilité. C'est ce qu'explique l'historienne Arlette Farge⁵⁹.
- 69 Y. L. : Nous avons aussi rédigé un petit texte qui suit cette scène, qui l'explique et la contextualise.

Fig. 8 – Florent Grouazel, Younn Locard, *Révolution*, Paris, Actes Sud, L'An 2, 2019. © Actes Sud 2019.

- 70 Ces textes ponctuent chacun des onze chapitres et sont accompagnés de dessins en noir et blanc d'après des dessins et des gravures d'époque [Fig. 8]. Pourquoi ces choix ? Quelle sont les fonctions de ces textes et de ces images⁶⁰ ?
- 71 Y. L. : Seule celle sur l'esclavage est inventée et un peu anachronique [Fig. 9]⁶¹.
- 72 F. G. : Les textes sont venus assez tard, ils n'étaient pas prévus au début, mais nous nous sommes rendu compte qu'ils manquaient au lecteur. Ce que nous mettions en scène ne suffisait pas, la plupart du temps, à comprendre certains aspects de la société ou certains événements, comme la charge des dragons du 12 juillet 1789, importante pour comprendre la Révolution. Donc, nous avons décidé de mettre ces textes sous la plume d'un des personnages : il est dit qu'ils sont écrits par Nathanael Pym et publiés à Londres en 1795⁶². Ces textes expliquent le chapitre précédent ou suivant, ou le contexte politique et social, la cour, les aristocrates, des notions connues de tout le monde à l'époque, mais avec lesquelles nous ne sommes plus familiers aujourd'hui. Pour les dessins, c'est un peu la même chose, même s'ils sont plus anecdotiques.
- 73 Y. L. : Le livre est tellement rempli, et le matériau tellement immense, que tout est extrêmement condensé. Ces pages de chapitre étaient des espaces où glisser des choses impossibles à représenter ailleurs mais que nous souhaitions tout de même montrer, comme le coche d'eau qui servait à transporter les voyageurs sur le fleuve⁶³. Nous avons resserré le livre encore et encore, mais nous pouvions encore dire davantage avec ces petits dessins, ces représentations de petits métiers, ce côté almanach.
- 74 F. G. : Et nous avons aussi eu plaisir à citer des images sur lesquelles nous avons tout le temps le nez. Ce sont de belles images.

Fig. 9 – Florent Grouazel, Younn Locard, *Révolution*, Paris, Actes Sud, L'An 2, 2019. © Actes Sud 2019.

- 75 **Comment avez-vous travaillé par rapport à l'imaginaire collectif de la Révolution ?**
- 76 **Y. L. :** La bande dessinée est très adaptée pour montrer, au-delà du caractère universel de la Révolution, la Révolution spécifiquement comme événement. Ce Paris de 1789, ses gens, ses métiers. Il fallait que le lecteur perde un peu le fil des événements pour bien voir le Paris de l'époque. La richesse de l'écriture du scénario vient de là : le fait que l'histoire se passe à Paris, et à ce moment-là précisément. Cette spécificité du contexte dépasse les parallèles qu'on peut faire avec la situation aujourd'hui.
- 77 **F. G. :** Nous avons voulu, et j'espère que nous avons réussi, aller au-delà du costume, ne pas nous contenter de mettre de la poudre d'historicité sur un récit moderne. Essayer de trouver ce qui est à la fois commun et exotique dans le vieux Paris. Cela m'a passionné de voir ce qu'il reste quand nous enlevons cette énorme chappe de récréation par l'image, qui a deux cent trente ans. Nous essayons aussi d'être originaux, car nous n'avons ni l'expérience, ni le courage, ni l'envie de faire un livre de reconstitution. Il faut que le livre soit historiquement juste, mais qu'il parle aussi au lecteur d'aujourd'hui, qu'il soit intéressant au regard du contexte politique. Personnellement, refaire tout ce cheminement idéologique, politique, à travers la Révolution... je n'ai jamais été aussi bouleversé politiquement, au bout d'un temps je ne savais plus à quel saint me vouer. Mais se mettre dans les pas de ces gens-là, saisir leurs réflexions est un cheminement vraiment riche, dont on ne sort pas indemne. Je me suis toujours pensé comme quelqu'un politiquement de gauche, je me revendiquais moi-même comme révolutionnaire, aspirant à un changement radical de société, avec tout ce que ça comportait de fantasmes. Le travail sur *Révolution* est aussi une manière de déniaiser cette vision romantique, de dépouiller l'idée révolutionnaire de sa gangue d'attentes messianiques, d'y mettre de la nuance. Et c'est bien si nous arrivons à faire passer cette idée.

NOTES

1. Florent GROUAZEL, Younn LOCARD, *Révolution, t. 1, Liberté*, Actes Sud, L'An 2, 2019. Les deux tomes suivants s'intituleront tome 2, *Égalité*, tome 3, *Ou la mort*.
2. Pour une synthèse des dernières bandes dessinées parues sur la Révolution, voir Paul CHOPELIN, « La Révolution française en bande dessinée. Actualité de l'édition », dans *Annales historiques de la Révolution française*, Armand Colin, 2019/4, n° 398, p. 147-172. Voir également Paul CHOPELIN, Cyril TRIOLAIRE, « La Révolution et l'Empire en cases. Histoire, bandes dessinées et mangas », dans Philippe Bourdin, Cyril Triolaire (dir.), *Comprendre et enseigner la Révolution française. Actualités et héritages*, Paris, Belin, 2015, p. 364-370.
3. Ivan JABLONKA, « Histoire et bande dessinée », *La vie des idées*, dossier « Les formes de la recherche », 18 novembre 2014, article en ligne. URL : <https://lavedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html>
4. Noël SIMSOLO (scénario) et Vincenzo BIZZARRI et Paolo MARTINELLO (dessin), *1789, t. 1, La mort d'un monde*, Paris, Glénat, 2019 ; Noël SIMSOLO (dialogues), Vincenzo BIZZARRI, Paolo MARTINELLO (dessin), *1789, t. 2, La naissance d'un monde*, Paris, Glénat, 2019. Est également parue en 2018 une bande dessinée destinée aux enfants et à l'apprentissage de l'histoire de France : Dominique JOLY (scénario) et Bruno HEITZ (dessin), *La Révolution française*, dans la collection *L'histoire de France en BD*, Paris, Bruxelles, Casterman, 2018.
5. Jean-David MORVAN (scénario) et Julien RIBAS (dessin), *Ah, ça ira ! t. 1, Le pain et la poudre*, Paris, Delcourt, 2019.
6. La plupart des bandes dessinées sur la Révolution sont parues à l'occasion du Bicentenaire de 1989, comme celle de Patrick COTHAS et Hadi TEMGLIT, *La Révolution française*, 4 t., Vents d'Ouest, 1987-1989. L'intégrale est parue en 1989. Voir également, à destination des enfants, une bande dessinée comme celle de Jean OLLIVIER, François CORTEGGIANI (scénario) et Jean-Yves MITTON (dessin), *Noël et Marie*, 3 t., Pif/La Farandole, 1989, parue originellement dans *Pif Gadget* en 1988 puis en albums à l'occasion du Bicentenaire. À notre connaissance, il n'existe pas d'étude complète des bandes dessinées sur la Révolution.
7. Patrick GARCIA, *Le Bicentenaire de la Révolution française. Pratiques sociales d'une commémoration*, préface de Michel Vovelle, Paris, CNRS Éditions, 2000. Voir également Olivier BÉTOURNÉ, Aglaia HARTIG, *Penser l'histoire de la Révolution. Deux siècles de passion française*, Paris, Éditions La Découverte, 1989.
8. Voir l'entretien *infra*.
9. Le séminaire de l'université Paris-Diderot IMAREV 18-21, *Imaginaires de la Révolution française de 1789 à aujourd'hui* – dont la saison 2019-2020 portait sur le thème « Arts et écritures de l'espace » et où les auteurs ont été invités à intervenir le 7 novembre 2019 – faisait exception à cette règle en les interrogeant sur leur rapport à l'imaginaire et aux images de la Révolution.
10. Pascal ORY, « Historique ou historienne ? », dans Odette Mitterrand (dir.), avec la collaboration de Gilles Ciment, *L'histoire... par la bande. Bande dessinée, Histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 1993, p. 93-96.
11. Julien Baudry l'incluait dans sa série d'articles sur les récentes pistes de recherche à explorer concernant la bande dessinée : Julien BAUDRY, « Tendances de recherche (1/6) : quand les historiens lisent des bandes dessinées », *Carnet Hypothèses* de la revue *Comicalités*, 14 février 2018. URL : <https://graphique.hypotheses.org/867>. Un séminaire organisé en 2014 par Adrien Genoudet, Vincent Marie et Pierre-Laurent Daures aux Archives Nationales, intitulé *Les écritures visuelles de l'histoire*, avait également posé cette question. Pascal Ory était l'invité de la première

séance. Signalons l'ouvrage paru en écho à ces réflexions, par Adrien GENOUDÉ, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Le Manuscrit, coll. Graphein, 2015.

12. Ivan JABLONKA, « Histoire et bande dessinée », art. cit.

13. Julie GALLEGO, *La bande dessinée historique, 1^{er} cycle : l'Antiquité*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2016.

14. Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

15. Sans oublier les dimensions concomitantes de reconstitution voire de réparation mémorielle, et les liens avec le travail d'enquête documentaire, autre catégorie émergente et passionnante de la bande dessinée contemporaine. Les albums d'Art Spiegelman dans les années 1980, puis de Joe Sacco dans les années 1990-2000, sont ainsi fondateurs autant de la bande dessinée documentaire contemporaine que de la bande dessinée historienne, en ce qu'ils combinent ces trois approches.

16. L'iconotexte est un concept théorisé par Michael Nerlich en tant qu'« unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un "livre" » : Michael NERLICH, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinnassamy » dans Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302.

17. Julie DEMANGE, compte-rendu en ligne de la première séance du séminaire « Les écritures visuelles de l'histoire dans la bande dessinée : enjeux et pratiques », Carnet de recherches de la revue *Comicalités*, 12 décembre 2014. URL : <https://graphique.hypotheses.org/441>. Voir également l'article de Pascal ORY, « L'histoire par la bande ? », *Le Débat*, n° 177, mai 2013, p. 90-95.

18. François BOURGEON (scénario, dessin et couleurs), *Les passagers du vent*, 7 t., Paris, Glénat, 1979-2010, et t. 8, Paris, Delcourt, 2018.

19. Bourgeon explique sa méthode de travail dans une vidéo éditée par les éditions Delcourt, qui correspond à une investigation historique très précise : il accumule les lectures historiques, produit des maquettes, réunit des informations sur les données météorologiques des journées que vivent les personnages, les heures de lever et de coucher du soleil, etc. : vidéo « Les Passagers du Vent, dans l'atelier de François Bourgeon », éd. Delcourt, mise en ligne le 10 juillet 2018 sur la plate-forme YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MRjKFhigP2Y>

20. En bande dessinée mais pas seulement, également dans le cinéma, la littérature, la photographie...

21. Dont l'une est à l'origine même de la bande dessinée, voir l'entretien.

22. Notons le découpage chronologique des événements, procédé classique et presque fataliste de la bande dessinée à sujet historique : il semble que, pour ne pas perdre le lecteur, il faille respecter le cours chronologique des événements. Locard et Grouazel, comme ils l'expriment dans l'entretien, jouent sur ce découpage « obligatoire » en essayant parfois de perdre le lecteur en brouillant ses repères historiques, chronologiques et narratifs.

23. Voir par exemple l'interview du site *Arrêt sur image*, réunissant les deux auteurs, l'éditeur de bande dessinée Cédric Iland (Glénat) et l'historien Sylvain Venayre, dans laquelle Locard et Grouazel font le parallèle direct entre leurs personnages s'emparant de la parole publique en 1789 et le mouvement des Gilets Jaunes. URL : <https://www.arretsurimages.net/emissions/arret-sur-images/gilets-jaunes-javais-limpression-de-voir-les-gens-de-1789-quon-a-dessines>

24. Voir Marc DELEPLACE, « La Révolution française à l'école », dans Sophie Wahnich (dir.), *Histoire d'un trésor perdu. Transmettre la Révolution française*, Paris, Les prairies ordinaires, coll. L'histoire rejouée, 2013, p. 285-318.

25. Nous renvoyons encore une fois à l'enquête de Patrick Garcia sur la création artistique autour des commémorations, Patrick GARCIA, *Le Bicentenaire de la Révolution française...*, op. cit. Voir également Sophie WAHNICH, *Histoire d'un trésor perdu...*, op. cit.

26. Patrick GARCIA, *Le Bicentenaire de la Révolution française...*, op. cit., chapitre 9, « Jour de fête », p. 205-247, et chapitre 10, « Fragments d'une commémoration », p. 247-295, où Garcia analyse les formes concrètes prises par différentes manifestations commémoratives : plantation d'un arbre de paix, pièces de théâtre, spectacle « son et lumière »... ; voir aussi Erik NEVEU, « Le défilé Goude du bicentenaire. Commémorer la Révolution française... ou s'en débarrasser ? », *Réseaux*, n° 148-149, 2008, p. 203-237, p. 209.
27. Voir notamment Michel VOVELLE, *La Révolution française, images et récit*, 5 vol., Paris, Livres Club Diderot – Messidor, 1986 ; Annie DUPRAT, *Le Roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Le Cerf, 1992.
28. Un grand nombre des dessins de Claude-Louis Desrais sont conservés à la Bibliothèque nationale de France. Voir notamment *Le marché des innocents* de 1793, dont le dessin à la mine de plomb a été partiellement repris à l'encre de Chine. Resté inachevé, il intéresse les auteurs par son caractère très vivant et spontané, que les dessins achevés de Desrais présentent également, mais de manière plus atténuée.
29. Voir à ce sujet l'article bilan de Philippe DE CARBONNIÈRES, « Les gouaches révolutionnaires de Lesueur au musée Carnavalet », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 343, 2006, p. 93-122.
30. Philippe DE CARBONNIÈRES (dir.), *Prieur, les Tableaux historiques de la Révolution : Catalogue raisonné des dessins originaux*, Paris, Association Paris-Musées, 2006.
31. Idée notamment étudiée par Adrien GENOUDET, *Dessiner l'histoire...*, op. cit.
32. Raphaël MEYSSAN, *Les damnés de la Commune* (1. A la recherche de Lavalette, 2. Ceux qui n'étaient rien, 3. Les orphelins de l'histoire), Paris, Delcourt, 2017-2019.
33. Margot RENARD, « Illustrer l'histoire de la Révolution française dans les années 1830 », dans Nathalie Collé (dir.), *Book Practices and Textual Itineraries. Illustrer l'histoire / Illustrating History*, vol. 7, Nancy, Presses Universitaires de Nancy - Éditions Universitaires de Lorraine, 2019. On retrouve cette composition encore aujourd'hui, et presque telle quelle, dans la bande dessinée historique, telle *Valmy, septembre 1792*, de Thierry GLORIS (scénario), Emiliano ZARCONI (dessin) et Dimitri FOGOLIN (couleurs), série Champs d'honneur, Paris, Delcourt, 2016, p. 6.
34. Sur la notion d'espace dans le livre illustré et la bande dessinée, voir les travaux de Christophe MEUNIER, dont *Les Géo-graphismes de Peter Sis. Découvrir, explorer, rêver des espaces*, L'Harmattan, 2015 ; et Sylvie DARDAILLON et Christophe MEUNIER, « La série Paul de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », carnet de recherches de la revue *Comicalités*, dossier « Représenter l'auteur de bandes dessinées », avril 2013. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/1566>. Voir également Julien CHAMPIGNY, *L'espace dans la bande dessinée*, thèse sous la direction de Christian Grataloup, université Paris VII Denis-Diderot, 2010.
35. Julien CHAMPIGNY, *Ibid.* ; Jean-François DOUVRY, *Le grand atlas des pays imaginaires de la bande dessinée*, Grenoble, Phoenix, 1992.
36. Jean DYTAR, *Le sourire des marionnettes*, Éditions Delcourt, 2009 ; ID., *La vision de Bacchus*, Éditions Delcourt, 2014 ; ID., *Florida*, Éditions Delcourt, 2018. Ajoutons son dernier volume en collaboration avec les éditions du musée du Louvre, dont le rapport à l'art et à l'histoire de l'art est évident : ID., *Les tableaux de l'ombre*, Éditions Delcourt / Louvre éditions, 2019.
37. Max WEBER, *Le désenchantement du monde, une histoire politique de la religion* [1917], Paris, Gallimard, 1985 ; Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* [1958], Plon, 1996.
38. Younn LOCARD, Florent GROUAZEL, *Eloi*, Paris, Actes Sud, coll. L'An 2, 2013.
39. Gérard WALTER, *Maximilien de Robespierre* [1946], Paris, Gallimard, 1989.
40. Florent Grouazel est né en 1987 à Lorient.
41. Haïm BURSTIN a effectué sa thèse sous la direction de Michel Vovelle en 1977 et est professeur à l'université de Milan. Il est l'auteur d'ouvrages sur la Révolution : *Révolutionnaires. Pour une anthropologie politique de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2013 ; *L'invention des sans-*

culottes, regards sur la Paris révolutionnaire, Paris, Éditions Odile Jacob, 2005 ; *Une révolution à l'œuvre : le faubourg Saint-Marcel (1789-1794)*, Paris, Champ Vallon Éditions, 2005.

42. Sur cette question, voir Paul CHOPELIN, « À chacun ses Lumières. L'héritage du roman populaire », dans Paul Chopelin, Tristan Martin (dir.), *Le siècle des Lumières en bande dessinée, De poudre et de dentelles*, Paris, Karthala, 2014.

43. Personnage fictif de journaliste royaliste.

44. Les frères Kervélégan apparaissent tous les deux dans le volume, mais celui que le lecteur croise le plus est Abel de Kervélégan, un personnage fictif, frère d'Augustin de Kervélégan, qui lui a bel et bien existé et a occupé les fonctions de député du Tiers-État puis de membre de la Convention Nationale. Abel arrive à Paris sans être très conscient de ce que la situation politique implique de changements quotidiens. Il fréquente à la fois son frère et les milieux aristocrates et contre-révolutionnaires, avant de s'engager dans la Révolution. Ce geste lui est dicté par sa rencontre avec Louise, qui fait partie du groupe des femmes de la Halle.

45. Michel VOVELLE, *La Révolution française, images et récit*, op. cit.

46. Peintre né en 1715 et décédé en 1793, il a essentiellement produit des vues de Paris. Le musée Carnavalet conserve un grand nombre de ses tableaux.

47. Au 20 rue de l'École-de-Médecine, anciennement 30 rue des Cordeliers. Marat occupait un appartement au premier étage. Une scène de la bande dessinée a lieu dans l'appartement de Marat, aux pages 226-231. Younn Locard a utilisé un guide publié à l'occasion du Bicentenaire pour retrouver les traces du Paris de l'époque : Yves DE SAINT-AGNÈS, *Guide du Paris révolutionnaire, les lieux, les quartiers, les rues, les itinéraires, 1789-1795*, Paris, Paris musées et Éditions Perrin, 1989. Comme le notent Jean-Claude CARON et Yves MOLLIER dans leur revue de l'ouvrage, le texte est paradoxalement « nettement anti-révolutionnaire » (dans 1848. *Révolutions et mutations au XIX^e siècle*, n° 6, 1990, p. 212).

48. Le journal créé et dirigé par Marat de 1789 à 1792.

49. Les auteurs ont accepté de nous donner accès au corpus iconographique réuni pour appuyer leur travail, corpus comprenant en effet très peu de peinture. On y trouve quelques peintures d'histoire, comme *Les vainqueurs de la Bastille*, de Paul Delaroche (1830-1838, musée du Petit Palais), et un tableau de Joseph-Désiré Court, *Mirabeau devant de Dreux-Brézé, 23 juin 1789* (1830, musée des beaux-arts de Rouen), ainsi que les tableaux de Ragueneau, à la croisée entre peinture de paysage, peinture de genre et pastorale.

50. Ceux de Claude-Louis Desrais que nous évoquons dans notre analyse.

51. p. 218-219.

52. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, Paris, musée du Louvre.

53. Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819, Paris, musée du Louvre.

54. Comme nous le disions dans une note précédente, Abel, après avoir erré un moment dans Paris et cherché sa place, est transcendé par la vision de Louise sur la charrette (« c'est comme si quelque chose m'avait été révélé », dit-il à Marat, p. 232), et décide ensuite de s'enrôler dans la Garde nationale.

55. p. 46-47.

56. p. 185.

57. p. 269-270.

58. Conférence autour du livre de Jean-Clément MARTIN et Laurent TURCOT, *Au cœur de la Révolution, les leçons d'histoire d'un jeu vidéo*, Paris, Vendémiaire, 2015, qui portait sur le jeu vidéo *Assassin's Creed Unity* (Ubisoft), pour lequel les deux historiens ont été consultants. La conférence a eu lieu au musée Carnavalet le 15 octobre 2015. Par ailleurs, les conférences où l'intervenant joue et commente en direct un jeu vidéo historique – les play-conférences – se sont multipliées ces dernières années. Laurent Turcot a participé à une de ces play-conférences lors de l'évènement Montaigne in Game en mai 2018. Voir également le cycle *Play-conférences à la BNF*, lancé en 2019, dont la première séance portait sur le jeu vidéo *Assassin's Creed Odyssey* et la

deuxième sur le jeu vidéo *We. The Revolution*, du développeur polonais Klabatair (où le joueur incarne un juge sous la Terreur).

59. Par exemple dans Arlette FARGE, *Le Cours ordinaire des choses dans la cité du XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1994 ; *Un ruban et des larmes, procès en adultère au XVIII^e siècle*, éd. des Busclats, 2011 ; *Le Bracelet de parchemin. L'écrit sur soi au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2003.

60. Ces dessins sont des reprises littérales de gravures d'époque comme les *Cris de Paris*, ou des images liées à l'actualité révolutionnaire, soit politique soit théâtrale (le dessin *Le supplice du sieur Berthier à la lanterne place de Grève*, page 248, est copié d'une gravure qui se trouve au musée Carnavalet, intitulée *Pendaison de Louis-Bénigne-François Bertier de Sauvigny, place de Grève le 22 Juillet 1789, actuelle place de l'Hôtel de Ville, 4^{ème} arr. Scène V, acte V, pièce de théâtre : « Les Imitateurs de Charles IX ou les Conspirateurs foudroyés »*. Événement sur la révolution française, v. 1785-1795. Cette gravure est reproduite dans l'ouvrage de Michel VOVELLE, *La Révolution française, images et récit*, op. cit., que les auteurs ont beaucoup utilisé). Certaines gravures servent à montrer des types sociaux : la vendeuse de marée (p. 164), le dragon du régiment de Monsieur (p. 128), les représentants des trois ordres (p. 4).

61. p. 222 : le dessin représente un homme blanc assis à califourchon sur les épaules d'un homme noir en pagne. Il lève son verre en disant : « Allez mon vieux, un peu de nerf, pour la Civilisation ! »

62. p. 4, en-dessous du premier texte : « Extraits de *A tour in France*, vol. 1, 1788-1789, Nathanael Pym, Londres, 1795. » Nathanael Pym est un personnage inventé par les auteurs et dont le témoignage constitue le fil rouge du récit.

63. La représentation du coche d'eau est plus détaillée p. 96, en bandeau du chapitre IV.

RÉSUMÉS

L'édition 2020 du Festival d'Angoulême a récompensé du Fauve d'or, le prix du meilleur album, le premier tome de la bande dessinée *Révolution*, par Florent Grouazel et Younn Locard. Cet article analyse leur mise en scène de cet événement réputé difficile à représenter, puis interroge les auteurs eux-mêmes, dans un entretien, sur la manière dont ils se sont emparés de l'événement révolutionnaire, s'inspirant de leur propre héritage familial, des images de l'époque et de l'historiographie.

The 2020 edition of the Angoulême Festival has awarded the Fauve d'or, the prize for the best album, to the first volume of the comic book *Révolution*, by Florent Grouazel and Younn Locard. In this article, we will analyse their portrayal of this event, which is considered difficult to represent, and then interview the authors themselves on how they have seized the revolutionary event, drawing on their own family heritage, the images of the time and historiography.

INDEX

Keywords : Comics, French Revolution, Historiography, Bicentenary of the Revolution

Mots-clés : Bande dessinée, Révolution, Historiographie, Bicentenaire de la Révolution

AUTEURS

MARGOT RENARD

LARHRA

Université de Tours

FLORENT GROUAZEL

Dessinateur

YOUNN LOCARD

Scénariste