



actes n° 6 | 2021

Doctorales 58 : Scripta manent. Sources, traces, témoignages : la question de la transmission

Des sources aux cases

Des représentations des cultures autochtones de l'Amérique latine dans la BD européenne

Flavio Paredes Cruz

Mots-clefs :

Bande dessinée, Imaginaire, Documentation, Représentations, Amérique Latine, Transmission, Sources, Exotisme, Identité culturelle, Littérature graphique

Édition électronique :

URL : <https://www.doctorales.fr/articles/actes-6/1891-des-sources-aux-cases>

DOI : 10.34745/numerev_1730

ISSN : 2823-4367

Date de publication : 15/03/2021

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Paredes Cruz, F. (2021). Des sources aux cases. *Doctorales 58*, (actes n°6). https://doi.org/10.34745/numerev_1730

La bande dessinée européenne est riche en représentations des peuples, civilisations et territoires amérindiens de l'Amérique latine. À partir des années 30, cette production manifeste un souci de documentation mobilisé par l'exotisme, le passé mythique de la région ou l'intérêt ethnographique. Des auteurs se sont plongés dans des carnets de voyage, des chroniques d'exploration, des gravures, des photographies, ou encore des objets archéologiques pour donner une certaine véracité à leurs récits, même si les imaginaires hérités ont continué à nourrir l'aventure et l'histoire a été réinventée par des phénomènes d'adaptation et de défiguration. Cet amalgame entre réalité historique et imagination créatrice, en tant que produit d'une transmission de représentations provenant de registres et de périodes très variés, met le rapport avec les sources au milieu des récits graphiques. Certains cas nous servent d'exemple afin de présenter des approches différentes pour une telle transmission de représentations d'une autre identité culturelle.

Des sources aux cases.

Des représentations des cultures autochtones de l'Amérique latine dans la BD européenne

Flavio Paredes Cruz*

L'art précolombien et les motifs iconographiques des sociétés amérindiennes les plus récentes font partie de la pratique ancienne de dessiner pour raconter. Ils constituent des motifs narratifs que les auteurs de bandes dessinées (BD) prennent afin d'illustrer un décor, recréer une situation ou réécrire l'histoire. La BD européenne est riche en représentations des peuples, civilisations et territoires amérindiens de l'Amérique latine (un catalogage provisoire présente plus de 500 titres¹) ; même si leur description est moins minutieuse que le Far-West nord-américain, le référent par excellence de la frontière.

Donc, l'univers du neuvième art dont les histoires gravitent autour de ces cultures constitue un corpus vaste qui comprend pratiquement un siècle de productions de BD et plus de 500 ans d'historisation des cultures amérindiennes. Depuis les années 1930,

coïncidant avec le début de l'apogée de la BD franco-belge dite « classique », une telle production manifeste un souci de documentation mobilisé par une quête d'exotisme, par la fascination pour le passé mythique de la région ou par l'intérêt ethnographique. Les vignettes de ces BD, les formes de leur production et leurs effets de sens constituent les imaginaires à interroger dans cette étude. Nous considérons l'imaginaire dans un sens large de définitions, interprétations et enjeux multiples (Wunenburger, 2003) qui sont en lien avec la fiction, la fantaisie, les mentalités et les idéologies; ainsi, le terme réfère autant aux productions imagées, qu'à « l'union et à la tension entre l'histoire faite et l'histoire en se faisant » (Castoriadis, 1975, p.161).

Afin de développer nos idées à propos du sujet de la transmission, voire des relations entre les sources et la bande dessinée, nous abordons cinq cas en particulier. Ils montrent des approches différentes permettant de mesurer l'impact de la documentation dans l'élaboration des récits et nous autorisent à tracer un fil historique entre les années 1930 et les années 2000. D'abord, nous étudions deux séries classiques de la BD européenne : *Les aventures de Tintin* d'Hergé et *Corto Maltese* d'Hugo Pratt. Ensuite, nous nous intéressons à la documentation au moment de la création, prenant comme exemple le travail de l'auteur italien Sergio Toppi. Finalement, deux titres plus récents nous aideront à étudier la continuité de l'inclusion des sources originaires dans le langage graphique et textuel de la BD, soit pour un récit historique : *Le Captif* (2002), soit pour rendre compte d'un travail ethnographique : *Anent : nouvelles des Indiens Jivaro* (2016). L'ordre d'interrogation de ce corpus donne un plan à suivre, dans lequel une partie est ajoutée pour retracer les liens entre mythes, sources et imaginaires préconstruits, en nous appuyant sur la circulation des images de la cité légendaire de l'Eldorado.

Afin de respecter ce plan, nous identifions deux approches qui permettent de comprendre le travail sur les sources dans les BD européennes et illustrent l'imaginaire des autochtones de l'Amérique latine. D'abord, les sources qui font partie du récit, c'est-à-dire celles "réelles ou fictives" qui mobilisent l'action des héros. Ensuite, la documentation compilée par les auteurs, utilisée autant pour la réécriture fictive de l'histoire que pour une narration documentaire. Dans les deux cas, on y trouve des objets archéologiques, des pictogrammes, des sources écrites et la trace de la propre expérience des auteurs sur le territoire latino-américain. Ces types de représentations sont traversés par les imaginaires préconstruits autour des sociétés amérindiennes, lesquels ont été étudiés par Miguel Rojas Mix (2013), Jean-Paul Duviols (2006) et d'autres (Magasich-Airola & Beer, 1994). En conséquence, la déformation d'une réalité vient aussi de l'agrégation des sources, de la transposition et de l'amalgame. Cela fait partie des transformations qu'un auteur opère sur une source pour l'adapter à sa propre culture et à son propre régime.

Bien qu'il existe des approches et des études sur les rapports entre la littérature graphique et l'Histoire (Genoudet, 2015), dans notre étude nous privilégions le regard porté par Vincent Marie (2010) dans sa thèse sur l'Egypte Ancienne dans la BD, puisqu'il s'agit de tracer une archéologie d'imaginaires d'une culture lointaine, aussi considérée

comme civilisation ancienne telle que les sociétés précolombiennes. Donc, en paraphrasant Marie, nous pouvons dire que la BD en tant que phénomène social, représentation d'une culture éloignée, est le reflet des modes de dialogue des artistes avec le passé amérindien. « Dans les planches, cette obsédante appropriation documentaire incite les dessinateurs à employer des matériaux divers, inscriptions, textes littéraires, statuaire... qu'ils combinent en les actualisant afin de les rendre accessibles et compréhensibles aux yeux des lecteurs contemporains », explique Vincent Marie (2010, p.10).

Sans demander une exactitude historique à la BD ni une revendication identitaire, nous comprenons que de telles appropriations agissent dans la construction d'une mythologie contemporaine² sur ce que sont et ce qu'ont été les peuples amérindiens de l'Amérique latine. Ces peuples et leurs cultures sont réinterprétés et réinventés dans une situation d'hybridité culturelle, comprise – d'après Stuart Hall (2008) – comme un processus de *traduction* à travers lequel les cultures doivent réviser leurs valeurs et leurs normes, comme une notation des différences qui implique de critiquer notre propre système de signification, puisque la notion d'hybridité culturelle - en lien avec la circulation d'hommes, de savoirs et d'images - refuse le binarisme et s'oppose à celle de pureté. Dans ce sens, nous trouvons plus pertinent de parler des représentations des cultures amérindiennes transmises par la BD en tant qu'images métisses, une image qui « est le produit d'innovations, d'emprunts et d'amputations, d'incorporations d'éléments allogènes et de destructions » (Gruzinski, 2010, p.1026).

1. Deux cas paradigmatiques : Tintin et Corto Maltese

La documentation permettant de tracer le lien entre la BD et les sources dont elle se nourrit est particulièrement volumineuse pour deux classiques européens. *Les aventures de Tintin* d'Hergé, et la série *Corto Maltese* d'Hugo Pratt ont impulsé des publications (Crubézy & Sénégal, 2011 ; Pratt et al. 2011) qui font le portrait de ces auteurs comme des sortes d'archéologues et d'ethnologues toujours en quête de sources pour écrire les récits où leurs héros partent à la rencontre d'autres cultures. Dans la même ligne, des expositions ont été consacrées à leurs univers, toujours en liant l'œuvre graphique à des supports réels. D'abord, en 1979, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, fut présentée l'exposition *Le musée imaginaire de Tintin*, conçue et réalisée par Michel Baudson et Pierre Sterckx ; à cette occasion un *album collector*³ homonyme fut publié comme catalogue. Ensuite, plus récemment, nous comptons les expositions *Hergé* au Grand Palais à Paris (2016-2017), et *Hugo Pratt, lignes d'horizons*, au Musée des Confluences à Lyon (2018-2019), dont les catalogues en disent long sur le lien entre culture matérielle des peuples lointains et leur représentation graphique.

En ce qui concerne Tintin, dans le récit de *L'oreille cassée* (1937), le héros entreprend l'enquête qui le mènera à la forêt des Arumbayas et des Bibaros, deux peuples fictifs, en s'appuyant sur un livre aussi fictif dont la couverture occupe une case, un de ses articles une autre et une illustration ethnographique une troisième, le long de deux bandes de la deuxième planche. Ce livre porte le titre *Voyages aux Amériques*, il a été prétendument écrit par CH. J. Walker et publié par Graveau-Editeur en 1875. Grâce à ce document, le héros d'Hergé apprend les mœurs des Indiens ainsi que l'histoire du fétiche qui est au centre de l'aventure.

En fait, il y a quatre albums de Tintin dont les histoires tournent autour de l'Amérique latine: *L'oreille cassée*, *Les 7 boules de cristal* (1948) qui constitue un diptyque avec *Le temple du soleil* (1949) et *Tintin et les Picaros* (1976) où Tintin est de retour en San Theodoros et rend visite aux Arumbayas. Succinctement, nous tenterons de les relier avec les sources documentaires qui avaient servi à Hergé qui n'est jamais allé dans la région.

Premièrement, dans *L'oreille cassée*, la forêt amazonienne et les turbulences politiques de San Theodoros (c'était la version BD de la guerre du Chaco) sont l'arrière-plan, d'abord, du récit d'un vol d'un fétiche du Musée ethnographique de Bruxelles et, ensuite, d'une histoire de falsification que le héros occidental devra résoudre ayant pour décor le territoire latino-américain, géographie humaine incluse. Pour Hergé, la fascination pour cette zone et les peuples qui y habitent vient des récits du marquis Robert de Wavrin qui, dans les années 1920 et 1930, avait écrit des articles et diffusé des images relatant ses rencontres avec les Indiens de l'Amazonie⁴. Néanmoins, l'auteur n'échappe pas à la déformation ; il est plus intéressé par le récit d'aventure et l'inexactitude remplit alors l'imagination : les vêtements dessinés sur ces tribus de la haute-Amazone proviennent des Indiens Lacandons de la forêt mexicaine, et les huttes où Hergé les fait habiter appartiennent aux Indiens du Venezuela. C'est pareil avec le fétiche qui déclenche l'aventure, il s'agit d'un objet vénéré par les Chimus, un peuple établi sur la côte nord du Pérou et non dans le fourré amazonien. Hergé avait vu le fétiche dans le musée de Bruxelles.

De leur part, les Indiens sont ingénus ou dangereux. Pour Jacques Gilard (1992, p.133), dans le champ de la BD franco-belge, « l'image des ethnies amazoniennes souffre des présupposés engendrés par l'expérience coloniale africaine ». Les Arumbayas sont un peuple docile et ami des occidentaux, tandis que les Bibaros, une version des Jivaros, représentent les sauvages hostiles, coupeurs et réducteurs de têtes. Quarante ans après, dans *Tintin et les Picaros*, d'autres procédés sont mis en œuvre pour rendre compte des cultures amérindiennes, toujours en relevant l'exotisme et l'aventure. Ainsi, par amalgame, juxtaposition ou attribution erronés⁵, Hergé construit l'imaginaire géographique de cette aventure, en plaçant une pyramide mésoaméricaine – « paztèque » – dans la forêt amazonienne.

En deuxième, on trouve *Les 7 boules de cristal* et *Le temple du soleil*. La malédiction de l'effroyable momie de Rascar Capac est au centre de l'histoire. Pour ces récits, la documentation d'Hergé s'est enrichie. L'auteur avait souscrit à un abonnement à

National Geographic, raison pour laquelle certaines planches sont des reproductions des dessins de l'Étatsunien Herbert Herget, qui avait illustré l'article « The Incas : Empire Builders of the Andes » (Means, 1938), publiés en 1938. Philippe Godin précise qu'Herget a fait exactement ce qu'Hergé fera plus tard : « il a mêlé des éléments provenant de différents époques et cultures et a fait montre, à l'occasion, d'imagination (...) Ce qui n'était pas un problème pour Hergé : son but n'était pas de créer une œuvre irréprochable du point de vue de la rigueur scientifique. Ce qui lui importait, c'est que le récit soit crédible » (Kubiak, 2017, p.99).

L'intérêt d'Hergé pour les Incas provenait aussi de *L'Épouse du soleil*, roman de Gaston Leroux, paru sous forme de feuilleton en 1912, et des récits de voyages que Charles Wiener avait réalisé dans l'Amérique méridionale entre 1870 et 1890, dont certaines illustrations ont servi de modèle. L'auteur utilise aussi les illustrations contenues dans l'ouvrage de Conrad de Meyendorff, *L'Empire du Soleil, Pérou et Bolivie* (GEO, 2017). Il s'agit toujours d'un bricolage.

Du côté de Corto Maltese, nous trouvons un amalgame pareil entre documents fictifs et sources réelles. Dans *Têtes et champignons*, premier récit du recueil *Corto Maltese Toujours un peu plus loin* (1974), le collectionneur métis Lévi Colombia tient entre ses mains le journal du fictif explorateur anglais Eliah Corbett (inspiré de l'explorateur britannique Perry Fawcett) qui s'est fait tuer quand il cherchait l'Eldorado, en suivant l'itinéraire du conquistador Orellana. C'est en continuant les pas de cet explorateur fictif que Corto arrive à une mystérieuse tour cylindrique au milieu de la haute-Amazone, territoire des redoutables Jivaros. Corto lui-même avoue qu'il a lu tout le voyage d'Orellana raconté par le moine Gaspar de Carvajal, celui-ci par contre étant un document réel qui fait partie des chroniques des Indes sous le titre *Descubrimiento del río de Orellana*, publié 300 ans après un tel exploit. Cependant, le rapport de Carvajal n'avait pas non plus échappé à la fantaisie, parce qu'aux yeux du moine dominicain, les amazones de la mythologie gréco-romaine sont apparues pour attaquer le groupe espagnol.

À l'intérieur du magasin de Lévi Colombia, toujours dans *Têtes et champignons*, Hugo Pratt nous montre des objets archéologiques, vus comme des pièces d'art et devenus des marchandises. Une telle transformation nous invite à une autre discussion, ce qui nous intéresse ici, c'est de repérer la valeur donnée à l'objet en tant que motif du récit ou qu'élément de décor. Pour Vincent Marie (2014, p.317), « il permet aux dessinateurs de rendre leurs récits plus authentiques et plus réalistes. Les auteurs qui redonnent vie dans leurs planches à ces objets ramenés au jour par les archéologues en font la plupart du temps une utilisation différenciée ». Les vases nazcas côtoient des tsantsas du peuple Jivaro, peu importe la vraie origine des objets c'est la réaction qu'ils produisent chez le lecteur : l'atmosphère de mystère et d'exotisme. Comme s'il s'agissait d'un cabinet de curiosités, il y a même un goût pour la décontextualisation géographique et chronologique.

Un autre récit de Corto Maltese, *Mû, la cité perdue* (1988), puise son inspiration dans les travaux menés au Mexique par le photographe et anthropologue Augustus Le Plongeon

(1825 - 1908), comme le note Sergio Purini (2018). Le Plongeon diffusa l'hypothèse de l'existence de Mû en s'appuyant sur une interprétation erronée du *Codex de Madrid* (*Codex Tro-Cortesianus*). Cette aventure de Corto Maltese, la dernière écrite et dessinée par Pratt, est aussi pleine d'iconographies mayas : des personnages inspirés des bas-reliefs de Palenque et des figures extraites du Codex ou qui imitent son style. L'architecture, de son côté, est sujette aux mélanges entre la fidélité des sites archéologiques et la combinaison d'éléments d'autres cultures. Pour Purini, « ces mélanges peuvent donner une idée fausse de ce que fut la civilisation maya, présentée comme un 'empire' alors que la réalité archéologique a prouvé l'existence d'une organisation politique fondée sur le principe de cités-États indépendantes les unes des autres » (Purini, 2018, p.107).

Du côté graphique, le lecteur peut apercevoir le soin porté à la copie des objets. Bien qu'elles soient mises en situation pour le récit, la ressemblance entre les pièces archéologiques et les dessins est effective. Le détail est mis en avant pour la représentation de tels objets et l'exposition *Hugo Pratt, lignes d'horizons* a montré effectivement les masques, les armes, les vases, les textiles et les pierres qui, représentés dans la BD, ont trouvé une autre façon de se transmettre, de se donner à voir.

Aussi, parmi les objets qui font partie des albums de Corto Maltese, il y en a un en particulier qui attire notre attention : le crâne de cristal représenté dans le récit *Rendez-vous à Bahia*, dans *Sous le signe de Capricorne* (1970). Selon la légende, il existerait douze crânes correspondant aux douze mondes dans lesquels la vie humaine aurait été présente, dont la Terre serait la plus jeune. Cet objet aurait appartenu aux Atlantes après être passé aux mains des Olmèques, des Mayas, des Aztèques. Néanmoins, ces crânes ont été exécutés au XIXe siècle, par des artisans commerçants de la ville de Mexico.

2. La documentation pour la création : le cas de Sergio Toppi

Après ces deux cas d'auteurs qui ont rendu leurs sources fonctionnelles pour l'aventure, nous nous intéressons au travail de documentation au moment de la création. Le cas de l'italien Sergio Toppi nous offre certains éclaircissements. Mort en 2012, il est considéré comme l'un des maîtres de l'école italienne, à l'instar d'Hugo Pratt ou de Guido Crepax. Tout au long des années 1970 et 1980, Toppi développe un style qui met en avant la puissance du trait, une palette d'aquarelle dominée par le vert, le violet ou le bleu et qui « préfère notamment l'image unique qui raconte verticalement une histoire plutôt que la narration s'appuyant sur la succession horizontale des vignettes » (Roux, 2015, p.7), comme reconnaît Jean-Louis Roux. Ainsi les portraits des personnages -humains et animaux- peuvent occuper toute une page comme une sorte d'hommage au statuaire.

Les récits de Toppi sont des aventures dans des terres lointaines avec des héros mis au centre des cultures éloignées. Toute une partie de son œuvre, créée dans les années

1980 et 1990, est située en Amérique latine et remplie de références aux cultures précolombiennes. Ce sont huit récits: *Hypothèse 1492*, *Tzoacotlan 1521*, *Pizarro nel cuore delle Ande*, *Le Trésor de Cibola*, *San Isidro Maxtlacingo 1850*, *Chapungo*, *Sacsahuaman 1977* et *La Légende de Potosi*. Ceux-ci ont fait partie du tome *Latinoamericane* de la collection « Sulle rotte dell'immaginario », édité en 2010 par Edizioni San Paolo. Six ont été traduits en français et publiés chez Mosquito. Cette maison d'édition lui a aussi consacré une monographie (Jans et al., 2007), dont la première moitié est un long entretien dans lequel Toppi dévoile des détails de son travail. Ainsi, il rend compte de son intérêt et de la documentation portant sur les cultures autres. « La confrontation des civilisations extra-européennes avec la modernité est elle aussi très riche. Ce qui me plaît c'est de mettre en scène ces civilisations variées, cela peut se faire à partir d'une lecture, d'une image (...) cela me donne un point de départ » (Jans & Lo Bianco, 2007, p.77). La source contient, donc, toute l'amplitude de son terme : elle est le point de départ. « À partir d'un élément banal, découvert au détour d'un livre ou d'un voyage, je vais construire une histoire » (Jans & Lo Bianco, 2007, p.77). À travers les réponses de Toppi transparait la reconstruction d'une réalité dans un type de récit rattaché au réalisme magique : sur les éléments historiques il greffe des éléments « hors réalité ».

De même, il nous parle de ses nombreuses journées à la recherche de la documentation dans des librairies, kiosques à journaux, avec un magnétoscope en arrêt sur l'image, jusqu'à la création méthodique d'archives d'images. Toppi remarque souvent son intérêt pour le passé et l'archéologie. En résumé :

« La documentation historique est essentielle... Cela fait partie du plaisir de création. J'ai toujours aimé comprendre comment les choses sont faites, comment les gens étaient habillés, dans quel milieu ils évoluent... Mes récits sont imaginaires, mais je pense que l'imagination doit être soutenue par une certaine logique, c'est qui donne de la crédibilité aux histoires. Toute difficulté réside dans l'amalgame réussi entre le fantastique et la logique reposant sur une base réelle et véridique » (Jans & Lo Bianco, 2007, p.78).

Si les objets archéologiques et les vêtements et accessoires des personnages de Toppi nous offrent une crédibilité historique, l'auteur ironise la fascination exotique obnubilante dans le regard des explorateurs européens depuis longtemps. Par exemple, à la page 32 d'*Hypothèse 1492*, les dialogues font référence aux sources et aux interprétations liées à l'esprit d'aventure de Colomb. Dans cette BD, le marin Rodrigo de Triana est le seul survivant du naufrage de l'expédition de Colomb. Sur les plages de Guanahani, il croit être arrivé en Chine : « Un prodige... alors ceci est bien la fabuleuse Cathay... et toi, tu es une créature monstrueuse du Grand Khan des Tartares » (Toppi, 2018, p.32), dit le personnage face à un oiseau émissaire qui essaie de le sortir de son erreur. Selon Miguel Rojas Mix (2013), en arrivant aux Indes occidentales, l'amiral avait cru être dans le Cathay du roi Khan décrit par Marco Polo, transposant au Nouveau Monde un imaginaire généré dans une autre *terra incognita*.

De son côté, questionné sur sa sympathie pour les populations autochtones, Toppi

déclare ne pas avoir voulu donner une coloration politique à ces histoires, même s'il ne soutient pas le colonialisme. Son intérêt était d'en faire un prétexte et de donner à cette période une lecture distanciée, avec l'envie de redimensionner les événements.

3. La source originale dans le récit : *Le captif* et *Anent*

Afin de nous écarter un peu des classiques de la BD et de rendre compte de la continuité du travail avec les sources dans l'univers de la littérature graphique, nous allons citer le cas de deux ouvrages plus récents. Le premier est *Le captif*, où Rubén Pellejero et Jorge Zentner proposent un dialogue entre les vignettes de leur création et les gravures du XVI^e siècle qui ont servi de base. L'autre est *Anent : nouvelles des Indiens jivaro*, d'Alessandro Pignocchi, qui trouve sa place dans cette étude parce qu'il expose un double lien avec les sources, d'abord au travers de la documentation, ensuite par le biais de la propre expérience de l'auteur qui s'est rendu chez les Indiens amazoniens.

Donc, en ce qui concerne le premier ouvrage, Ruben Pellejero et Jorge Zentner ont d'abord publié *Europeos frente al Nuevo Mundo. El cautivo*, dans la série Relatos del Nuevo Mundo (Planeta-Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario) parue en Espagne en 1992 pour commémorer les 500 ans de la « découverte de l'Amérique ». Ensuite, la version française de cet ouvrage a été publiée en 2002, sous le titre *Le Captif*, aux éditions Mosquito. Il s'agit d'une adaptation en BD du voyage que l'Allemand Hans Staden avait entrepris en 1547. Dans son récit de voyage, Staden raconte son naufrage et sa captivité en territoire des Tupinambas. Ses mésaventures sont apparues au format de livre en 1557, avec un succès immédiat au sein d'une société européenne avide d'en savoir plus sur les terres fascinantes du Nouveau Monde. Le livre republié en français sous le titre *Nus, féroces et anthropophages* (2005) abonde de descriptions textuelles, mais il surprend par la présence d'une importante iconographie qui, dans une suite narrative d'images, offrait aux regards de l'Europe une aventure vécue parmi des tribus aux mœurs inquiétantes, puisque les pratiques cannibales constituent les passages les plus attirants d'un tel récit. Cinquante gravures illustrent les 53 chapitres du récit. Comme l'explique Marc Bouyer, en référence à cette iconographie : « Elle donne au corps de l'indien une allure classique selon les canons souhaités par le statuaire grec Polyclète pour la représentation du corps humain. Elle montre des indiens qui vivent nus. Ces indiens sont cannibales. Dévoreurs de chair humaine et nus, bien proportionnés et parfois élégants, c'est dans cette contradiction fondamentalement inquiétante que l'Europe les reconnaît parés de ses propres fantasmes, lorsque Staden rapporte son aventure » (Bouyer, 2005, p.11).

Pellejero et Zentner offrent dans *Le captif* une combinaison intéressante de sources et d'interprétation. Dans les pages, entre les cases de la BD, ils intègrent les gravures du récit original redessinées en exactitude. Ainsi, la question de la transmission est résolue en suivant l'ordre de lecture, passant d'une case à une autre. Plus encore, les copies des gravures dialoguent avec le dessin de Pellejero : ce sont les mêmes scènes, mais

illustrées de façons différentes. Donc, on y trouve la source et sa représentation née elle-même d'une interprétation faite par les auteurs.

D'autre part, pour le deuxième ouvrage, le récit *Anent : nouvelles des Indiens Jivaros* (Steinkis, 2016) d'Alessandro Pignocchi part de la fascination qu'a provoquée en lui le séjour de l'anthropologue Philippe Descola (1993) chez les Jivaros de l'Amazonie équatorienne, dans les années 1970, sujet du livre *Les lances du crépuscule*. Quarante ans après une telle expédition ethnologique, Pignocchi entreprend un voyage, en suivant les traces de Descola, pour rendre compte des derniers chants sacrés des Achuar et actualiser les observations de leurs coutumes. Dans ce récit graphique, deux expériences racontées en parallèle : celle de l'auteur en tant que lecteur du document source, et celle de son voyage, de sa rencontre avec les Indiens.

Pour définir les espaces donnés au rapport ethnographique de source et au nouveau récit, Pignocchi travaille deux techniques en parallèle : l'aquarelle et le dessin à l'encre. Toutefois, si dans un premier temps l'aquarelle est assignée à l'adaptation graphique des passages de *Les lances du crépuscule* et le dessin à l'encre à ses voyages de jeunesse, tout au long de la lecture, les deux techniques se mélangent pour rendre compte de sa propre expérience. De ce fait, c'est son rapport ethnographique qui prend le relais et passe au premier plan. Il passe aussi du noir et blanc à la couleur. D'abord le choix du noir et blanc est justifié par la facilité, même si Descola – qui apparaît aussi comme personnage du récit- interprète ce choix stylistique de l'auteur comme une expression de la dimension fluide de l'expérience en forêt. Le passage à la couleur se fait au fur et à mesure que l'auteur s'intègre dans la vie de la tribu, se lie d'amitié avec les Indiens et affirme sa place dans une telle situation.

Pignocchi se dessine lui-même en train de réaliser des croquis et des dessins dans les cabanes, même si la production du récit est postérieure. Cette méthode de création fait preuve d'un recul et d'une médiation entre la documentation recueillie sur place et le dessin final. Ainsi l'auteur restitue l'importance donnée aux sources primaires, le contraste avec la source documentaire et le rôle qu'il prend comme transmetteur. L'expérience lui permet une pointe d'émotion à constater que des coutumes dont il avait jusqu'à présent une connaissance livresque sont suffisamment vivaces pour qu'il puisse en devenir l'acteur. D'ailleurs, dans ce rapport sources-BD, le geste graphique de Pignocchi est héritier de l'illustration naturaliste des expéditions scientifiques et parfois les textes des cartouches sont la retranscription en kichwa-achuar et en français des mots, des dialogues et des chants. Ainsi, en partant d'une source, l'auteur construit un autre rapport ethnographique, une chronique de l'acculturation, un reportage sur la survie des *anents* et des pratiques ancestrales dans le monde contemporain.

4. Le mythe, source de la BD : reproduction d'imaginaires

D'après ce que nous avons vu, il convient de ne pas négliger l'intégration des imageries héritées dans la fabrication de l'imaginaire des Amérindiens. Réfléchir à la généalogie

des images et distinguer les sources d'influences sur lesquelles s'appuient les auteurs démontrent que les représentations qui nourrissent l'imagination des artistes ne naissent pas ex-nihilo mais sont le fait d'un long cheminement historique (Marie, 2010) et, parfois, d'un positionnement idéologique. Est nécessaire, donc, une perspective proche d'une « archéologie du savoir » au sens développé par Michel Foucault (1969), afin de décrire des discours en tant qu'ensembles qui ne sont pas indépendants ni réglés, mais en perpétuelle transformation par leurs conditions d'apparition, les formes de leur cumul, leur enchaînement, leurs discontinuités. Les auteurs recréent et réinterprètent l'Histoire avec des référents et des attitudes mentales qui leur appartiennent tout en laissant libre cours à des fantasmes parfois difficiles à décrypter, donnant comme résultat une invention qui convoque des pouvoirs d'évocation et des assignations identitaires.

En traçant cette généalogie d'imaginaires nous pourrions nous retrouver dans la période des « grandes découvertes », où nous témoignons de la transposition des répertoires avant imposés en Orient ou en Afrique. Aux XVe et XVIe siècles, l'exploit technique pour la navigation, l'empirisme et l'observation commencent à s'implanter comme signes d'une nouvelle pensée, mais laissent toujours la place à l'influence de la tradition culturelle, un ensemble de croyances, des livres anciens et des relations des voyages en Orient. À côté de la Bible, on trouvait les mythes gréco-romains, l'*Histoire* d'Hérodote, la *Géographie* de Ptolémée, le *Roman d'Alexandre le Grand*, les *Voyages fantastiques* de Mandeville et les rapports de Marco Polo. L'essence du mystère et des mythes se déplace vers l'Amérique et là elle se nourrit des légendes propres aux populations autochtones.

Tous les mythes inclus servaient à regarder les peuples autres qu'européens. Les explorateurs regardaient les Indes au prisme de leurs croyances, ils ne sont pas allés acquérir des notions nouvelles mais vérifier les anciennes légendes. La même attitude peut aussi être observée dans la transmission dans le champ du neuvième art.

Entre les légendes et les imaginaires posés sur les civilisations et les territoires amérindiens, celui de la Cité d'Or est l'un des plus reproduits dans la BD européenne. Manoa, Cibola, Paitití, L'Eldorado... Mobile des découvertes, l'or attirait les explorateurs. Les mines du roi Salomon avant placées à Tombouctou et la Chersonèse de l'Or de Ptolémée aux confins de l'Orient enflammaient l'imagination des voyageurs. Comme l'or ne se trouvait que dans les pays lointains, au climat paradisiaque, d'accès difficile et bien gardé, le Nouveau Monde était le décor parfait. De plus, dans ce territoire, les légendes locales nourrissent la rêverie. Miguel Rojas Mix (2013) trace la génération d'un tel imaginaire et expose comment une légende peut en avaler une autre. Nous avons d'abord le roi Chibcha qui, habillé en or, rentrait plusieurs fois dans un lac sacré, et ensuite le lac de Parime absorbe le mythe de l'homme doré. La tradition historique est ainsi confondue avec la fable géographique. L'individu est devenu lieu. Les gravures de Theodore de Bry de la Guyane de 1599 ou la Carte de Terre Ferme de 1656 de Sanson d'Abbeville pourraient bien représenter des étapes dans le processus de transmission de cet imaginaire jusqu'à la BD de nos jours (*Alvar Mayor*, de Breccia et Trillo (Dargaud, 1983) et *La sueur du soleil. T.1. L'indien d'Eldorado*, d'Harriet et Mata (Glénat, 1988),

pour en mentionner deux).

Pizarro, Benalcázar, Quesada, Orellana, Cabeza de Vaca, Irala y Chavez, Raleigh...ont poursuivi l'Eldorado. Une partie de la liste se trouve dans un dialogue de *Corto, toujours un peu plus loin*, dans lequel le héros énumère les explorateurs de la réalité historique en les associant avec des explorateurs de son univers fictif. Le but d'un tel dialogue est de manifester la folie qui atteint à tous ceux qui font la traversée de l'Amérique du Sud et vont à la rencontre des autochtones en cherchant des cités d'or incas ou pré-incas.

En cherchant les sources pour l'étude des mythes amérindiens, la liste d'explorateurs pourrait se compléter avec une liste de chroniqueurs. Gary Urton (2004), dans son étude sur les mythes Incas, mentionne plusieurs scribes espagnols ou nés en Amérique, de Cieza de León et Juan Betanzos à Garcilaso de la Vega et Guamán Poma. Pour Urton, nous ne connaissons les mythes incas que par des documents postérieurs à la conquête, collationnés et rapportés par les conquérants et les chroniqueurs espagnols. Voilà un problème pour la transmission : « Rien de ce que nous appelons maintenant 'mythes incas' ne nous est parvenu sur des documents originellement écrits par des autochtones dans leur propre langue avant l'arrivée des Espagnols. C'est parce que les Incas n'avaient pas développé un système d'écriture – ou, s'ils l'ont fait, nous ne sommes pas parvenus à l'identifier ni à le déchiffrer » (Urton, 2004, p.35). Même si on arrivait à le faire, à ce jour ce n'est pas possible de lire entre les lignes pour savoir quels éléments sont autochtones et quels autres imposés ou importés. Une telle situation offre la liberté aux auteurs -de bande dessinée dans notre cas- de remplir les trous par le biais de l'imagination et de la figuration/défiguration.

Conclusion

En guise de conclusion, on peut dire que dans le monde de la BD, l'imagination -en tant que fait social- apparaît comme un moyen de relier la réalité des sources historiques à la rêverie produite par les peuples et les territoires des Amérindiens de l'Amérique latine. Des publications et des expositions ont montré le lien direct entre l'objet et sa représentation fictive, comme nous l'avons observé avec les travaux d'Hergé et d'Hugo Pratt. Mais les imaginaires pré-construits, sous le signe de l'exotisme, continuent à agir pour la réécriture fictive de l'histoire dans le neuvième art, même si des auteurs, tels que Sergio Toppi, prouvent -dans une mesure plus ou moins grande- une préoccupation documentaire.

Les sources font partie intégrante des histoires ici étudiées. Pour Pignocchi, elles déclenchent l'action de son récit, tandis que pour Pellejero et Zentner, elles alimentent les processus de création. Mais, inévitablement, les phénomènes de transformation, de transposition et d'agrégation des sources aboutissent à un amalgame qui donne continuité à la production de mythologies contemporaines dans des contextes de plus en plus liés à des situations d'hybridation culturelle qui « dans son incommensurabilité refuse la binarité et amène la nouveauté au monde » (Bhabha, p.396).

Bibliographie

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Bhabha, Homi K. (2008). Culture's In-Between. In : Hall, S., Identités et cultures : politiques des cultural studies. Paris : Éditions Amsterdam.
- Bouyer, M. (2005). Des sauvages et des images. In : Staden, H. (dir.). *Nus, féroces et anthropophages*. Paris : Éditions Métailié, p. 11.
- Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.
- Crubezy, É., Senegas, N. (2011). *Hergé archéologue*. Paris : Éd. Errance.
- Descola, P. (1993). *Les lances du crépuscule. Relation jivaros, haute-Amazone*. Paris : Plon.
- Dupuy, L. (2019). *L'Imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*. Pau : Presses de l'Université de Pau et de l'Adour.
- Duviols, J.-P. (2006). *Le miroir du Nouveau Monde. Images primitives de l'Amérique*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Genoudet, A. (2015). *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*. Paris : Le Manuscrit.
- GEO Édition Collector (2017). *Tintin. À la rencontre des peuples du monde dans l'œuvre d'Hergé*. S.L., Hergé/Moulinsart/Prima Media.
- Gervereau, L. (2010). *Dictionnaire mondial des images*. Paris : Nouveau Monde éditions.
- Gilard, J. (1992). Utopies hebdomadaires. L'Amérique latine des bandes dessinées. *Caravelle*, no. 58 *L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans*, 117-139.
- Gruzinski S. (2010). In : Gervereau, L. (dir.), *Dictionnaire mondial des images*. Paris : Nouveau Monde éditions, p.1026.
- Hall, S. (2008). *Identités et cultures : politiques des cultural studies*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Jans, M. et al. (2007). *Toppi, une monographie*. St Egrève : Mosquito.
- Jans, M., Lo Bianco, F. (2007). Entretiens avec Sergio Toppi. In : Jans, M. et al. *Toppi, une monographie*. St Egrève, Mosquito, p. 77.
- Kubiak, V. (2017). Les peuples andins. Les enfants d'un monde mythique. In : GEO Édition Collector, *Tintin. À la rencontre des peuples du monde dans l'œuvre d'Hergé*. S.L., Hergé/Moulinsart/Prima Media, p. 99.
- Legros, P. (1996). *Introduction à une sociologie de la création imaginaire*. Paris : L'Harmattan.
- Magasich-Airola, J., Beer, J.-M. de (1994). *America Magica : quand l'Europe de la Renaissance croyait conquérir le paradis*. Paris : Éditions Autrement.
- Marie, V. (2010). *Les mystères de l'Égypte ancienne dans la bande dessinée, essai d'anthropologie iconographique*, Thèse de doctorat en Histoire contemporaine,

sous la direction de Christian Amalvi, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier 3.

- ---, (2014). Les mystères de l'Égypte ancienne dans la bande dessinée : petite fabrique d'un imaginaire historique. In : Mainterot, P., Jagot H., *Du haut de ces pyramides...: l'expédition d'Égypte et la naissance de l'égyptologie (1798-1850)*, cat.exp., La Roche-sur-Yon, Musée municipal et Médiathèque Benjamin-Rabier, 14 décembre 2013-22 mars 2014], 306-333.
- Means, P. A. (1938). The Incas: Empire Builders of the Andes. *Journal of the National Geographic Magazine*, vol. LXXIII, no. 2, *Indians of the Americas*.
- Musset, A. (1999). Du San Theodoros à Mosquito l'Amérique latine en bulles. *Cahiers des Amériques latines*, no. 28/29, 23-48.
- Rojas Mix, M. (2013). *América imaginaria*. Santiago de Chile : Erdosain/Pehuén.
- Roux, J.-L. (2015). *Toppi, Trait pour trait, croquis, esquisses et eaux fortes*. St Egrève : Mosquito.
- Staden, H. (2005). *Nus, féroces et anthropophages*. Paris : Éditions Métailié.
- Urton G. (2004). *Mythes incas*. Paris : Seuil.
- Wunenburger, J.-J. (2003). *L'imaginaire*. Paris : PUF.
- Zanotti, P., Pierre, M. (2018). *Hugo Pratt, lignes d'horizons*, cat.exp. Lyon : Musée des Confluences.

Bande dessinée

- Hergé (1937). *Les aventures de Tintin. L'Oreille cassée*. Bruxelles : Casterman.
- --- (1948). *Les aventures de Tintin. Les 7 boules de cristal*. Bruxelles : Casterman.
- --- (1949). *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*. Bruxelles : Casterman.
- --- (1976). *Les aventures de Tintin. Tintin et les Picaros*. Bruxelles : Casterman.
- Pellejero, R., Zentner, J. (2002). *Le captif*. St Egrève : Mosquito.
- Pignocchi, A. (2016). *Anent : nouvelles des Indiens jivaros*. Paris : Steinkis éditions.
- Pratt, H. (1979). *Corto Maltese Sous le signe de Capricorne*. Bruxelles : Casterman.
- --- (1979). *Corto Maltese Toujours un peu plus loin*. Bruxelles : Casterman.
- --- (1992). *Corto Maltese Mû, la cité perdue*. Bruxelles : Casterman.
- Toppi, S. (2003). *La légende de Potosi*. St Egrève : Mosquito.
- --- (2004). *Le Trésor de Cibola*. St Egrève : Mosquito.
- --- (2014). *Chapungo*. St Egrève : Mosquito.
- --- (2018). *Hypothèse 1492*. St Egrève : Mosquito.

Notes

¹ Dans le cadre de notre recherche doctoral pour la thèse « La production des imaginaires de l'Amérique latine dans la bande dessinée : les représentations des Amérindiens (civilisations, peuples et territoires) », sous la direction d'Eric Villagordo. Doctorat en Etudes culturelles. Université Paul Valéry - Montpellier 3. ED 58. Rirra21.

² Au sens où l'entend Barthes (1957).

³ Voir *Le musée imaginaire de Tintin*, Bruxelles, Casterman, 1980

⁴ Les références sur les sources d'Hergé pour Les aventures de Tintin proviennent de : GEO Édition Collector, Tintin. À la rencontre des peuples du monde dans l'œuvre d'Hergé, S.L., Hergé/Moulinsart/Prima Media, 2017, 157 p. Deux articles écrits par Valéry Kubiak sont spécialement référenciés : « Les tribus de l'Amazonie. Sauvages mais égaux à l'homme blanc » et « Les peuples des Andes. Les enfants d'un monde mythique ».

⁵ Sur les procédés pour la construction des imaginaires géographiques, voir Westphal (2011) et Dupuy (2019).

* **Biographie**

Flavio Paredes Cruz est journaliste et chercheur culturel équatorien. Doctorant en Études culturelles, spécialité Études culturelles et arts visuels, à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3, au sein de l'unité de recherche RIRRA21. Il réalise une recherche sur « La production des imaginaires de l'Amérique latine dans la bande dessinée : les représentations des Amérindiens (peuples, civilisation et territoires) », sous la codirection de Jean Christophe Valtat et Éric Villagordo. Depuis son mémoire de Master (« *Des identités dans L'Arabe du futur. Une jeunesse au Moyen-Orient*, de Riad Sattouf. De la représentation de soi à l'hybridité culturelle »), il s'intéresse aux littératures graphiques, comme champ de recherche. La critique des représentations, la circulation de savoirs, la constitution d'imaginaires, les identités culturelles, l'interculturalité et la mobilité humaine conforment ses domaines de recherche.