

Philippe Kaenel

DE L'ÉDITION ILLUSTRÉE À LA BANDE DESSINÉE: réimaginer la Passion au XXe siècle

La narration visuelle du Nouveau Testament a connu une révolution dans le dernier tiers du XIXe siècle avec les éditions illustrées par Gustave Doré, Alexandre Bida et James Tissot. Au XXème siècle, la bande dessinée prolonge le processus de narrativisation et d'amplification de la Passion. Durant la Seconde Guerre mondiale, un genre inédit se codifie, la bande dessinée religieuse. Plus que tout autre épisode du Nouveau Testament (exception faite de la résurrection), la crucifixion met en scène non seulement les variantes synoptiques mais encore les points de vue esthétiques, catéchétique ou non, des bédésistes. Cette étude s'arrête à quelques exemples de cette production variée (Pilamm, Hampson, Blasco, Crespin, Madsen, Maddox, Yasuhiko)

RELIEF 2 (3), 2008 – ISSN: 1873-5045. P309-333

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100012

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

Au XXe siècle, la vision du calvaire du Christ est essentiellement véhiculée par le cinéma. Mais jusqu'à la Première guerre mondiale, le récit imagé de la Passion dans l'espace profane était principalement porté par la peinture (avec un certain nombre d'épisodes limités), par la photographie (sous l'impulsion des tableaux vivants mis en scène à Oberammergau en Bavière depuis 1634), et surtout par la gravure d'illustration. Le dernier tiers du XIXe siècle est en effet marqué par trois éditions prestigieuses du

Nouveau Testament, qui répondent à des enjeux à la fois catéchétiques et financiers. Gustave Doré conduit la première pour la maison Mame en 1866, Alexandre Bida lui répond en 1873 avec ses volumes chez Hachette, et enfin, James Tissot propose un vaste ensemble de dessins aux éditions Mame en 1896-1897. Jamais dans l'histoire de représentations du Nouveau Testament n'avait-on tant imagé, tant imaginé la Bible : tant *amplifié* par la narration visuelle des évangiles dont le récit est en règle générale fort peu visuel, à l'exception des épisodes de la Passion et en particulier le calvaire jusqu'à la mise au tombeau (Réau 1957 ; Landsberg 2001). Ici, l'intensification dramatique accompagne l'ascension du Golgotha et culmine avec l'élévation de la croix avant de retomber, littéralement. Car la déploration et la mise au tombeau créent un vide de tous points de vue : le vide psychologique des protagonistes (le désarroi des disciples, le deuil des saintes femmes) traduit le vide laissé par la disparition du « héros », autour duquel s'organisait jusqu'alors le récit.

D'un point de vue dramaturgique, les indications spatiales relatives au supplice de Jésus sont d'une complexité exceptionnelle au sein des évangiles. Les crucifiés, les personnages au pied de la croix et la foule entretiennent en effet toute une série de relations qui déplacent les points de vue de manière dynamique. Les dialogues verbaux et les échanges visuels qui les étaient apparaissent véritablement *cruciaux* : ils se placent à la croisée entre la vie et la mort, entre l'ancienne Loi et la nouvelle dont le passage annoncé par l'Ancien testament et raconté rétrospectivement se déroule en acte sous les yeux des spectateurs et des acteurs du drame. Le lecteur des évangiles se trouve invité à s'identifier aux uns ou aux autres. Le chrétien est-il comme les larrons ? Se situe-t-il du côté de la foule qui met en doute de la divinité de Jésus ou du côté des fidèles ? Participe-t-il à la souffrance de Marie comme l'y invite l'hymne du « Stabat mater dolorosa » depuis le 13^e siècle ?...

L'artiste - peintre, illustrateur ou bédéiste - se trouve dans la même position. Il doit opérer des choix parmi les évangiles synoptiques et les apocryphes qui, on le sait, varient sensiblement dans leurs versions des faits. Jésus porte-il sa croix de bout en bout (Luc, Jean) ou est-il soulagé par Simon de Cyrène ? Comment placer les filles de Jérusalem dans la foule ? Quelles sont les techniques de la crucifixion les plus probables ? Quelles

postures donner aux suppliciés ? Faut-il dépeindre le grand cri de Jésus au risque de contrevenir aux recommandations de Lessing qui, dans son fameux *Laocoon*, déclare en 1766 qu'en peinture et surtout en sculpture, une bouche ouverte est un trou inconvenant ? Et comment intégrer l'épisode du voile du temple qui se déchire par le milieu, le tremblement de terre et les ténèbres qui suivent la mort du Christ ? Faut-il accorder une place aux personnages secondaires comme le centenier qui, suivant les versions, déclare « Assurément, cet homme était Fils de Dieu » (Matthieu 54) ou « Certainement, cet homme était juste » (Marc 47) ? Doit-on relever le moment où les soldats rompent les jambes des deux larrons ou encore lorsqu'ils percent le flanc de Jésus qui rend sang en eau, un épisode relaté par Jean uniquement ? Comment encore combiner pathos et distance optique afin d'associer les lecteurs de la bande dessinée aux spectateurs et protagonistes de drame historique ? Matthieu note : « Il y avait là plusieurs femmes qui regardaient de loin ». « Tous ceux de la connaissance de Jésus, et les femmes qui l'avaient accompagné depuis la Galilée, se tenaient dans l'éloignement et regardaient ce qui se passait », relève Marc. Chez Jean, les femmes et le disciple préféré se tiennent au pied de la croix et le Christ leur parle : « Jésus, voyant sa mère, et auprès d'elle le disciple qu'il aimait, dit à sa mère: Femme, voilà ton fils. Puis il dit au disciple: Voilà ta mère ». « Voici », « voilà », « voyant » : ce dernier échange condense toute la complexité de la scène qui fait dialoguer les points de vue des protagonistes, parmi lesquels celui du Christ.

Les illustrateurs du XIXe siècle ont reconduit mais aussi renouvelé des options dramaturgiques et iconiques établies par la tradition, autant de choix visuels liés à des options idéologiques ainsi qu'à des contraintes matérielles, techniques ou financières spécifiques.

Parue en 1866, *La Sainte Bible* de Gustave Doré (1832-1883) en deux volumes est l'œuvre monumentale d'un jeune artiste autodidacte, rendu célèbre cinq ans plus tôt grâce à l'illustration de *l'Enfer* de Dante. Cet ambitieux dessinateur de trente-quatre ans vient de se donner pour projet d'illustrer tous les classiques de la littérature mondiale. Sa *Sainte Bible* compte en tout 265 gravures. Tirée à trois mille deux cents exemplaires sur du papier fabriqué expressément, avec des caractères gravés et fondus pour l'occasion, imprimés avec de l'encre élaborée à cet effet sur des presses

mécaniques particulières, cette œuvre entreprise par l'éditeur Mame à Tours respire le luxe dans ses moindres détails (les deux volumes sont vendus deux cents francs en tirage normal tandis que l'édition limitée, sur papier chamois et sur papier de Chine, s'acquiert pour la somme importante de trois cents francs). Bien que décriée par certains critiques, au premier rang desquels figurent des naturalistes comme Castagnary ou Emile Zola qui reproche au dessinateur son idéalisme, l'œuvre connaît dès 1867 de multiples rééditions à Stuttgart, Milan, Stockholm, Saint-Pétersbourg, Varsovie, Prague, Arnheim, Amsterdam, La Haye, Dordrecht, Maastricht, Barcelone, Chicago... Portée par ce succès mondial phénoménal, la « Bible de Doré » a durablement marqué l'imaginaire des artistes, des cinéastes et plus tard des bédéistes. Dans les années 1870, Doré exécute également des peintures monumentales sur le thème religieux qui lui vaudront, surtout en Angleterre, l'étiquette de « painter preacher » mais n'obtiendront pas la reconnaissance institutionnelle que l'artiste désirait ardemment (Kaenel 2004).

Le cas d'Alexandre Bida (1813-1895) est à la fois fort proche et très différent. *Les saints évangiles* (1873) se présentent également sous la forme de deux volumes pour lesquels Hachette a engagé des sommes phénoménales (un million de francs) sur une douzaine d'années. À la différence de l'édition xylographique produite par Mame, l'ouvrage de Bida s'adresse également aux amateurs d'art sensibles à la technique de l'eau-forte, qui connaît un renouveau remarquable dans ces mêmes années. L'artiste a étudié le latin, le grec et la théologie avant de se former dans l'atelier de Delacroix. Il est connu pour ses sujets orientalistes exécutés à l'occasion de ses voyages en 1843, 1850 et 1856. En 1861, Hachette l'envoie en Palestine. Arrivé à Jérusalem, il fait la rencontre d'Ernest Renan qui se documente en prévision de sa fameuse *Vie de Jésus*, ouvrage polémique paru en 1863. D'un point de vue esthétique, Bida va jouer contre Doré la carte « réaliste » et s'efforcer de concilier tradition iconographique et pittoresque ethnographique. Par delà ces options, Bida comme Doré reste marqués par l'exemple de Rembrandt et de Rubens.

Les deux artistes concurrents se distinguent surtout au niveau du découpage scénique et de la gestion des rapports entre textes et images. L'illustration de Doré est placée dans les deux tomes de manière

chronologique mais sans relations immédiate avec le texte, l'une et l'autre formant deux séquences autonomes. Bida, lui, ventile ses eaux-fortes au fil des quatre évangiles, en relation avec le récit. Les scènes du martyre de Jésus figurent ainsi à plusieurs endroits dans les grands folios. Chez Doré, le calvaire occupe une place importante dans l'économie iconique des volumes. « Jésus succombant sous la croix » est suivi par « Jésus arrive au sommet du Calvaire », « Crucifiement », « Erection de la croix », « Mort du Christ », « Ténèbres qui suivent la mort de Notre-Seigneur », « Descente de la croix », « Le Christ descendu de la croix ». Dans l'œuvre de Bida au contraire le martyre est réduit à cinq épisodes: les filles de Jérusalem, Jésus mis sur la croix, Jésus en croix, le centurion et Joseph d'Arimatee. Ce sont avant tout les scènes d'ensevelissement et de la résurrection qui intéressent l'artiste orientaliste. Cet accent traduit vraisemblablement une prise de position des éditeurs et de l'artiste face à l'épisode le plus débattu dans le Nouveau Testament (Ernest Renan suggère que Marie-Madeleine, amoureuse, aurait été sujette à une hallucination qu'elle aurait colportée, fondant ainsi la religion chrétienne sur un fantasme féminin...).

L'illustration biblique contemporaine la plus spectaculaire est sans nul doute celle de James Tissot (1836-1902), peintre anglo-français qui subit une crise religieuse dans les années 1880. Comme Bida, il fait le voyage en Terre Sainte 1886-1887 et 1889, puis s'attèle à la mise en image de la Bible durant près de dix ans. *La vie de notre Seigneur Jésus-Christ* paraît chez Mame en 1896. L'édition normale se vend 1500 francs, celle sur papier Japon 5000! Les droits de reproduction des dessins seront cédés une fortune (un million de francs) tandis que le Brooklyn Museum acquiert les œuvres en 1900 pour 60 000 dollars grâce à une souscription publique. Tissot assure la promotion de l'édition au fil des expositions de ses dessins dès 1895 : à Paris, Londres, New York (où cent mille dollars sont encaissés en billets d'entrée), Chicago, St. Louis, Philadelphie, Omaha...

Il s'agit de l'illustration biblique de tous les superlatifs : 865 compositions... aucune édition passée et future n'égale cette entreprise. Non seulement Tissot suit le récit évangélique (surtout celui de Luc et de Jean) par à pas, mais encore il en décrit les *parerga* : plan de Jérusalem, de la voie douloureuse, du terrain du calvaire. De plus, il donne des croquis de types ethniques (juifs de Jérusalem, Arméniens...) qui lui ont servi pour

dessiner les physionomies. Cet ensemble iconographique, qui documente l'exécution du Christ et Tissot n'hésite pas à suspendre l'action en plaçant cette documentation iconographique pour mieux cadrer historiquement la scène. Le tout est assorti de longs commentaires par l'artiste relatifs aux mœurs judiciaires de l'époque, qui lui permettent de motiver ses choix visuels par rapport aux représentations traditionnelles et d'introduire des scènes inédites. Jamais le « film » des événements n'avait été autant imagé. Par exemple, la montée au Calvaire se décline comme suit (sans tenir compte des pages consacrées à l'iconographie « documentaire » et aux commentaires) : « Jésus chargé de la croix », « Portement de croix », « Jésus rencontre sa mère », « Simon de Cyrène et ses deux fils, Alexandre et Rufus », « Sainte Véronique », « La sainte Face », « Les filles de Jérusalem », « Le cortège arrivant au Calvaire », « Les saintes femmes observent de loin », « Les disciples voient de loin ce qui se passe », « Jésus tiré de la citerne », « Jésus dépouillé de ses vêtements », « Le vase de myrrhe et de fiel », « Le premier clou », « Le clou des pieds », « Elévation de la croix », « Les cinq coins », « Les vêtements tirés au sort », « Les quatre gardes s'assirent », etc. (voir fig. 1) L'illustration de Tissot se présente ainsi comme le procès verbal iconique de la Passion au moment même où les milieux libres penseurs et athées de la Troisième République s'en prennent à la vraisemblance du récit biblique en s'attachant à montrer l'absurdité ou l'inconvenance de certains détails qui choquent le « bon sens ». En effet, dans les années 1890, nombre de publications tournent en dérision le Nouveau Testament (Lalouette 1997 ; Doizy, Laloux 2005). La caricature qui prend directement Jésus pour cible constitue un phénomène nouveau et typiquement français (belge aussi, mais dans une moindre mesure). Certes, avant même la Réforme, la religion sous les aspects du clergé ou des réformateurs offrait déjà de belles occasions à la satire graphique issue de la culture carnavalesque du bas moyen âge. Toutefois, à quelques rares exceptions près, la caricature ne s'est vraiment emparée de la physionomie de Jésus que sous la Troisième République, sous l'impulsion d'un facteur conjoncturel (la promulgation de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse), idéologique (l'essor et la structuration du mouvement anticlérical), et culturel (la publication de l'ouvrage de Renan en 1863, qui fait de son

héros un personnage historique, ethnique et lui redonne *ipso facto* un corps, une corporéité problématique).

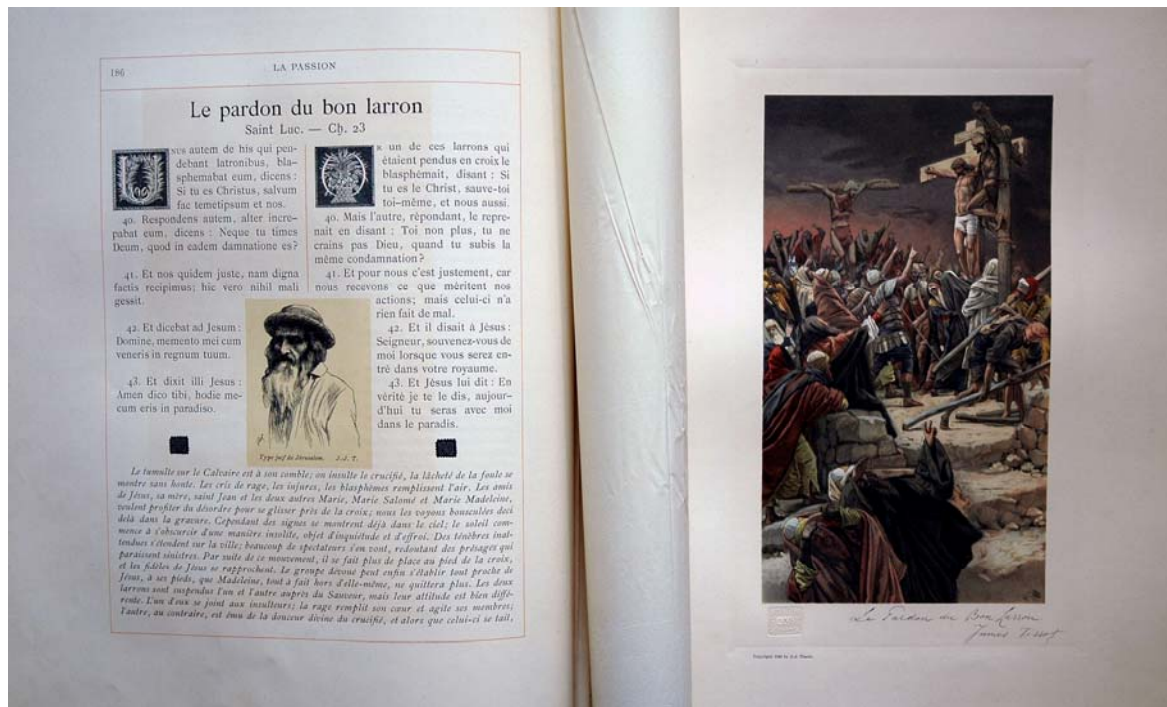


Fig. 1 : Tissot

Au XXème siècle, la bande dessinée prolonge le processus de narrativisation et d'amplification de la Passion renouvelée, comme nous l'avons vu, par Doré, Bida et Tissot. Durant la Seconde Guerre mondiale, un genre inédit se codifie : la bande dessinée religieuse (Knockaert, Van der Plancke 1979 ; Renard 1986 ; Francart 1994). La première tentative dans ce genre, *Picture Stories from the Bible* est publiée en deux tomes aux Etats-Unis en septembre 1942 chez DC Publication (dessins de Don Cameron sur un script de Montgomery Mulford pour le Nouveau Testament paraissent en 1944 et 1945). Peu après, en Belgique, Joseph Gillain – dit Jijé, engagé au *Journal de Spirou*, illustre un album intitulé *Emmanuel* sur un scénario de l'Abbé Balthasar, qui paraît en 1947 chez Dupuis. Parallèlement le dessinateur Pierre Lamblot – dit Pilamm, et René Vasut, dirigeant du mouvement de jeunesse Le Patro, collaborent à une série de quatre tomes parus à La Bonne Nouvelle, avalisés par l'évêque de Namur. *Le mystère de la Grotte*, *Alerte en Palestine*, *La trahison de Judas* et *Le triomphe de la Croix*

(1948-50). Comme l'a montré Luc Boltanski (1975), la première vague de l'après-guerre était avant tout formée d'artistes ou de graphistes reconvertis dans le secteur de la bande dessinée. La génération des années 1965 et suivantes, dépourvue de capital social et culturel, investit la bande dessinée d'éléments de contre-culture. Ainsi, face aux illustrés catéchétiques produits par les éditeurs religieux (Editions du Cheminement, Editions du Bosquet, Univers Media, Fleurus...) mais aussi par de grosses maisons comme Larousse (*La Bible en bande dessinée*, 8 vol.), Dargaud ou les Éditions Lombard (*La Fresque biblique* en dix volumes), une bédé iconoclaste prend son essor sur la lancée de mai 68. Le mouvement ira s'accroissant dans les années 1970 et 1980 (Kaenel 2008).

Depuis une trentaine d'années par conséquent, trois types d'usages de la figure de Jésus coexistent en bande dessinée. Les usages *catéchétiques* soutenus par le Centre Religieux d'Information et d'Analyse de la BD (<http://criabd.site.voila.fr>) s'opposent aux productions *satiriques*. Gotlib, qui a ouvert la marche avec son *God's Club* dans *l'Echo des Savanes* en 1972, n'est pas le plus extrême comparé au Vuillemin des *Versets sataniques de l'Évangile* (scénario du professeur Choron, 1989), ou comme les dessinateurs du numéro « Hors Série 32 » de *Fluide Glacial Ô Dieux*, 2005. Entre deux, un ensemble d'albums offrent des interprétations souvent personnelles du Nouveau Testament et introduisent des éléments de fictions non canoniques. En même temps, certains éditeurs religieux, soucieux de s'adresser à un public jeune, n'hésitent pas à offrir une vision plus actuelle de la Passion, Marie faisant du stop tandis que Joseph en pantalons répare des caisses en bois (Fort, Le Sourd, Berthier 1999).

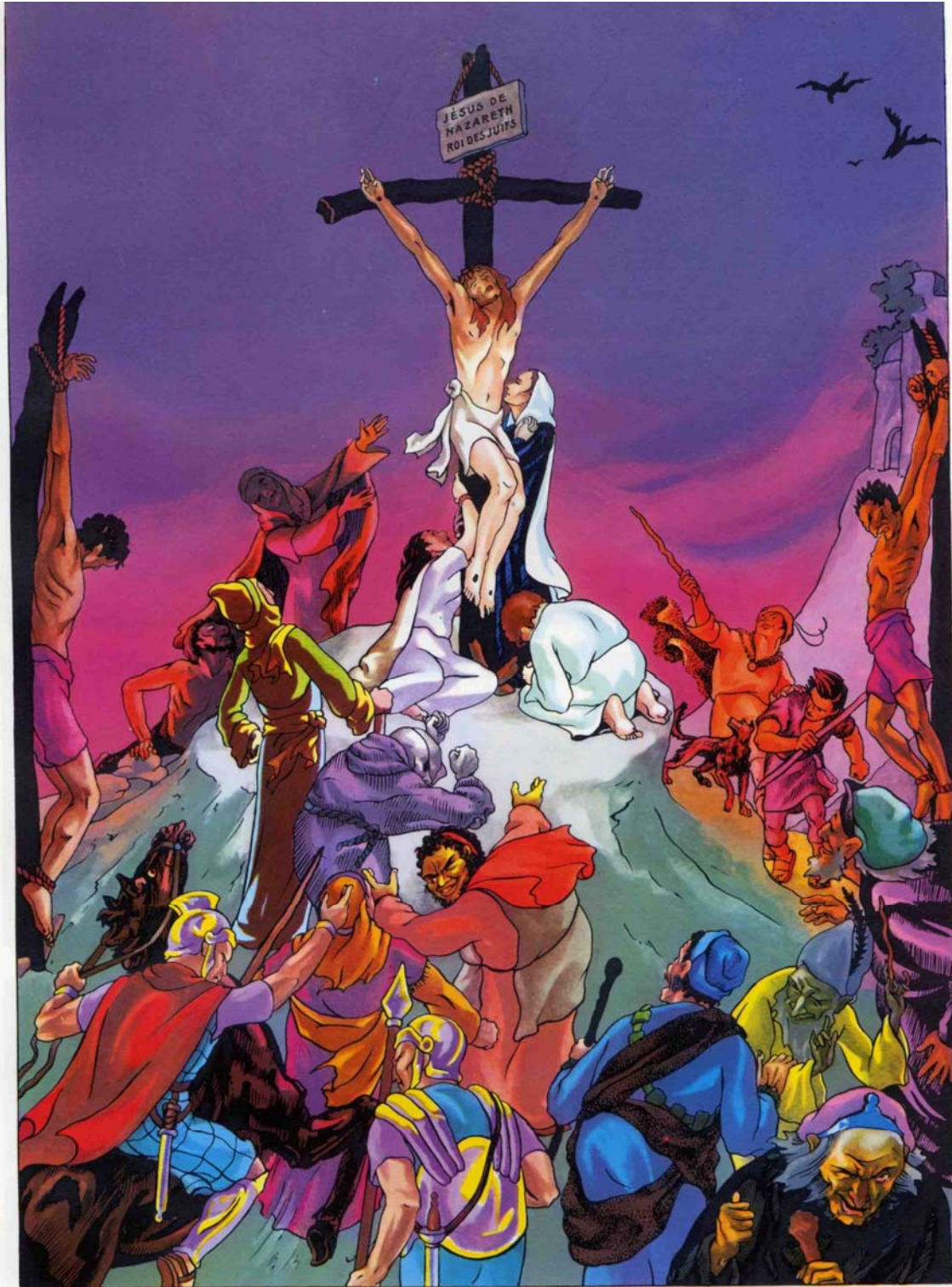
La bande dessinée, genre mixte, fait dialoguer textes et images. Or, les évangiles, en tant que récits, sont assez pauvres. Non seulement les actions des personnages de la Passion sont évoquées de manière très elliptique, mais encore ils sont très peu diserts, hormis Jésus. Quelles paroles mettre dans la bouche de Marie, des apôtres ou de Judas ? Les bibles satiriques des années 1880 se sont précipitées dans cette brèche en inventant des dialogues ou des commentaires, parfois en décalage avec les images. Elles ont posé les bases de l'iconoclasme ludique des auteurs de bandes dessinées. Mais le caractère elliptique des synoptiques a également stimulé l'imagination des dessinateurs et des scénaristes de tous bords.

Le calvaire et en particulier la crucifixion sont évidemment traités de manière très différente selon les bédéistes et les éditeurs. Dans le quatrième album de la série « La Bonne Nouvelle » intitulé *Le Triomphe de la croix*, Pilamm, répondant à des objectifs catéchétiques, suit de près la trame des évangiles, mais ne peut s'empêcher d'inventer des dialogues (voir fig. 2), par exemple lorsqu'il donne la parole à certains personnages comme le centurion qui dit « Halte », puis « On le crucifiera entre les deux voleurs », tandis le pharisien ajoute : « Et qu'on active un peu : il commence à faire noir ». La séquence visuelle de la page 17 est pour l'essentiel muette. Pilamm introduit encore d'autres inventions. Marie s'exclame « Les mains de Jésus ! » alors qu'on le cloue à la croix : une action qui fait l'objet de trois gros plans sanglants sur le marteau qui s'abat, dans lesquels s'intercale un flash-back accompagné d'un commentaire en italiques : « *Ces mains guérissaient les aveugles... et caressaient les enfants...* ». La page se clôt avec les mots du centurion : « Qu'on le dresse sur la croix ».



Fig. 2 : Pilamm

La page suivante renonce à l'usage des cases. Elle se présente comme un tableau baroque dans les tonalités rouges, rosâtre et violettes (voir fig. 3). Marie, Marie-Madeleine et Jean compatissent aux pieds d'une croix d'un noir d'ébène. Les deux larrons encadrent la scène de profil et contribuent à la construction très géométrique de l'ensemble structuré en pyramide. La foule est tournée vers Jésus, le désigne de manière rhétorique avec les bras, les mains, les poings. Au bas à droite, une figure de sorcière vêtue de noir et tenant un gourdin évoque la figure du juif errant, Ahasvérus, condamné à l'errance perpétuelle pour ne pas avoir reconnu la divinité du Christ selon la légende qui se développe à partir du XIII^e siècle. Il tourne le dos au supplice et regarde le lecteur-spectateur en clignant de l'œil droit et en lui indiquant du pouce la scène. Celle-ci se caractérise par son syncrétisme iconographique. On y trouve des échos de Rembrandt (l'eau-forte *Les Trois croix* en 1653), de Jan Breughel (1604, Galleria degli Uffizi, Florence) ou de Rogier van der Weyden (vers 1440, Kunsthistorisches Museum, Vienne), qui renvoient globalement à des typologies « nordiques ».



18

Fig. 3 : Pilamm

La page 19 alterne les mots canoniques de Jésus (« Père, pardonne-leur... ») et diverses paroles plus prosaïques destinées au jeune lectorat : « Maman ! » s'exclame par exemple le Christ peu avant de lui confier Jean. Jésus meurt dans une ambiance chromatique bleue et noire dans une case carrée au centre de la page 21. Suivent trois images assorties d'un commentaire en italiques, comme une voix off : « Au même instant, le voile du Temple se déchira du haut en bas... », « La terre trembla... et les tombeaux s'ouvrirent ». Autant d'événements surnaturels qui produisent leur effet sur le centurion, un personnage qui relaie le regard du spectateur (« Vraiment, cet homme était le Fils de Dieu »). Dans les pages consécutives, Pilamm ne se prive pas de souligner les éléments surnaturels : un ange jaune se précipite du ciel comme Superman pour rouler la pierre du tombeau d'où émerge un Christ immaculé.

De manière plus générale, la gestion de tels éléments pose problème aux bédéistes placés devant trois options : afficher le surnaturel, l'exclure ou alors raconter l'histoire en se focalisant sur les témoins. Il s'agit de l'option la plus répandue dans le domaine de l'édition profane et même dans la bande dessinée religieuse. André Knockaert et Chantal van der Plancke relèvent à juste titre que « l'Église a toujours préféré le texte, plus abstrait et plus théorique, jugé plus proche de l'innommable que l'image [...] Dans le domaine du livre religieux [...] le merveilleux est aujourd'hui synonyme de mièvre et d'édulcoré » (Knockaert, van der Plancke 1979, 31 et 35). Par exemple, Michel Crespin dans *l'Évangile de Marc* (1995, avec un avant-propos du président de la commission épiscopale de la catéchèse et du catéchuménat) choisit-il de disjoindre ses compositions visuelles du texte « raconté par Georges Carpentier ». Ce narrateur ignore l'épisode de l'ouverture des tombeaux qui s'intègre trop facilement dans l'imaginaire horrifique des morts-vivants tant répandu dans le roman populaire, les clips (de Michael Jackson), le cinéma et la bande dessinée (« les sépulcres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient morts ressuscitèrent. Étant sortis des sépulcres, après la résurrection de Jésus, ils entrèrent dans la ville sainte, et apparurent à un grand nombre de personnes » Matthieu 52-53). Il fait néanmoins état du déchirement moins *gore* et plus théâtral du rideau du temple (« Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis

le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent » Matthieu 51). Alors que dernières cases se dissolvent en des larges abstractions de taches bleues et rouges évoquant des nuées, le narrateur il se contente d'évoquer – par le texte seulement car la narration visuelle s'arrête au grand cri poussé par Christ - la présence d'un « jeune homme, vêtu de blanc » qui accueille Marie-Madeleine et Marie le dimanche matin. De même, dans l'album de Jeff Anderson et Mike Maddox, *La Bible. L'Ancien et le nouveau Testament en bande dessinée* (qui reçoit l'Imprimatur de l'archevêché de Paris), le texte fait certes allusion aux anges qui emportent Jésus dans les cieux. Mais l'ascension est vue à travers les visages des disciples : « Pendant qu'il les bénissait, il fut *élevé* devant leurs yeux vers le ciel ». Suit une séquence de vues aériennes montrant les disciples au sol. Le point de vue s'éloigne de la terre, accompagné par les paroles des deux anges élévateurs qui annoncent que le retour du Christ s'effectuera de la même manière.

Les albums des années 1980 sont profondément marqués par le modèle cinématographique. *Jésus de Nazareth* (1983) par Frank Hampson et Marcus Morris scénarisent l'évangile en alternant vues panoramiques, plans américains, gros plans et portraits. Le dessinateur connu pour ses récits de science-fiction, attentif aux détails, choisit notamment de figurer la mort du Christ à distance (voir fig. 4). Ce procédé rhétorique permet de remettre l'accent sur la parole en plaçant en retrait le corps de Jésus, omniprésent lors du supplice. Morris introduit également des innovations en racontant les vies parallèles du fils de Joseph appelé Jésus Bar-Joseph et du zélote Jésus Bar-Abbas.



Fig. 4 : Hampson & Morris

Une Bible en bande dessinée, publiée en 1983 chez Dargaud mais parue en 1977 pour le compte des éditions Fayard-Mame, présente nombre de points communs avec l'album de Hampson et Morris. Le volume résulte de la

collaboration entre Jesús Blasco pour le dessin et Claude Moliterni pour le scénario. Blasco a fait ses débuts dans le *Journal de Mickey* en 1935 et s'est par la suite spécialisé dans les récits de western. Moliterni est l'auteur de romans policiers édités sous divers pseudonymes avant de s'engager dans la bande dessinée au cours des années 1960, notamment à travers l'exposition marquante qu'il élabore avec Pierre Couperie (*Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1967), puis dans diverses histoires, encyclopédies, dictionnaires et guides de la bande dessinée. Il est également actif comme éditeur et directeur de collections ou de périodiques. Comme l'ouvrage de Hampson et Morris, *Une Bible en bande dessinée* est introduite par un double avant-propos qui cautionne l'entreprise du point de vue religieux (l'œuvre fut présentée au pape Jean-Paul II par l'éditeur Dargaud). Dans une courte déclaration, le cardinal Roger Echeagaray, ancien archevêque de Marseilles, reconnaît à la BD une fonction importante de communication et un « rôle pédagogique » qui « est étudié jusque dans nos universités ». Pierre Gibert, un docteur en théologie, s'appuie quant à lui sur l'exemple des fresques de Saint-Savin, des mosaïques de Monreale et de la « Bible des pauvres » médiévale pour légitimer le genre : une argumentation bien connue des historiens de la bande dessinée. Là où Pilamm se montrait frontal, où Hampson variait les distances focales, Blasco alterne systématiquement les points de vue, comme à la page 159 figurant le supplice. Une première vignette adopte le point de vue d'un Jésus sur la croix caractérisé par une physionomie de type occidental (dans un autre contexte, ce pourrait être un héros de western ou un détective). Elle montre de manière plongeante les pieds cloués du supplicié et, plus bas, les soldats romains qui se partagent sa robe rouge (Jean, 22-23). La suivante se place derrière les saintes femmes désignées par le commentaire : « Près de la croix de Jésus se tiennent sa mère, la cousine de sa mère... ainsi que Marie de Cléophas (sœur de la vierge), Marie-Madelaine et Jean » (Matthieu 55-56). Les deux paroles du Christ « Femme, voici ton fils ! », « Voici ta mère ! » (Jean 27) résultent un vis-à-vis visuel. La première case, en plongée, englobe le locuteur, Marie et Jean au bas de la croix, tandis que la seconde est vue en focalisation à travers les yeux du destinataire, Jean. Suit une scène qui donne la parole à la foule (« Il a sauvé les autres et ne peut se sauver lui-même », Luc 35) avec

au premier plan les pieds du Christ - cachés par les mains jointes de Marie dans la vignette précédente. Les deux dernières cases de la page mettent en scène les trois suppliciés et leur dialogue extrait des versets de Luc 39-43 au terme desquels Jésus promet le paradis au repentir, dans un gros plan frontal sur sa tête. Ce découpage séquentiel se caractérise à la fois par sa « plurifocalité », par la dynamique des champs et contrechamps, mais encore par un principe graphique : toutes les vignettes fonctionnent sur la complémentarité entre l'image et le texte qui s'accordent et se relaient dans une narration visuelle inspirée de modèles photographiques et surtout cinématographiques, que l'on pourrait qualifier de « classiques ».

Dans les années 1990, une série d'albums ont renouvelé ces principes. Il s'agit de *l'Évangile de Marc* par Michel Crespin en 1995 (cité plus haut), de *Jésus de Nazareth* de Peter Madsen la même année, puis de Jeff Anderson et Mike Maddox, *La Bible : L'Ancien et le nouveau Testament en bande dessinée* (1998) ; puis enfin un manga en trois tomes signé Yoshikazu Yasuhiko : *Jésus* en 2003 [édition japonaise en 1997].

Crespin renonce à la compilation synoptique qui permet d'étoffer l'histoire au profit du récit le plus ancien, celui de Marc. Le narrateur le compose assis dans la campagne romaine, en se basant sur la parole de Pierre. Dans les pages consécutives, le texte de Georges Carpentier d'après Marc, composé en typographie dans les marges extérieures, encadre une dizaine de cases. Il arrive que l'écriture envahisse les images sous une forme calligraphique, mais dans tous les cas, textes et images sont présentés comme des médias hétérogènes et « opaques ». L'encrage expressif, les glissements de la figuration vers l'abstraction attirent l'œil du lecteur et spectateur sur les niveaux de la représentation iconique et verbale.

L'étonnant *Jésus de Nazareth* (*The Son of Man* en anglais) de Peter Madsen est l'œuvre d'un artiste danois qui a lui aussi choisi de mettre en évidence l'épaisseur des images traitées à l'aquarelle. Paru en 1995, il s'agit d'un travail de longue haleine basé sur les quatre évangiles et enrichi par nombre de croquis pris en Israël par l'auteur qui est également écrivain, cinéaste, connu pour ses albums humoristiques traitant de la mythologie nordique (*Valhalla*). Dès sa publication, *The Son of Man* a rencontré un succès à la fois public et religieux, notamment auprès de la Société biblique

danoise a rédigé un commentaire autorisé et utilise l'oeuvre à des fins catéchétiques. En 136 pages, l'album s'ouvre parfois comme une série de tableaux sur le fond desquels se détachent des cases ainsi que le récit calligraphié (le témoignage du narrateur, Pierre) inscrit sur des fragments quadrangulaires de papier bleuté qui semblent déchirés. Les dialogues sont placés dans l'image ou dans des phylactères. Bien que l'on retrouve des découpages qui rappellent les antécédents proposés par Blasco et Moliterni (les dernières paroles de Jésus à Marie et Jean, par exemple), Madsen ne soumet pas ses planches à la logique linéaire et classique des cases (voir fig. 5). Par exemple, les deux pages 124 et 125 relatant la mort de son Christ basané, aux cheveux noirs et au profil ethnique marqué, se présentent sous la forme de cinq bandes symétriques de hauteur croissante comme pour souligner l'intensification de l'action (voir fig. 6). La bande inférieure de la page de gauche dessine un fond noir au centre duquel figure, dans un cercle de lumière bleutée, la tragique interrogation lancée vers le ciel : « Pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Matthieu 46). En vis-à-vis, une suite de gros plans sur le visage et les yeux du supplicié s'enchaînent dans une tonalité brune. La page 125 se clôt sur sa mort appuyée par le commentaire de Pierre, « Et il expira », inspiré visuellement par le récit de Jean 30 : « Et, baissant la tête, il rendit l'esprit ».



Fig. 5 : Anderson & Madsen



Fig. 6 : Anderson & Madsen

Dans *La Bible. L'Ancien et le nouveau Testament en bande dessinée*, réédité par la Société biblique en 2005 (1999), Jeff Anderson et Mike Maddox opèrent une sorte de synthèse entre la figuration narrative des Hampson/Morris ou Blasco/Moliterni et le graphisme de Madsen. L'album, qui a reçu l'Imprimatur de l'archevêque de Paris, Jean-Marie Lustiger, adopte une narration assez classique, centrée sur les physionomies, tout en introduisant des points de vue dynamiques. Les pages alternent des cases de formats très divers, parfois enchâssées, certaines sans bulles, qui témoignent d'une certaine attention aux données historiques ou ethnographiques. Ainsi, Jésus ne porte que la poutre transversale, le *patibulum*, il est crucifié nu selon les usages, assis, les genoux repliés, les chevilles vissées latéralement entre deux plaques, les bras ligotés et les clous enfoncés dans la paume de la main et non dans les poignets. La mort de Jésus n'est pas des plus réussies du point de vue de l'équilibre

graphique et des rapports entre les textes et les images. En effet, les auteurs ont choisi d'accumuler les dernières paroles du Christ jusqu'à l'ultime grand cri, dans une série de vignettes et de bulles qui rendent le final quelque peu théâtral, fort éloigné du drame visuel tragique imaginé par Madsen.

Comme chez ce dernier, le *Jésus* de Yoshikazu Yasuhiko en 1997 est partiellement focalisé sur un personnage, le jeune Josué, qui devient un disciple et se retrouve dans le rôle du bon larron sur le Golgotha (voir fig. 7). On lui brise les membres. Il demande à être porté dans le tombeau et là, en présence de Joseph d'Arimatee, ne veut pas croire à la mort de son Rabbi. C'est alors qu'il prie Joseph d'emporter le corps de Jésus. Josué entendant des pas se traîne dans un coin de la grotte, se drape de blanc, reçoit les saintes femmes ébahies par la disparition du prophète, et leur demande d'annoncer l'événement aux disciples et à Pierre, comme le fait l'ange des évangiles. Cette fin peu orthodoxe s'inscrit à la suite des nombreuses hypothèses expliquant la résurrection de manière rationnelle, qui abondent autant dans la littérature théologique que dans le roman. Le point de vue du dessinateur de mangas passionné par les héros européens (il est l'auteur d'un autre volume consacré à la figure de Jeanne d'Arc) est volontairement documentaire et historique. Des cartes de la Palestine ou un plan de Jérusalem au temps de Jésus, apportent ainsi des informations utiles non seulement au public japonais mais aussi à l'occidental. Un mot d'un professeur de l'Université de Hôsei, Toshikazu Takao, souligne qu'il n'est pas possible d'écrire une biographie exacte de Jésus étant donné que les points de vue évangéliques divergent et que le Jésus-Christ divin de la Trinité selon le dogme « n'a aucun rapport avec le Jésus qui a vécu et qui mourut sur Terre ». C'est pourquoi le récit graphique évacue les éléments surnaturels. Le personnage de Jésus apparaît comme un guérisseur d'un charisme rare mais qui ne maîtrise pas toute la portée de ses actions, notamment au niveau politique. Il a le physique idéal d'un héros et sa musculature fait écho à celle du jeune Josué. Leurs postures en crucifiés les avantagent sous cet aspect, rajoutant une touche sensuelle qui n'est d'ailleurs pas absente de certaines représentations traditionnelles du supplice, si l'on songe aux peintures de Guido Reni (1624, Alnwick Castle) ou de Francisco Goya (1780, Prado). Tandis que Josué est attaché à la croix,

sur des modèles graphiques très différents. Les bédéistes ont redéployé en quelques décennies l'éventail des points de vue mis en place dans l'histoire des arts visuels jusqu'en 1900. Autour de la représentation de la crucifixion, les auteurs ont été conduits à interroger les aspects pratiques, historiques, les implications théologiques et plus largement culturelles du supplice. Certes, les prototypes artistiques –médiévaux, classiques, baroques, romantiques, réalistes ou symbolistes– subsistent en filigrane dans ces narrations visuelles d'un nouveau genre qui ont reconduit et renouvelé les grands programmes d'illustration entrepris par Doré, Bida et Tissot un siècle plus tôt. La seconde moitié du XXe siècle a présidé à l'émergence d'un nouvel espace de création de plus en plus autonome : celui de la bande dessinée. De plus en plus, les références visuelles des auteurs (aux beaux-arts ou au cinéma) sont transformées de manière prismatique sous l'effet de ce *champ* à la croisée d'un autre, religieux, lui aussi en pleine mutation (Bourdieu 1984 ; Viala 1988). « Mode ou phénomène de civilisation, la BD est d'abord un fait », reconnaissait un docteur en théologie dans l'avant-propos d'*Une Bible en bande dessinée* par Blasco et Moliterni.

Plus que tout autre épisode du Nouveau Testament (exception faite de la résurrection), la crucifixion met en scène non seulement les variantes synoptiques mais encore le point de vue esthétique, catéchétique ou non, des bédéistes. Les auteurs des années 1970 et 1980 se sont employés raconter en images les évangiles de manière plus ou moins frontale. Ils se sont inspirés des modèles de l'illusion référentielle établis par le cinéma. Les dessinateurs des années 1990 et 2000 retenus dans cette étude au contraire affichent leurs points de vue. Tantôt ils mettent en perspective le calvaire à travers les yeux de témoins historiques ou imaginaires (Marc, Pierre, Josué) ; tantôt ils travaillent sur l'épaisseur de la représentation en usant d'une rhétorique graphique expressive qui tend occasionnellement vers la fragmentation ou vers l'abstraction. Autrement dit, tout en décrivant une histoire, ils en mettent en scène le récit visuel de manière performative et médiante.

Références bibliographiques

Cette étude est issue d'un projet de recherche interdisciplinaire au sein de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne. Voir : <http://www.unil.ch/usagesdejesus>.

Jeff Anderson, Mike Maddox, *La Bible, l'ancien et le nouveau Testament en bandes dessinées*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1999, (trad. de l'anglais par Jacques Fréchet), Ligue pour la lecture de la Bible, 2005

<http://criabd.site.voila.fr>.

Jesús Blasco, Claude Moliterni *Une Bible en bande dessinée*, Paris, Dargaud, 1983.

François Boespflug, *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, Bayard, 2006.

Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la Recherche en sciences Sociales*, n°1, 1975, p.37-59

Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode », dans *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung 1 Französischstudium*, n°36, 1984, p. 5-20.

Michel Crespin, Georges Carpentier, *Evangile de Marc*, Paris, Deux Coqs d'Or, 1995.

Guillaume Doizy, Jean-Bernard Laloux, *A bas la calotte ! La caricature anticléricale et la Séparation de l'Eglise et de l'Etat*, Paris, Editions Alternatives, 2005.

Roland Francart, *La BD chrétienne*, Paris, Cerf, 1994.

Frank Hampson, Marcus Morris, *Jésus de Nazareth*, Bruxelles, Editions du Lombard, Collection « histoires de l'histoire », 1983

Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, Genève, 2004 (coll. Titre courant), [1996]

Philippe Kaenel, « Bande dessinée et blasphème au XXe siècle : La Passion du rire », dans *Ridiculousa*, 2008, « Caricature et religion(s) » (à paraître)

Jacqueline Lalouette, *La Libre pensée en France 1848-1940*, Paris, Albin Michel, 1997

André Knockaert, Chantal Van der Plancke, *Bandes dessinées bibliques et catéchèses*, Bruxelles, Collection « écritures » 1, 1979.

Jacques Landsberg, *L'art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

Jeanne-Marie Fort, Bruno Le Sourd, René Berthier, *L'Evangile de Jésus Christ en bande dessinée*, Fleurus, 1999, 6 vol.

Peter Madsen, *Jésus de Nazareth*, Paris, Delcourt, 1995.

Pilamm (Pierre Lamblot), René Vasut, *Le mystère de la Grotte, Alerte en Palestine, La trahison de Judas et Le triomphe de la Croix*, Bruxelles, Casterman 1948-50.

Points de vue sur Jésus, Jean Kaempfer, Philippe Kaenel, Alain Boillat et Pierre Gisel (dir.), numéro spécial d'*Etudes de Lettres*, Université de Lausanne, 2008.

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, vol. II, Paris Presses universitaires de France, 1957.

Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, Presses Universitaires de France, « La Politique éclatée », 1986.

La Sainte Bible, trad. nouvelle selon la Vulgate par J.-J. Bourassé et P. Janvier ; dessins de Gustave Doré ; ornementation du texte par H. Giacomelli, Tours : A. Mame et fils, 1866, 2 vol.

Les Saints Evangiles ; traduction de Bossuet ; [planches dessinées par Bida ; ornements dessinés par Ch. Rossignaux] Paris : Hachette, 1873.

Alain Viala, « Prismatic effects », in *Critical Inquiry*, 14, n° 3, 1988, p. 563-573.

La vie de notre Seigneur Jésus-Christ, 865 compositions d'après les quatre évangiles, avec des notes et des dessins explicatifs, par James Tissot, Tours, Mame, 1896

Yoshikazu, Yasuhiko, *Jésus*, Paris, Tonkam, 3 vol, 2003 (trad. Daniel Andreyev), Japan NHK Publishing, 1997.

Notice

Philippe Kaenel est Professeur ordinaire suppléant d'histoire de l'art, maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne. Spécialiste de Rodolphe Töpffer, sur lequel il a consacré un ouvrage capital (*Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996 ; réédition mise à jour : Droz, Genève, 2004), il vient de codiriger avec Gilles Lugin le volume *Bédé, ciné, pub et art : d'un média l'autre* (Gollion, Infolio, 2007) et, avec J. Kaempfer, A. Boillat et P. Gisel, l'ouvrage *Points de vue sur Jésus au XXe siècle (Études de lettres No 280, 2088)*.

Courriel : pkaenel@bluewin.ch