MICHEL THIEBAUT

LES CHANTIERS D'UNE AVENTURE

AUTOUR DES PASSAGERS DU VENT DE FRANÇOIS BOURGEON



casterman

MICHEL THIEBAUT

LES CHANTIERS D'UNE AVENTURE

AUTOUR DES PASSAGERS DU VENT DE FRANÇOIS BOURGEON

casterman

A Claire

REMERCIEMENTS

Je remercie tous ceux qui ont apporté une contribution à cet ouvrage, à commencer par François Bourgeon qui, un jour, m'a ouvert sa porte. Depuis, le dessinateur m'aura aidé à retrouver la quasi-totalité de ses sources, condition nécessaire à la mise en œuvre de ce travail.
Par son intermédiaire, j'ai eu l'occasion de rencontrer Jean Boudriot qui, avec une infinie patience, m'a initié aux "mystères" de la marine du XVIII[e] siècle. Cette étude lui doit beaucoup.
Chemin faisant, ils sont nombreux ceux qui ont bien voulu répondre à mes questions ou ont favorisé mes recherches. Ma gratitude va plus particulièrement à Madeleine Delpierre, du musée de la Mode et du Costume, à Daniel Samson et Patrick Jean, du musée du Château des ducs de Bretagne, à Roland Lambalot, du musée de Joux, à Paulette Mallinjod, à Michel Rouzet pour avoir bravé les chiens de l'abbaye de La Blanche, à Christian Tissot et à Pierre Verger, qui n'a pas hésité à plonger dans son immense photothèque pour retrouver quelques documents précieux.
Remerciements aussi à ma collègue Annie Bourgeois pour avoir accepté de relire mon manuscrit et apporté ses corrections, à Jean Lièvremont, sans oublier Geneviève.

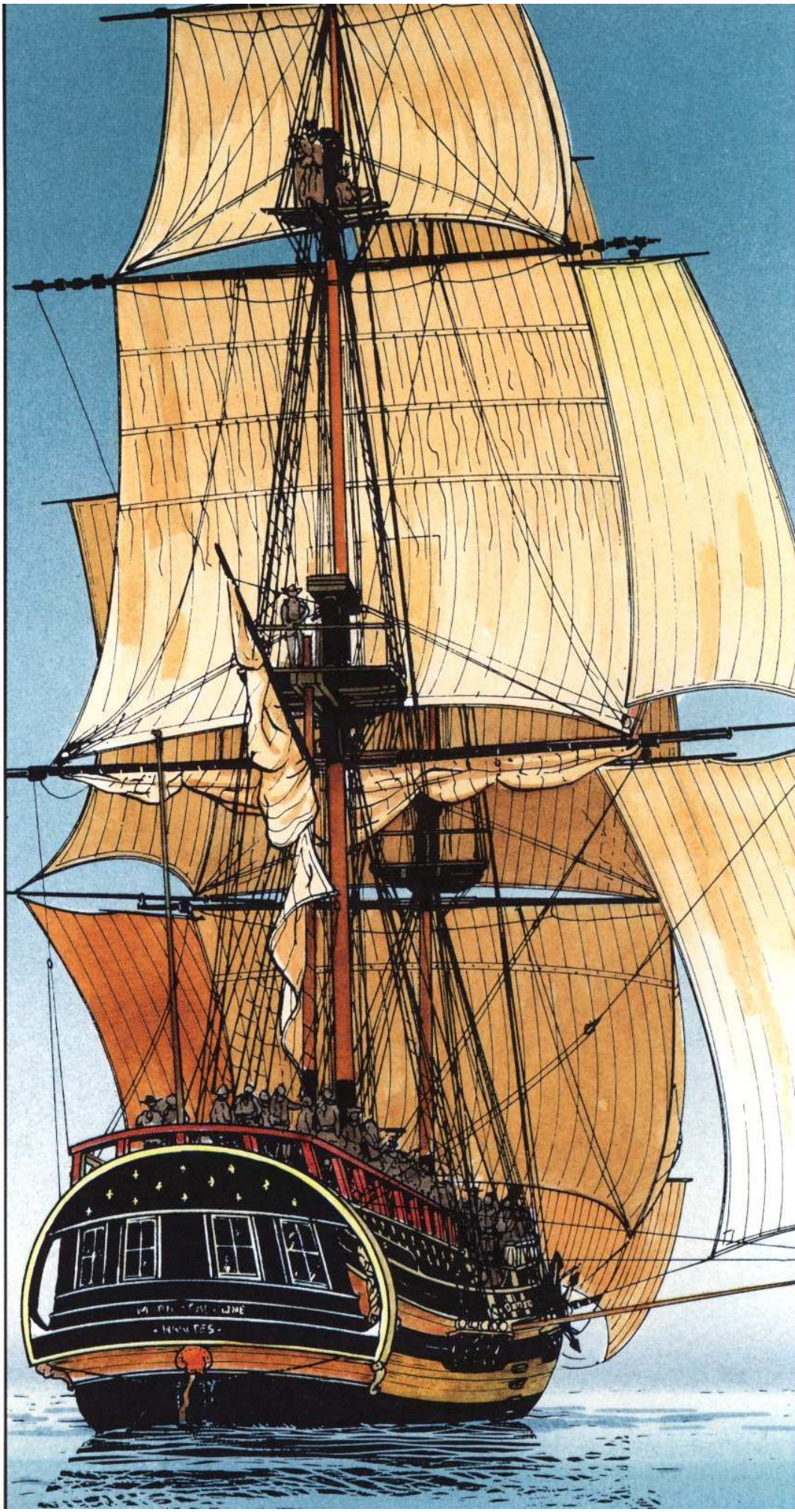
Du même auteur, aux éditions Casterman

DANS LE SILLAGE DES SIRÈNES
Autour des Compagnons du crépuscule de François Bourgeon

Toutes les citations et références des *Passagers du vent* figurant dans le présent ouvrage renvoient à l'édition Casterman 1994.

Illustrations des ouvertures de chapitre : détails de la maquette de frégate du XVIII[e] siècle réalisée par François Bourgeon

ISBN 2-203-380 -23- 3
© Casterman 1994
Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.
Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite.
Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur.
Imprimé en Belgique par Casterman, S. A., Tournai.
Dépôt légal : avril 1994 ; D. 1994/0053/210



ON DIT des professeurs que, de leur vie, ils ne connaîtront d'autre réalité que celle de l'école. Faut-il s'étonner, dans ces conditions, qu'après la classe, un de mes grands plaisirs – manière de récréation – oit de me retrouver chez mon libraire, au rendez-vous des dernières parutions de bandes dessinées, historiques de référence: métier oblige !

'est dans une telle circonstance que mon attention fut attirée par une couverture des plus surprenantes: une jeune lle sous la pluie, agrippée à des cordages, par une nuit de pleine lune... Quelle lumière ! quelle précision dans les ojets ! quel caractère dans le dessin !

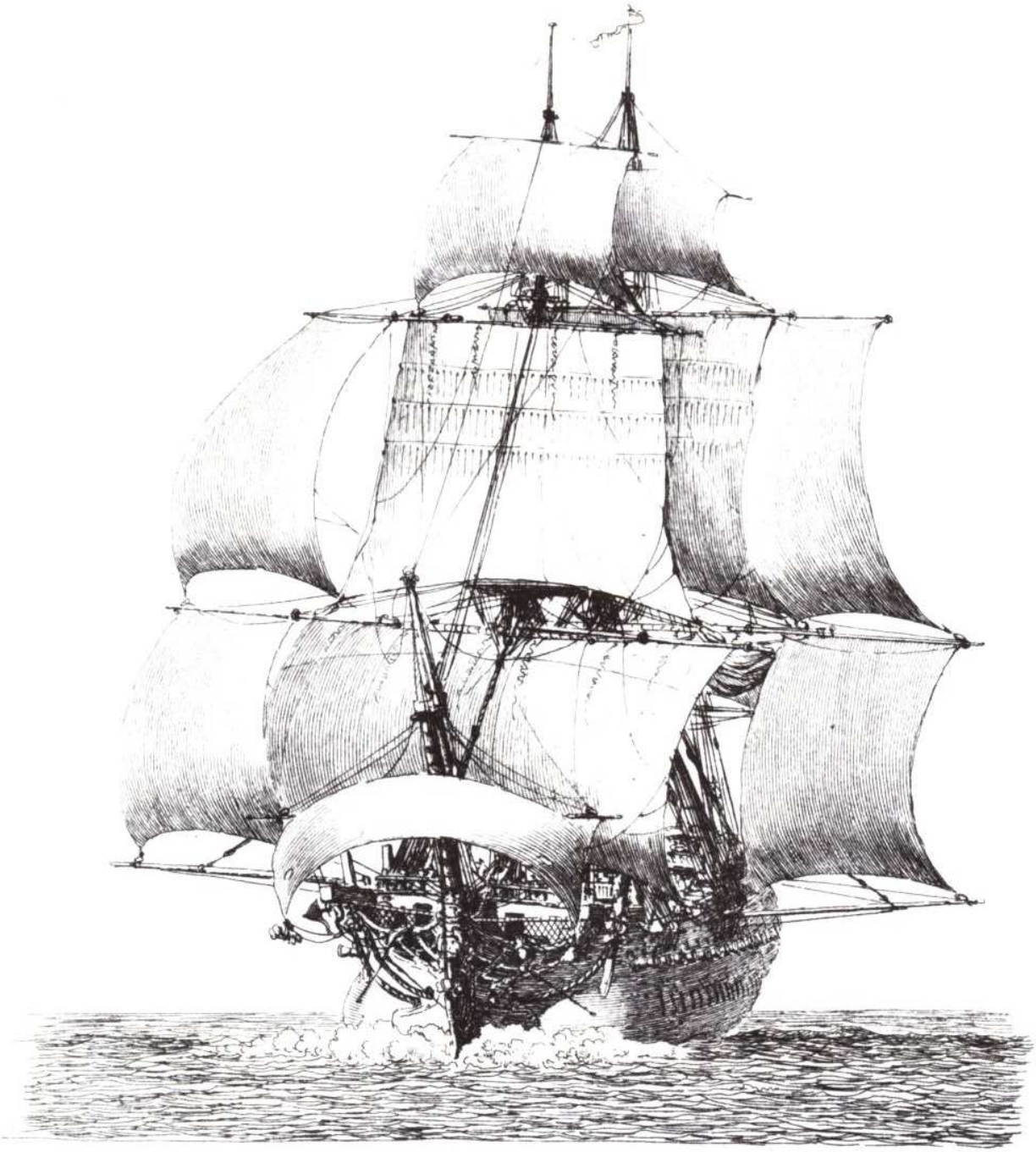
tôt vu, sitôt adopté ! Je rentrai à la maison lire l'album de ce François Bourgeon : *la Fille sous la dunette*. Pour qui a é nourri de bandes dessinées d'aventures historiques depuis son enfance, il y avait là plus qu'un simple savoir-faire, n véritable talent fondé sur un savoir. Mais quel savoir ?

ette question m'a conduit à effectuer une recherche auprès de l'auteur et de spécialistes de l'histoire du XVIII^{e} siècle, approfondir ma connaissance des *Passagers du vent*. Au bout du compte, une relecture – la plus référencée possible destinée à fournir au lecteur curieux quelques informations complémentaires sur la genèse de l'œuvre. Ce travail vant précédé mon étude des *Compagnons du crépuscule,* on y trouvera aussi une réflexion sur la contribution de auteur au neuvième art. Il s'agit donc d'ouvrir des perspectives sur une série exceptionnelle de qualité, mais en ucun cas d'imposer un quelconque point de vue, sachant bien qu'une œuvre n'est jamais réductible à ses ommentaires.

M. T.



La Fille sous la dunette, p. 34

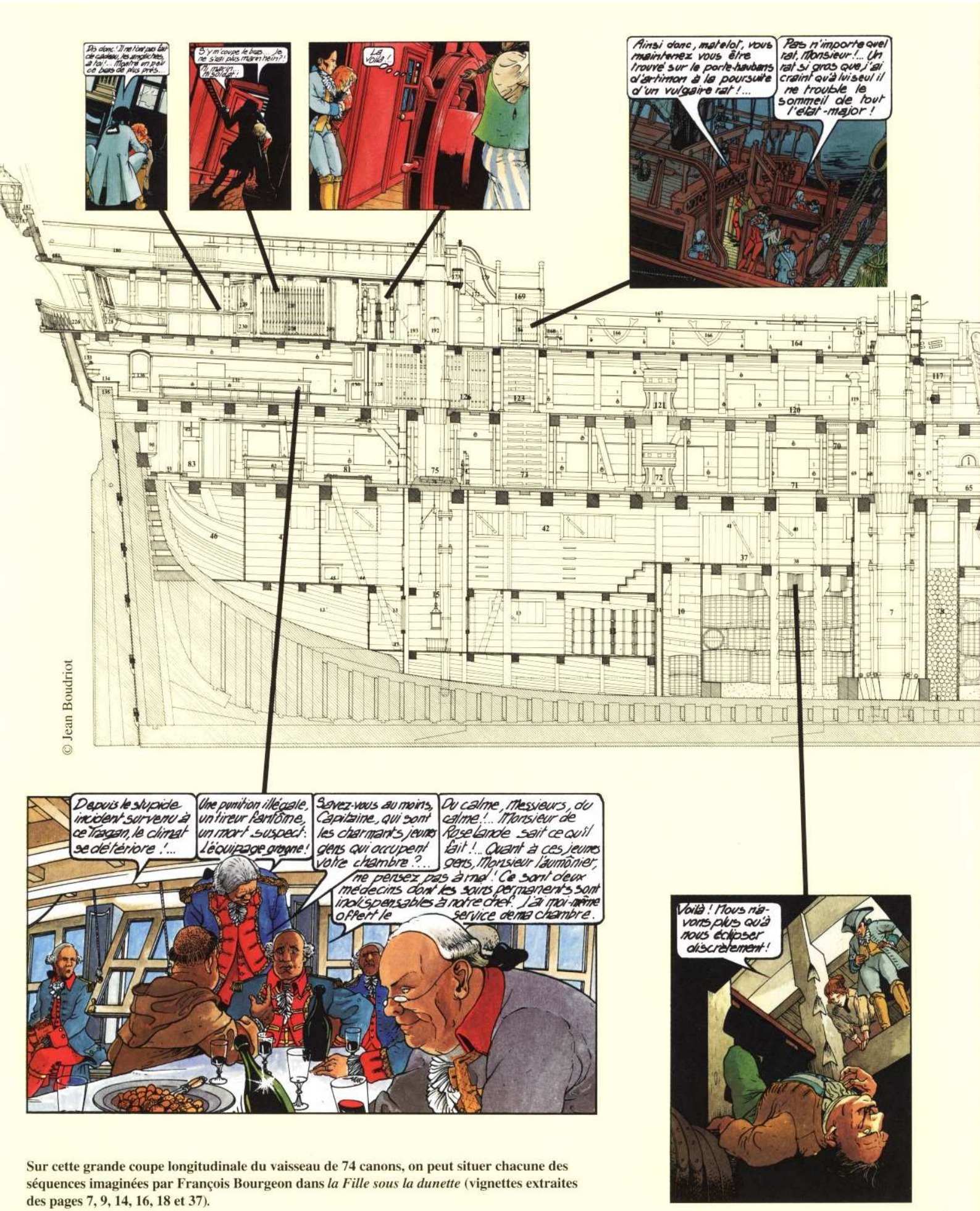


ILS REGARDAIENT LA MER.

Et sur la mer, toutes voiles dehors, silencieuse, s'avance une gigantesque machine : cinquante-cinq mètres de 'étrave à l'étambot, et autant de la ligne de flottaison à l'extrémité du grand mât – l'équivalent d'une tour de vingt étages ; rente-sept mètres du pont supérieur aux barres de perroquet sur lesquelles s'entretiendront Isa et Hoel. Prends garde le ne pas tomber !

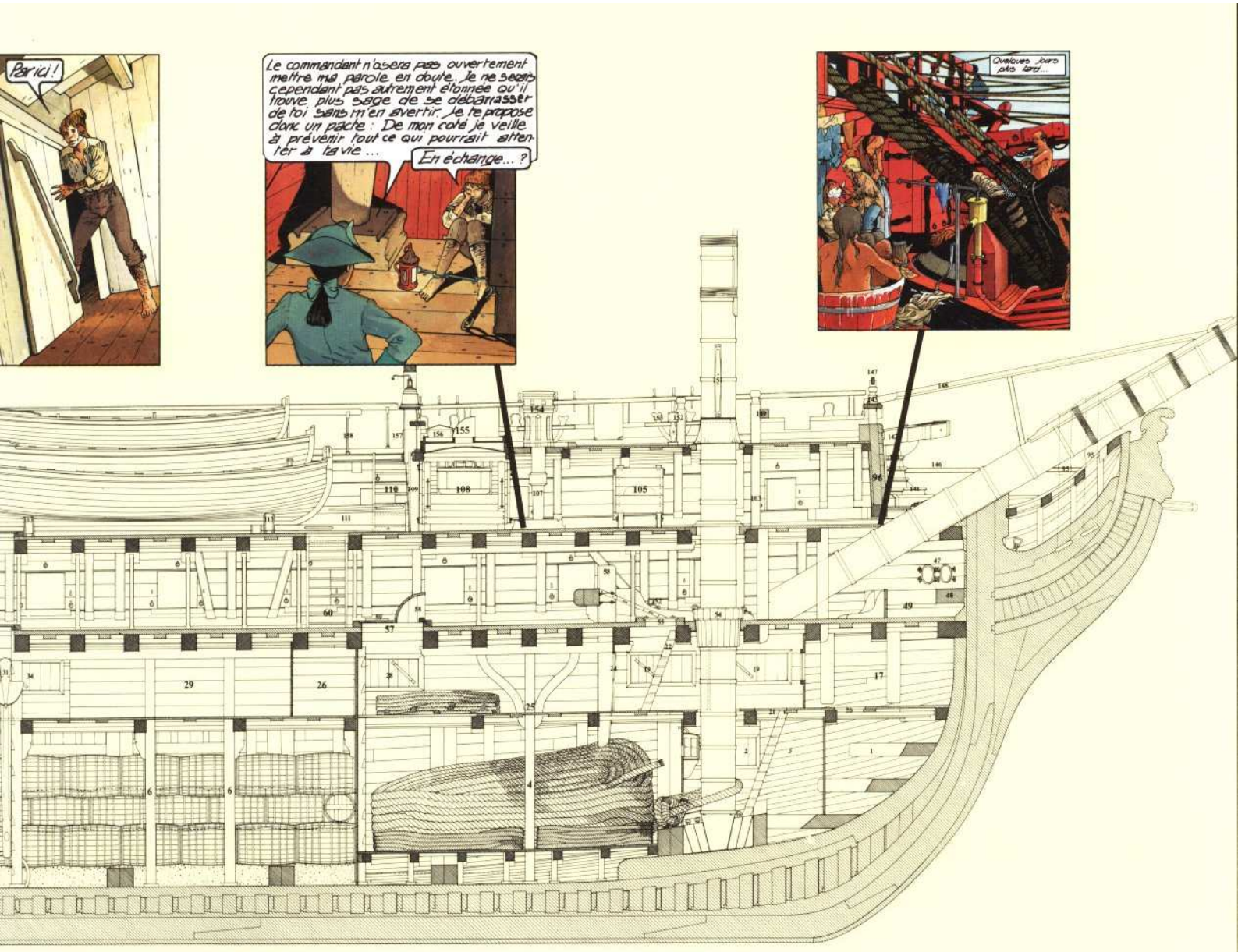
ls regardaient la mer : lui, Jean Boudriot, architecte, spécialiste de la marine d'Ancien Régime, et lui, François Bourgeon, lessinateur, qui allait devenir l'auteur d'une des plus prestigieuses séries de bande dessinée : *les Passagers du vent*. ls regardaient la mer.

Et sur la mer, dans un grincement de bois, s'approche l'énorme machine porteuse de mort ; elle vous barre le passage : rois mille tonnes sur l'eau, près de cent quatre-vingts tonnes de fer pour ses seuls canons, soixante-quatorze ! Si lourde t qui pourtant se meut avec aisance : la force du vent dans les voiles, d'immenses voiles, cinq cent quarante mètres arrés pour la plus grande, tant de voiles que si l'on mettait un tel vaisseau sur la place de l'Etoile, il masquerait complètement 'arc de triomphe.



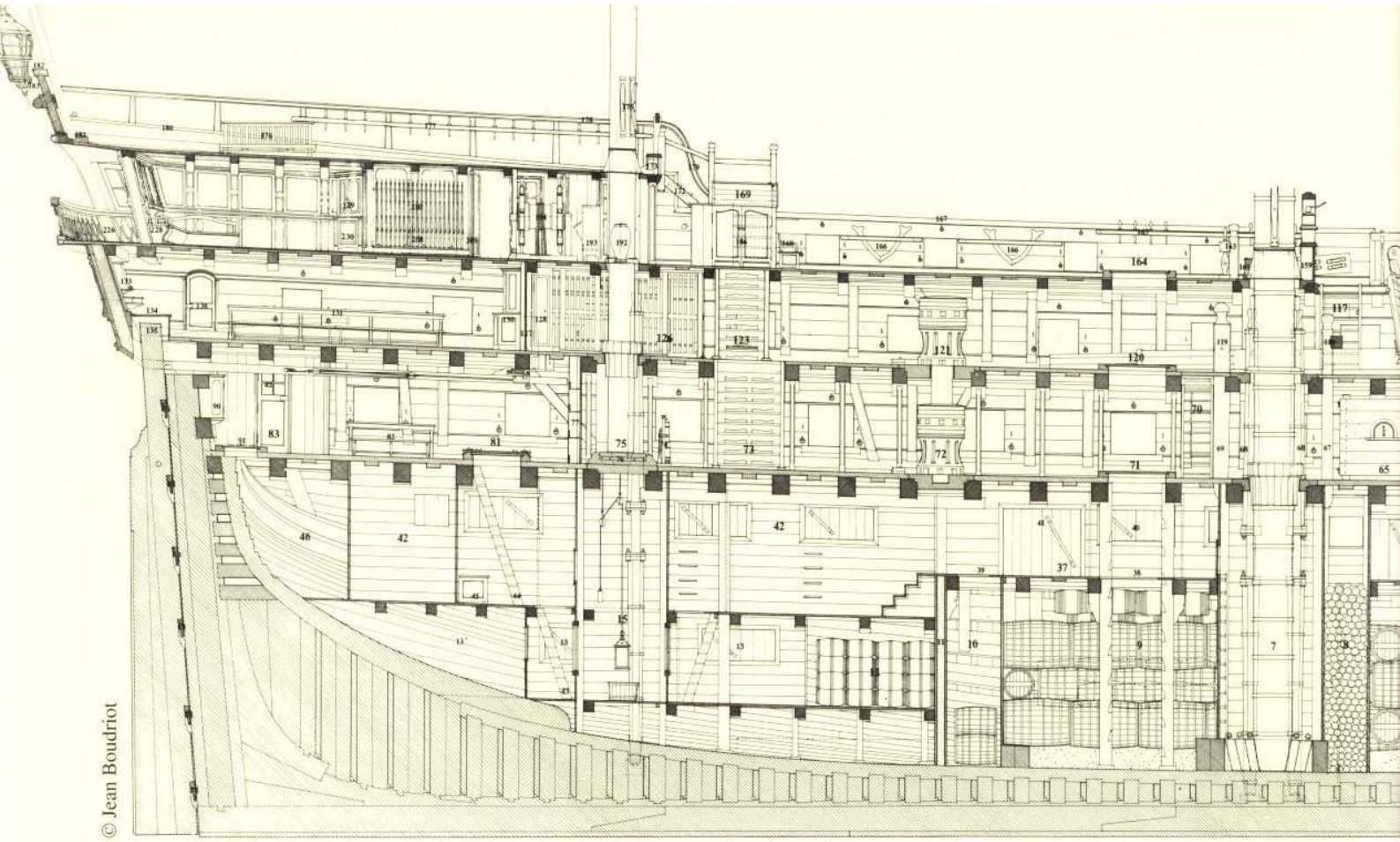
© Jean Boudriot

Sur cette grande coupe longitudinale du vaisseau de 74 canons, on peut situer chacune des séquences imaginées par François Bourgeon dans *la Fille sous la dunette* (vignettes extraites des pages 7, 9, 14, 16, 18 et 37).

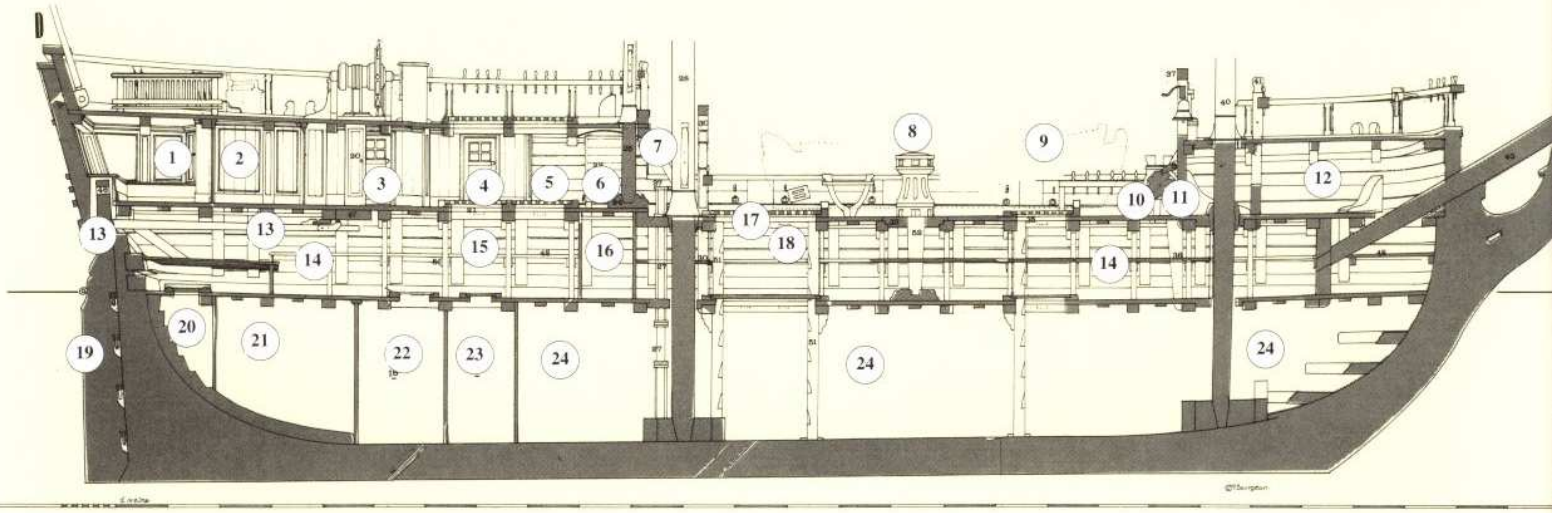


Grande coupe longitudinale du vaisseau de 74 établie par Jean Boudriot

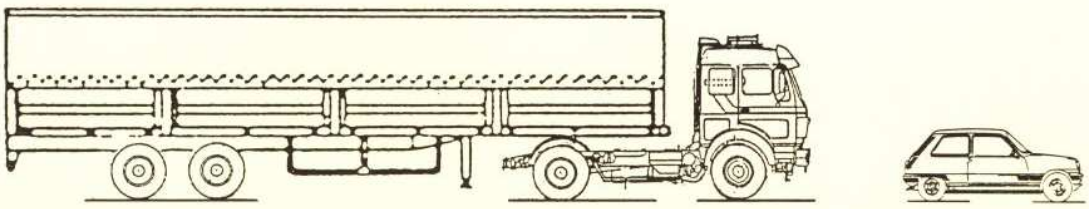
1. Soute à charbon.
2. Coffre à gargousses.
3. Espace réservé au maître d'équipage.
4. Fosse aux câbles.
6. Grande cale ou cale à eau.
7. Archipompe du grand mât.
8. Puits ou parc aux boulets.
9. Cale à vin.
10. Cale du capitaine.
11. Sac à terre.
12. Soute pour les barils de poudre.
13. Soute pour la poudre en gargousses.
15. Puits du fanal.
17. Fosse aux liens ou lions.
19. Soutes pour le maître d'équipage.
22. Echelle de la fosse aux lions.
24. Cloison arrière de la fosse aux lions.
25. Plate-forme au-dessus de la fosse aux câbles et panneau de celle-ci.
26. Soute aux voiles.
28. Soute du maître calfat.
29. Amphithéâtre.
30. Grand panneau.
31. Ancre de rechange.
34. Soute de l'écrivain.
35. Soute du pilote.
36. Accès à la galerie.
37. Plate-forme du maître valet.
38. Panneau de la cale aux vivres.
39. Panneau du caveau du capitaine.
40. Soute des légumes secs de l'équipage.
42. Soute aux biscuits.
43. Echelle inférieure d'accès à la soute aux poudres.
44. Echelle supérieure d'accès à la soute aux poudres.
45. Coffre à l'usage du maître canonnier .
46. Soute de rechange du maître canonnier.
47. Ecubiers.
48. Guirlande d'écubiers.
49. Gatte.
52. Cheville à boucles des taquets de bittes.
53. Paille de bittes.
54. Coins du mât de misaine.
55. Ecoutillon de la fosse aux lions.
57. Panneau des câbles.
58. Capot du panneau des câbles.
59. Ecoutillon du panneau des câbles.
60. Echelle de l'avant reliant le premier et le second pont.
63. Grand panneau.
65. Four à pain.
67. Montant du grand bitton.
68. Pompes royales entourant le grand mât.
69. Montant sep de drisse.
70. Echelle de l'arrière reliant le premier et le second pont.
71. Panneau aux vivres.
72. Grand cabestan cloche inférieure.
73. Grande échelle.
74. Râtelier de petite artillerie.
75. Mât d'artimon.
76. Carlingue du mât d'artimon.
77. Cloison ou fronteau de la Sainte-Barbe.
81. Panneau de la soute aux poudres.
82. Table et bancs de la Sainte-Barbe.
83. Chambre du maître canonnier.
90. Armoire d'arcasse.
91. Ecoutille des rechanges du maître canonnier.
95. Liures de beaupré.
96. Fronteau de coltis.
103. Montant de bitton de petit hunier.
105. Four à pâtisserie.
107. Mèche du petit cabestan.
108. Cuisines.
109. Montants de la grosse cloche.
110. Echelle des passavants.
111. Mât de hune de rechange.
113. Chantier pour les embarcations.
115. Grand panneau.
116. Ecoutillon du grand panneau.
117. Echelle des passavants.
118. Bitton de grand hunier.
119. Sep de drisse.
120. Panneau aux vivres.
121. Cloche supérieure du grand cabestan.
123. Volée supérieure de la grande échelle.
126. Boucherie.
127. Cloison ou fronteau de la grande chambre.
128. Armoire drosse du gouvernail.
130. Buffet de la grande chambre.
131. Table de la grande chambre.
133. Fontaine (lave-mains).
134. Caissons amovibles.
135. Tête de la mèche du gouvernail, en pointillé barre de secours.
140. Escalier d'accès aux latrines.
141. Siège des latrines.
142. Bossoir.
143. Bordage de plat-bord.
146. Lisse d'appui destinée à porter un filet de protection.
147. Lisse d'appui du fronteau de coltis.
148. Bordage d'accès au beaupré.
149. Bitton de petit hunier.
151. Grand taquet à corne.
152. Bitton des poulies marionnettes de misaine.
153. Taquet à cœur.
154. Cloche du petit cabestan.
155. Dôme ou impérial des cuisines.
156. Coffre d'armes du gaillard d'avant.
157. Fronteau du gaillard d'avant.
158. Chandelier et lisse de passavant.
159. Fronteau du gaillard d'arrière.
161. Charnier.
163. Bitton des poulies marionnettes du grand mât.
164. Panneau aux vivres.
165. Tablette pour tolets de tournage.
166. Taquet à cœur.
167. Bordage de plat-bord.
168. Banc de quart.
169. Capot de la grande échelle.
172. Escalier d'accès à la dunette.
173. Fronteau de dunette.
175. Taquet à corne.
176. Grande cage à volailles.
177. Tablette pour tolets de tournage.
178. Lisse d'appui de la dunette.
179. Courbe d'extrémité de cette lisse.
180. Bordage de plat-bord.
181. Carlingue du mât ou bâton de pavillon de poupe.
182. lisse de couronnement.
183. Montants de couronnement.
185. Fanal de poupe.
186. Porte d'accès de la grande échelle.
192. Jarre pour l'eau de l'état-major.
193. Habitacle.
194. Double roue du gouvernail.
208. Couloir d'accès à la chambre de conseil.
209. Porte à va-et-vient.
210. Râtelier d'armes.
226. Galerie.
228. Caissons.
229. Encoignure cintrée.
230. Commode.

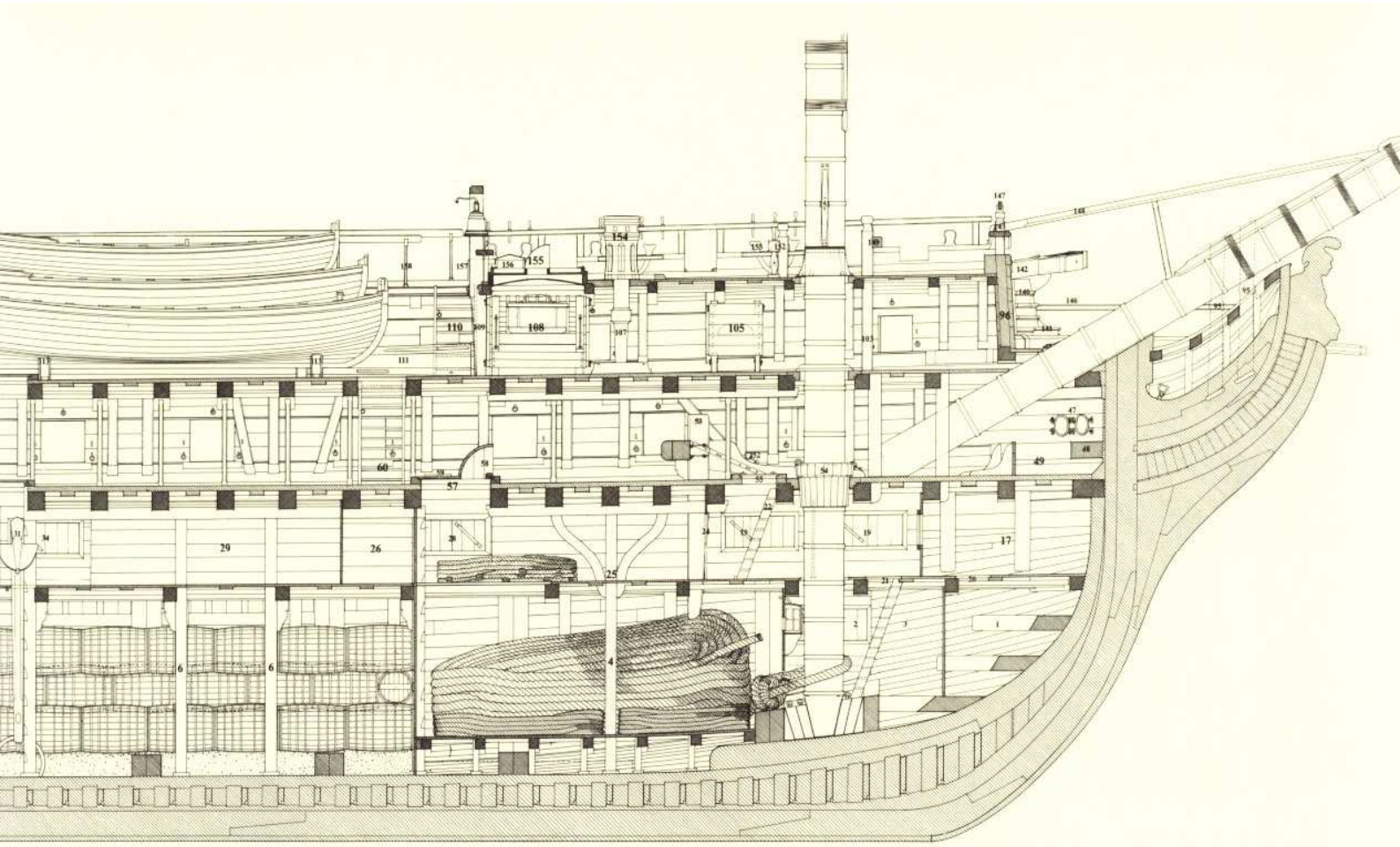


Le vaisseau de 74 canons, par Jean Boudriot.



La *Marie-Caroline*, par François Bourgeon.





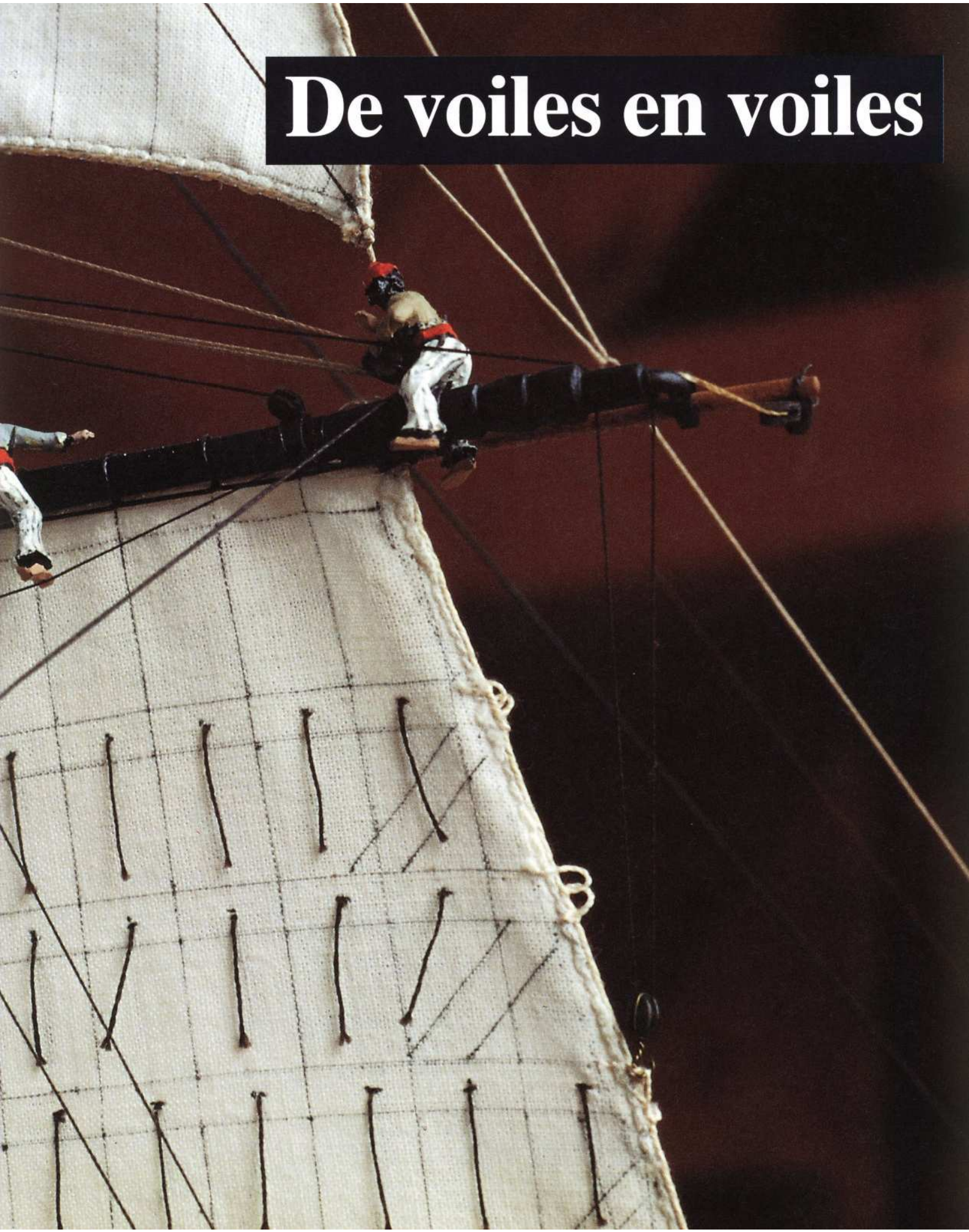
Coupe longitudinale de la *Marie-Caroline*

1. Grande chambre.
2. Couroir.
3. Chambre d'officier.
4. Chambre d'officier.
5. Espace des cuisines et de la maistrance.
6. Cuisine des esclaves.
7. Echelle d'accès au gaillard d'arrière.
8. Cabestan de rade.
9. Emplacement de la chaloupe.
10. Echelle d'accès au gaillard d'avant.
11. Emplacement du guindeau.
12. Espace réservé à l'équipage.
13. Timon (barre).
14. Echafaud pour diviser l'entrepont.
15. Parc aux femmes et aux enfants.
16. Soute aux voiles.
17. Grand panneau.
18. Parc aux hommes.
19. Gouvernail.
20. Soute aux poudres.
21. Soute à pain.
22. Soute aux fèves.
23. Soute au riz.
24. Grande cale à eau.

Tous les dessins étant à la même échelle, on peut comparer la dimension des moyens de transport représentés.



De voiles en voiles





POUR François Bourgeon, l'aventure navale avait commencé quelques années auparavant. Le journal *Lisette* ayant cessé de paraître, notre auteur dispose alors de quelque loisir. Depuis longtemps passionné de modélisme, et n'étant pas homme à rester inactif, il décide de construire une frégate du XVIII[e] siècle ; non pas une "maquette de boîte", mais un modèle dont il fabriquerait tous les éléments sur la base de plans précis. C'est le début d'un travail patient qui le conduira au musée de la Marine de Paris, pour y étudier les maquettes présentées, pour chercher aussi dans la bibliothèque les éléments d'information nécessaires.

Des centaines d'heures de travail méticuleux, obstiné, et le bateau enfin est prêt à recevoir ses voiles. On aura pris soin de les tremper dans du thé pour leur donner une teinte proche de la réalité.

Protégées dans leurs vitrines, ces maquettes sont de bien beaux objets. Mais enfermés, prisonniers, esseulés, égarés sur la terre... Un non-sens !

Le regard du conteur... et le bateau rompt ses amarres, le pont se remplit de soldats, des marins grimpent dans les haubans, et là-haut sur la hune, des gabiers gesticulent. Le bateau prend vie, redevient cette gigantesque machine prête à affronter tous les périls de la mer. L'homme dans la mâture, c'est l'échelle du bateau qui nous est donnée; l'œil qui comprend soudain le perpétuel défi que doivent lancer ces hommes-fourmis pour maîtriser pareil engin ; l'œil qui perçoit l'utilité de cette forêt de cordages pour contenir le déploiement des voiles. Architecture de la nécessité dont on ne saisit les règles qu'en suivant l'évolution du navire sur l'eau. Par la juste perception du rapport entre l'homme et l'objet, François Bourgeon déjà va nous étonner : une poulie de grand diamètre – un cap de mouton pour être plus précis – et derrière elle, entre mer et ciel, une jeune fille agrippant de sa petite main un épais cordage : la couverture de *la Fille sous la dunette*! Un même étonnement devant cette fille blottie dans une ancre colossale : la couverture du *Ponton* !

Entre la maquette de sa frégate et *les Passagers du vent* existe donc une relation étroite : "[...] le XVIII[e] siècle, je m'y suis intéressé par le biais de la marine de bois [...] [1]". Une maquette de frégate ? Et pourtant, c'est sur un autre bateau de guerre, de beaucoup plus grande taille – un vaisseau deux ponts de 74 canons – que va se dérouler le premier épisode des *Passagers du vent*. Pour autant que Bourgeon ait façonné sa frégate, il lui était difficile d'apprécier son aménagement intérieur, son fonctionnement, la vie à bord. Dans sa quête d'informations, le dessinateur découvre un ouvrage paru en 1977, resté assez confidentiel : *le Vaisseau de 74 canons* de Jean Boudriot. Quatre gros volumes, de belle facture, mille quarante-neuf pages au total, huit kilos six cent soixante de papier pour un seul bateau... Inimaginable !

Pour celui qui, historien, a suivi des études dans lesquelles le dessin comptait pour une guigne,

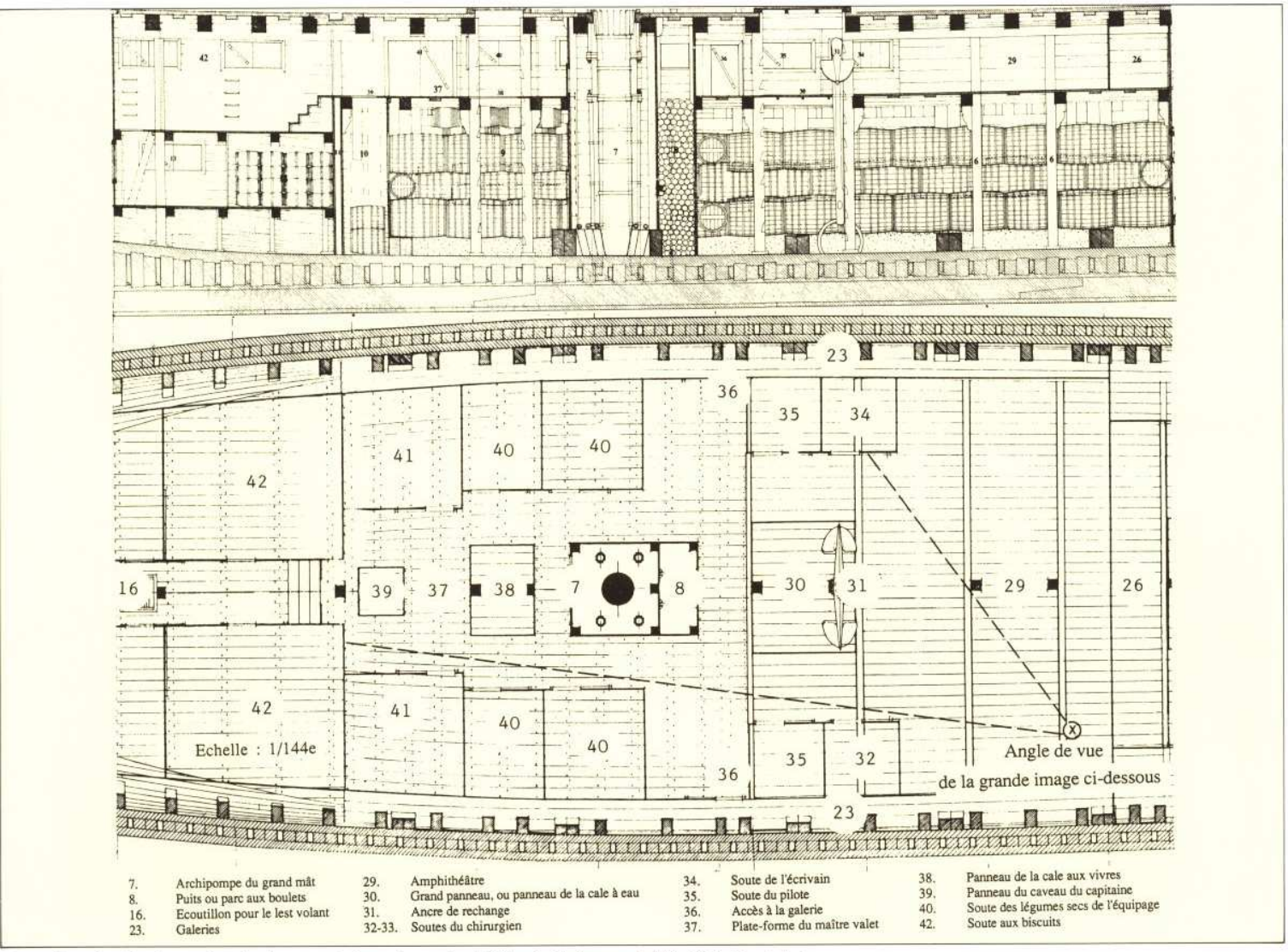


Détail de la maquette de frégate du XVIII^e siècle réalisée par François Bourgeon.

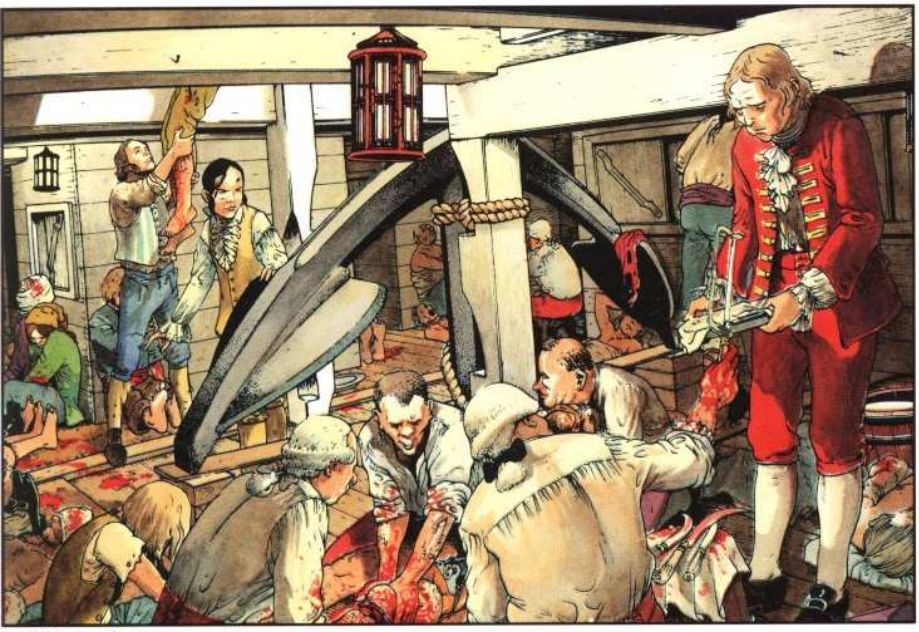
le Vaisseau de 74 canons est un ouvrage tout à fait surprenant, en ce sens que l'auteur affirme d'entrée : "Dans mon travail le dessin précède le texte, ceci pour la partie concernant la construction ; j'ai constaté qu'une érudition même importante sur le sujet qui nous intéresse, doit faire la preuve par le dessin et, par ailleurs, cette érudition n'est transmissible que par l'expression graphique [2]."
Original aussi le style dans lequel l'auteur s'adresse à nous : non pas sur le ton de majesté qui convient aux études universitaires, mais à la première personne du singulier ; c'est lui qui nous parle. Entre le lecteur et l'auteur s'établit un dialogue patient qui finit par rendre intelligible un sujet difficile. De la conception du navire par les ingénieurs royaux à sa mise en chantier, en passant par l'aménagement du bateau, l'élaboration du gréement, sans oublier l'évocation de la vie des marins et le fonctionnement du navire, on a plus qu'une simple monographie, "la bible de la marine en bois du XVIII^e siècle [3]", selon François Bourgeon, qui va y puiser une grande partie de son information.
La bonne connaissance du vaisseau où se déroule le premier épisode des *Passagers du vent* permet à l'auteur de choisir pour chaque séquence de *la Fille sous la dunette* un lieu spécifique. De la cabine d'Isa aux poulaines, nous découvrons tour à tour les cuisines et l'aménagement du faux pont avec son théâtre, ainsi nommé en souvenir du temps où, faute d'un plancher fixe, on établissait une estrade temporaire au moment des combats ; avec Hoel et Isa, nous grimpons dans la mâture, à plus de cent pieds du pont – personnes sujettes au vertige, s'abstenir. A chacun de ces lieux correspond une atmosphère particulière : raffinement de la grande chambre où mangent les officiers, inconfort des ponts où les marins cassent la croûte à même le plancher. Et quand deux êtres décident de s'aimer, pour se soustraire à la



La Fille sous la dunette, p. 16.

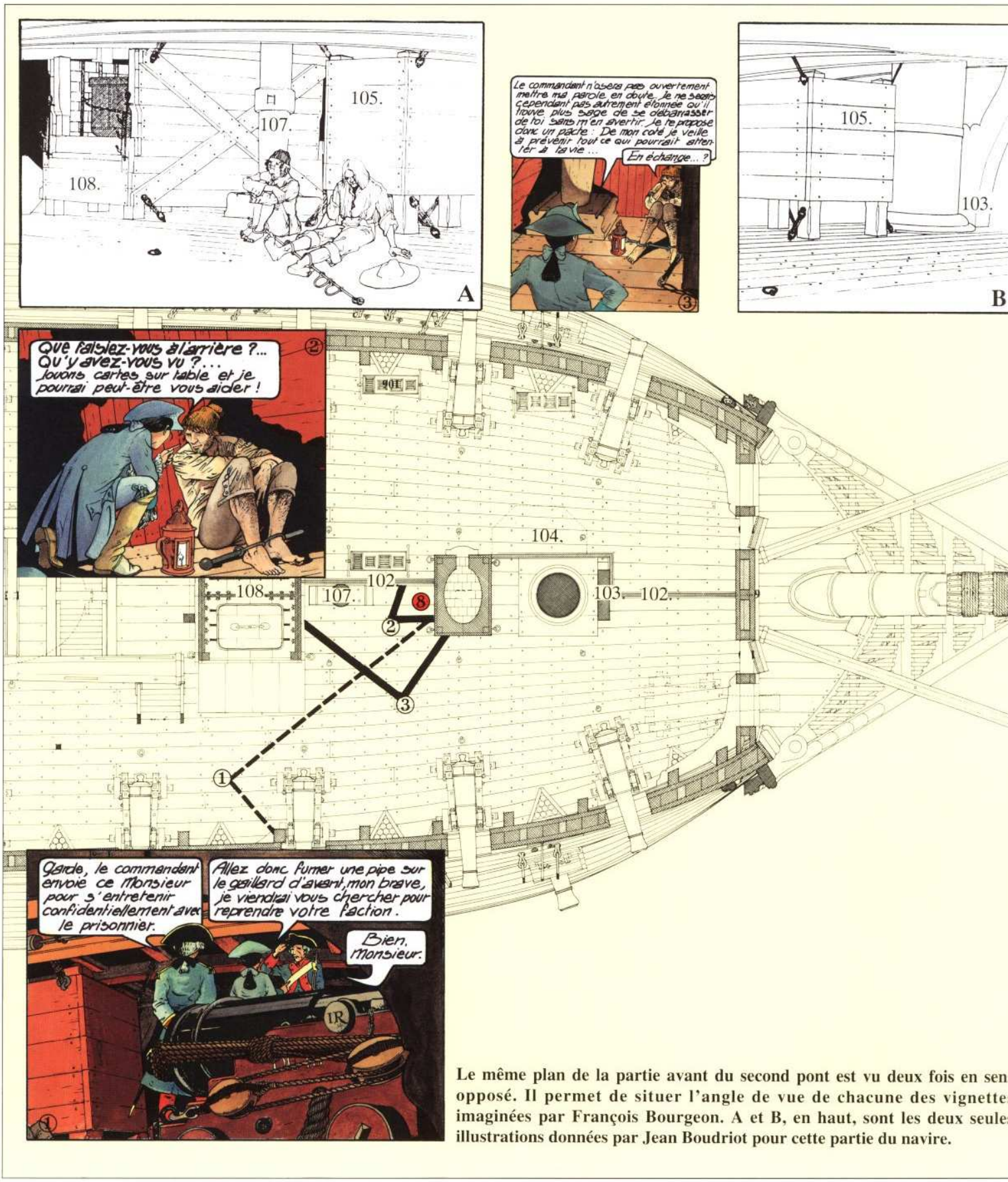


Coupe longitudinale et plan du faux pont (au niveau du théâtre). Vaisseau de 74. (© J. Boudriot)



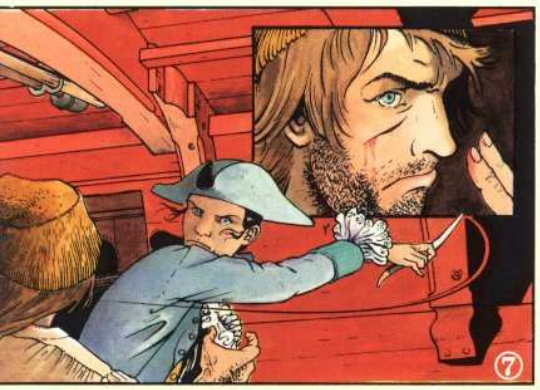
La Fille sous la dunette, p. 41.

promiscuité qui règne sur le navire, leur grenier à eux est un recoin mystérieux : cette galerie qui donne libre accès à la muraille du navire afin d'en faciliter la réparation, lors d'avaries. François Bourgeon est le seul à en avoir donné une représentation, en perspective. En effet, le travail de l'auteur commence souvent là où s'arrête la documentation, dont la qualité est une condition nécessaire, mais non suffisante, dans son œuvre de création. Bien sûr, il aurait pu recopier les dessins de l'ouvrage de Jean Boudriot. Il nous aurait alors privés du plus grand nombre des images qu'il nous offre. Chaque fois, il a essayé d'apporter à sa source quelque chose de personnel en restituant des parties du bateau pour lesquelles Jean Boudriot n'a fourni que des plans : pour le théâtre, hôpital de fortune, c'est à partir d'une coupe et du plan du faux pont que Bourgeon a recréé ce décor.
Ailleurs, même lorsque Jean Boudriot propose un dessin illustrant telle partie du vaisseau, ainsi la

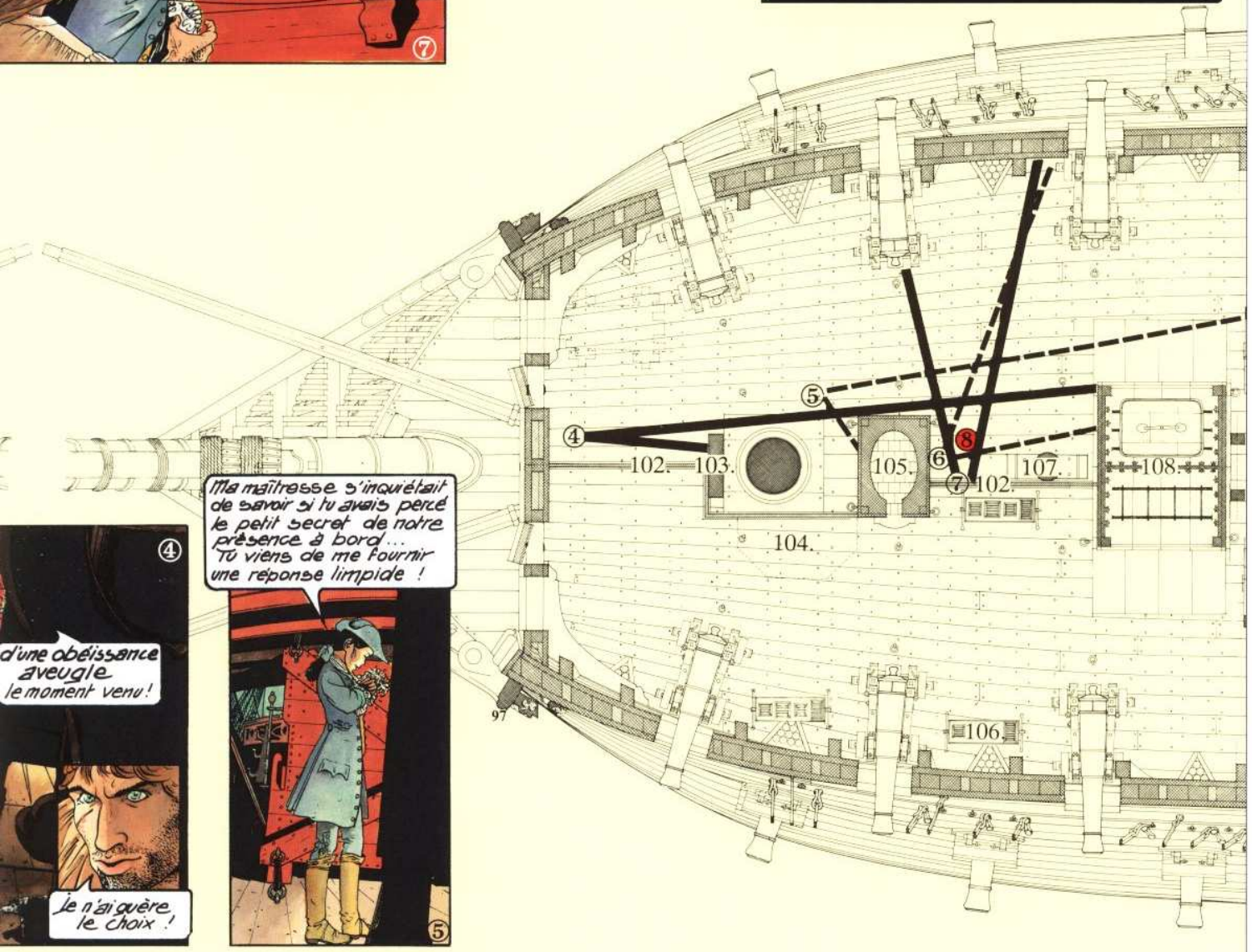


Le même plan de la partie avant du second pont est vu deux fois en sen opposé. Il permet de situer l'angle de vue de chacune des vignette imaginées par François Bourgeon. A et B, en haut, sont les deux seule illustrations données par Jean Boudriot pour cette partie du navire.

Plan du second pont (partie avant). Vaisseau de 74. (© J. Boudriot – Cf. *la Fille sous la dunette, p. 7, 8 et 9*)



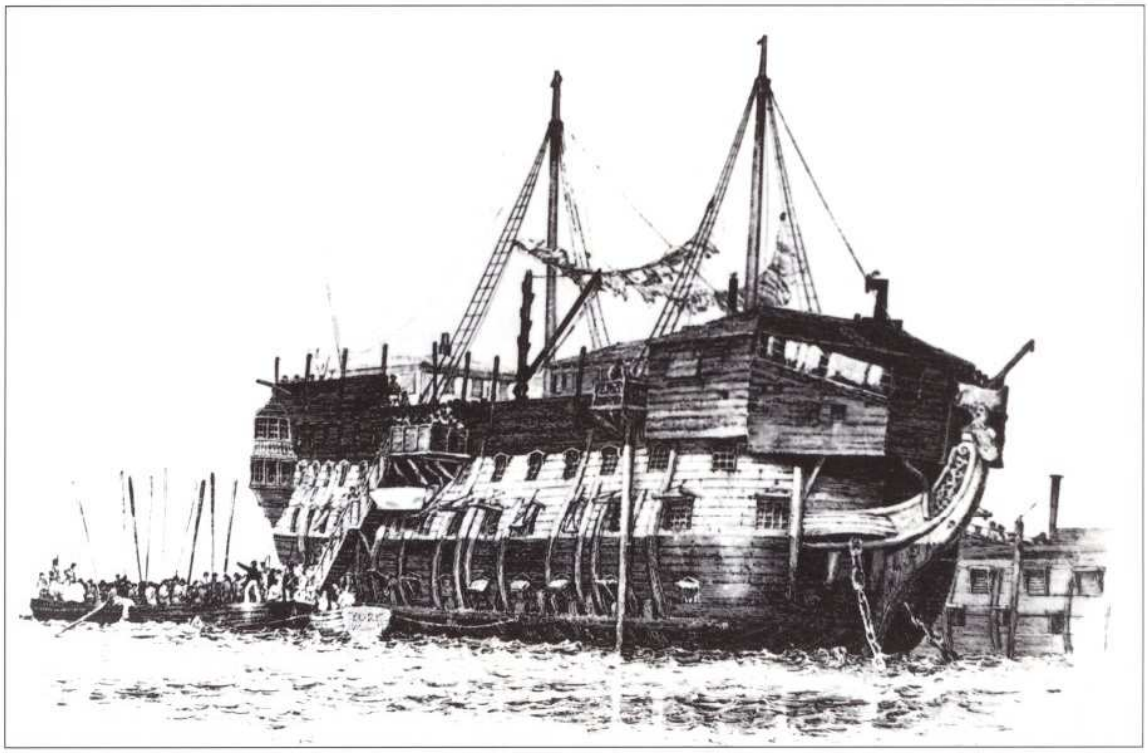




2. Cloisons de séparation des cuisines
3. Montant de bitton de petit hunier
4. Office pour provisions
5. Four à pâtisserie
6. Potagers en fer
7. Mèche du petit cabestan
8. Cuisines

① à ⑦ Angle de vue des différentes images

⑧ Hoel



Gravure de E. W. Cooke dans *Shipping and Craft*, 1829, représentant le *York*, un 74 canons transformé en ponton.

cuisine où l'on mettait aux fers les prisonniers, François Bourgeon ne s'en tient pas à cette seule image : son œil se déplace dans l'espace, afin de nous le faire découvrir sous différents angles. Est-il besoin de souligner qu'une telle façon de voir exige infiniment plus de travail qu'une simple succession de plans, plus ou moins rapprochés, sous un même angle?

Batterie basse et faux pont

Cette recherche constante du meilleur plan pour décrire son sujet est un des aspects fondamentaux de l'art du dessinateur, comme en témoignent aussi plongées et contre-plongées sur la mâture. Pour les réaliser, il est souvent obligé de "monter des perspectives", avec d'autant plus de difficultés que le risque est grand de se perdre dans la multitude des cordages. Si la confrontation d'images au sein d'une même planche de bande dessinée permet de restituer un espace, de traduire l'impression de hauteur, et même de nous donner la sensation du vertige, elle peut aussi, par la juxtaposition d'images relatives à des lieux différents – la grande salle et l'entrepont où mangent les marins au pied d'un canon – nous faire saisir la différence entre deux décors, deux mondes distants et pourtant si proches, sur un même navire (*la Fille sous la dunette*, p.18).

Commencée sur un 74 canons, l'aventure des Passagers du vent se poursuit sur un ponton, le long du littoral du Kent. Le lecteur ne sera pas trop dépaysé, puisqu'il s'agit d'un vaisseau semblable, transformé en prison. Son aspect de délabrement nous est donné par une gravure représentant le *York*, 74 canons construit en 1807 et versé au service des camps en 1819. Un manuscrit du commandant Pillet, du 24 novembre 1812, témoigne des conditions d'existence endurées par les prisonniers français à bord d'un ponton. Il fournit des informations intéressantes sur le réaménagement du navire : "Les pontons ou vieux vaisseaux servant de prison sont généralement des 74. Les prisonniers occupent la batterie basse et le faux pont, desquels on a retranché à chaque extrémité environ un huitième. C'est là que couche avec les armes chargées la portion de la garnison qui n'est pas de service. La cloison qui les sépare est mailletée ou renforcée de grosses têtes de clous placées sans intervalle, et de distance en distance sont percées des meurtrières par lesquelles peuvent passer des canons de fusils tirant sur les prisonniers. Les ouvertures sont croisées par des grilles de fer fondu formant une seule masse dont les barres sont épaisses de trois pouces et fermées tous les soirs par un mantelet ou madrier, la même espèce de grilles et les mêmes précautions sont prises pour la fermeture des sabords rétrécis de la batterie basse [4]. "

Ces renseignements sous-tendent plusieurs des images dessinées par François Bourgeon. Quelque temps après, les héros effectuent la traversée de



Le Ponton, p.15



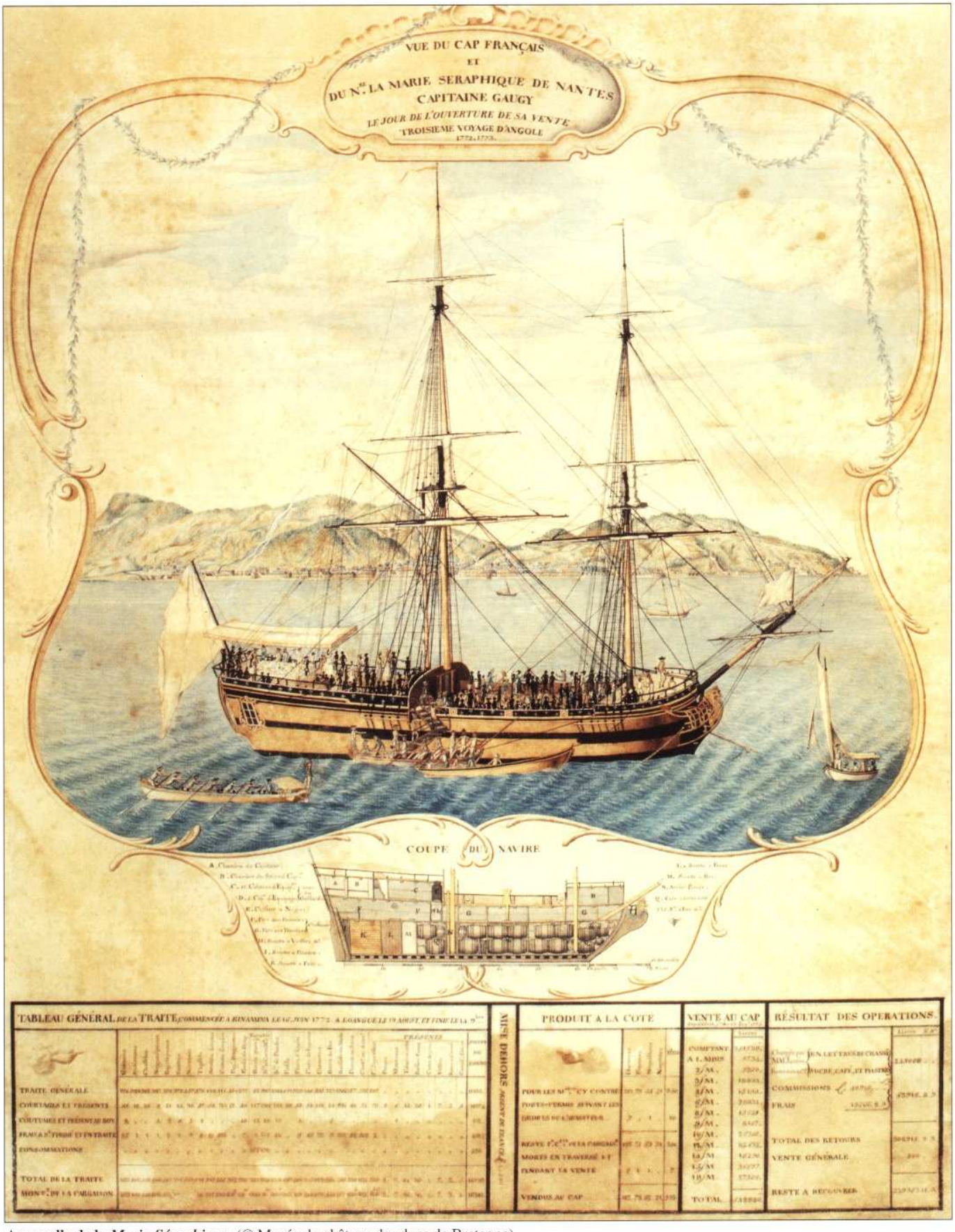
La Fille sous la dunette, p. 18



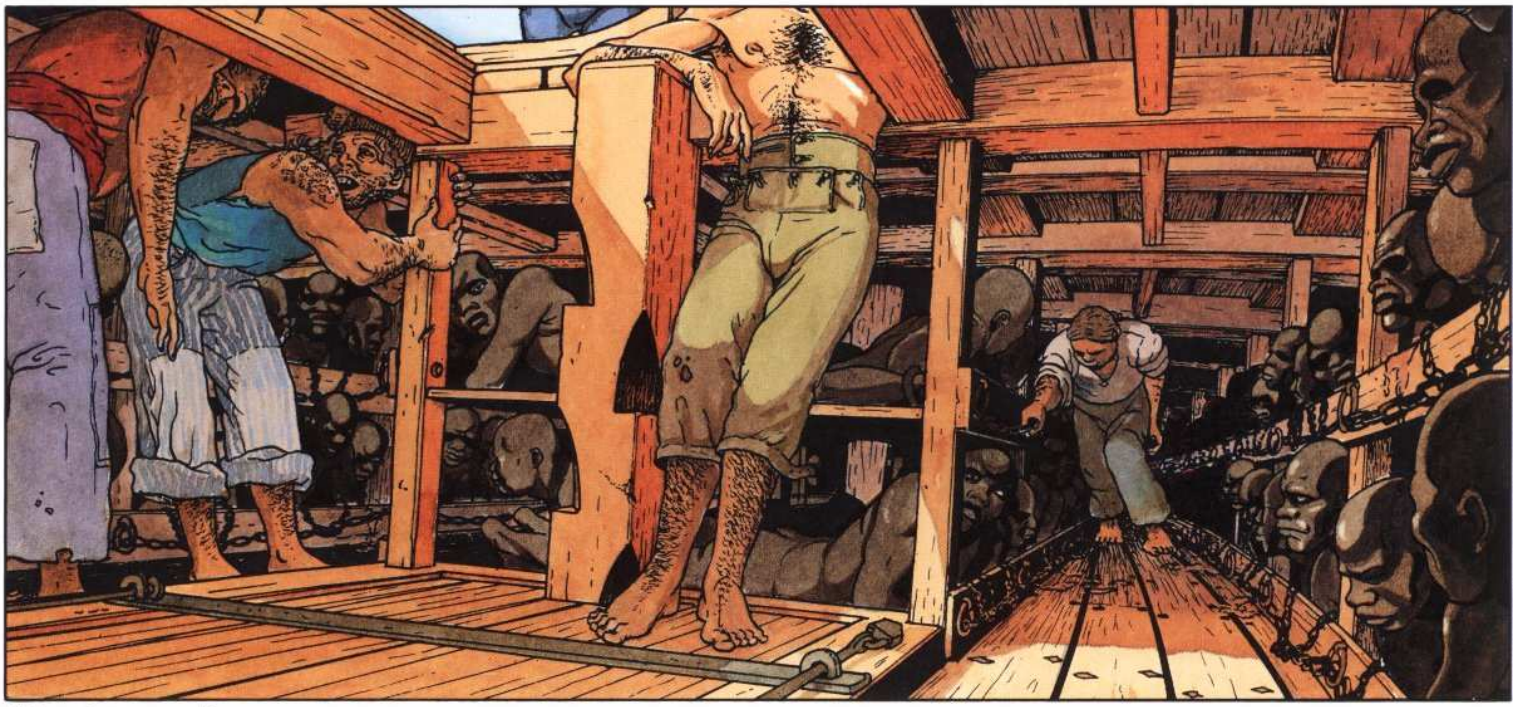
Maquette de la *Marie-Séraphique.* (© Musée du château des ducs de Bretagne - Photo B. Voisin)

l'Angleterre à Noirmoutier sur un cotre (on reverra ce type de navire – *Le Cerf* – dans le dernier épisode), puis s'embarquent sur un négrier, histoire de continuer à nous mener en bateau. Si, pour dessiner *Le Foudroyant*, l'auteur disposait d'une documentation très élaborée, la représentation du bateau négrier posait infiniment plus de problèmes, aucune monographie précise n'existant à l'époque. L'auteur s'étant ouvert de son projet à Jean Boudriot, ce dernier, sans lui cacher la difficulté de l'entreprise, lui signala l'existence de documents du musée des Salorges, relatifs à un senau nantais : la *Marie-Séraphique*. Il s'agissait principalement d'une aquarelle représentant le bateau à la mer, donnant une coupe longitudinale avec quelques indications sur son aménagement intérieur, et indiquant dans un tableau les marchandises transportées. Comme c'était souvent le cas au XVIII^{e} siècle, ce bateau avait été transformé postérieurement à sa conception, afin de charger une cargaison d'environ trois cent cinquante nègres. Une maquette récente, réalisée à partir de cette source, fait également partie des collections du musée de Nantes.

Sur ces indications, François Bourgeon se lance dans la restitution de ce navire négrier rebaptisé – on se demande pourquoi – *Marie-Caroline*. Rien de très évident dans son travail : l'aquarelle de la *Marie-Séraphique* ne donne que des indications partielles (pas de coupe transversale, la barre n'est pas dessinée, aucun détail sur l'aménagement de la cuisine, du faux pont). Une fois de plus, *le 74*



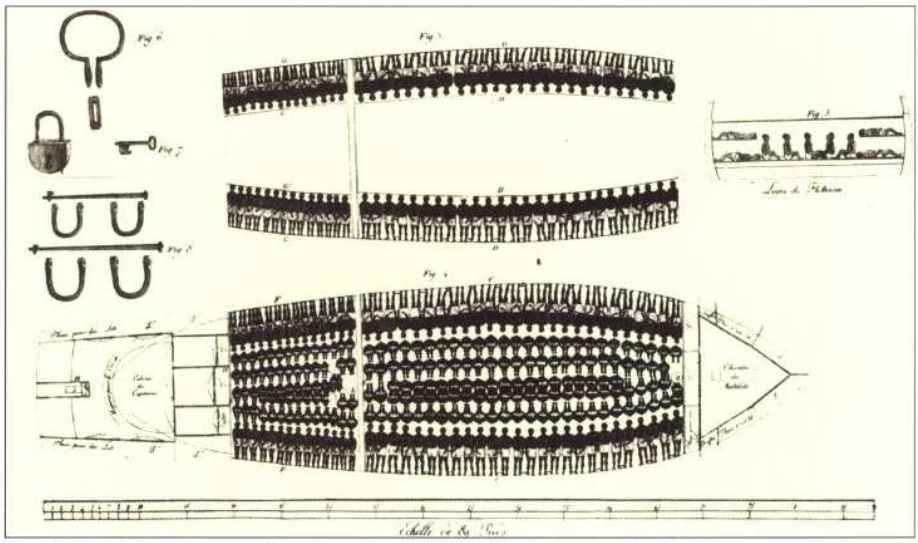
Aquarelle de la *Marie-Séraphique*. (© Musée du château des ducs de Bretagne)



L'Heure du serpent, p. 46

canons, qui traite de plusieurs de ces questions, va fournir d'utiles renseignements à l'auteur. Observant d'un œil critique la maquette de la *Marie-Séraphique*, il va modifier la position de la barre, placée trop en arrière. Les problèmes d'échelle vont tout particulièrement retenir l'attention du dessinateur, comme le lecteur n'aura pas manqué de s'en apercevoir à l'attitude des personnages : à la différence de ce qui se passait dans le 74 canons, ils sont obligés de se courber à tout moment, tant l'espace est réduit.

Dans sa description du ponton, le commandant Pillet se plaignait que la "perfide Albion" ait pu entasser près de neuf cents personnes dans les flancs d'un 74 canons réformé. Bien que cet effectif ait été à peu près celui de l'équipage d'un tel vaisseau, par la rotation des services de quart, il n'y avait jamais plus de la moitié des hommes à l'intérieur du navire... Et le brave prisonnier français de s'indigner sur d'inhumaines conditions de détention [5]... Que dire alors du transport du "bois d'ébène" ? Sur la *Marie-Séraphique*, l'effectif total (esclaves et équipage) était certes deux fois moins nombreux que sur un 74 canons, mais pour un navire huit fois plus petit. Cette considération va amener François Bourgeon à s'interroger sur la façon dont il était possible d'acheminer à bon port tant d'esclaves dans un si faible volume. Quelques plans dressés pour servir les thèses antiesclavagistes nous montrent les captifs à l'intérieur du faux pont : tout le long de la muraille du vaisseau, ils sont étendus, serrés les uns contre les autres, sur deux niveaux ; au milieu, dans l'espace laissé



Plan de l'aménagement du faux pont d'un navire négrier du XVIII^e siècle.
(© Musée du château des ducs de Bretagne)

libre, on voit des esclaves accroupis. Pour ces derniers, il paraît invraisemblable qu'ils aient pu voyager ainsi longtemps sans dommage. Afin de remédier à cet inconvénient, sur la foi de l'ouvrage de Patrick Villiers, *Traite des Noirs et navires négriers au XVIII^e siècle* [6], François Bourgeon imagine un échafaud central offrant des couchettes supplémentaires. La restitution proposée par le dessinateur est saisissante. Pourtant, quelque temps plus tard, Jean Boudriot, reprenant le problème dans une nouvelle monographie, *l'Aurore*, infirme une telle conjecture : d'un point de vue fonctionnel, cette disposition aurait considérablement

gêné la manœuvre des câbles entreposés à cet endroit ; en outre, elle aurait réduit notablement l'aération, déjà insuffisante, de l'entrepont. Pour cette raison, aucun échafaud central n'est figuré sur un document d'époque. Il faut donc imaginer que les esclaves se relayaient aux plus mauvaises places... On peut chercher longtemps, multiplier les précautions, et se tromper.

D'autres problèmes se poseront encore : l'aménagement des cuisines, l'existence d'une drome – mâture de rechange – sur un navire où l'encombrement est considérable... Rien n'est laissé au hasard, et si tel ou tel détail présente un caractère hypothétique, ce n'est jamais par ignorance du dossier. Quoi de plus antipathique qu'un négrier, wagon à bestiaux flottant sur l'eau ? On peut pourtant rêver sur un tel bateau... il porte un si joli nom. Par la magie d'une figure de proue, la *Marie-Caroline* va devenir un bien séduisant navire.



Figure de proue d'un gros vaisseau du XVIII^e siècle.
(© Musée du château des ducs de Bretagne – Photo M. Rouzet)

Du Kent à Juda

Ceux qui, fous de bateaux à voiles, voudraient en apprendre plus sur les deux cotres dessinés par François Bourgeon, le smuggler et le pirate, pourront se reporter, pour le premier, à une publication de l'association des Amis des musées de la Marine, *Cotre de 14 caronades*, et pour le second, au *Cerf*, ainsi nommé dans *le Bois d'ébène*, monographie par Jean Boudriot.

Entre deux bateaux, les Passagers du vent feront quelques séjours à terre. Le second ouvrage nous conduit dans le Kent. Pour situer l'action, d'abord à la campagne, dans une résidence du père de Mary, puis dans un port, François Bourgeon s'est fondé sur des études relatives à l'architecture et au mobilier anglais du XVIII^e siècle; il a aussi utilisé une peinture de l'époque représentant les quais de Bristol pour imaginer la ville où Hoel fait la connaissance de Grenouille. A la fin du *Ponton*, les héros arrivent à Noirmoutier. L'auteur est ici dans son élément : il connaît bien les lieux pour les avoir parcourus. Il prend soin toutefois d'en modifier le paysage actuel, en analysant des gravures et des cartes du XVIII^e siècle. Un document



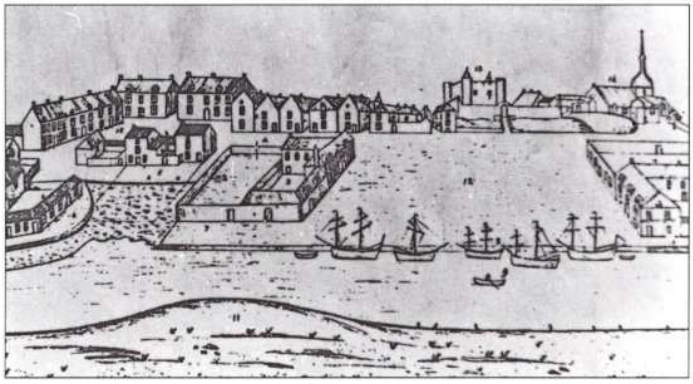
Le Ponton, p. 28



Bristol au XVIII^e siècle. (© Museum & Art Gallery, Bristol)



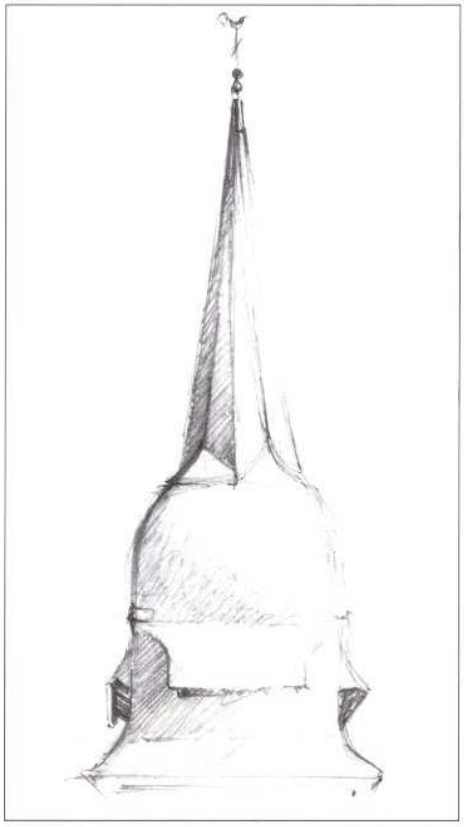
Le Ponton, p. 28



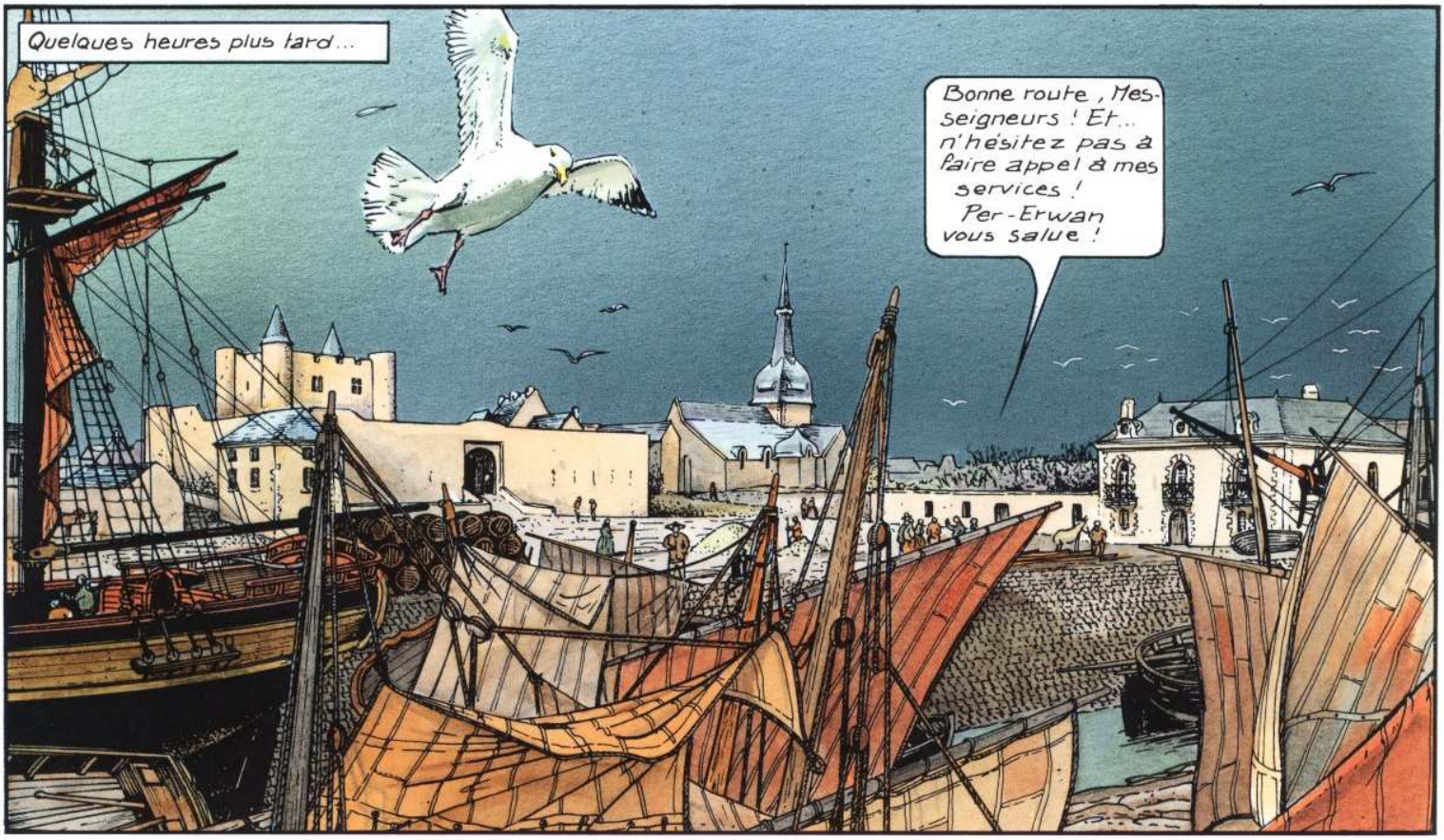
Gravure de Noirmoutier en 1768.



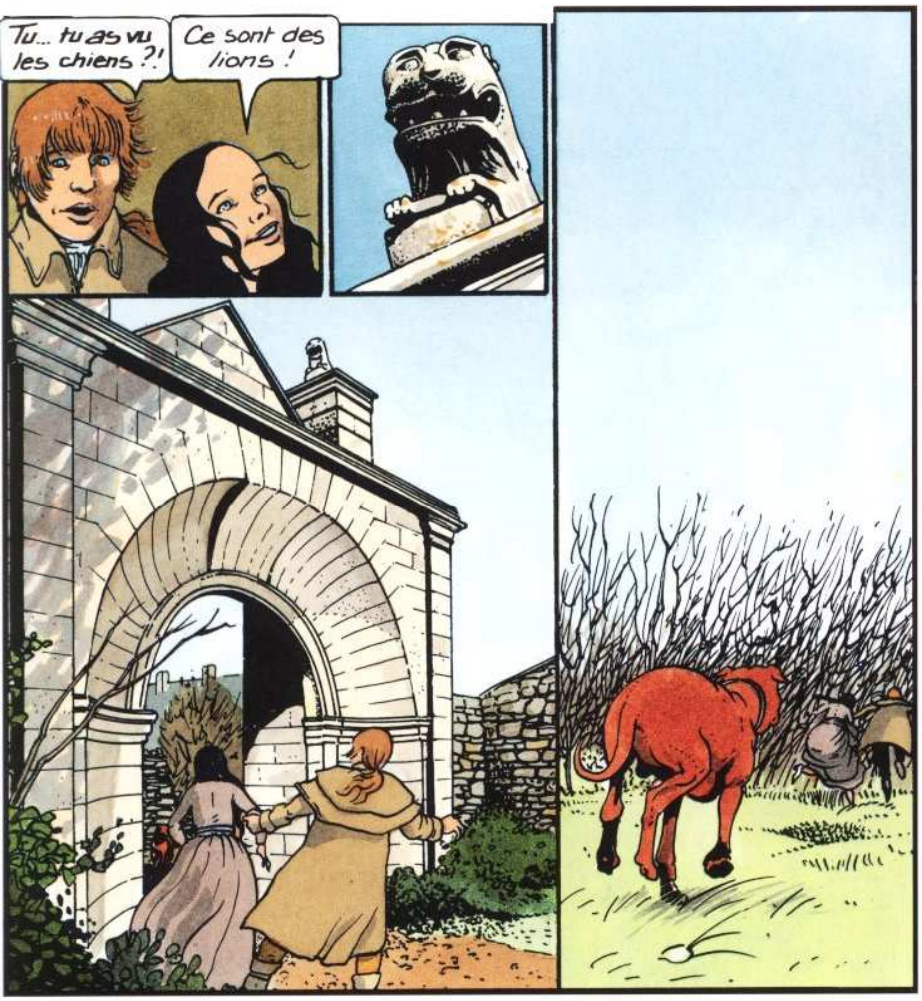
Vue du château et de l'église de Noirmoutier en 1988. (© M.Rouzet)



Etude de clocher du XVIII^e siècle par Bourgeon.



Le Ponton, p. 41



Le Ponton, p. 42



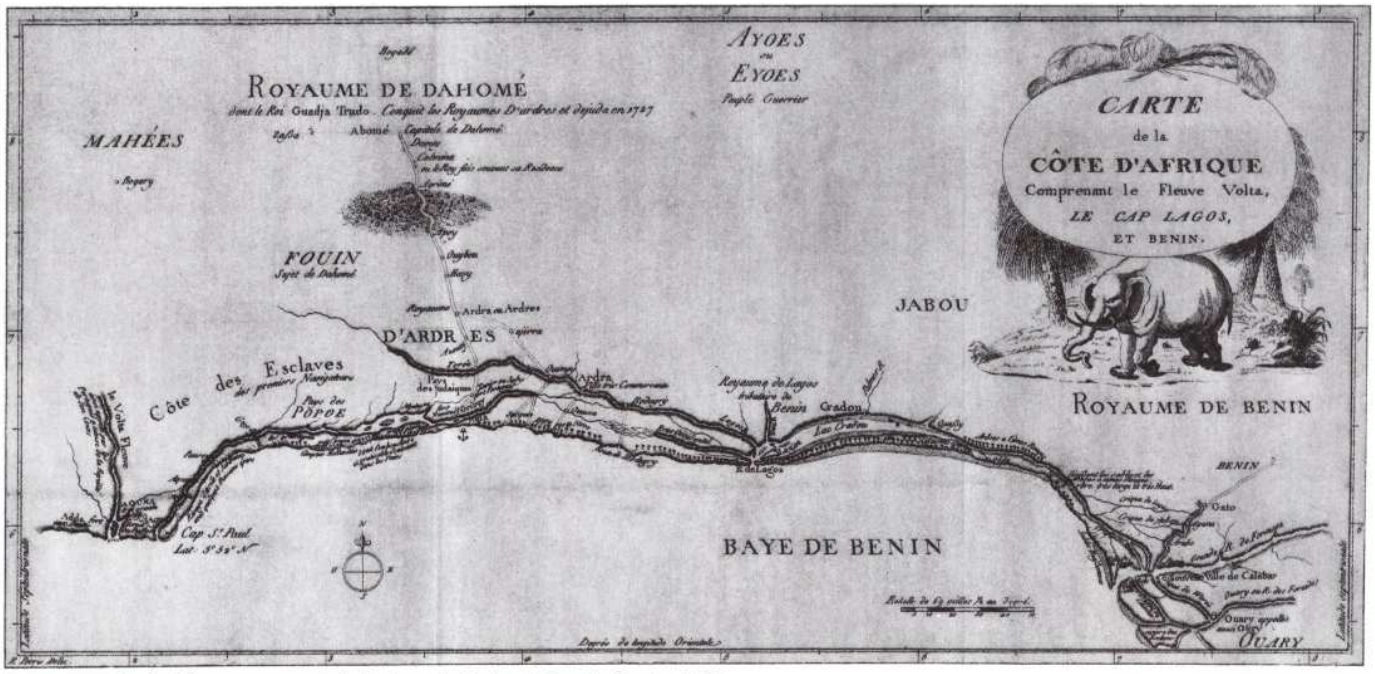
Abbaye de La Blanche, Noirmoutier. (© M.Rouzet)

d'époque lui ayant révélé que le clocher de l'église de Noirmoutier avait été modifié, après avoir fait une étude du modèle du XVIII[e] siècle, il le restitue dans sa forme initiale.

Parfois, la réalité se fond avec la fiction: quand quelques curieux s'approchent trop de l'abbaye de La Blanche, ils déguerpissent bien vite, poursuivis par des chiens... Après François Bourgeon, des amis que j'avais envoyés en reconnaissance subiront pareils assauts pour avoir voulu photographier le monument... Éternel recommencement !

Avec l'épisode dahoméen vont commencer les vraies difficultés. Le Kent et Noirmoutier sont des contrées proches, des architectures du XVIII[e] siècle y ont été conservées. En outre, les Anglais ont d'excellents ouvrages historiques sur tous les aspects matériels de la vie quotidienne. Tout autre chose était de restituer dans son décor la vie d'une colonie française à la fin du XVIII[e] siècle, quelque part en Afrique. Quelque part, mais pas n'importe où, à Juda – Ouidah – sur les côtes du golfe de Guinée, au Dahomey, le Bénin d'aujourd'hui. Pourquoi là plutôt qu'ailleurs ? La traite se pratiquait dans bien d'autres endroits, et initialement, le dessinateur avait prévu de situer son récit sur une île du Sénégal, Gorée, un des repaires négriers sous l'Ancien Régime [7].

En cette matière comme en d'autres, s'est imposée à l'auteur une recherche bibliographique. Il a lu quantité d'ouvrages sur le commerce triangulaire, ou "circuiteux", comme on disait à l'époque : les uns abondamment illustrés, ainsi *les Esclaves* de Suzanne Everett ; d'autres plus arides, sans documents iconographiques, *la Traite négrière du XV[e] au XX[e] siècle* , recueil d'articles publiés par l'Unesco ; des études déjà anciennes, celle du père Dieudonné Rinchon, *le Trafic négrier* ; d'autres plus récentes, comme celle de Patrick Villiers (déjà mentionnée). Une thèse volumineuse de Pierre Verger, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du XVII[e] au XIX[e] siècle* [8], lui révèle l'existence du comptoir de Juda, où trafiquaient Français, Anglais et Portugais, dans trois forts distincts. Bien que plus particulièrement consacrés aux relations portugaises entre Afrique et Brésil, plusieurs passages évo-



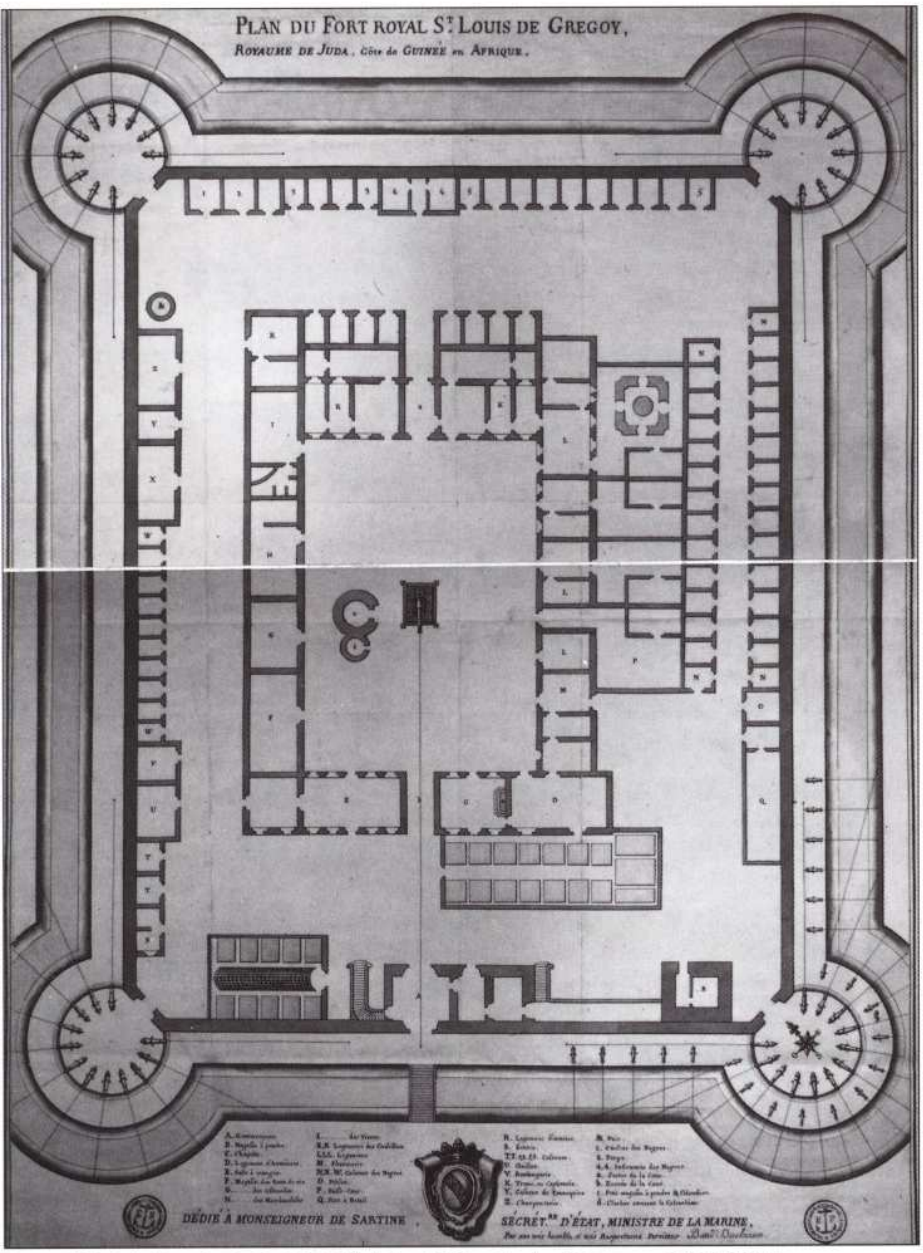
Carte extraite de *Voyage au pays de Dahomé*, Robert Norris, Paris, 1790.

quent le rôle de l'établissement français et donnent la référence des documents.

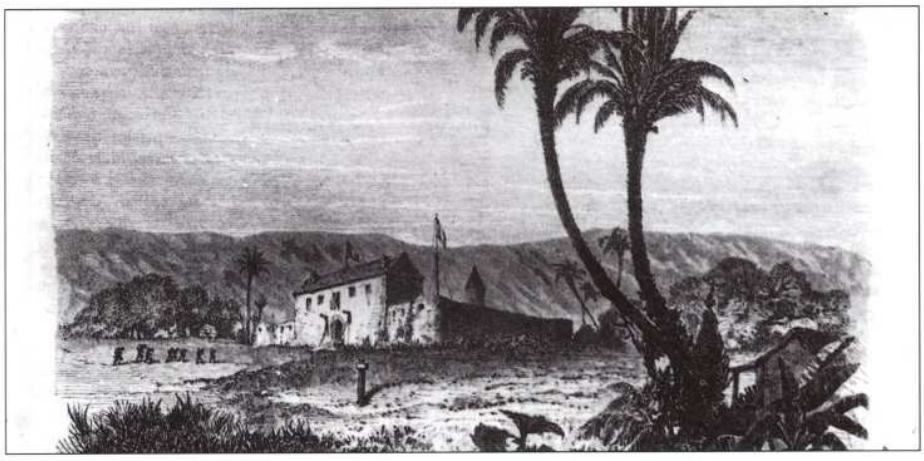
Commencée dans des livres, la quête d'informations s'est poursuivie rue Oudinot, dans ce qui était l'ancien ministère des Colonies, puis aux Archives nationales, rue des Francs-Bourgeois. Les lecteurs des *Passagers du vent* savent, puisque c'est la référence du plan publié en page de garde du *Comptoir de Juda,* que, du carton 27 bis, série C6, étiqueté "Sénégal ancien", François Bourgeon a extrait la majeure partie des informations nécessaires à la "restauration" du fort français et à l'évocation des lieux environnants. Parmi tous les dessins proposés par notre auteur, l'un des plus exceptionnels est certainement la restitution du fort, qui rend plus que douteuse la représentation publiée dans *le Tour du monde* en 1863 : douteuse par l'élévation des courtines et par la topographie (le relief à l'arrière-plan de la gravure est déconcertant dans une lagune en réalité plate comme la main). L'abbé Bullet ayant dressé en 1776 le plan du fort avec une coupe en élévation, François Bourgeon entreprend d'en construire la maquette. Comme une étape intermédiaire nécessaire, le travail graphique de l'auteur a été préparé par la réalisation de ce modèle en trois dimensions. On retrouve là une exigence coutumière au dessinateur qui s'était déjà familiarisé avec la marine du XVIII^{e} siècle en observant diverses maquettes. Il est évident que représenter correctement un monument qui n'existe plus n'est pas chose aisée, surtout si l'on veut s'y déplacer. Quand l'auteur s'attarde longtemps en un même lieu, il est donc préférable pour lui de disposer d'un modèle, de façon à saisir avec exactitude les volumes dans une lumière déterminée. Le lecteur attentif qui a comparé les dessins de l'auteur aux plans de l'abbé Bullet n'a pas manqué de constater quelques légères différences, notamment la présence d'un canon au milieu du massif de la cour centrale. En fait, l'auteur a complété son information par un autre plan, officiel celui-là, dessiné à l'intention de monseigneur de Sartine, secrétaire d'Etat à la Marine. Ce plan, idéalisé dans sa légende (elle mentionne entre autres une infirmerie des nègres), indique un canon placé face à la porte d'entrée.

De Juda à Abomey

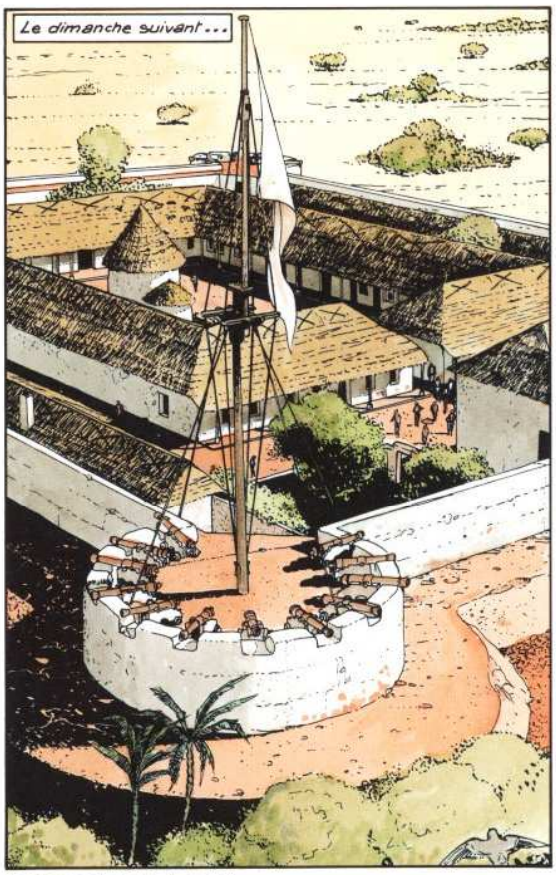
Pour dessiner le cheminement des Français de la baie de Juda au fort Saint-Louis, François Bourgeon a utilisé un autre plan de l'abbé Bullet, qui situe dans leur alternance marais et langues de terre ferme, ainsi que le fort de Caraçon. De Juda à Abomey, les Passagers du vent suivent une route décrite par plusieurs voyageurs européens au XVIII^{e} siècle: "Les chemins sont très étroits, et par cela même très incommodes. On rencontre à chaque pas des herbes de 7 à 8 pieds de haut, qui ont beaucoup de rapport avec nos roseaux [9] [...]" Après une longue marche... "C'est ici que commence la grande forêt dont le chemin qui la traverse est si étroit, si tortueux, et si mauvais, qu'il est impossible de s'y faire porter en hamac, même dans le moment où je voyageais, et qui est la sai-



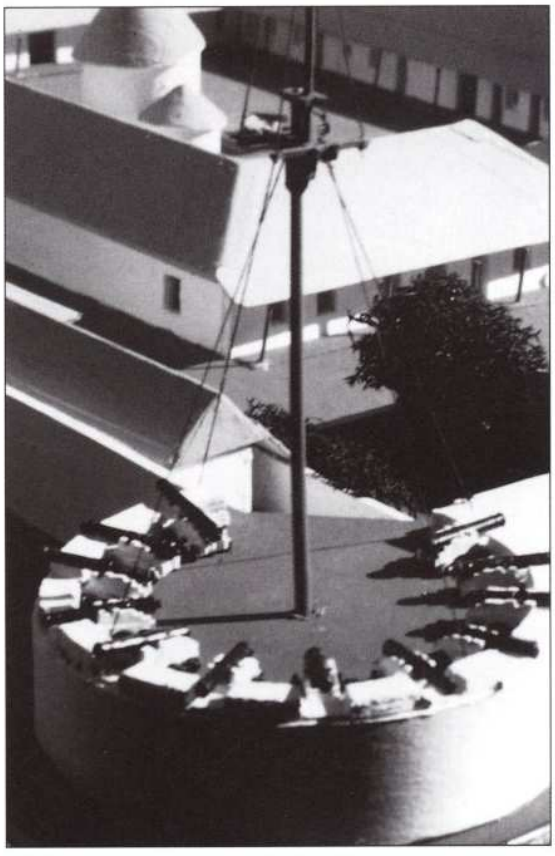
Plan officiel du fort de Juda, XVIII[e] siècle. (© Secrétariat d'Etat aux DOM-TOM)



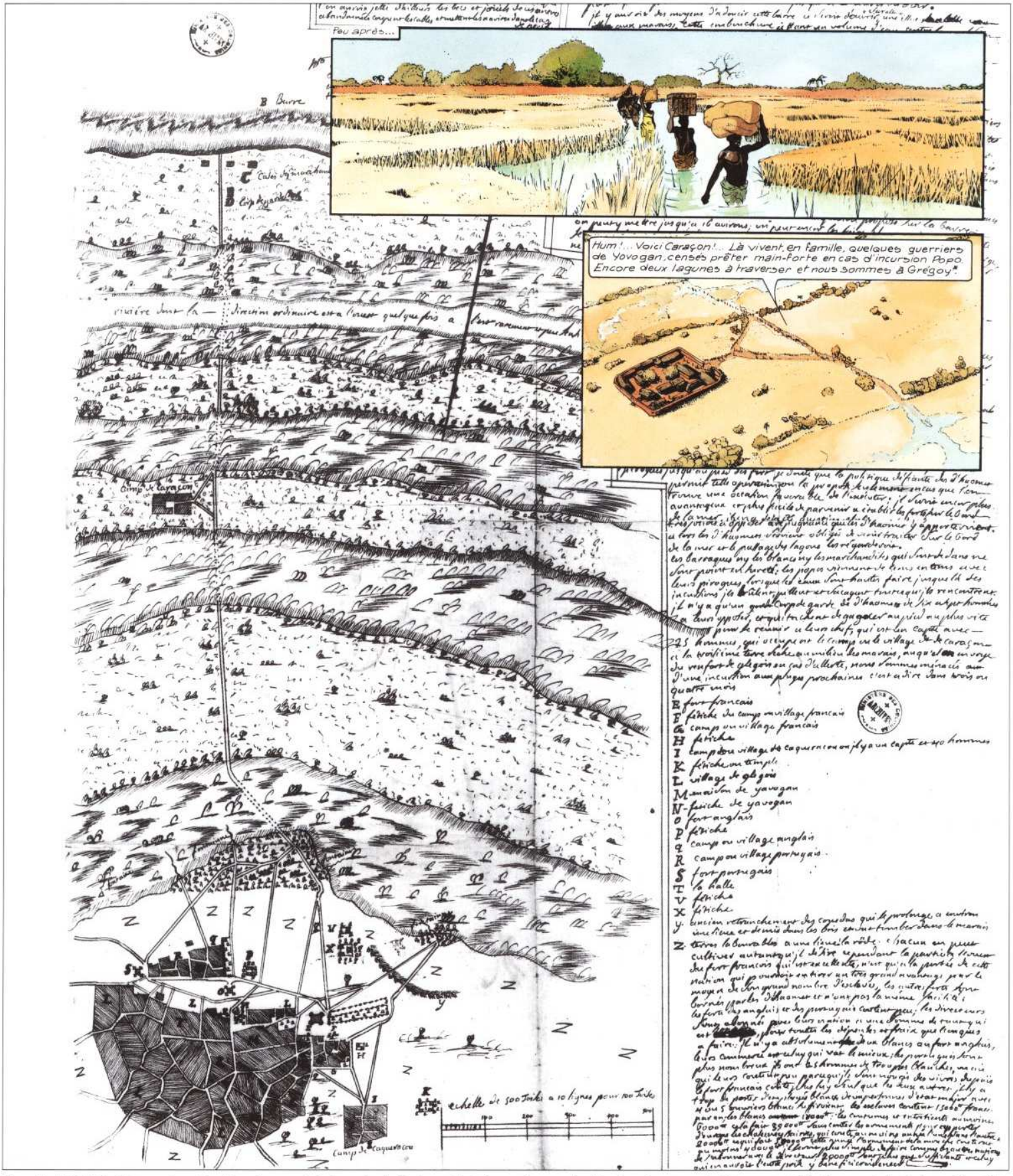
Gravure du fort de Juda dans *le Tour du monde*, 1863.



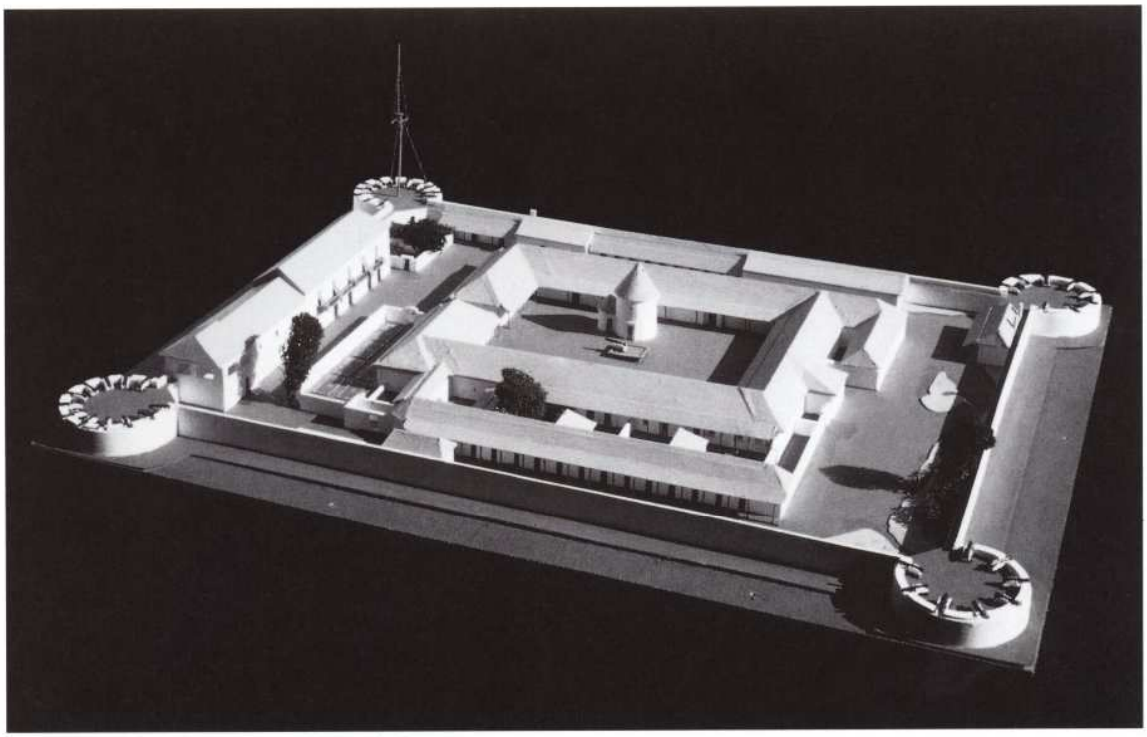
Le Comptoir de Juda, p. 37



Détail de la maquette du fort de Juda, par Bourgeon.



Plan de l'abbé Bullet montrant le cheminement de la rade de Juda au fort français, avec indication du camp de Caraçon (cf. *le Comptoir de Juda*, p. 20 et 21).
(© Archives nationales, série cc, carton 271)



Maquette du fort de Juda, par François Bourgeon.

son la meilleure et la plus sèche de l'année. Notre capitaine des gardes disposa ses gens de manière à en placer une partie en devant et l'autre sur l'arrière, avec des mousquets chargés, pour nous défendre contre les attaques des bêtes féroces dont abonde cette forêt redoutable [10] [...]"

Ces quelques lignes expliquent les paysages de savane et de grande forêt que nous fait découvrir Bourgeon. Ils ne correspondent pas à des lieux précis, mais aux différents types de végétation qu'on pouvait rencontrer sur ce parcours.

Au bout de la route, Abomey. Quelle idée se faire d'une telle agglomération ? Voilà ce que nous en dit Robert Norris à l'époque : "La ville est grande, et peut contenir environ vingt-quatre mille habitants. Elle est bâtie sans aucun ordre, ou du moins sans égard à la régularité ni à l'alignement des rues. Un certain nombre de petites cabanes pour les femmes, et un ou deux portiques ombragés pour le maître, le tout enclos d'une haute muraille de torchis, forment l'arrangement et toutes les commodités de chaque famille [11]."

Labarthe, pour sa part, remarque l'originalité de la maison du roi : "[elle] est entourée d'un enclos d'un quart de lieue ; elle est plus élevée, elle renferme de longues galeries, où les grands et le peuple se tiennent en attendant l'audience [12]."

Pour le reste des habitations, elles ne devaient guère être différentes de ces maisons "petites et couvertes de paille [13]" que Labarthe a pu observer dans plusieurs villages du Dahomey. Exposées aux brutales intempéries de la saison des pluies, il ne demeure plus grand-chose des constructions de cette époque.

Le premier à s'être véritablement intéressé à la question et à avoir cherché à préserver la mémoire de l'ancien Dahomey est un administrateur colonial, Le Herissé, dont l'ouvrage *l'Ancien Royaume du Dahomey*, paru en 1911, constitue la source d'information essentielle. Que nous apprend-il sur les bâtiments royaux ? "Le palais – puisqu'il est convenu d'appeler ainsi un amas de constructions en pisé et en chaume – est l'œuvre de dix règnes, comme le Dahomey que nous avons pris à Béhanzin. Chaque roi s'est fait une obligation de construire, tout contre l'emplacement qu'avait



Palais de Glélé, musée d'Abomey. (© Pierre Verger)



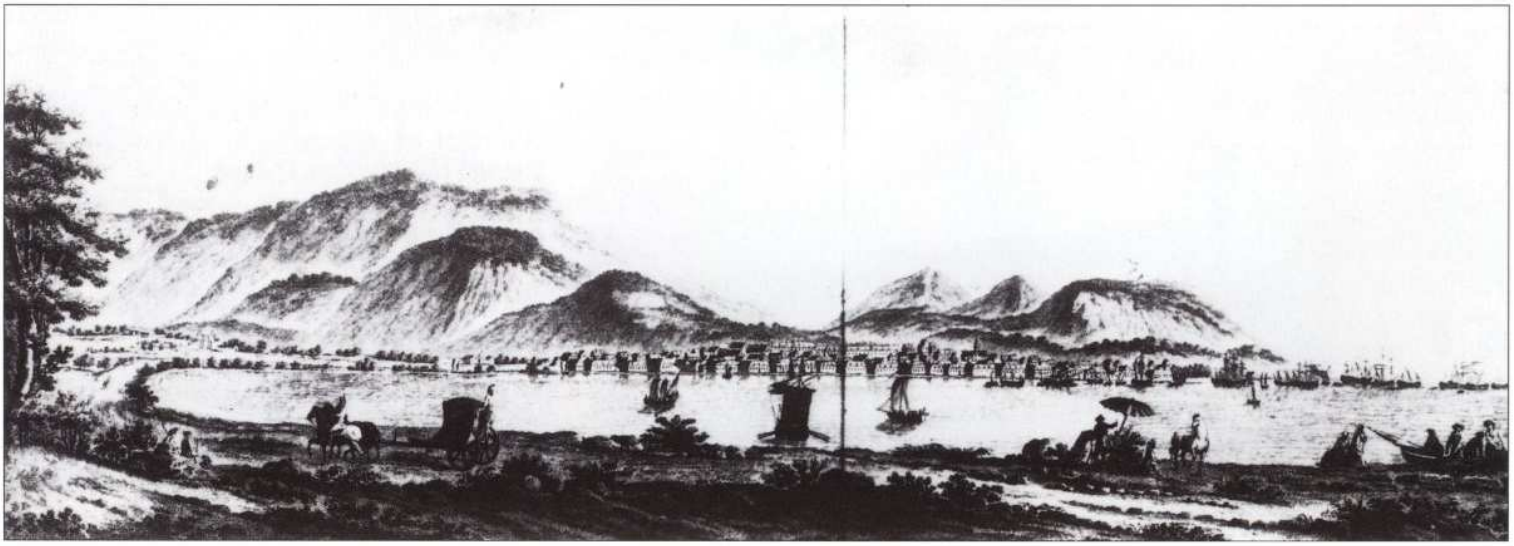
Bas-relief du palais de Ghèzô. (© Musée de l'Homme)



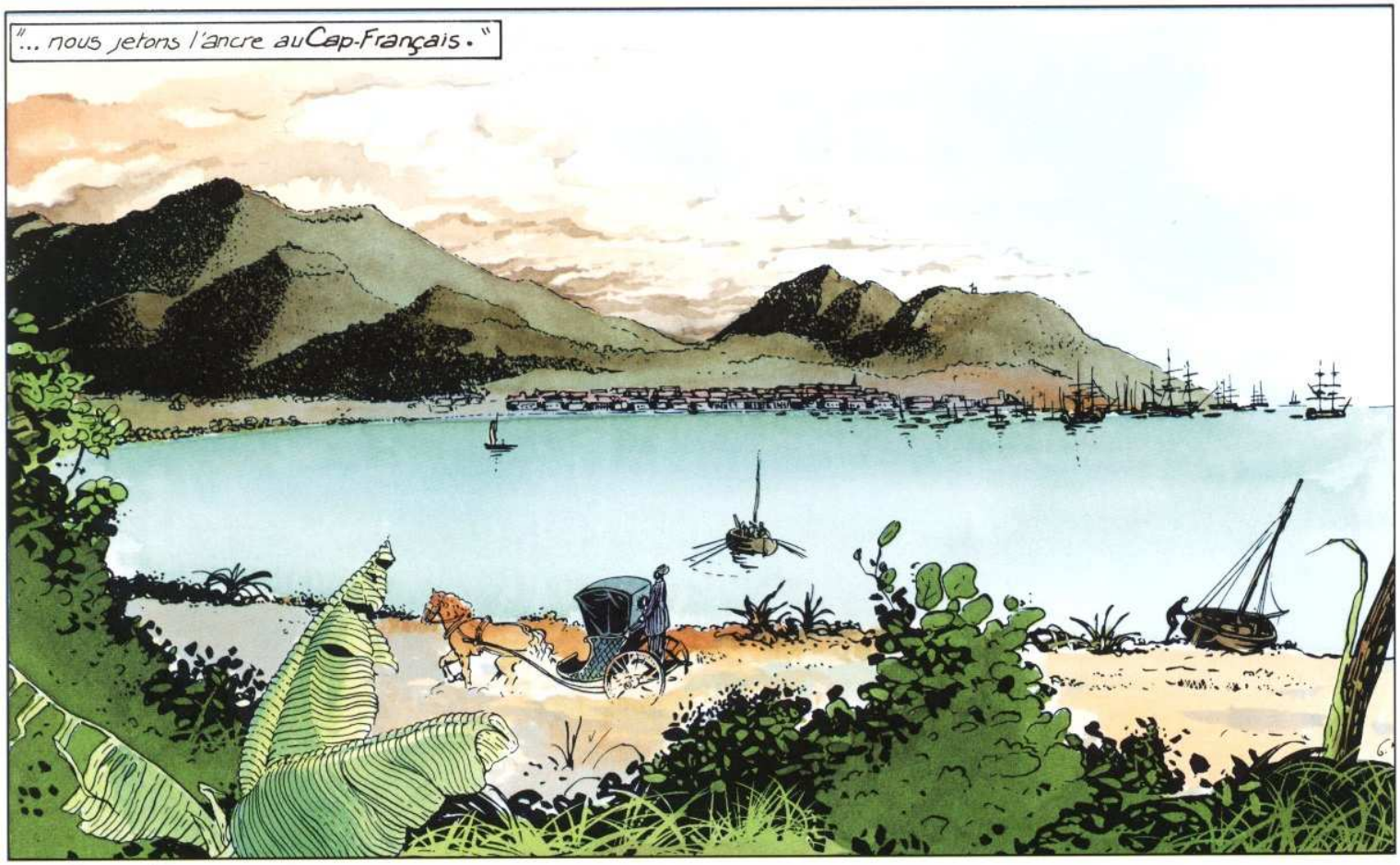
Village lacustre de Ganvié. (© Pierre Verger)

habité son prédécesseur, la demeure où il devait vivre, avoir son tombeau et ses autels... Mais, si le palais commande l'admiration aux Dahoméens, il retient à peine l'attention des visiteurs européens qui, ignorant son histoire, ne remarquent que l'art primitif de ses bas-reliefs, l'étendue de ses ruines et son enceinte. Les murs de celle-ci atteignent huit mètres de hauteur et dépassent trois kilomètres et demi en développement. Ils limitent un espace de quarante hectares environ, largement découpé par leurs saillants et leurs rentrants [14]."

Quelques plans à l'appui font apparaître un enchevêtrement d'édifices, avec des murs en pisé qui délimitent de nombreuses cours. Dans cette confusion relative, on peut cependant reconnaître quelques lignes maîtresses orthogonales. Le Herissé, ayant eu l'heureuse initiative de faire restaurer les palais de Ghèzô et de Glélé, respectivement troisième et quatrième successeurs de Kpëngla, c'est dans un de ces bâtiments que François Bourgeon a choisi de situer la première entrevue entre le roi du Dahomey et la petite délégation française. Dans la restitution proposée, on remarque des bas-reliefs. Ils illustraient les exploits guerriers du maître du Dahomey. Copiés à la demande de Le Herissé, on peut en contempler les moulages au musée de l'Homme. Les Parisiens ont bien de la chance de disposer dans leur ville d'un immense savoir accumulé au cours des siècles. Pour un temps encore résidant dans la capitale, notre auteur, à défaut de pouvoir se rendre au Dahomey, va fréquenter assidûment le musée de l'Homme. Cela ne chan-



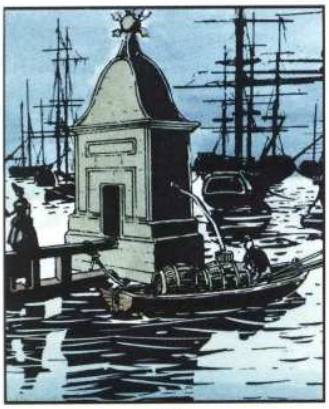
Gravure du Cap-Français dans *Recueil des vues des lieux principaux de la colonie française de Saint-Domingue*, 1791.



Le Bois d'ébène, p. 36



Gravure de la Fontaine d'Estaing au Cap-Français.

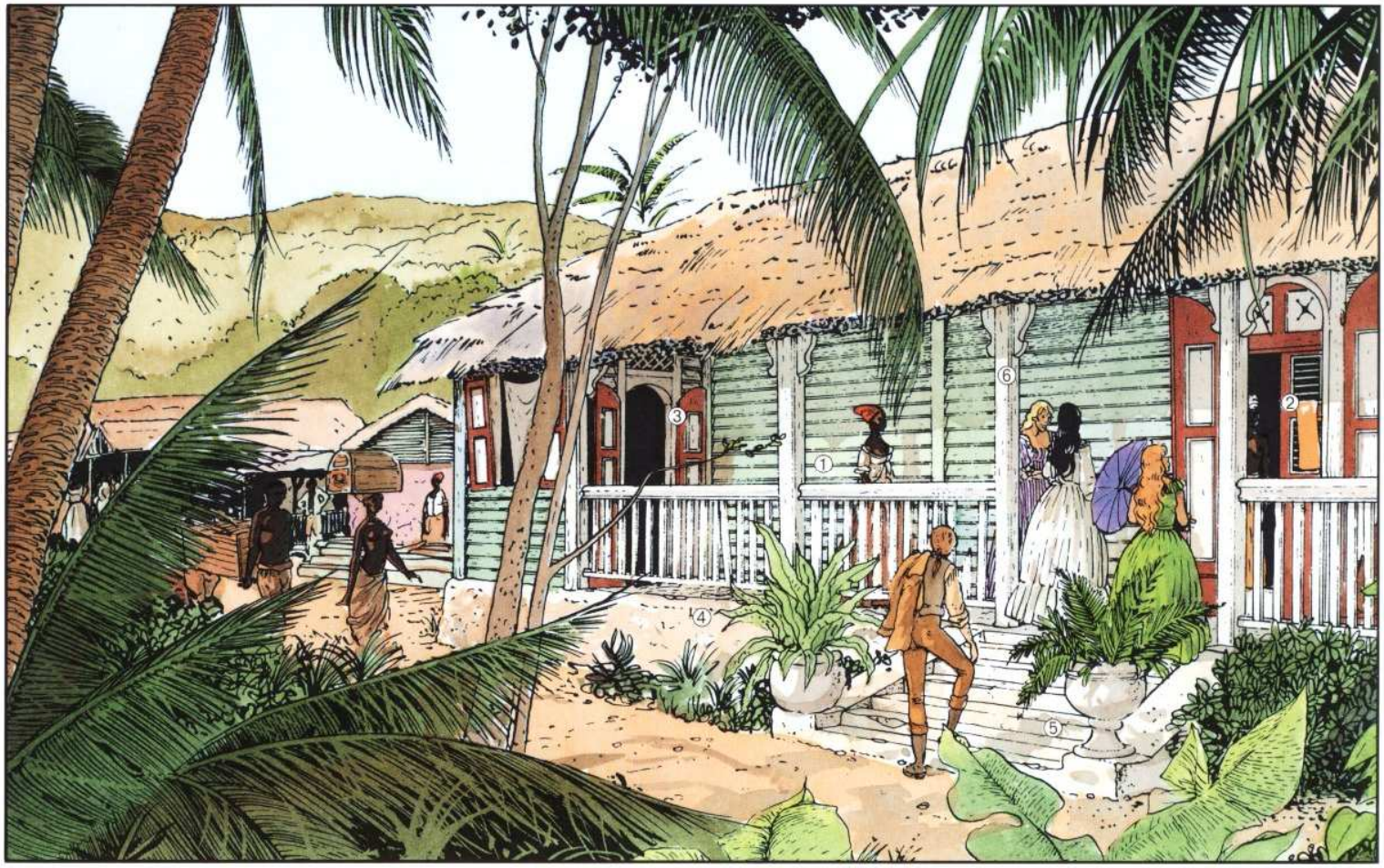


Le Bois d'ébène, p. 37

gera pas beaucoup ses habitudes, puisqu'il se rendait déjà souvent au musée de la Marine, abrité par le même palais du Trocadéro. Quelques gravures et des photos, beaucoup de photos, les unes anciennes, sépia ou noir et blanc, les autres, plus récentes, en couleurs, nous offrent des images de cases, de paysages urbains dont on peut penser, compte tenu de leur caractère primitif, qu'ils sont fort semblables à ceux du XVIII[e] siècle. En corrigeant les unes par les autres, en remplaçant les toits de tôle par du "chaume", l'auteur ne risquait pas trop de se tromper, pour peu que ces images soient corroborées par des textes anciens. De toute façon, la confusion de l'urbanisme dahoméen autorise quelques libertés de création. Pour vraisemblable qu'elle soit, la restitution d'Abomey ne présente pas la même sûreté que celle du fort de Juda, et l'œil du dessinateur s'y promène avec prudence : tient-il un angle de vue, il s'y maintient, évitant les risques de contre-champs hasardeux. Sur le chemin du retour à Juda, Isa va être contrainte d'effectuer un bref détour par le village de Ganvié, authentique cité lacustre, devenue depuis – Isa y est-elle pour quelque chose ? – un haut lieu de tourisme.

En Haïti

A la fin du voyage, Haïti... Le Cap-Français... une "fabrique", avec l'habitation du maître au milieu des champs de canne, et puis, ces mornes, curieuses montagnes aux sommets arrondis.
Comme pour le Dahomey, de la confrontation des sources écrites, de gravures et de photos, naît le décor que François Bourgeon recompose pour nous (sans jamais être allé aux Antilles). Il est d'autant plus exact qu'il se fonde sur une excellente source iconographique, *Recueil des vues des lieux principaux de la colonie française de Saint-Domingue*, gravée par les soins de M. Ponce, en 1791. Elle est tellement précise que l'auteur reproduit l'une de ces gravures sous un angle à peine modifié pour nous présenter le Cap-Français. Dans une lettre de l'écrivain franc-comtois Girod de Chantrans [15], il découvre la description d'une demeure qui aurait fort bien pu appartenir à l'hôtesse d'Isa, Mme de Magnan : "Représentez-vous donc une maison sans étage, de quarante pas de longueur E.O. sur trente de profondeur N. et S. Deux galeries couvertes par un avant-toit soutenu par des piliers et attenantes au corps-de-logis, règnent sur toute la longueur ; l'une au N. et l'autre



Le Bois d'ébène, p. 38

au S. L'on s'y promène et l'on y respire (1). Tout le logement se trouve compris entre ces deux galeries. Il consiste en une grande salle ménagée au centre du bâtiment et percée de deux portes en face l'une de l'autre, habituellement ouvertes, qui répondent chacune sur le milieu d'une galerie (2). La salle est flanquée au N. de deux petites chambres, l'une à droite, l'autre à gauche, où logent des esclaves favoris. Au S. sont deux passages qui mènent chacun à une chambre de maître; le propriétaire occupe l'une et m'a cédé l'autre. Indépendamment du logement que je viens de vous indiquer, l'on a pris sur l'emplacement des deux galeries, aux quatre extrémités qu'elles présentent, des espaces suffisants pour y faire quatre petites réserves. L'une sert de magasin à vivres pour les nègres nouveaux ou infirmes de l'habitation : une autre sert d'apothicairerie, et les deux dernières sont consacrées aux Blancs de mince condition qui viennent demander l'hospitalité (3). Le sol de la maison est élevé de trois à quatre pieds au-dessus du terrain naturel, afin de diminuer l'humidité dans les appartements, qui ne laisse pas de se faire sentir d'une manière incommode, malgré cette sage précaution (4). Deux escaliers en pierre, placés symétriquement, l'un vers le milieu de la galerie du nord, l'autre vers le milieu de celle du sud, sont les seules communications de la maison avec le dehors (5). L'exhaussement du rez-de-chaussée est un massif de maçonnerie qui sert de fondation au bâtiment, dont les parois ne sont qu'une espèce de cloison faite avec des planches de palmiste, recouvertes successivement les unes par les autres en forme d'écailles, et fixées sur des poteaux d'un bois très dur, qui s'élèvent jusqu'au toit (6)." (Les chiffres entre parenthèses renvoient aux différents éléments de la maison restituée par Bourgeon.) En complétant ce document par quelques photos, il dessine cette bâtisse à l'architecture typique.

Sous l'angle de la précision documentaire, le parcours apparaît donc presque sans faute. On relève cependant, quelques rares fois, une ou deux concessions au spectaculaire, avec des images en léger décalage avec la réalité géographique ou historique. Ainsi en est-il de ce pont de liane au début de *l'Heure du serpent,* qui ne correspond à aucune rivière sur le chemin de Juda à Abomey. De même le bref séjour d'Isa à Ganvié, pour pittoresque qu'il soit, est également déplacé dans la

mesure où ce secteur n'appartient pas à la zone de peuplement fon et qu'il est donc peu vraisemblable qu'on ait pu y pratiquer un rituel vaudou.
Pierre Verger, grand connaisseur de la civilisation dahoméenne, de qui je tiens ces remarques restrictives, ajoutera que ces considérations ne sont rien en regard de "l'excellent support au charme exotique que constituent ces images."

Consolatrice nature

Après cet aperçu des sources documentaires utilisées pour camper les décors des *Passagers du vent*, nul doute sur le sérieux de la démarche de l'auteur. Il a pris soin aussi "d'interpréter" ces modèles en évitant de les figer : trop souvent, hélas, les dessinateurs qui s'inspirent de sources iconographiques, négligent d'apporter à leurs modèles les correctifs indispensables pour qu'ils puissent s'intégrer à leurs histoires. Un plan de masse d'architecte, une gravure, une photo, se rapportant à un même édifice ancien, en donnent des images fort différentes : la raideur impeccable du premier tranche sur le style de la gravure, tandis que la photo le fait apparaître dans un contexte et un état "décalés" par rapport à son origine. Lorsqu'il dessine les architectures de terre du Dahomey, François Bourgeon tient compte de la nature du matériau et des dégradations fréquentes causées par les grosses pluies tropicales. Du climat dépendent lumières et couleurs, si importantes dans notre perception des objets. L'évocation des paysages va de pair avec l'architecture elle-même. Transposer un document dans une bande dessinée, c'est en refaire l'histoire, l'intérioriser en essayant, avec les moyens dont on dispose, de le restituer le plus justement possible. De cette tâche, François Bourgeon s'acquitte avec rigueur, ce qui ne l'empêche pas parfois de commettre des erreurs de nuances : ainsi Jean Boudriot lui reprochera-t-il ses ocres rouges et ses bleus à bord du *Foudroyant*, couleurs effectivement en usage dans la marine royale du XVIII[e] siècle, mais qui, sur un 74 canons, avaient moins d'éclat. L'auteur sera pardonné, qui reconstruit pour nous des architectures anciennes, comme seule la bande dessinée a les moyens de les offrir.
Au-delà des monuments, de l'empreinte humaine, les lieux existent aussi à travers les "paysages naturels". Rivage du Kent, grands espaces océaniques, savanes dahoméennes ou prairies haïtiennes sont l'occasion pour l'auteur de composer de grandes images, de marquer une respiration dans un récit très tendu. Pour lui, la nature est consolatrice.
Tenant si fort ses décors à la pointe de son crayon, connaissant chaque recoin des lieux qu'il dessine, l'auteur va pouvoir s'y projeter, y vivre. Le décor en place, il est temps de nous intéresser aux personnages qui vont l'animer.

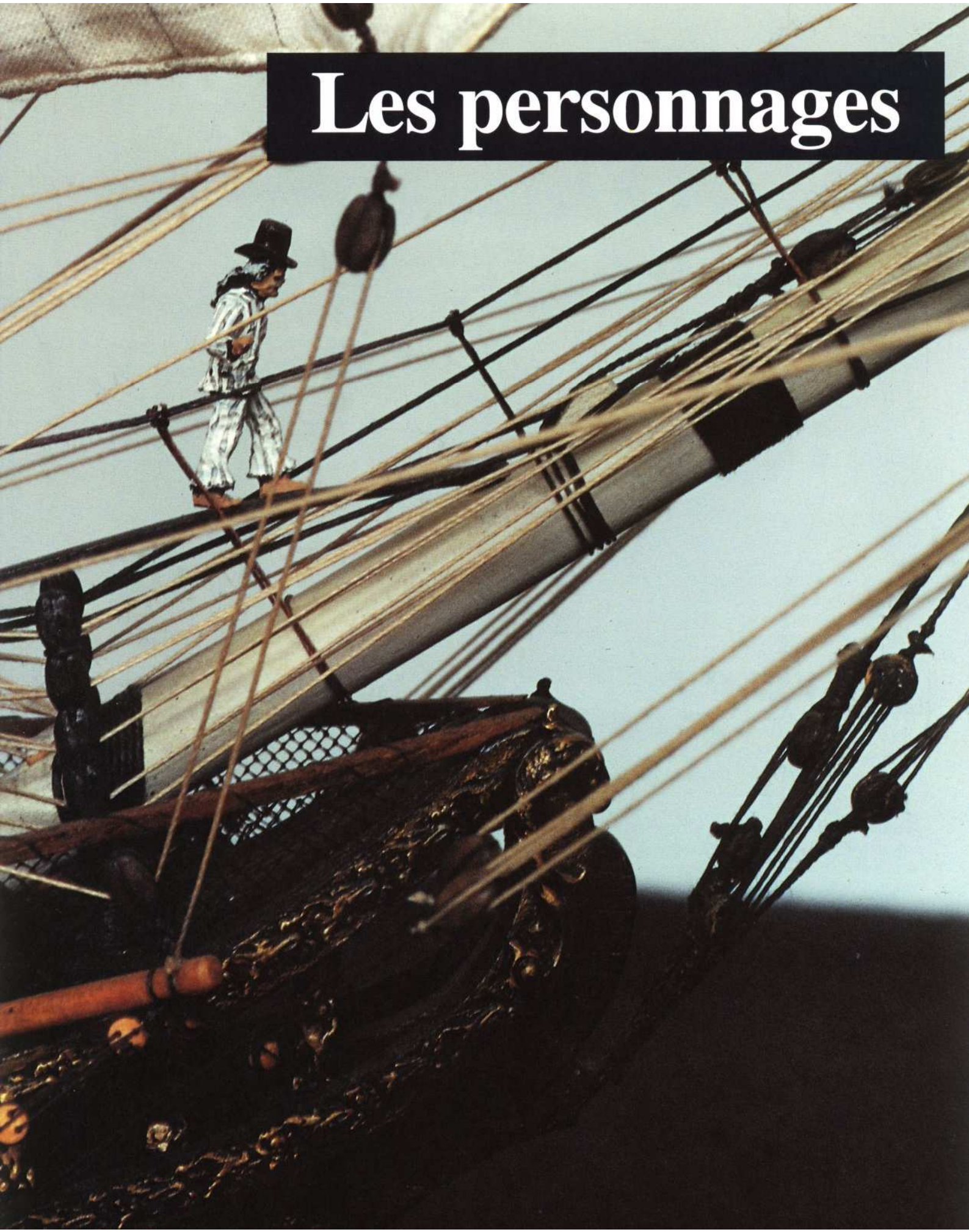


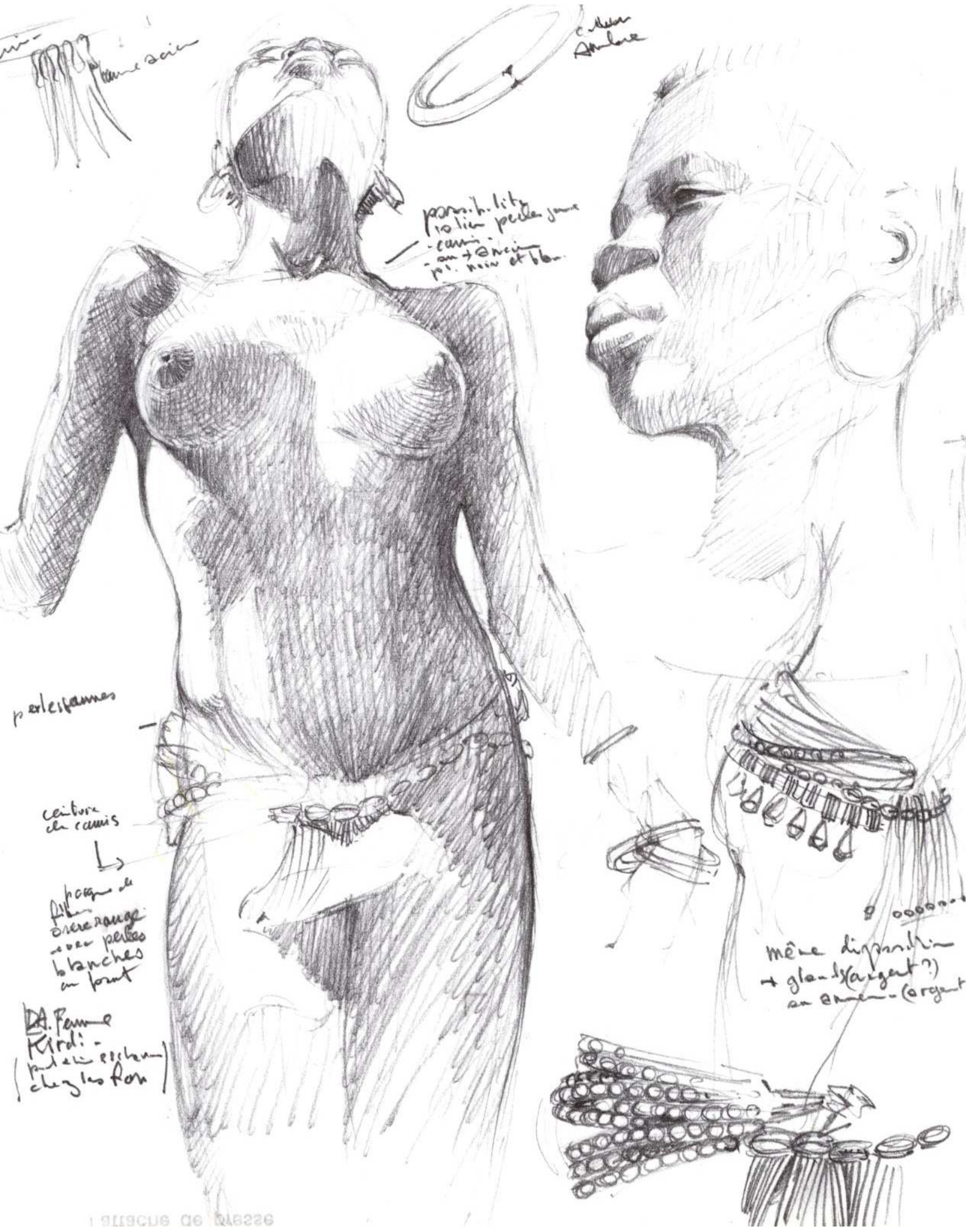
L'Heure du serpent, p. 42

1. ASSOCIATION CLOVIS, *Bourgeon à la Hune*, Ed. Glénat, 1986, p. 7.
2. J. BOUDRIOT, *le Vaisseau de 74 canons*, 4 vol., Ed. J. Boudriot, 1977, t.I., p. 8.
3. ASSOCIATION CLOVIS, *op. cit.*, p. 7.
4. "Description d'un ponton" , d'après un manuscrit inédit communiqué par J. Boudriot, *le Petit Perroquet*, n° 20, hiver 1976.
5. *Ibidem.*
6. P. VILLIERS, *Traite des Noirs et navires négriers au XVIII[e] siècle*, Ed. Les Quatre Seigneurs, Grenoble, 1982, p. 78 à 80.
7. ASSOCIATION CLOVIS, *op. cit.*, p. 7.
8. Pierre Verger, né au début du siècle, est un des pionniers de la recherche sur les civilisation afro-américaines. Il a parcouru le monde comme photographe, et s'est plus particulièrement intéressé aux échanges entre le Dahomey et le Brésil. On lui doit une thèse entreprise dans les années 60 à la demande du directeur du musée de l'Hommme: *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos* (Ed. Mouton, 1968). Initié aux rites vaudou au Dahomey, il a rédigé plusieurs études sur ce sujet.
9. P. LABARTHE, *Voyage à la côte de Guinée*, Paris, 1803, p. 147.
10. R. NORRIS, *Voyage au pays de Dahomé*, Paris, 1790, p. 93.
11. *Ibidem*, p.105.
12. P. LABARTHE, *op. cit.*, p. 122.
13. *Ibidem*, p.121-122.
14. A. LE HERISSE, *l'Ancien Royaume du Dahomey*, Paris,1911, pp. 25-26.
15. J. GIROD DE CHANTRANS, *Voyage dans différentes colonies d'Amérique*, 1785, rééd. Tallandier, 1980, Lettre II, p.116 à 120.



Les personnages




perlestamines
ceinture en cauris
DA. Femme Kirdi - (pendentif cheveux)

ISA dans les haubans, petite femme très brune, ne nous était pas inconnue ; elle venait de plus loin, et pour tout dire, du Moyen Âge: une Brunelle [1] ayant abandonné ses vêtements médiévaux pour suivre la mode du XVIII^e siècle. Avec Isa, nous retrouvons une présence charnelle qui nous émouvait déjà lorsque François Bourgeon dessinait Brunelle : l'étoffe qui colle à la peau et la transparence d'une chemise nous donnent un aperçu de ses charmes. On n'a pas fini de dévorer des yeux ces petits seins-là.

Au-delà de l'apparence corporelle, l'attitude d'Isa rappelle celle de Brunelle, et ce d'autant plus que Bourgeon a souvent mis son grain de sel dans les scénarios de Robert Genin : même fierté, même espièglerie, même rouerie quand plus rien ne peut sauver la mise, même désespoir, même refus de la mort... même appétit de vivre.

Véritable héroïne, Isa se situe dans la tradition des bandes dessinées d'aventure et se tire toujours des plus fâcheuses situations : aussi habile au fusil qu'au pistolet, elle joue merveilleusement du couteau, comme le suggère, sur le mode parodique, cette image où elle fait tourner dans sa main le rat qu'elle vient d'occire. Propulsée dans le temps, à la fin du XVIII^e siècle, elle nous étonne par sa liberté. Libre de son corps, elle l'est aussi de ses idées. Un tel comportement est-il anachronique ? Il est certain, comme l'a déclaré François Bourgeon, qu'en cette jeune femme il y a beaucoup de son auteur, contemporain des mouvements féministes du XX^e siècle."Cela dit (m'écrira l'auteur), il ne me semble en rien impossible que l'on puisse trouver cette même sensibilité chez certaines femmes du XVIII^e siècle, tout au plus l'auraient-elles moins exprimée [2]. Sur le plan de l'aventure, il existe des récits d'époque sur des femmes embarquées, déguisées en hommes (cf. Bougainville) [3]..."

Pour ma part, en découvrant les aventures des *Passagers du vent*, je ne pouvais m'empêcher de penser à un autre personnage célèbre, lui aussi conçu par un homme, Daniel Defoe, mais cette fois dans le contexte du début du XVIII^e siècle : Moll Flanders. Née dans la prison de New Gate, prostituée, cinq fois mariée, dont une avec son propre frère, aventurière enrichie, l'héroïne de Defoe est elle aussi bien affranchie. Une femme en lutte permanente, qui doit assumer sa condition dans une société faite par et pour les hommes, *"struggle for life"* comme disent les Anglais. Le propos de François Bourgeon à travers l'aventure vécue par Isa est-il si différent ?

Deux contraintes pèsent beaucoup plus sur Moll Flanders que sur Isa : l'argent et le risque de maternités non désirées. Au cœur du récit de Daniel Defoe, elles ne semblent pas s'imposer à Isa. Sans doute, par ses origines aristocratiques, a-t-elle toujours réussi à échapper à l'extrême misère ; pour le reste, nous nous contenterons de remarquer que M. Bourgeon n'est pas sensible "aux problèmes de petites éponges [4]". Dégagée de ces contraintes, Isa tempère un caractère excessif par un huma-

nisme qui s'efforce d'être tolérant. Agent des francs-maçons, elle partage leur cause, plaidant pour l'émancipation des esclaves. Rien d'anachronique, le futur révolutionnaire Brissot est son contemporain [5].

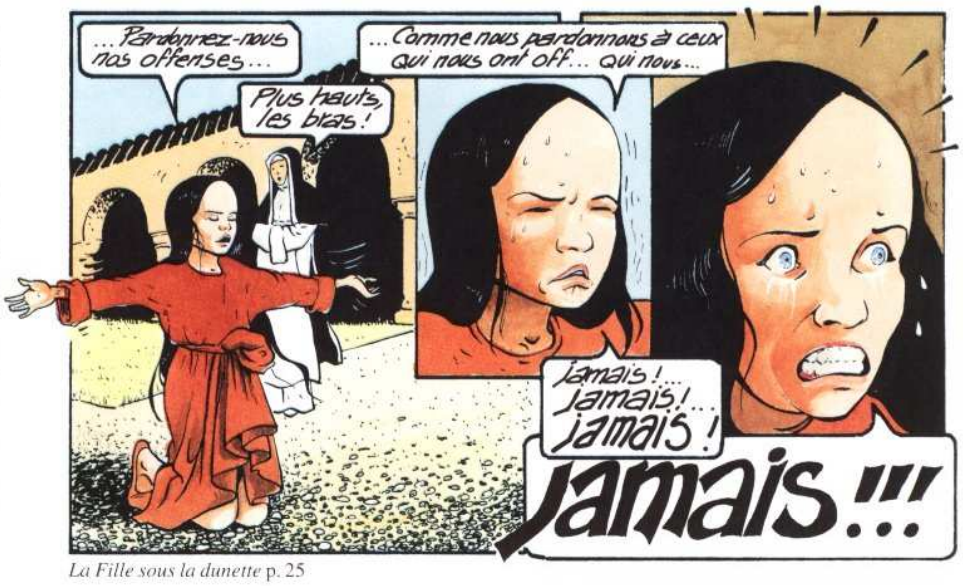
Isa fournit l'argument de départ du scénario des *Passagers du vent* : en échangeant ses vêtements avec sa compagne de jeu, Agnès devient Isa et perd son identité. On est à l'origine d'une méprise qui vaudra à l'héroïne d'être violée par son frère, après avoir été enfermée dans un couvent. La reconquête de son identité pourrait donc être le principal sujet des *Passagers du vent*... Il ne pécherait pas par une originalité excessive. En fait, l'argument ne tient pas au-delà d'un album : Agnès, écrasée par un canon, son frère Benoît tué par Hoel, emportent avec eux le secret d'Isa.

Dans la psychologie d'Isa, le poids de l'enfance apparaît cependant déterminant, comme le traduisent avec beaucoup d'intensité et de sensibilité les confidences faites à Hoel sur les barres de perroquet. Orpheline de mère, abandonnée par un père qui n'a pas été capable de la reconnaître, Isa a dû endurer une éducation religieuse d'autant plus éprouvante qu'elle refusait de se fondre dans le moule : "Jamais!... jamais!... jamais!..."...Malheur aux insoumis! Ainsi commence sa descente aux enfers : "calvaire", "tombeau", "hypocrisie", "haine" laissent sur l'adolescente une marque indélébile, sur fond d'absence du père. Car l'image du père dans sa relation à l'enfant, a souvent un caractère pathétique dans l'œuvre de Bourgeon.Au sortir du tunnel, un furieux besoin de revanche , où l'esprit des Évangiles cède irrésistiblement à celui du Talion.

Comme le pluriel l'indique, *les Passagers du vent* racontent les aventures de plusieurs personnages. Dans l'épisode du *Ponton* entre en scène Mary. Elle va désormais partager la vedette avec Isa.

Si Brunelle annonçait Isa, on peut se risquer à dire que l'actrice-chanteuse Jane Birkin a inspiré le personnage de Mary : lorsqu'elle parle, c'est Birkin qu'on entend, et si elle n'a pas la même physionomie, on devine chez Mary une féminité et une sensibilité proches de celles que l'on peut prêter à l'actrice. "Étonnamment délurée pour une petite bourgeoise", Mary ne fait mystère ni de son corps ni de ses sentiments, et quand elle se donne, ce n'est pas "un petit peu à tout le monde, mais tout entière à chacun". Par son physique, par la forme de ses yeux, Mary fait parfois penser à un chat, particulièrement dans le dernier album, au point que je me demande dans quelle mesure les petits lutins du *Sortilège du bois des brumes* n'ont pas déteint sur Mary.

Nos informations sur ses origines sont assez limitées. Pas plus que pour Isa, il n'est question de sa mère. Pour le reste, fille d'un riche négociant, elle



La Fille sous la dunette p. 25

est issue d'une classe sociale qui ne va cesser d'affirmer sa puissance au siècle suivant. Plus sûrement privilégiée qu'Isa, puisqu'elle est fortunée, Mary, petite bourgeoise fantasque, se comporte en enfant gâtée dans sa résidence du Kent. Dans cette première impression, il n'y a rien qui soit de nature à retenir longtemps l'intérêt du lecteur. La suite du récit se chargera de nous détromper, révélant chez Mary une vraie personnalité.

Isa et Mary, l'une et l'autre héroïnes, peuvent inspirer de la passion ou être objets de convoitise. A quelque hauteur que se placent les motivations des protagonistes, elles nourrissent des querelles. Autour du beau sexe se noue toute une série d'intrigues amoureuses, exacerbées par le désir et la jalousie : Isa aime Hoel, Mary aime John, mais trouve du charme au petit aspirant Vignebelle ; quant à Viaroux, il se fait fort de coucher les deux femmes dans son lit ; et que dire des marins ! Pour compliquer le tout, la jalousie s'en mêle, celle d'Isa envers Mary, qui voudrait bien tout partager dans la vie ; Isa, jalouse aussi de Mme de Magnan, qui lui imposera ce douloureux partage. Hoel jaloux de Viaroux... sans raison ; John jaloux de Vignebelle... avec raison.

Jalousie enfin de l'auteur qui, décidément, n'aime pas les petits mâles qui tournent autour de ses héroïnes. L'emploi de jeune premier dans les scénarios de François Bourgeon n'est pas une situation enviable. La difficulté à vivre une relation entre homme et femme, cette exigence de fidélité qui entre en conflit avec la recherche de nouvelles rencontres, ce besoin de changement dépassent la simple anecdote. Ces aspirations contradictoires alimentent un véritable discours sur la sexualité. Problème du comportement d'Isa: dès le début du récit, on comprend qu'il y a plus que de la connivence entre Isa et Agnès...



Le Bois d'ébène, p. 25



Le Comptoir de Juda, p. 35

cette dernière est sous la dépendance d'Isa, qui lui prodigue ses caresses. On sait le goût d'Isa pour les vêtements d'homme, ce que lui reproche Bernadin. Bien sûr, à bord d'un bateau, il est plus prudent de se vêtir ainsi. Pourtant Mary ne peut s'empêcher de répliquer à Isa qui lui en fait la remarque : "D'accord, je vais les prendre tes trucs de mec ! Mais tu sais, c'est pas ça qui va m'apprendre à nager". En "mec", Isa décide d'échanger un peu de tendresse avec Hoel en faisant les premiers pas, comme déjà avec Agnès. En mec aussi, elle vit sa sexualité sans se soucier de maternité...

En revanche, le bébé est au bout de l'idylle entre John et Mary, qui désire son enfant et se sent bien dans ses vêtements de femme. Aimante avec chacun, indulgente avec Vignebelle lorsqu'il "ne peut pas", conciliante avec John ivre de folie meurtrière, consolatrice avec le petit mousse alors qu'elle vient d'être violée, Mary est une femme au plein sens du terme, à la fois mère et amante, douce et câline, animée d'une volonté farouche, capable de faire face dans les pires circonstances. Sexe et violence vont souvent de pair ; à cette réflexion nous invitent plusieurs scènes des *Passagers du vent* : celle des deux viols bien sûr, mais pas seulement. Sous le signe de l'agressivité débute la rencontre entre Isa et Hoel, qui arrache la chemise de l'héroïne, laquelle réplique de façon tranchante... Corps à corps de John et Mary dans les marais ; comme elle le souligne ailleurs : "C'est de la bagarre qui tue ou de la bagarre qui baise ?" Dans le couple que forment agresseur et agressé, il y a parfois une certaine ambiguïté : troublantes, ces deux images du viol de Mary où bourreau et victime se fondent en une même silhouette. Tandis qu'Isa assiste au marquage d'une esclave, John l'apostrophe en ces termes : "Ça vous excite, ça, hein ?! La chair fraîche qui grésille !... Quel délicieux frisson !". Fascination sado-masochiste d'Isa ou mise en garde du lecteur ?

Comme le sexe appelle la violence, la violence appelle la mort : Benoît de Roselande, John et un certain Belelic seront de la charrette... Mais la roue tourne, l'auteur ne voulant en rester là : tandis que Grenouille rend son dernier souffle, des soutes du bateau monte un cri d'enfant, Enora fait son apparition dans le monde des vivants. Dans la mémoire du dessinateur revient alors une image du 74 canons : un canonnier chargeant la pièce, un même geste, les mêmes précautions que pour mettre un bébé au monde.

Je soulignerai encore la fréquence des connotations sexuelles dans le vocabulaire de l'auteur. Déjà dans la série *Brunelle et Colin*, il ne fallait pas demander à François Bourgeon d'édulcorer ses images, et ce, en dépit de la censure : un meunier



Fer de traite, XVIII^e siècle.
(© Musée des ducs de Bretagne)

venant de surprendre sa femme en galante compagnie, Robert Genin (le scénariste de l'histoire) avait proposé l'apostrophe suivante : "Je vais t'étriper pour t'apprendre à conter fleurette à ma femme pendant que je ne suis pas là." François Bourgeon lui préféra : "Attends un peu, toi, je vais te couper l'envie d'importuner la femme des autres." Une faucille dans la main du meunier levait toute équivoque sur le sens de la réplique...[6] Peu châtiée de même la langue de Grenouille : "Essaye simplement de m'en empêcher, béquillard de mes fesses, et mon pote y t'enlève les grelots pour s'en faire des castagnettes."

Un héros ?

Isa et Mary sont au cœur du récit. A la différence de tous les autres personnages, elles sont projetées dans un monde qui n'est pas le leur. Rien ne prédestinait l'aristocrate Isa et la riche bourgeoise Mary à parcourir l'océan sur un négrier. Les autres acteurs, eux, sont d'une manière ou d'une autre liés aux lieux que nous fait découvrir François Bourgeon : Hoel à son 74 canons, Boisbœuf au négrier, Aouan au Dahomey et Mme de Magnan à son île. Véritables intermédiaires, ils sont les porte-parole d'une profession, d'un peuple, d'un groupe social ; à ce titre, rien de ce qu'ils disent n'est indifférent.

Hoel est un jeune marin du *Foudroyant*. La curiosité le met sur la route d'Isa. Une attirance physique réciproque semble faire le reste. Dans sa relation avec Isa, Hoel pourrait bien avoir fait un marché de dupes: Isa a besoin d'Hoel pour quitter le navire. A la différence d'Isa, Hoel n'a pas d'histoire. De son passé, on apprend seulement qu'il a vécu son enfance à l'orphelinat, où il était interdit de parler breton. Cette précision explicite la particularité d'Hoel dans un équipage où l'on n'entend rien à la langue des officiers. Orphelin, ayant appris le français, il est vraisemblable qu'Hoel puisse s'entretenir avec Isa ; l'argument ne va pas plus loin et n'est d'aucune incidence sur le portrait psychologique du personnage. Entre Isa et Hoel pourtant va se développer un sentiment amoureux, une complicité que l'on devine dans l'échange des regards.



La Fille sous la dunette, p. 48

Hoel n'est jamais aussi présent que quand il est absent. Comme Alix a son Enak, Isa a son Hoel, perpétuelle victime qu'elle doit arracher aux pires situations : mis au supplice de la grande cale dès le début du récit, on le retrouve plus tard croupissant dans les sordides pontons anglais... Alors qu'il s'évade, il manque d'être rôti tout vif... S'aventure-t-il au Dahomey que bientôt une méchante fièvre est à deux doigts de le faire passer de vie à trépas... Et quand enfin il goûte un moment de détente sur les quais du Cap-Français, il est reconnu, incroyable hasard, par un officier du *Foudroyant* qui a de bonnes raisons de l'envoyer à la potence.

Quand Hoel est absent, Isa s'ennuie d'Hoel ; en ces moments, rien de plus fort que son amour. Quand Hoel est présent, après quelques jeux amoureux, Hoel ennuie Isa. Au-delà du rôle de simple faire-valoir, on peut se demander pourquoi François Bourgeon a placé un tel personnage à côté de son héroïne ? Sans doute la dissemblance de ces deux êtres l'intéressait-elle. Partageant les préjugés d'un homme ordinaire, Hoel ne comprend rien aux discours d'Isa. Quand il parle de Mary, ses remarques exaspèrent d'autant plus Isa qu'elle le sait capable d'aller vers n'importe quelle fille qui lui accorderait un peu d'intérêt. Le plus souvent, Hoel est seulement résigné là où Isa est révoltée. S'il supporte les accès de mauvaise humeur d'Isa, Hoel, qui subit ses tirades anti-esclavagistes, ne comprend pas pourquoi elle ne s'intéresse pas davantage aux injustices de sa propre société... et il en souffre !

Car, plus fondamentalement, la dissemblance a une origine sociale : Hoel est un marin, il sait grimper dans la mâture, est capable d'abattre un mât de perroquet pour désengager un navire... Sorti de son bateau, il n'est plus rien ; à terre, il ignore s'il faut monter sur un cheval "bâbord ou tribord" ; promu "pseudo-mari" d'Isa, on le sent mal à l'aise dans la société du fort de Juda : prenant les léopards pour des girafes, il ne sait quel discours tenir au milieu de personnes cultivées.

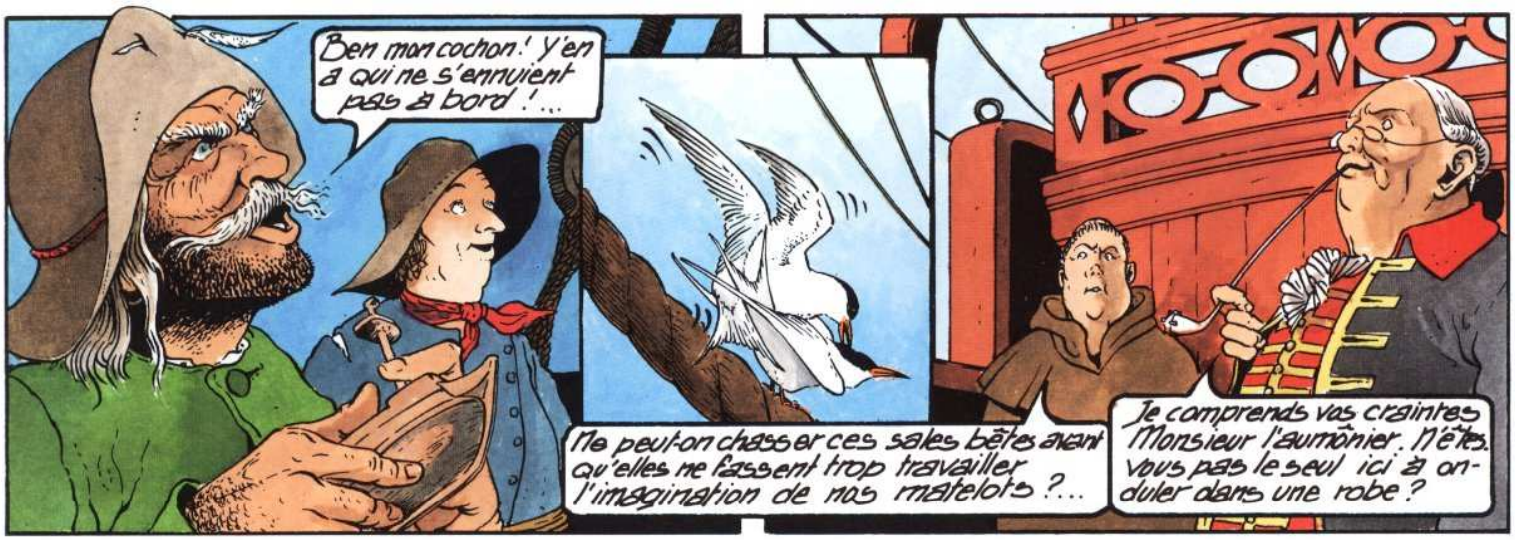
J'avais été très étonné par une remarque de François Bourgeon à propos d'Hoel : "C'est quelqu'un de pas compliqué, mais qui m'échappe un tout petit peu. Il n'a pas encore réussi à montrer sa



La Fille sous la dunette, p. 17



Le Comptoir de Juda, p. 16



La Fille sous la dunette, p. 17

vraie personnalité, mais je crois qu'il le fera... A sa place, je ne serais pas aussi 'petit caniche', c'est ce que je lui reproche [7] [...]" Étrange réflexion de la part du démiurge, créateur de tous les acteurs des *Passagers du vent* ! En y réfléchissant, je crois l'auteur sincère : dans un scénario ouvert, il laisse à ses héros plusieurs chances ; cependant, et c'est là un des "miracles" du récit, un certain nombre de contraintes fonctionnent indépendamment du projet de l'auteur ; parmi elles, les contraintes sociologiques. Les chemins d'Isa et d'Hoel se sépareront, car excepté leur jeunesse, Isa et Hoel n'ont rien en commun ; ils n'appartiennent pas au même monde. A propos de John, on pourrait faire une remarque analogue, à savoir que, sorti de la Navy, il n'a d'autre raison d'être que la boisson.

Chirurgiens

Séjournant longtemps sur des bateaux, Isa va se rapprocher de personnages qui, par leur éducation, lui sont moins étrangers, avec lesquels il lui sera plus facile d'entretenir une conversation. Ainsi la voit-on souvent discuter avec les chirurgiens : Michel de Saint-Quentin, chirurgien-major à bord de la Royale, et Jean Rousselot, modeste chirurgien embarqué sur un négrier, afin de se procurer les ressources nécessaires à l'achèvement de ses études [8]. Bien que dotés d'un tempérament différent, l'un et l'autre sont des personnages sympathiques, un recours pour Isa. Elle apprécie particulièrement Saint-Quentin ; comme elle, il aime à se moquer des hommes d'Église, de leur robe et de leurs prières. Ce scepticisme sied bien à un homme dont on apprend la probable appartenance à une certaine franc-maçonnerie, dans laquelle on trouvait des philosophes, ennemis du fanatisme et partisans d'une religion naturelle, affranchie des dogmes. Dans la loge des "Neuf Sœurs", à Paris, se côtoyaient Sieyès, Bailly, Camille Desmoulins, Danton, Greuze, le sculpteur Houdon, et un certain Brissot (ami de Saint-Quentin). Dans cette loge fut initié Voltaire, à l'âge de 84 ans [9]. Moins engagé que Saint-Quentin, Rousselot n'en est pas moins une figure attachante. Au service d'un commerce qu'il condamne, il s'emploie à soulager ceux qui souffrent, sans prétendre rebâtir le monde. Avec lui, le récit prend une dimension nouvelle, empruntant les chemins de la philosophie. Que de sagesse désabusée dans les propos de Rousselot : "Vous tentez de lutter contre un monde qui vous révolte, comme je lutte contre la maladie, la souffrance et la mort. Ces sortes de combats se perdent beaucoup plus souvent qu'ils ne se gagnent."



Le Ponton, p. 48



La Fille sous la dunette, p. 43

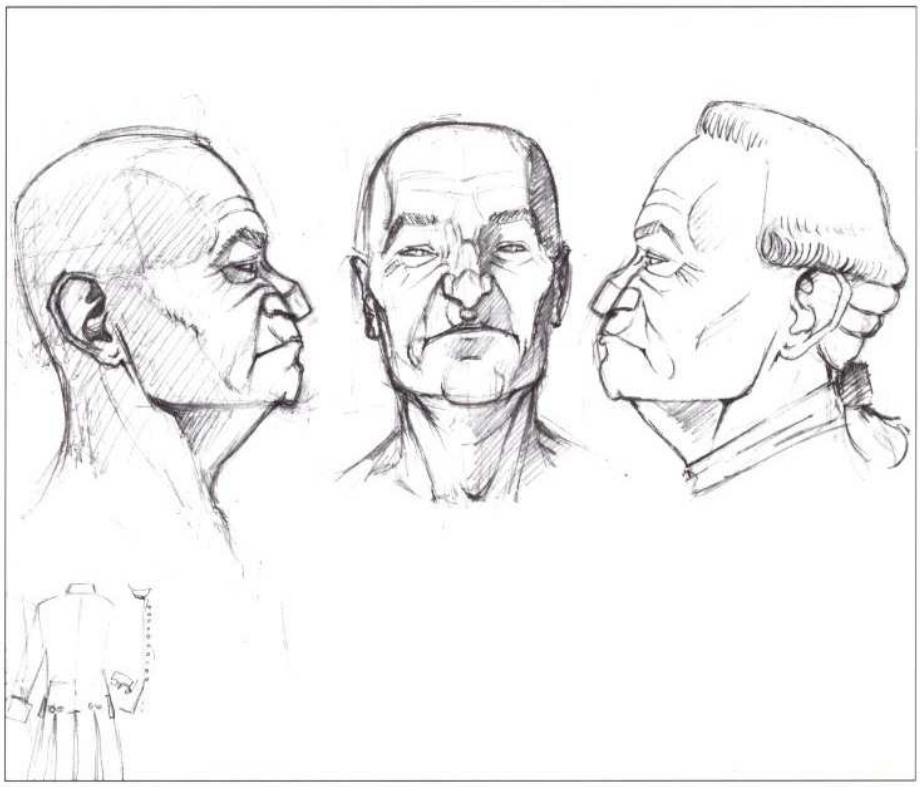
Capitaines

Sur un bateau, seul maître après Dieu, le capitaine. De Roselande, il n'y a pas grand-chose à dire. Il a tous les défauts que la Révolution reprochera à la noblesse. Son seul mérite est d'être né privilégié, ce qui lui donne tous les droits, "droit de cuissage" compris sur les personnes de son entourage. Boisbœuf est d'une tout autre trempe. Sorti des lectures de François Bourgeon, il agit en vrai professionnel. Ses remarques aux Passagers sont celles d'un homme fidèle à la tradition des gens de mer. Sur ce sujet, relisons Edouard Corbière dans *le Négrier*: "La première réserve que doit s'imposer un passager qui veut plaire à son capitaine, c'est d'éviter, autant que possible, de s'immiscer dans les choses qui concernent le service de bord. Il n'est pas de marin qui ne se sente vexé d'entendre un passager venir lui demander, quand il a jeté le loch, combien de nœuds file le navire. Bien plus importun encore est celui qui cherche à savoir, quand le capitaine trace son point sur la carte, l'endroit du monde où se trouve le bâtiment. C'est un mystère qu'il n'est donné qu'aux initiés de pénétrer... Quand on manœuvre à bord d'un navire, les passagers doivent éviter avec soin de ne pas gêner les matelots. Ce qu'ils ont de mieux à faire dans ces circonstances, c'est de se retirer dans leurs chambres, ou de se tenir dans les parties du pont où leur présence peut devenir la moins importune. En général, le rôle des passagers à bord doit être tout passif. Personne n'est plus jaloux que les marins de l'autorité et de la profession qu'ils exercent ; c'est une espèce de sacerdoce que leur métier, et ils éloignent, autant qu'ils le peuvent, les profanes du sanctuaire. Si jamais vous naviguez, vous vous ferez une idée du souverain mépris qu'ils ont pour toutes ces manières de femmelettes qui réussissent si bien à terre dans vos salons [10]."

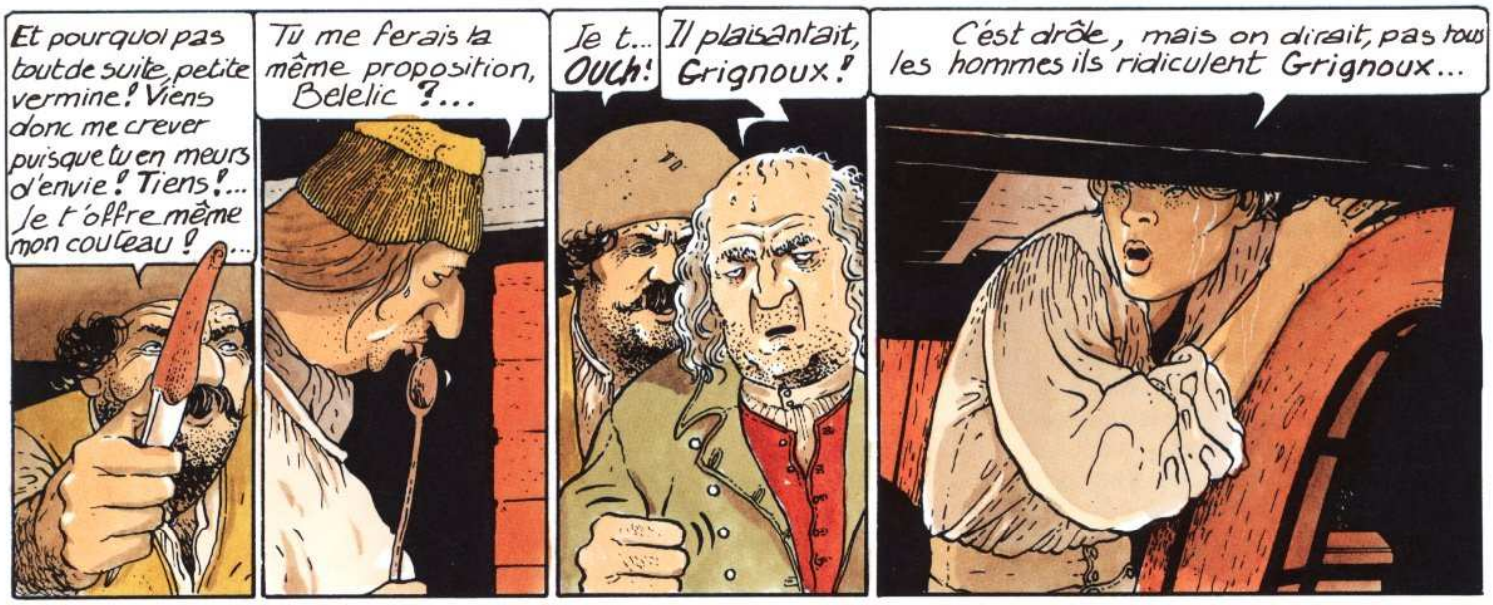
Isa n'est pas une femmelette. Entre le marin et elle va grandir une estime mutuelle. Progressivement, Boisbœuf, si économe de ses paroles, prend le temps de discuter avec Isa, de lui parler de la condition de marin, contrepoint intéressant à celle de l'esclave. Archétype trouvé dans l'Histoire, Boisboeuf entre dans le récit, évolue au contact des autres personnages: quelle différence entre son attitude souveraine et distante, lorsque la *Marie-Caroline* levait l'ancre à Noirmoutier, et l'affabilité dont il fait preuve à l'égard d'Isa tandis qu'on embarque les nègres en rade de Juda ! C'est que le vaillant petit soldat et la femme en Isa ont fini par ébranler le marin, au point de lui faire commettre la première faute grave de sa carrière, laisser une esclave se promener librement sur le navire.

Boisbœuf est un personnage pathétique. De Grignoux, on apprendra tardivement que, lui aussi, est capitaine. Après Roselande de la Royale, Boisbœuf de la marine marchande, il ne manquait qu'un flibustier pour que le tableau fût complet. Lacune comblée avec Grignoux.

Curieux "frère de la Côte" que ce Grignoux : du



Etude du capitaine Boisbœuf , par François Bourgeon.



Le Bois d'ébène, p. 27

pirate en général émane une mâle virilité, rehaussée de quelques balafres, Grignoux est homosexuel et affecte des allures de "petit marquis" ; le pirate en général a le parler rugueux, l'expression triviale, Grignoux dit le latin ; entre deux abordages, le pirate en général veille à garder le cap, Grignoux fait la cuisine. Antithèse du flibustier traditionnel, Grignoux est un personnage parodique, et pourtant bien vivant, captivant. Avec lui, François Bourgeon est en sympathie, et l'on sent la jubilation de l'auteur à nous dévoiler, à images comptées, la véritable identité de son personnage. Grignoux, c'est l'Alcazar de Tintin lorsqu'il joue du couteau... Tous les marins "ils ridiculent pas Grignoux", constate Mary... Quand la mutinerie gronde à bord, avec Grignoux revient le calme. Le croit-on parti ouvrir une petite auberge que, bicorne sur la tête, revêtu d'une lourde veste, bardé de pistolets et tout enrubanné, Grignoux réapparaît, comme son chat, surgi d'on ne sait où, sans qu'on l'ait vu venir. Si Grignoux avait été marquis, à la gent féline il aurait emprunté la figure de son blason.

Animaux

Le chat de Grignoux nous donne l'occasion de marquer une pause dans cette galerie de portraits, pour évoquer une autre sorte de personnages, les animaux, quantité non négligeable dans l'univers de François Bourgeon.

Après la mésaventure de l'abbaye de La Blanche, à Noirmoutier, on comprend qu'entre l'auteur et les chiens la rupture ait été définitivement consommée. Le chat, lui, retient toute son attention. Embarqué sur la *Marie-Caroline*, il rend les plus grands services pour éliminer les rongeurs malfaisants qui infestent le bord. Nul doute que pour le dessiner, Bourgeon n'ait disposé d'un modèle, tant est vrai l'animal. Quelle que soit son affection pour le chat, quand il redevient auteur, c'est en véritable père Lustucru qu'il l'accommode aux sauces les plus diverses : animal totem de Grignoux, ne symbolise-t-il pas aussi la femme ? Deux images juxtaposées le suggèrent : Isa dans les bras d'Hoel, l'animal blotti dans ceux de Grignoux. Mais alors qui est le chat dans la succession d'images analogiques relatives au viol de Mary ? L'auteur a-t-il voulu semer le doute dans nos esprits... ? Je ne disserterai pas davantage sur le sexe des chats et leurs métamorphoses !

Je ne crois pas qu'il faille chercher beaucoup plus loin que dans Kessel la présence d'un lion ou d'un léopard dans l'épisode dahoméen. Ils sont à la brousse ce que le machairodus à grandes canines, le mammouth et l'ours des cavernes sont à la préhistoire. Les serpents, eux, viennent de Zan.

Les yeux dans les jumelles, l'auteur ne vous écoute plus, il scrute et pense à l'histoire qu'il va nous raconter : si vous montez dans la mâture, méfiez-



Le Bois d'ébène, p. 22

vous de l'albatros, "ses ailes de géant" ont un effet beaucoup plus meurtrier qu'invalidant, quoi qu'en pensent certains (*la Fille sous la dunette*, p.3). Quand le canon tonne, les oiseaux s'envolent (*la Fille sous la dunette*, p.32)... Quel séduisant perchoir pour un martin-pêcheur que la poignée d'une épée fichée en terre ! (*le Comptoir de Juda*, p.33)... Et tous ces goélands "aux rires qui vous glacent" !

Le cri de la chouette hulotte, effraie ou chevêche – non ! il vous dira que ce n'est pas la même chose – je l'ai entendu souvent. Pour se laisser voir, l'animal était empaillé. Bien vivante était la chouette chevêche pour prendre le regard courroucé de Mr. Hereford, posant bien malgré elle pour François Bourgeon. A rapace, rapace et demi... Quelle que soit l'habileté de l'animal à se dissimuler, il ne vient pas à bout de la patience du dessinateur lorsque, l'appareil photo au poing, celui-ci décide de le débusquer dans une vieille bâtisse.

De là-haut, évidemment, ces volatiles sont bien placés pour juger de l'agitation qui règne sur la planète. Dans l'espace infini qui s'offre à eux, leur vol abolit le temps. Impuissance du regard, nostalgie des humains, lorsque, perdu dans les nuées, disparaît l'oiseau.



Le Ponton, p. 7

Maîtres, prêtre et esclaves

Le 9 juillet 1781, les Passagers du vent arrivent à Juda. Dans un fort français ayant existé, ils rencontrent le personnel qui y vivait à l'époque. Depuis 1776, le gouverneur en était Olivier de Montaguère.

Sur la base des archives du fonds "Sénégal ancien", voici ce que nous en apprend Simone Berbain dans son ouvrage *le Comptoir français de Juda* : "Et que dire d'Olivier de Montaguère, directeur de 1776 à 1785, qui, avec l'aide de son gendre Sénat, capitaine de navire négrier, mettait le comptoir en coupe réglée ? Il vivait avec une mulâtresse, Sophie, dont il avait eu trois enfants et avait si bien conquis les bonnes grâces de Dada et des noirs qu'ils l'appelaient familièrement M. Olivier et voulurent s'opposer à son départ ; il n'hésite pas à mettre les marchandises du comptoir à la disposition de ses acquérats qui s'en servent pour acheter des esclaves et perçoit un droit en cauris sur leurs transactions ; lui-même se livre à la traite des Noirs avec l'aide du mulâtre Joseph Le Beau comme rabatteur et de son gendre Sénat, capitaine négrier pour le compte de la maison Romberg et Bapst de Bordeaux, qui les écoule. Les trois compères forment ainsi une véritable association au détriment des autres navires qui souffrent de leur concurrence déloyale et s'en plaignent [11]."

S'il avait su se concilier les bonnes grâces du roi (Dada), ce n'était certainement pas à sa franchise qu'il le devait, puisque dans le même temps où il affirmait préserver les intérêts de Kpëngla, il conseillait à Louis XVI d'ouvrir un centre de traite concurrent à Porto Novo [12]. François Bourgeon a donné au personnage l'apparence qui lui convenait : petit, une face lunaire suant beaucoup... la fausseté faite homme.

A la fin du XVIII[e] siècle, Robert Norris note dans son *Voyage au pays de Dahomé* : "Juda n'est pas actuellement une résidence désagréable à bien des égards. La société des habitants des forts est d'un grand secours pour se délasser des affaires [13]." Cependant, remarque Isert, "les divertissements des Européens dans ce pays sont très bornés[...] Il n'est pas question de divertissements publics, il faut donc se retrancher sur les jouissances qui se présentent, le vin, le jeu et les femmes. Nos premiers bourgeois sur cette côte s'y sont adonnés de tout leur cœur, et ont expié leur excès en ce genre par une mort prématurée [14]." Voilà pour Viaroux, ce "Casanova des savanes".

Le 9 juillet 1781, nulle part dans les archives on ne trouve mention de l'arrivée d'un abbé Forrissier. Cinq ans auparavant avait séjourné à Juda Charles-Pierre-Joseph Bullet, prêtre missionnaire,



Le Comptoir de Juda, p. 22



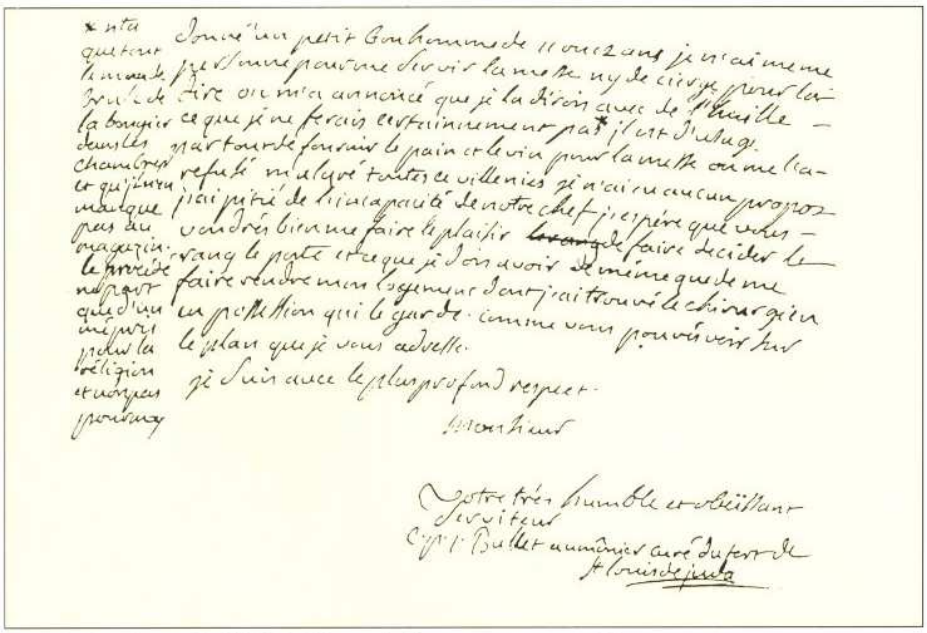
Le Comptoir de Juda, p. 21



Tenture dahoméenne
(Photo Le Herissé)



Le Comptoir de Juda, p. 24

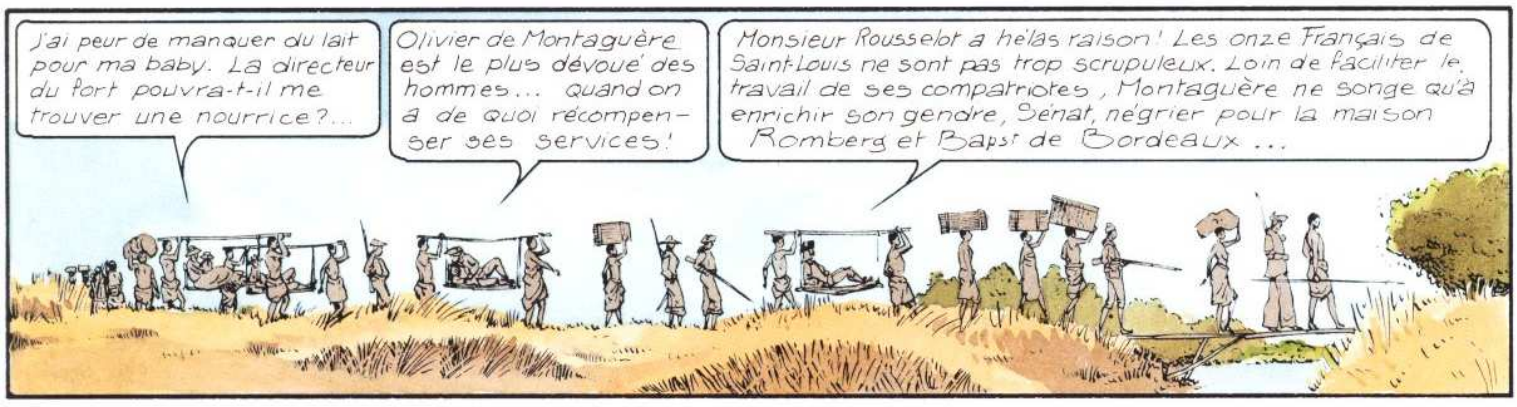


Extrait de la lettre de l'abbé Bullet précédant son retour en France.
(Archives nationales, série C6, carton 27 bis)

nommé aumônier du fort Saint-Louis le 30 juin 1775. Malgré une mauvaise santé, en une année il avait déployé une grande activité, s'informant de tout, dessinant les lieux, inventant un bateau insubmersible pour passer la barre. Par contre, bien que missionnaire, on ne le vit pas évangéliser les nègres (ce n'est que dans la seconde moitié du XIX[e] siècle que le christianisme a progressé dans cette région où le pouvoir local restait très attaché aux croyances animistes et interdisait aux Blancs toute forme d'évangélisation). L'abbé indisposait les sept Blancs, qui se disaient catholiques, au point qu'ils firent tout pour "l'écœurer" de son ministère: il était logé dans la plus mauvaise case où il contracta une maladie ; à l'origine, sur les deux cents esclaves du fort, on ne mit à sa disposition aucun domestique ; personne pour servir la messe, ni bougies pour la dire (alors qu'on en brûlait dans toutes les chambres et qu'il n'en manquait pas au magasin), ni pain ni vin pour célébrer l'eucharistie !... Pauvre abbé Bullet ! L'incapacité de son chef (Warrel, prédécesseur de Montaguère) ne lui inspire que pitié [15].

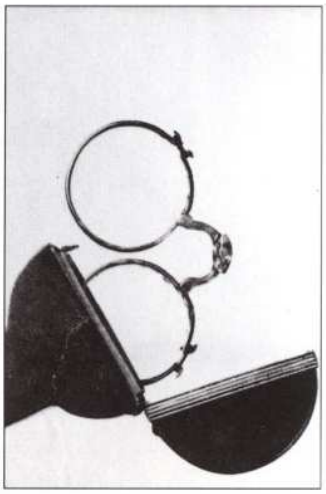
Traiter d'incapable un gouverneur nommé par le roi de France peut avoir des conséquences fâcheuses : à quelque temps de là, de retour en métropole, l'abbé Bullet se plaint d'être privé de pain, laissé sans ressources [16]. C'est alors que monseigneur de Sartine, secrétaire d'Etat à la Marine, lui fait savoir au nom du roi qu'on lui reproche ses protestations écrites "soit par les principes qu'elles contiennent, soit par le ton qui y règne et qui caractérise une insubordination répréhensible [17]."

Répréhensible pour Louis XVI, cette insubordination va avoir les faveurs de François Bourgeon. Il y a du Brassens en cet auteur qui, après avoir raillé la robe ecclésiastique dans le premier tome des *Passagers du vent*, s'inspire de l'abbé Bullet pour tracer le portrait moral de l'abbé Forrissier : une ouverture d'esprit, une droiture et un courage qui font honneur au clergé.

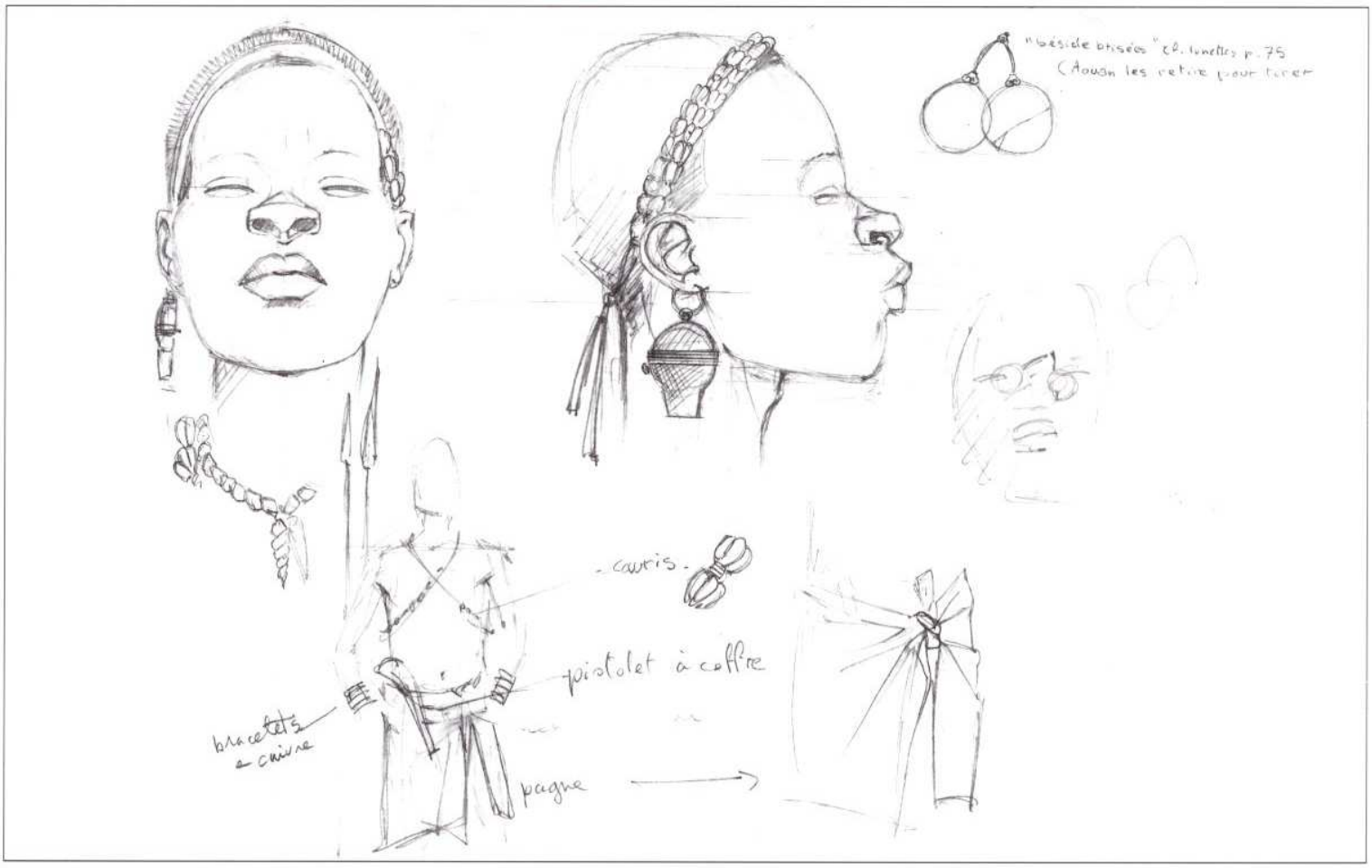


Le Comptoir de Juda, p. 20

"Aouan, ça est rien qu'un nèg' ", un nègre pas même dahoméen, un acquérat, esclave du roi de France. Aouan porte des lunettes qui le gênent pour tirer. De leur étui, il a fait un pendentif qui orne son oreille. Ce colifichet agrémente une silhouette élégante. On peut n'avoir qu'un pagne autour des reins et mettre quelque coquetterie à se parer de colliers et d'un étui à lunettes.
Au premier abord, Aouan pourrait bien être une caricature de nègre, pour qui le paraître prime l'être, les lunettes suffisant à faire l'intellectuel.
"Aouan ça est rien qu'un nèg' ", et un nègre intéressé qui monnaie chacun de ses services : "Un collier pour porter la chemise déchirée, un collier pour ramener une chemise neuve, un collier pour dire l'abbé Forrissier venir..." La qualité de la prestation augmente considérablement les tarifs : un bon conseil valant "un vrai fusil pour blanc".
Aouan, *a priori*, est un personnage stéréotypé, image traditionnelle et négative du Noir qui fonctionne au bakchich et qui, par mimétisme, se donne des allures de Blanc. Y aurait-il une intention raciste chez François Bourgeon ?
"Aouan ça est rien qu'un nèg", mais Aouan est grand, si grand que dans la plupart des vignettes, on le voit en contre-plongée, sous un angle qui magnifie le personnage. Aouan magnifié, c'est le regard d'Isa qui est petite, vision subjective et déterminante.
"Aouan ça est rien qu'un nèg', et Mamisa, ça n'est rien qu'une femme"... Appartenir à des groupes sociaux inférieurs crée des liens. Afin de bien porter son nom (cf. dernier chapitre), Aouan se comporte en guerrier courageux : tireur adroit, il sauve Isa au fort de Caraçon. Aouan conseille utilement, il sait quand la parole peut vous coûter la vie (cf. la fable des deux crânes dans *le Comptoir de Juda*, p.49); il sait quand la parole peut vous tirer d'une fâcheuse situation : "Toi dire c'est pourquoi tu fous bordel, sinon roi pas content. Et si roi pas content, ça mauvais pour ton homme. Toi plaire Mamisa !"
Par sa sagesse, Aouan estime sans doute que le port des lunettes lui convient bien ; elles modifient sa physionomie en l'obligeant à cligner des yeux, ce qui lui donne plus de mystère.
"Aouan ça est rien qu'un nèg' ", mais Aouan est capable de sacrifier sa vie pour sauver celle d'une Blanche, "même pas très belle". Quand se brisent



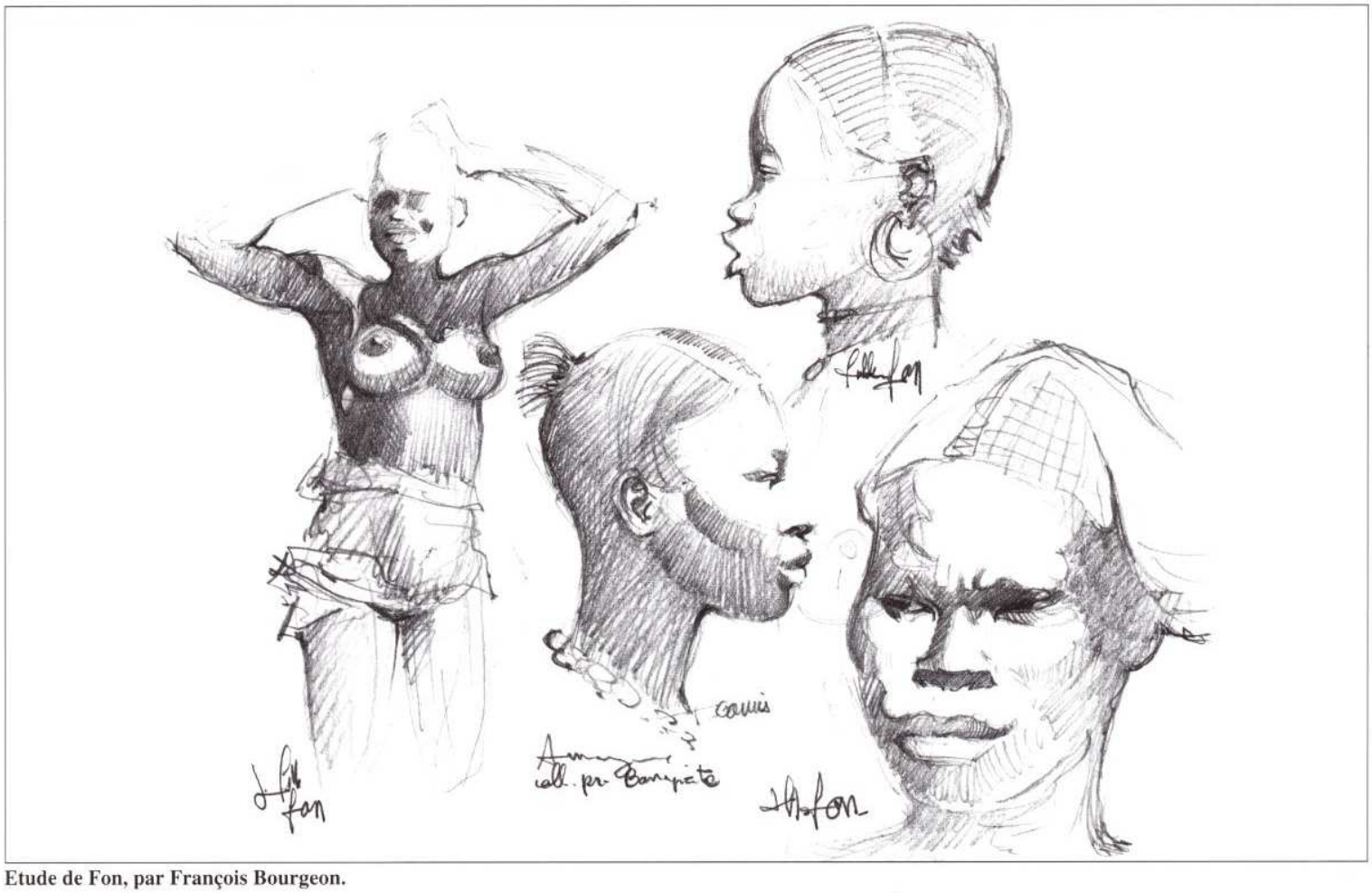
Lunettes et étui du XVIII^e siècle, d'après P. Marly.



Etude d'Aouan, par François Bourgeon.



Etude d'Alihosi, par François Bourgeon.



Etude de Fon, par François Bourgeon.

les lunettes, disparaît l'écran entre l'Africain et l'Européenne... Communion fugitive d'Aouan et d'Isa, dans un regard, dans un sourire. Il y a longtemps que la caricature du nègre s'est défaite, ce qui rend insupportable le leitmotiv maintes fois répété : "Aouan ça est rien qu'un nèg'." Le plus sûr moyen de tuer un préjugé est de pousser une situation jusqu'à l'absurde.

Ici le talent de l'auteur s'exprime dans sa façon de mettre le lecteur dans l'état d'esprit où se trouvent les trafiquants d'esclaves (et encore beaucoup de nos contemporains), afin de l'amener à découvrir toute la richesse humaine d'Aouan, véritable héros et pourtant..."rien qu'un nèg'."

"Aouan ça est rien qu'un nèg'... Mamisa, ça est rien qu'une femme... Alihosi c'est femme, nèg' et esclave." Alihosi complète le propos de l'auteur sur la femme en général, avec quelques notations plus spécifiques sur l'Africaine. "Femme, nèg' et esclave", Alihosi a l'habitude de céder au désir des hommes, riant volontiers avec M. Jasmin, tout édenté qu'il soit. Il y a en elle un côté "femelle", que lui reproche Isa. Servante de Vodounô, Alihosi est une Africaine qui "connaît la magie". De cette fascination pour la magicienne on reparlera encore dans l'œuvre de François Bourgeon.

Femme chaude et facile, un peu sorcière, avec ce je ne sais quoi d'énigmatique dans la physionomie, Alihosi répond au cliché de l'exotisme.

Partant de ce constat, nous allons accompagner Alihosi pendant toute la traversée d'Afrique en Haïti, et découvrir une tout autre personnalité : est-ce la perspective d'un affranchissement proche ? Alihosi, sur la *Marie-Caroline* s'en tient aux consignes de sa maîtresse, refusant de se donner à Bernadin. Le châtiment qui en découle suscite



Le Ponton, p. 29



Pistolet à coffre, "Modèle 1777"



Le Comptoir de Juda, p. 45

chez l'esclave un puissant sentiment de révolte. La "femelle" d'apparence naïve se révèle alors un véritable stratège. A la fois rusée, mais aussi déterminée et fière, elle ne se laisse pas impressionner par sa rivale, Sosihoué, à la tête des insurgés. En suivant l'évolution du personnage d'Alihosi, nous assistons à une série de mutations qui ont un caractère presque animal : câline à Juda, Alihosi se comporte lors de la révolte en véritable félin, se mouvant avec aisance et discrétion jusqu'à la grande chambre pour s'emparer des armes, tuant Bernadin ; vaincue, en animal traqué blotti dans sa cache, elle semble attendre, résignée, le coup qui va l'abattre.

Observer le comportement des animaux n'est-il pas le meilleur moyen de mieux comprendre l'homme ?

De quelques autres personnages

Il est dans cette galerie de portraits un personnage déconcertant, celui de Grenouille. Enfant de la rue, dressée pour mendier, elle apparaît comme un Gavroche d'outre-Manche, sorti de quelque roman picaresque. Malgré son jeune âge, elle semble avoir beaucoup appris sinon vécu. Ses invectives cinglantes sont de nature dérangeante pour l'intimité de ses adversaires. Par amour pour Hoel, on présume, elle va favoriser le départ des Passagers vers la France. Sitôt entrée dans le récit, voilà déjà qu'elle en ressort... les pieds devant.

"Alors princesse est partie en courant,
Alors princesse est partie en pleurant,
Chagrine qu'on ait boudé son offrande."

... Une petite fille qui rend l'âme, sur une plage enneigée et battue par la mer, les yeux perdus dans les étoiles... Une solitude infinie et un grand mo-



Le Bois d'ébène, p. 38

"Les dames créoles de Saint-Domingue sont en général bien faites[...] Leur physionomie a quelque chose de tendre qui est tout aussi séduisant[...] Mais leur conversation m'a paru trop libre. Faut-il donc qu'on les en avertisse ?[...] Elles plairaient bien davantage avec un ton plus décent." (Justin Girod de Chantrans, *Voyage dans différentes colonies d'Amérique.*)



Le Comptoir de Juda, p. 31

ment d'émotion. Venue de François Bourgeon, elle retourne à l'auteur : tel l'oiseau Phénix qui renaît de ses cendres, cette petite fille-là n'a pas fini de traverser ses récits.

En Haïti, on pourrait discourir sur M. de Magnan, dont on trouve le portrait moral dans les lettres de Girod de Chantrans [18], mais il serait fastidieux de pousser plus loin cette évocation. Remarquons seulement que, quel que soit le degré d'importance des acteurs, l'auteur ne néglige jamais leur portrait psychologique, ainsi chacun des marins à bord du navire négrier a-t-il son propre caractère. Leur appartenance sociale est également notée, elle conditionne les comportements : le petit aspirant Vignebelle souffre de sa condition roturière, qui rend bien improbable son accession au "grand corps" des officiers de la Royale.

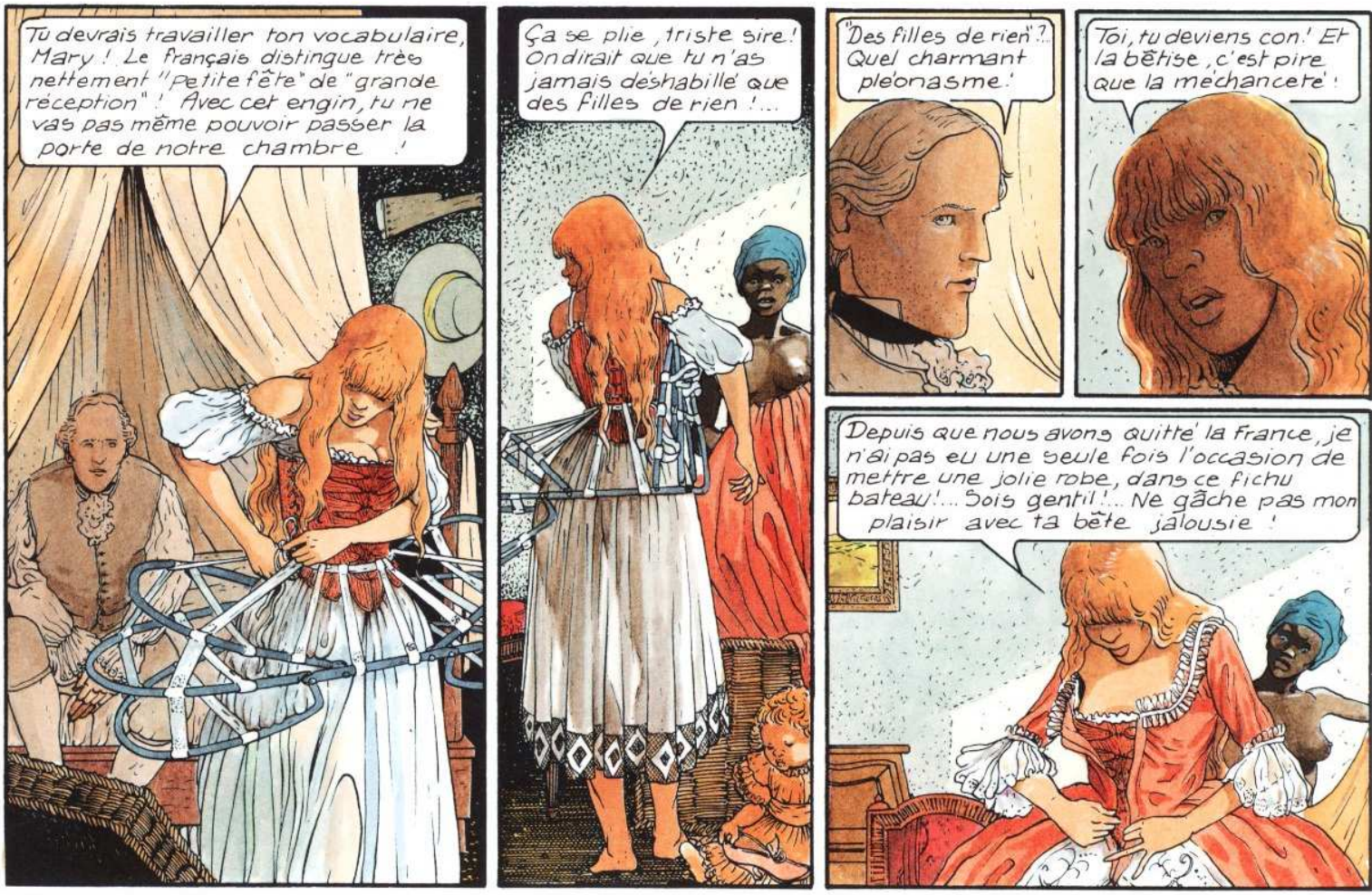
Suffisamment typés, ces personnages se partagent avec nuance entre bons et mauvais, dans la tradition des récits d'aventure. Les uns appartiennent à l'univers de l'auteur, les autres ont été trouvés sur les chemins de l'Histoire. Au contact les uns des autres se produit une sorte de "contamination réciproque" : les uns effectuent un morceau de route de l'imaginaire de l'auteur à l'Histoire, tandis que les autres font le trajet inverse. Projetés dans l'aventure, tous vont être confrontés à des situations qui façonneront leur caractère. C'est au récit et à sa dynamique qu'il faut, par conséquent, nous intéresser maintenant.

Mais avant d'assister au spectacle et de suivre les Passagers dans leurs aventures, allons faire un tour dans leur loge pendant qu'ils sont en train de revêtir leur costume ; car la représentation de tous ces personnages ne serait pas complète si l'on oubliait l'habit, qui, quoi qu'on en dise, contribue beaucoup à "faire le moine", premier repère par lequel un récit nous semble historique.

Dans *les Passagers du vent*, il est plus qu'un simple alibi ; il a une telle présence qu'il confère aux personnages une grande vérité, jusque dans leur nudité.

Défilé de mode

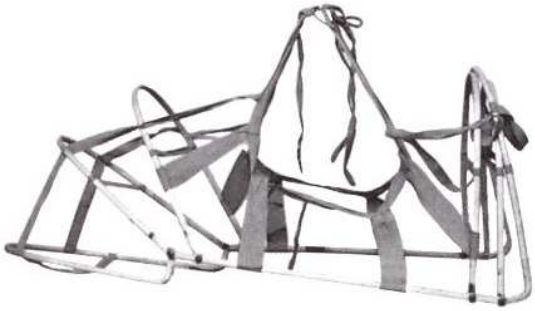
Sur un bateau, mieux vaut ne pas trop afficher sa féminité. Aussi Isa est-elle en train de se vêtir en homme, ce qui lui donne l'occasion, en plus de la chemise, d'enfiler un caleçon [19]. Sur ces vêtements de dessous, elle porte un costume masculin typique du temps. Il est constitué de trois pièces : l'habit, grande veste fendue derrière et cintrée au niveau des reins par deux plis plats qui allongent la silhouette, conformément au style de l'époque (Louis XVI) ; le parement des manches est plus court qu'antérieurement ; cet habit a des poches, il est sans col. En dessous, le gilet fermé qui recouvre encore le haut de la culotte dont la fermeture est désormais assurée par le système du pont. Ornant le tout, la dentelle du jabot et des manchettes. Sur la tête, un tricorne. Aux pieds, sur ses chausses, des bottes semblables à celles du maître d'équipage d'un 74 canons, accrochées par une languette au bas de la culotte [20].



Le Comptoir de Juda, p. 23



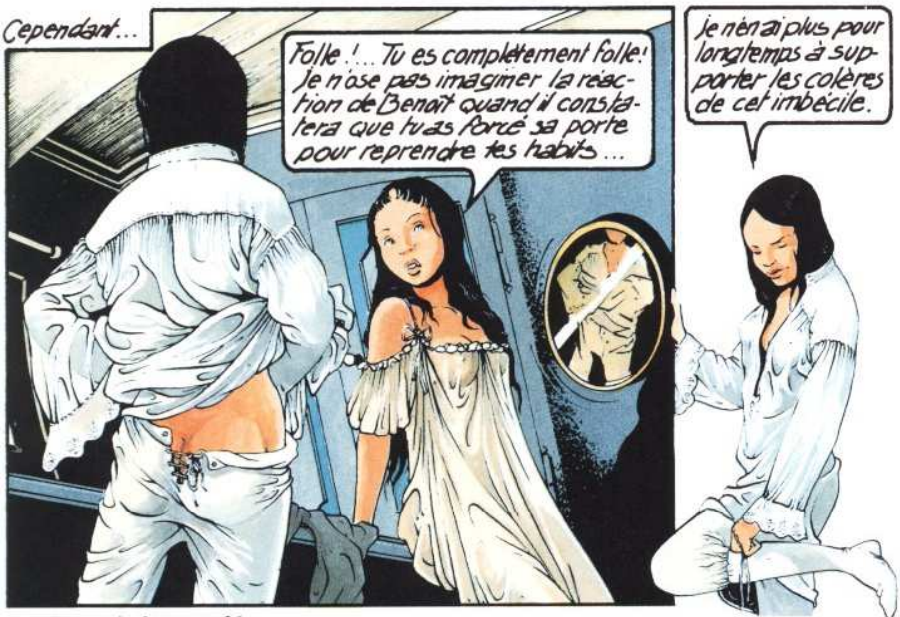
Grand corps de cour, en soie damassée, seconde moitié du XVIII^e siècle. (© Musée de la Mode et du Costume - Photo Ch. Fribourg)



Grand panier articulé du XVIII^e siècle, reconstitution du début du siècle. (© Musée de la Mode et du Costume)



Grande robe de cérémonie à la française, vers 1778 (© Musée de la Mode et du Costume - Photo Ch. Fribourg)



La Fille sous la dunette, p. 36



La Fille sous la dunette, p. 37



La Fille sous la dunette, p. 21



Le Bois d'ébène, p. 26



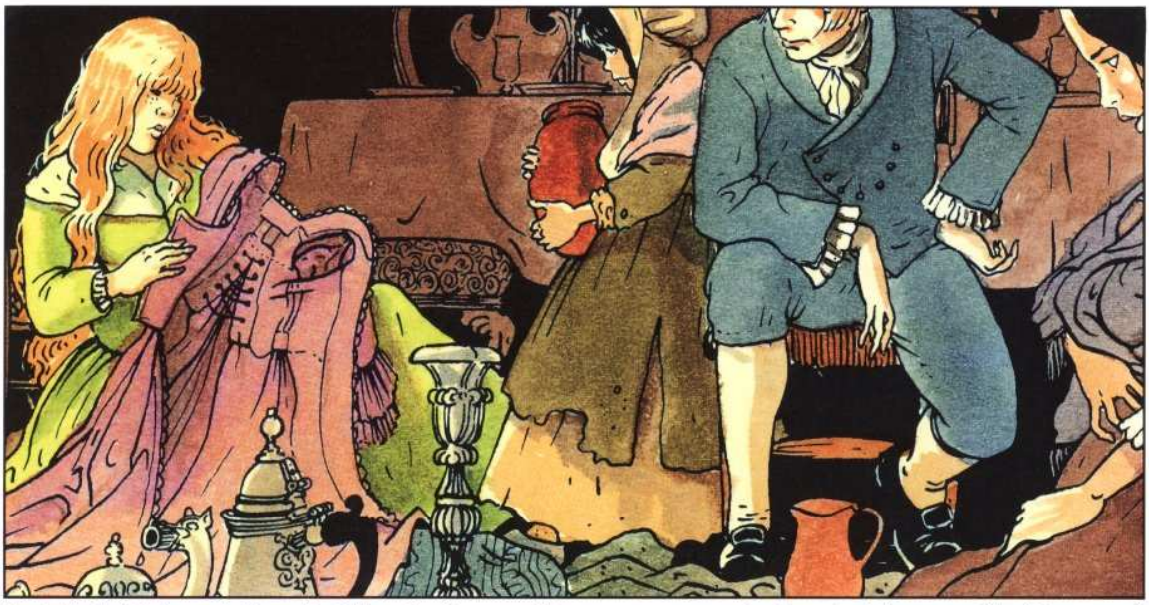
Costume de matelot (© J. Boudriot)

On sait que ces vêtements masculins ne seront pas dissuasifs pour les marins de la *Marie-Caroline*, qui s'en prendront à Mary. Le lecteur n'aura pas manqué de relever la force symbolique de cette jarretière défaite qui, au moyen d'une boucle, ferme la jambe de la culotte .

Avec le capot (veste) et le pantalon en prélart, qu'a revêtus Isa pour rejoindre Hoel sur les barres de perroquet, nous avons quelques éléments du costume marin. Il nous est essentiellement connu par les inventaires dressés de façon très minutieuse avant et après la campagne de chaque navire : ce vêtement de pluie est fait d'une toile goudronnée, très robuste. Les sabots de marine sont conformes au modèle conservé au musée des Salorges à Nantes.

A défaut d'être très faciles à porter, les costumes féminins de cette époque sont bien séduisants. Au fort de Juda, Mary se prête pour nous à un essayage d'une "robe à la française", réservée aux grandes cérémonies. Sous sa chemise, elle est nue jusqu'à la taille. Le caleçon, qui fut en usage pour les femmes de la haute société au XVI[e] siècle, avait été progressivement proscrit, car on en vint à se demander "s'il ne cherchait pas plus à attirer les dissolus qu'à défendre contre leur impudence [21]." Mary a attaché à sa taille un grand panier articulé, de forme elliptique. Son buste est emprisonné dans un corps à baleines [22], ouvert sur la poitrine et recouvert de damas de soie ; il allonge et affine la taille. Le vêtement de dessus comporte deux pièces : une sorte de manteau qui se ferme en haut, par devant, sur le corps à baleines, et s'ouvre largement sur un "jupon" de même motif. L'ampleur de la robe est donnée, derrière, par un grand pli, appelé ultérieurement "pli Watteau". On ajuste la robe sur le buste de la femme à l'aide de lacets, cachés dans la doublure du grand pli. On les remarque très distinctement dans la robe que tient Mary, tandis que les héros font l'inventaire des trésors de Grenouille. La traîne de la robe que porte Mary pouvait se remonter à l'aide d'un cordon coulissant dans des anneaux cousus en demi-cercle, à l'intérieur du vêtement. Les "machineries" qui sous-tendent les vêtements féminins de cette époque sont diverses : on pouvait remplacer le panier par de petits sacs placés sur les hanches, de façon à relever la taille ; on les voit sur Agnès (*la Fille sous la dunette*, p. 6).

A bord de la *Marie-Caroline*, on découvre Isa en chemise, avec autour de la taille une forme constituée de toile armée, modèle du panier dit

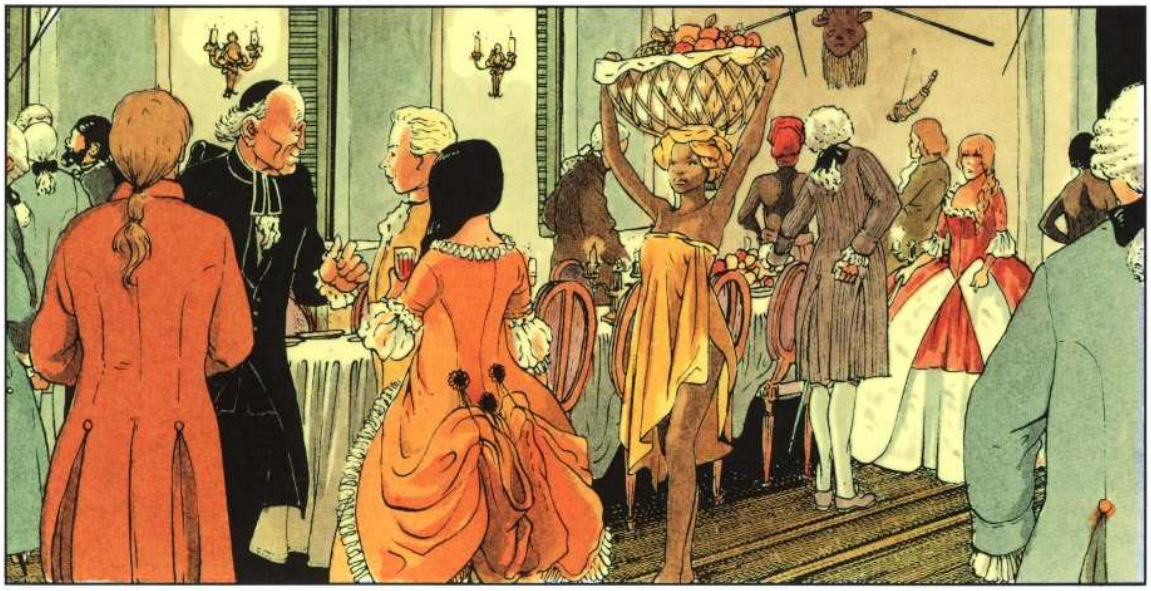




Sur la "robe à la française" que tient Mary (*Le Ponton*, p. 31), **on remarque une doublure similaire au modèle réel conservé au musée de la Mode et du Costume.**

"janséniste" (cf. *le Comptoir de Juda*, p. 13). Il semble qu'elle s'en soit servie pour porter des robes qui ne nécessitaient parfois que l'emploi de simples tournures ou "cus", placés sur les reins. Il s'agissait alors de toiles empesées sur plusieurs épaisseurs. A la ville, sur un bateau ou au Dahomey, la "robe à la française" n'était pas indiquée ; on lui préférait des tenues moins encombrantes. La "robe à la polonaise" que porte Isa à la réception de Montaguère est encore très habillée, toutefois, elle ne se porte plus sur panier et n'oblige pas la femme à endurer le supplice du corps à baleines. Vue de dos, cette robe a perdu son grand pli ample ; elle est relevée en trois pans, soit par des cordons, soit par deux boutonnières.

A la cour de Kpëngla, Isa a revêtu une tenue décente, sans ostentation. Elle porte donc une "robe à l'anglaise", qui connut une grande vogue en France après 1780. Comme la "robe à la française" ou à "la polonaise", elle comprend deux pièces : une sous-jupe (jupon) et un manteau. Ce dernier ne comporte plus de pli apparent dans le dos, il est cintré à la taille, le corsage d'autant plus ajusté qu'il est renforcé derrière par des baleines ; devant, il est lacé, comme on le voit en détail dans le dessin où Isa tient son fusil. Cette robe peut se porter sur simple tournure, sans corps. Un fichu de lingerie vient habiller la poitrine, souvent très décolletée. Dans la représentation qu'il nous donne de cette robe, François Bourgeon a exagérément marqué le relief des seins.



Le Comptoir de Juda, p. 28



"Robe à la polonaise", vers 1778.
(© Musée de la Mode et du Costume – Photo Ch. Fribourg)



"Robe à l'anglaise", vers 1780.
(© Musée de la Mode
et du Costume – Photo Bulloz)



L'Heure du serpent, p. 8



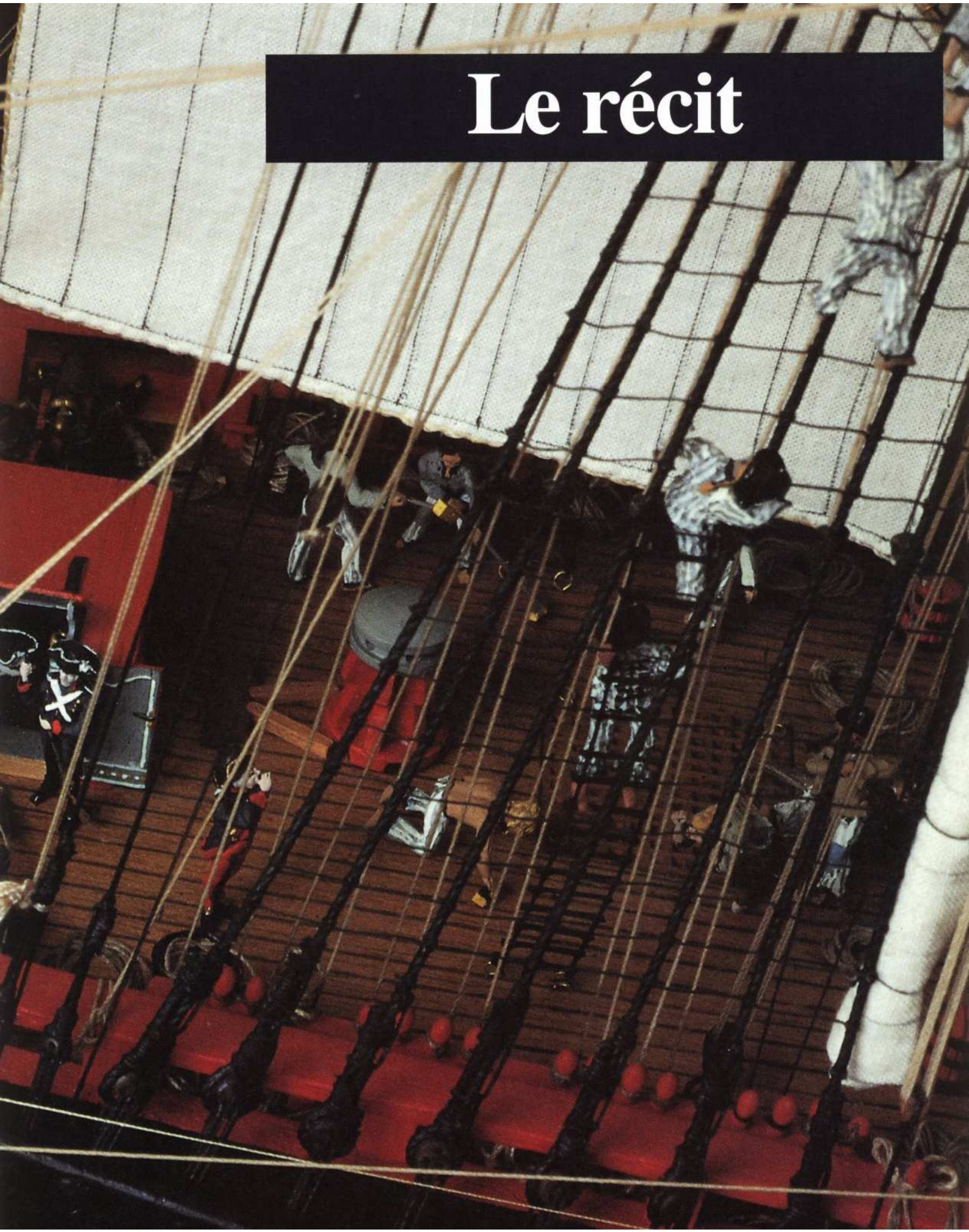
L'Heure du serpent, p. 11

L'imprimé du tissu, à grandes rayures verticales, reflète le goût de l'époque pour la ligne droite.
A la suite de Madeleine Delpierre [23], j'avoue être resté perplexe devant les robes d'Isa et de Mary telles qu'on les aperçoit dans la cuisine anglaise du manoir de Mr. Hereford. Je ne sais s'il faut y chercher beaucoup plus qu'une impression de costume populaire...
La robe jaune que semble affectionner Isa à Juda, avec des volants aux manches (cf. *le Comptoir de Juda*, p. 14 et 22), m'a elle aussi donné pas mal de fil à retordre. D'une seule pièce, lacée par derrière, elle s'apparente aux robes fourreaux [24], qui étaient généralement serrées à la taille par une large ceinture. C'est un costume de transition vers ce qui sera la mode Empire. Avec lui, nous rentrons dans le domaine des "robes de simplicité", longues chemises également resserrées à la taille par une ceinture, comme on verra Isa en porter à Abomey et en Haïti, où les colons en firent un "vêtement de dessus". Les femmes d'armateurs bordelais l'ayant adoptée, Marie-Antoinette, non sans scandale, mettra à la mode cette "robe à la reine".
A bien y regarder, avec *les Passagers du vent*, nous avons un aperçu assez complet de l'histoire du costume à la fin du XVIII[e] siècle, où l'évolution fut d'autant plus rapide "que l'on prit conscience de la relativité de la mode et de ce que son intérêt ne réside pas tant dans l'avantage qu'un changement apporte, que dans le changement en soi [25]".

1. La série *Brunelle et Colin* compte 23 épisodes de 5 planches chacun, parus dans le journal *Djin* d'octobre 76 à septembre 1980. Sur scénario de Robert Genin, elle relate les aventures d'une princesse médiévale, Brunelle, et de son page Colin, dans le contexte du XV[e] siècle. Une partie de ces épisodes a été éditée en deux albums aux éditions Glénat : *le Vol noir* (1979) et *Yglinga* (1980).
2. On peut songer à ce sujet à Ninon de Lenclos (1620-1705), qui ne croyait pas à l'existence de l'âme, ne craignait pas d'afficher ses liaisons et combattait pour l'émancipation de la femme. Sur cette question voir Paul HAZARD, *la Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, t. I, Ed. Gallimard, 1961, p. 161 et suivantes.
3. L.-A. BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde*, Ed. Gallimard, 1982, p. 293 à 295.
4. ASSOCIATION CLOVIS, *op. cit.*, p. 8.
5. Brissot devait fonder en 1788 une "société des Amis des Noirs".
6. R. GENIN et F. BOURGEON, *le Vol noir*, Ed. Glénat, 1979, p.36.
7. Interview (sans pagination) publiée dans F. BOURGEON, *l'Heure du serpent*, tirage de tête, Ed. Glénat, 1982.
8. Sur l'origine et le rôle des chirurgiens à bord d'un négrier, voir : Mme CHICHE-AUVIGNE, "Hygiène et santé à bord des navires négriers au XVIII[e] siècle", *Les Cahiers de Salorges*, n° 11, Nantes (sans date, sans pagination).
9. S. HUTIN, *les Francs-Maçons*, coll. "Le Temps qui court", Ed. du Seuil, 1966, p. 84.
10. E. CORBIERE, *le Négrier*, 1832, rééd. Baudinière 1979, p. 111.
11. S. BERBAIN, *le Comptoir français de Juda au XVIII[e] siècle*, Ed. Larose, 1942, p. 66.
12. P. VERGER, *op. cit.*, p. 213.
13. R. NORRIS, *op. cit.*, p. 159.
14. P.E. ISERT, *Voyages en Guinée et dans les îles Caraïbes en Amérique*, traduit de l'allemand, Paris, 1793, p. 240.
15. Archives nationales, série C6, carton 27 bis, lettre de l'abbé Bullet précédant son retour en France (4 feuillets, sans date).
16. *Ibidem*, lettre de l'abbé Bullet, Paris le 26 mars 1777.
17. *Ibidem*, réponse de monseigneur de Sartine, Versailles, le 31 mars 1777.
18. J. GIROD DE CHANTRANS, *op. cit.*, p. 188 et suivantes.
19. Le port du caleçon par les hommes n'était peut-être pas aussi fréquent qu'on le croit : l'ouvrage de M. de Garsault, *l'Art de la Lingerie*, Paris, 1771 (rééd. Slatkine, *les Arts de l'habillement*, Genève, 1984), n'en fait pas mention. Toutefois, il est attesté par l'iconographie : cf. *le Verrou*, de Fragonard.
20. J. BOUDRIOT, *op. cit.*, t. IV, pl. LXX.
21. C. SAINT-LAURENT, *Histoire imprévue des dessous féminins*, Ed. Herscher, 1986, p. 65.
22. Les "corps", ancêtres de nos modernes corsets, étaient coupés dans un beau tissu, quand le manteau de la robe restait ouvert par devant, agrafé sur le corps. Leur rigidité était variable : les "corps de cour" étaient de véritables carcans. Habituellement ils étaient moins raides, ils se sont assouplis vers la fin du XVIII[e] siècle.
23. Conservateur en chef honoraire du musée de la Mode et du Costume de Paris, dont l'aide nous a été précieuse. Sous sa responsabilité ont été organisées plusieurs expositions, dont les catalogues ont servi à F. Bourgeon (cf. bibliographie).
24. F. BOUCHE, *Histoire du costume*, 1965, Rééd. Flammarion, 1987, p. 310, fig.765.
25. C. SAINT-LAURENT, *op. cit.*, p. 72-73.



Le récit




LE FOUDROYANT
D
D
XIII
2
2

LA BANDE DESSINÉE d'aventure, d'Alix à Blake et Mortimer en passant par Tintin, nous avait habitués à des scénarios construits sur une intrigue principale : découverte d'un trésor, restauration d'un prince déchu, énigme à résoudre, périls à éviter. Le problème exposé, le héros est là pour le résoudre. A plusieurs reprises, Jacques Martin nous tient en haleine, le temps d'un album, avec des "menaces" qui pèsent sur le monde romain : *l'Ile maudite*, *les Légions perdues*, *le Dernier Spartiate*, etc. Edgar Pierre Jacobs, dans *S.O.S. Météores*, nous passionne du début à la fin de son ouvrage avec l'enquête menée pour découvrir la nature du péril climatique qui s'abat sur l'Europe. Plus récemment, Léo Malet et Jacques Tardi déroulent sur 190 pages l'énigme du *120, rue de la Gare*. Pour nous captiver tout au long des 230 planches que compte la série *les Passagers du vent*, de quelle intrigue principale François Bourgeon a-t-il usé ? *A priori*, on aurait pu penser que la reconquête de son identité par Isa fournirait un bon argument. Nous avons constaté que très vite le propos tournait court. "Finalement, *les Passagers du vent*, c'est un épisode de la vie d'Isa, celui de sa rencontre avec Hoel [1]" , a pu dire l'auteur. Sans doute le récit va-t-il de leur rencontre à leur séparation; quant à penser que cette relation soit le fil directeur du scénario, j'en doute. Dans le couple Isa-Hoel, l'élément masculin est bien évanescent...
A la différence d'une bande dessinée d'aventure classique, d'intrigue principale il n'y a pas. Pour durer, le scénario doit rebondir. L'intrigue principale se nourrit donc habituellement "d'accidents", de rivalités entre les protagonistes, d'épreuves à endurer. Des intrigues secondaires, il n'en manque pas dans *les Passagers du vent* : le conflit entre Agnès, Isa et son frère contribue à l'action du premier album ; l'évasion du ponton et la fuite vers la France font rebondir le récit dans le second épisode ; l'empoisonnement d'Hoel et la recherche d'un antidote vont mettre en branle la petite colonie européenne, de Juda à Abomey, dans les troisième et quatrième albums. Une série d'hécatombes, une révolte d'esclaves, une tempête, un début de mutinerie, les démêlés d'Hoel avec la justice, tout cela pour le seul épisode du *Bois d'ébène*. Pimentez le tout d'intrigues amoureuses, de beaux costumes, avec en toile de fond un décor documenté qui donne au récit une allure vraisemblable, et vous obtiendrez *les Passagers du vent* ; une histoire dans la plus pure tradition des BD d'aventure, avec des héros qui se sortent toujours des plus fâcheuses situations ; un récit linéaire, qui ne recourt qu'une seule fois au procédé du flash back et se lisait comme un feuilleton dans le journal *Circus* dans lequel il paraissait. Entre *les Passagers du vent* et d'autres séries de bande dessinée, on retrouve donc un certain nombre d'ingrédients communs. Tout au plus constate-t-on un intérêt plus marqué pour la documentation historique, à laquelle il conviendrait toutefois de ne

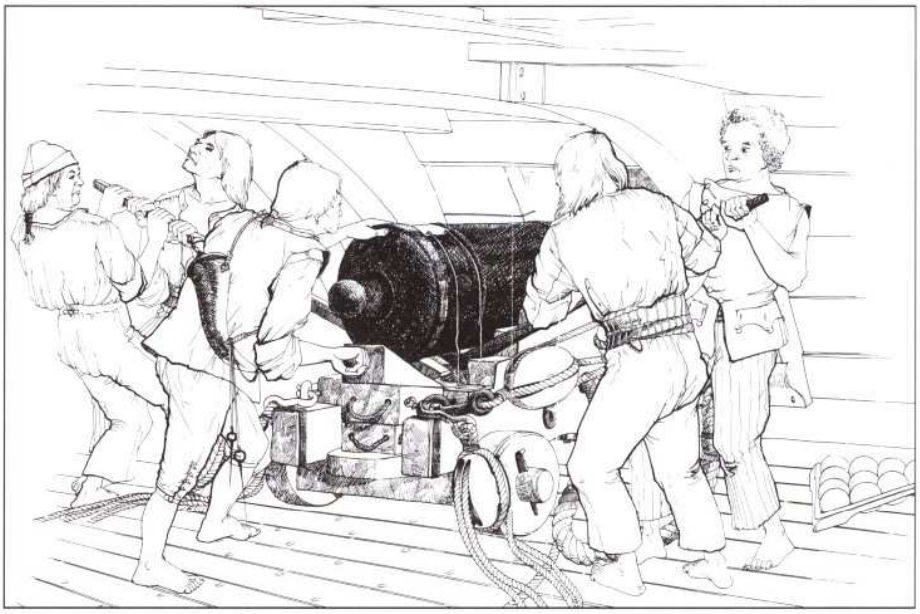
pas accorder plus d'importance qu'elle n'en a [2]. Pour autant que les péripéties évoquées suffisent à faire un scénario, elles ne lui donnent pas son originalité. Pour prendre le seul exemple du mal qui frappe Hoel et de la quête d'un contrepoison par Isa, semblable intrigue a déjà été imaginée par Jacques Martin dans *la Griffe noire*. En multipliant ce type d'incidents, l'auteur peut certes donner du ressort à l'action, il ne signera pas une œuvre majeure. La question reste posée : qu'est-ce qui fournit à François Bourgeon la trame de son récit et confère à ce dernier sa personnalité? Après avoir évoqué les personnages, interrogeons le titre de la série, et demandons-nous qui est le vent ? Le vent, bien sûr, il est insaisissable. Pourtant, dans cette aventure, on en constate les effets quand il vient gonfler la voile des navires, et les navires, eux, jalonnent le parcours des *Passagers*. D'un 74 canons est née l'idée de la série. Après lui, un ponton, un cotre, un négrier... Un bateau, un bateau et encore un bateau. Le scénario sera ce qu'ils sont, le scénario ira là où ils vont. "Va où le vent te mène! Va !", chante Angelo Branduardi.

Du vaisseau de 74 canons à la *Marie-Caroline*, je me suis longtemps demandé ce qui avait déterminé le passage ? Après la séquence de l'évasion du ponton, je sentais quelques hésitations dans la conduite du récit ; l'impression que l'auteur ne savait plus très bien où il allait ; le sentiment que son navire négrier n'était pas encore prêt et qu'il cherchait à retarder l'embarquement des Passagers.

Une aventure historique ?

J'ai mentionné le nom d'Edouard Corbière, père du poète Tristan. Ce marin nous a laissé, entre autres romans, *le Négrier*, dans lequel il raconte, sur la base d'expériences vécues, les aventures d'un capitaine qui, après avoir été prisonnier sur un ponton anglais au temps des guerres impériales, se livra à un commerce devenu illicite, la traite des nègres. Dans un autre récit, ouvertement autobiographique celui-ci, *Souvenirs d'un amiral*, de Pierre Jurien de la Gravière (1772-1849), on partage deux épisodes de la vie de ce marin, l'un à bord d'un navire négrier où il fit son apprentissage, l'autre dans un ponton anglais où il séjourna brièvement. Comme si, dans la carrière d'un marin, commerce triangulaire et captivité sur un ponton avaient été deux étapes inévitables.

Ces considérations ont joué quant à l'itinéraire suivi par les Passagers du vent. Toutefois, il serait vain de chercher dans Edouard Corbière ou dans Jurien de la Gravière autre chose que des sources fragmentaires du scénario de Bourgeon. Que sont ces bateaux et où vont-ils ? C'est à l'Histoire de nous répondre... à ce qu'il nous en reste : des vestiges archéologiques, des tableaux et des gravures, des souvenirs de voyages, des correspondances, des documents administratifs...



Pointage du canon. (© J. Boudriot)

"Au XVIII[e] siècle, c'est au nombre de ses 74 canons qu'on reconnaissait une grande puissance", rappelle Jean Boudriot, établissant un parallèle avec ce que représentent aujourd'hui les sous-marins nucléaires pour évaluer la force militaire des Etats.

Le 74 canons est un vaisseau de guerre, conçu pour combattre. En 1780, la France, aux côtés des "Insurgents" américains, est en guerre contre l'Angleterre depuis bientôt deux ans. Dans *la Fille sous la dunette*, il y aura donc une bataille navale. On verra alors que *Le Foudroyant* n'est pas seulement un décor.

Le jour va se lever quand, de son poste d'observation, Hoel s'exclame : "Oh ! Bon Dieu !" Les Anglais rôdent dans les parages ; plusieurs vaisseaux, dont un "trois ponts", plus lourd et mieux armé, interdisent la route au *Foudroyant,* qui risque de s'échouer sur les bancs de sable. "J'aimerais bien savoir comment le marin expérimenté que vous prétendez être sortirait d'un tel guêpier ?", interroge Roselande. Le capitaine en second conseille une manœuvre que n'aurait pas reniée Edouard Corbière qui, dans *le Négrier*, nous raconte comment un navire échappa à un tel piège :

"- Faites condamner les panneaux et les écoutilles ! [commande le capitaine]. Monte quatre hommes larguer les perroquets, chacun à son poste de manœuvre [...]

"A l'instant même, un grain effroyable tombe à bord. La *Rosalie* s'incline, le côté tribord dans l'eau : la mer monte jusqu'à la moitié du pont,

penché comme si le navire était chaviré. Tous mes hommes s'accrochent aux pavois du vent en criant : ' Nous cabanons !' [...] Placé moi-même à la barre, je gouverne dans la passe trop peu profonde pour mon bâtiment. Mais couchée sur le côté, et la quille presque à fleur d'eau, la *Rosalie* ne navigue que sur le flanc, et, dans cette position, elle laboure encore le sable qui monte tout trouble à la surface de l'eau. Au bout d'une demi-heure, mon trois-mâts se relève, et la mâture, forcée par la rafale, se redresse : nous étions sauvés [3]."

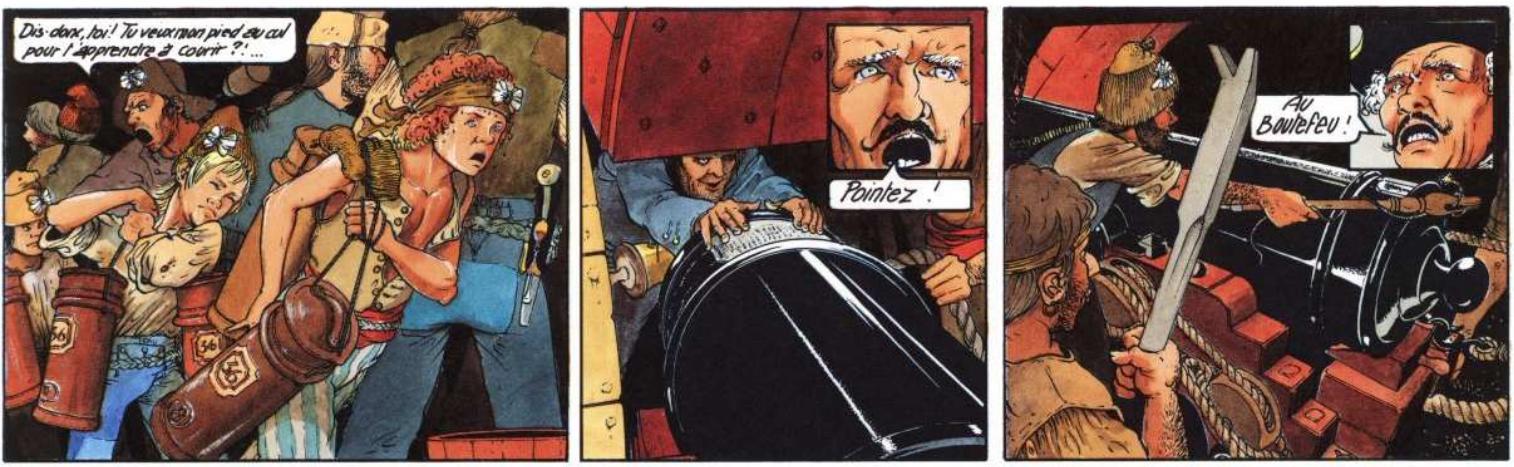
Sur la base des indications données par *le Vaisseau de 74 canons*, mais en prenant toujours garde de ne pas plagier son modèle, François Bourgeon imagine le combat : transportés dans l'entrepont du navire, nous suivons les mousses portant les gargousiers de cuir qui contiennent la charge de poudre destinée aux gros canons de la batterie basse. Plusieurs images illustrent le maniement de tels canons, qui pèsent chacun, avec leur affût, près de quatre tonnes et nécessitent quinze hommes pour être servis. Une première image vue de champ, le chef de pièce effectue le pointage. Deuxième image, en contre-champ, et nous voyons le dernier servant mettre le feu à la poudre avec son boutefeu ; à l'arrière-plan, on aperçoit un filet destiné à arrêter les projections au cas où un boulet adverse viendrait perforer la muraille ; au premier plan, un marin tient le levier avec lequel a été réglée la hauteur de la culasse sur l'affût. Encore une image, et le coup part, le canon recule, freiné dans sa course par des moufles. Tout y est, jusqu'à la fumée, le lecteur comprend l'action, même s'il ne saisit pas dans le détail la richesse documentaire de chaque image. Le dessinateur nous montre la scène avec précision, sans jamais se laisser aller à une démonstration par trop didactique. Au lecteur qui veut en savoir plus de compléter son information.

D'autres acteurs interviennent : les marins du détachement d'abordage, reconnaissables à leur cocarde blanche en parchemin, les grenadiers avec leur mèche fumante accrochée au chapeau, les tireurs d'élite dans les hunes, auxquels on a confié les excellents fusils boucaniers... et au bout du compte, une hécatombe : soldats tués par des projectiles ennemis et plus encore par des éclats de bois, des poulies dégringolant des vergues, des morceaux de mât tombant de plusieurs dizaines de mètres de haut et que ne parviennent pas toujours à retenir les filets tendus au-dessus du pont. Dans le théâtre, des corps ensanglantés que l'on répare tant bien que mal... une jambe déchiquetée par un boulet, et c'est l'amputation, l'auteur détaillant à l'occasion les outils du chirurgien : un tourniquet (garrot que l'on serre à l'aide d'une clé), un couteau à lame courbe et une scie assez semblable au modèle utilisé de nos jours pour le métal.

Mettant en scène les désastres qui suivent les combats, l'auteur emprunte à des tableaux d'époque divers éléments qui figurent dans ses dessins : corvette démâtée, frégate en train de sombrer.

Du 74 canons à ce qu'il en reste une fois transformé en ponton, le transbordement est inéluctable pour qui a eu la mauvaise idée d'être capturé par les Anglais. A bord de ces bateaux-prisons, les conditions de vie étaient terribles. Une humanité pitoyable côtoyait quelques rares individus qui, malgré l'exiguïté des lieux, avaient réussi à rester moralement debout. Cette humanité, mise en scène par Bourgeon, est conforme à ce que nous en dit Edouard Corbière, qui parle d'expérience : "Les athlètes, rois de ces cachots, composaient une espèce de corporation : on les nommait les forts à bras. Les forts à bras obtenaient leurs titres après avoir fait leurs preuves à la force du poignet, et après avoir terrassé leurs adversaires [...]

"Les corvettes, qu'on me permette ce mot depuis longtemps consacré, employaient toutes les ressources de leur dégoûtante coquetterie pour plaire



La Fille sous la dunette, p.32



***Le Redoutable* pendant la bataille de Trafalgar.** (© Musée de la Marine)

aux forts à bras. Ces messieurs, c'est des derniers que je veux parler, accordaient, en échange des faveurs qu'ils obtenaient de leurs Laïs masculines, la protection qu'ils étendaient sur tout ce qu'il y avait de plus odieux et de plus obscène.

"Quand une querelle éclatait parmi les prisonniers, ils s'établissaient aussitôt juges du camp, et, pour peu que deux adversaires se montrassent disposés à vider leur différend par les armes, les champions se rendaient dans une salle de la prison réservée aux combats singuliers. Là, les hérauts d'armes remettaient à chacun des combattants un bâton au bout duquel on attachait un rasoir ou une branche de compas ; et, en présence de tous les curieux attirés par l'appât du duel annoncé, le sang jaillissait sur l'arène [...]

"Les Romains formaient une classe de parias parmi les prisonniers. Voici l'origine de cette dénomination ironique, sous laquelle on désignait les rebuts des prisons d'Angleterre.

Les jeux de dés étaient courus par les hommes qui, avec une conduite irrégulière, cherchaient une distraction à leur ennui ou à leur misère. Il n'était pas rare de voir les prisonniers risquer sur un coup de paroli [doublement de la mise] jusqu'à leur ration du jour, leur hamac et leurs vêtements, et, lorsque dépouillés par la fortune du jeu, de leur habit ou de leur unique pantalon, ils allaient grossir le nombre des raffalés, ils se retiraient avec ceux-ci dans un des coins de la prison qui leur étaient affectés. Là, [ils étaient] couchés entièrement nus sur le parquet, et se rapprochant le plus possible les uns des autres pour avoir moins froid [...]

"Le gouvernement anglais, sollicité par les commandants des prisons d'accorder quelques lambeaux qui servissent à cacher l'affreuse nudité de ces misérables, envoya enfin dans chaque pré quelques centaines de vieilles couvertures, et bientôt on vit se pavaner dans les cours ces pauvres diables se drapant dans leurs manteaux de laine usée, comme des sénateurs dans la pourpre romaine. L'épithète de romains leur fut donnée : elle convenait à leur tournure, et elle tint bon. On ne les connut plus que sous ce nom ironique.

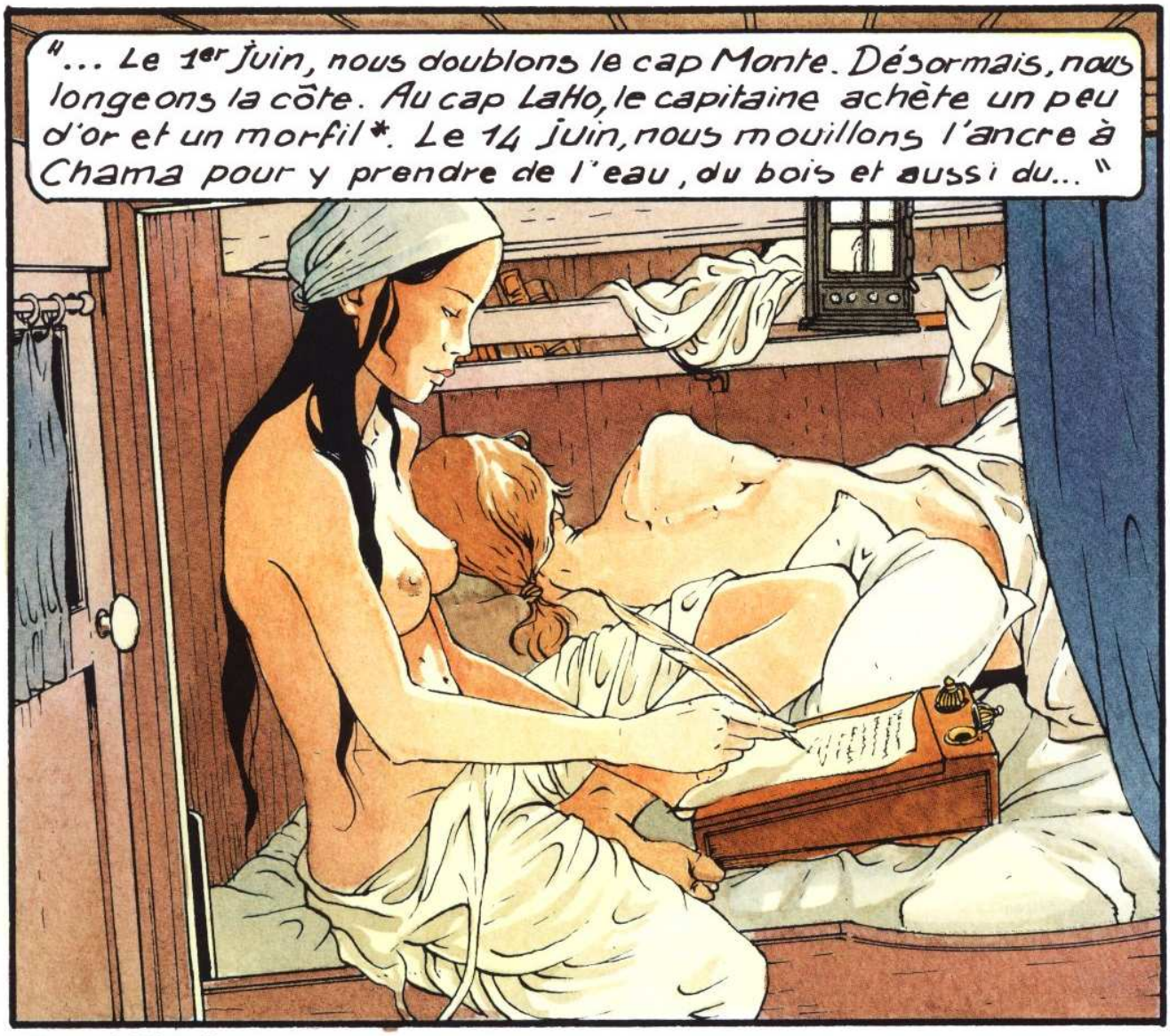
"[...] Les militaires cependant surent toujours se préserver de ces déplorables excès. On les voyait



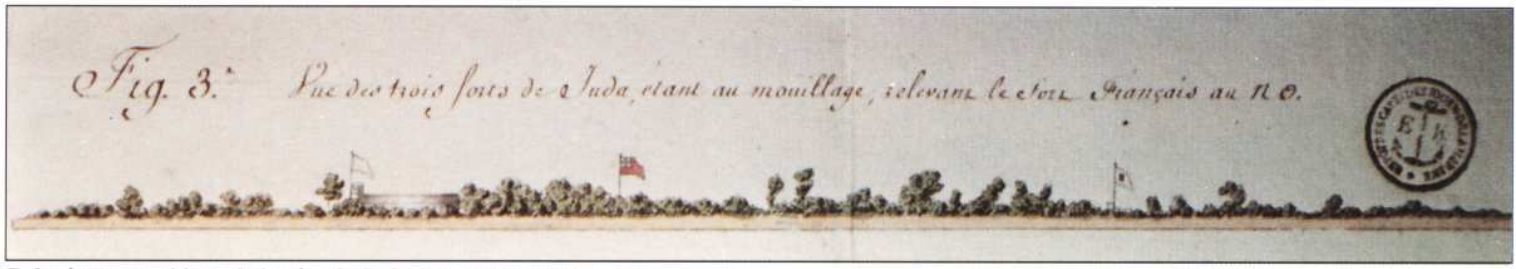
Le Ponton p. 9

même, lorsqu'un de leurs officiers venait partager leur sort, redoubler d'égards envers lui, en raison de son malheur et de l'autorité qu'il avait perdue sur eux. Il n'est pas sans exemple que des soldats aient nourri de leurs épargnes ceux de leurs chefs que le peu d'habitude des travaux manuels réduisait à la ration insuffisante de la prison. C'était la dignité de l'épaulette qu'ils ne voulaient pas laisser tomber, disaient-ils, tant une discipline admirable conservait encore d'empire sur ces hommes que la captivité avait affranchis du joug de toute subordination [4] !"

Quelque temps après, nous retrouvons les Passagers sur la route de Juda. Ils viennent de passer "la ligne", comme le fit le chevalier de la Coudraie. Sous l'œil vigilant du Bonhomme-Tropique, ils reçoivent le baptême selon un rituel que le chevalier a relaté [5]. Le 1er juin 1781, la *Marie-Caroline* double le cap de Monte, comme avant elle le *Roi Dahomey*: "Le 8 décembre 1772, le navire est prêt à entreprendre son long voyage ; il lève l'ancre, gagne le large des côtes de France, passe le 5 janvier 1773 en vue des Canaries et rejoint le 1er février au cap de Monte le continent africain ; désormais il longe la côte ; au cap La-Ho, le capitaine traite pour son compte personnel un peu d'or et une dent de morphil ; le 14, il fait escale à Chama afin de renouveler par l'intermédiaire du fort hollandais sa provision d'eau et de charger le bois qui lui servira, après l'écoulement de sa cargaison, à aménager à l'intérieur du navire les parcages d'esclaves; le fort lui procure également contre 16 onces de marchandises deux pirogues et dix-sept piroguiers ; l'une des pirogues est fixée sur une potence du pont, et le navire reprend sa route



Le Comptoir de Juda, p. 13



Relevé topographique de la côte de Juda. (© Archives nationales)

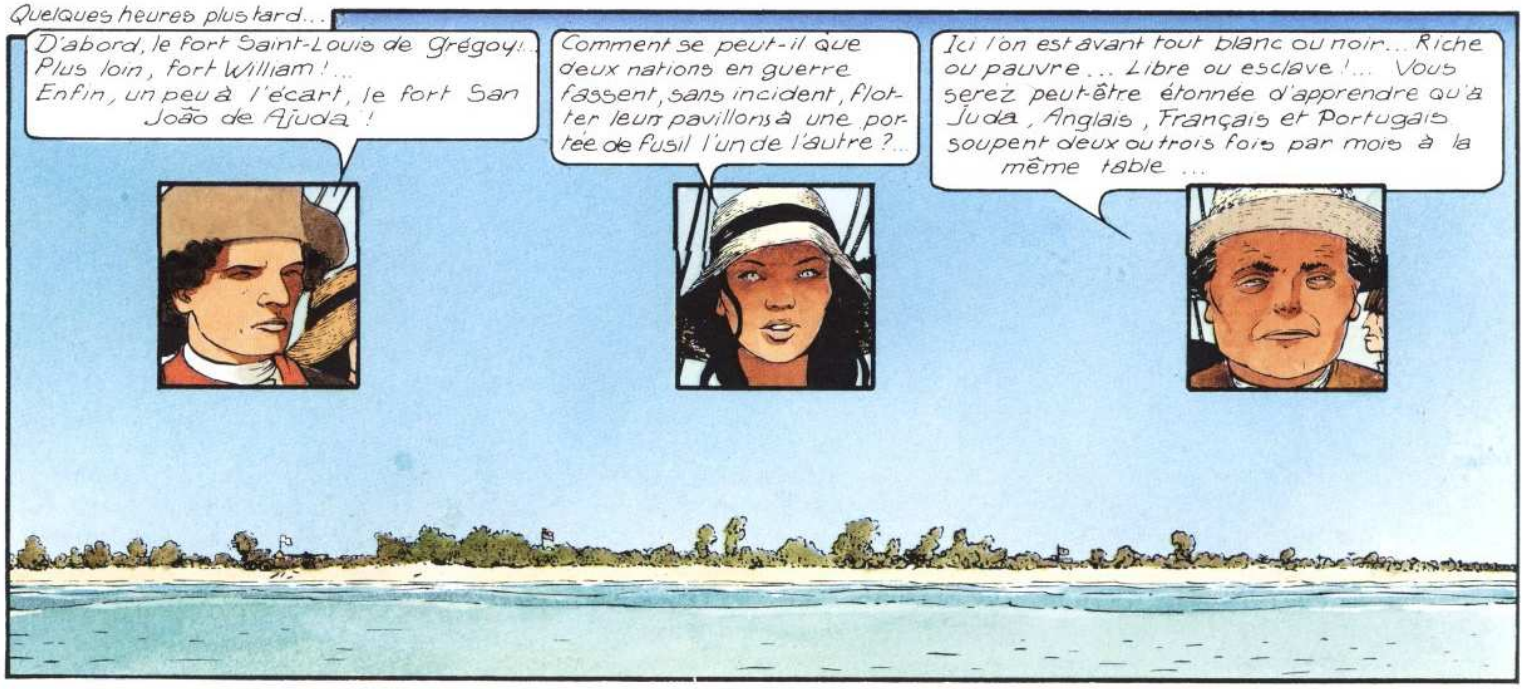
traînant la seconde en remorque, 'avec un certain nombre de Noirs dedans qui sont pour l'ordinaire les inférieurs, car ils ont la manie dans le nombre de 17... de se distinguer sous les noms de capitaine ou grand patron, 2e patron, 1er lieutenant, second lieutenant, major et petit patron!'. A La Mine, il rencontre un navire portugais qui lui cède 50 rolles de ce tabac du Brésil que les Noirs affectionnent [6]."

Historique aussi la remarque sur Sao Jorge da Mina, place forte portugaise, tombée entre les mains de la Compagnie hollandaise des Indes occidentales en 1637. José Antonio Caldas, dans un ouvrage publié en 1759, nous apprend qu'"à ce Château les navires portugais sont habitués d'aller se présenter pour payer les dix pour cent de leur cargaison, et en sus, ce que les Hollandais leur imposent par coutume. Dès qu'ils ancrent, ils lui envoient un garde, qui généralement est un sergent de leur garnison ou à défaut un soldat, et ensuite les officiers passant la visite pour examiner toute sa cargaison, et s'il y a ou non de la marchandise non permise, car ils disent que seulement le tabac, le sucre et l'aguardente du Brésil peuvent être transportés, et le reste est considéré comme contrebande, et ils en font bonne prise [7]".

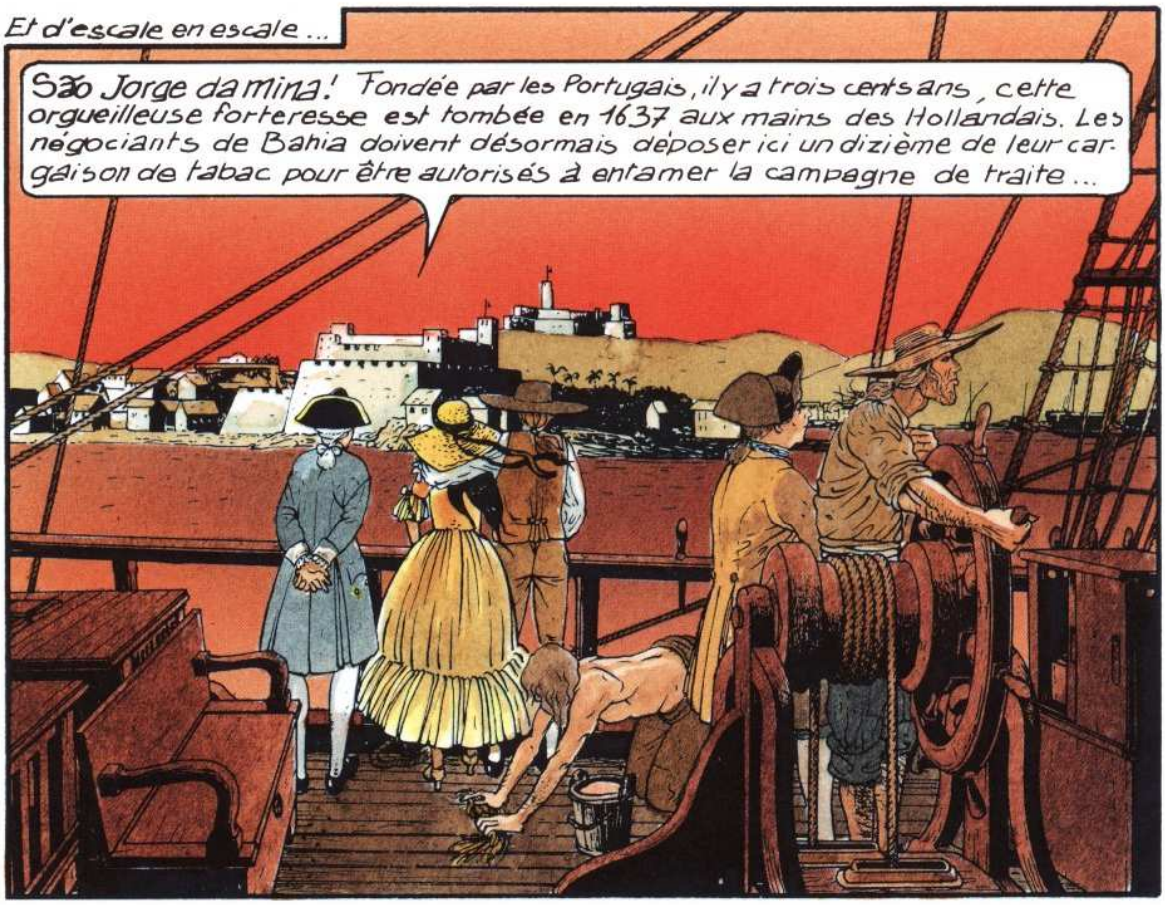
Et quand enfin les Passagers aperçoivent la côte de Juda, l'Histoire est encore au rendez-vous, comme on le voit avec le relevé topographique du XVIIIe siècle reproduit ci-dessus.

Saviez-vous, remarque le père Labat [8], que depuis 1704 avait été signé un "traité de paix ou de neutralité entre les quatre nations d'Europe qui trafiquent à Juda, tant à terre qu'en rade, et même à la vue de la rade [9] " ? De la sorte, "on se recevait beaucoup de gouverneur à gouverneur afin d'affirmer la solidarité des Européens, et de passer le temps [10]".

Au fil des pages, l'Histoire investit complètement le récit : Boisbœuf, qui établit à Grégoy son magasin pour acheter les esclaves, agit comme tous les capitaines qui traitaient à Juda à cette époque. Lorsque le roi accorde audience aux Européens, il le fait selon un cérémonial déjà fixé pour d'autres : "mais il lui faut surtout gagner la faveur royale en offrant à Dada le présent d'arrivée, au cours de la première audience. Ainsi du Belay,



Le Comptoir de Juda, p.17



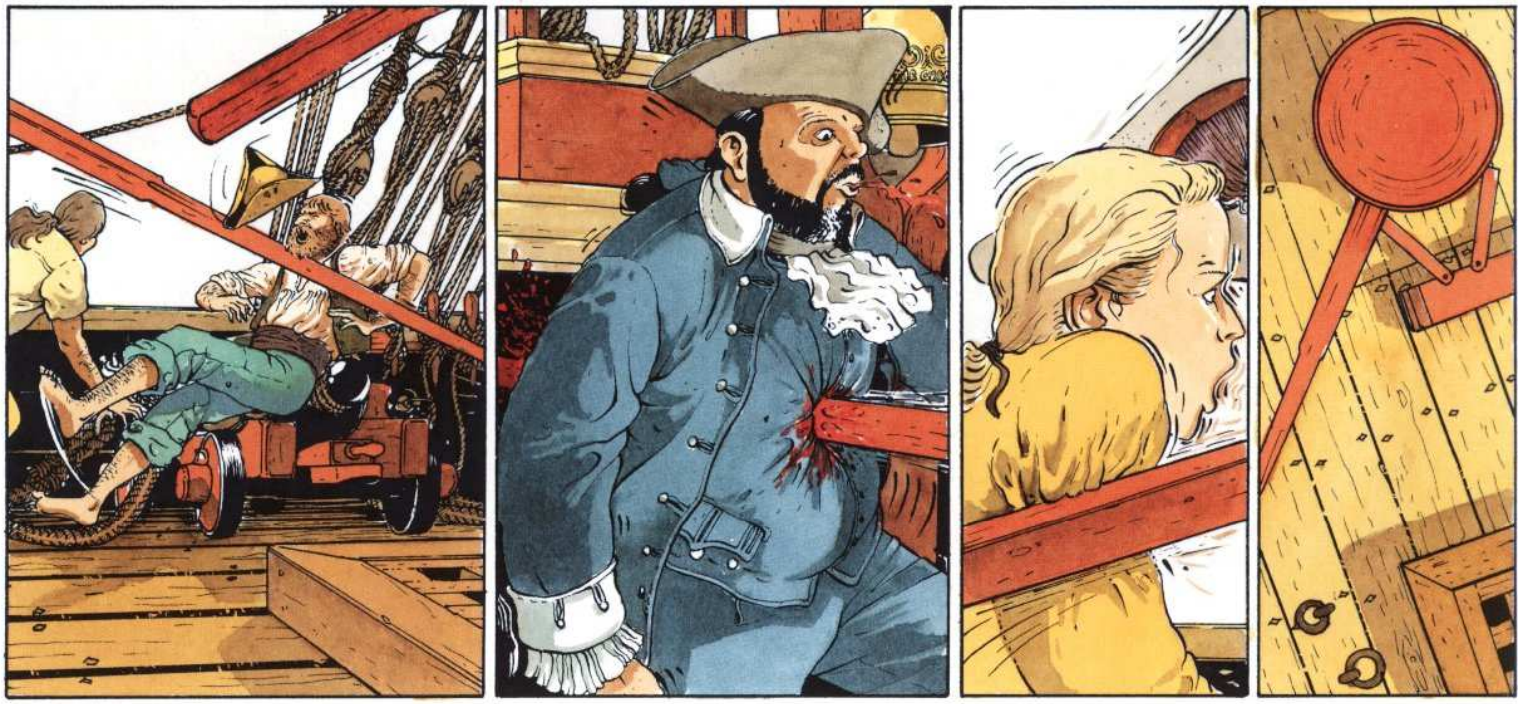
Le Comptoir de Juda, p. 13

directeur en 1733 et 1734, recommande-t-il, afin de faire bonne impression, 'une veste à la romaine, les bracelets et le casque à l'épreuve du fusil, doublés d'un satin rouge, bien bronzés et dorés en dehors sur les bords pour un homme un peu plus gros et plus large de carrure que M. de Molière : vous voyez, Messieurs, par cette demande que c'est vrayment l'armure de dom Quichotte', 4 pièces de velours, 1 caisse de liqueurs, sans compter 40 coupons de damas et de satin de couleurs vives et 6 chapeaux à point d'Espagne d'or et d'argent. Une véritable cérémonie se déroulait : le directeur devait se rendre en hamac, avec une escorte et un 'maître de langue' ou interprète, jusqu'à la résidence du roi, et c'était un curieux spectacle que cette première entrevue : le roi, installé dans un fauteuil avec quelques femmes à ses pieds, invitait le Blanc à prendre place en face de lui ; mais il ne lui adressait pas directement la parole : il s'adressait d'abord à son ministre Méhou, prosterné 'ventre à terre' en signe de respect ; Méhou transmettait à l'interprète les paroles royales et ce dernier en faisait enfin part au directeur [11]..."

Des pays traversés, dans plus d'une bande dessinée, le lecteur ne retient pas grand-chose. Que n'apprend-on pas, au contraire, sur le Dahomey dans *les Passagers du vent* ? Isa visitant le temple du dieu Dangbé, l'abbé Forrissier discourant sur la religion dahoméenne, c'est Le Herissé lui-même enquêtant sur les croyances traditionnelles de ses administrés.

Quoi de plus fécond pour l'imagination que l'Histoire ? Quand je vis pour la première fois la séquence du *Bois d'ébène* où les barres du cabestan ramenant l'ancre sont projetées en tous sens, pareille vision me sembla délirante. J'avais tort. L'incident est rapporté par Jurien de la Gravière... en beaucoup plus sanglant : "Au point du jour, le vent s'éleva, et la mer grossit subitement d'une façon inquiétante. Le commandant prit le parti d'appareiller. Nous éprouvions des tangages extrêmement violents, et il importait de ne lever l'ancre qu'avec de grandes précautions. On montra malheureusement en cette occasion l'incurie dont j'avais eu déjà tant de preuves depuis mon embarquement sur la frégate. Au moment de déraper, il fallut appeler sur le pont une grande partie des hommes qui étaient au cabestan afin de border les huniers et de hisser les focs.

"A la suite d'un violent coup de tangage, les barres du cabestan, qu'on avait négligé de lier ensemble par la corde qui entoure d'ordinaire cette espèce de manège, furent lancées de tous côtés, en vertu



Le Bois d'ébène, p. 10

de la force centrifuge. Plus de vingt personnes furent tuées ou blessées très grièvement [12]."
Mais alors, c'est tout simple, *les Passagers du vent*, ce ne sont que des documents mis bout à bout ?
Dans mes enquêtes sur la bande dessinée d'aventures historiques, j'ai souvent senti de la part de certains auteurs une réticence à me parler de leurs sources, par crainte sans doute d'être accusés de recopier des modèles. Ils avaient tort, à condition qu'ils aient vraiment cherché à intégrer leur documentation dans une œuvre de création, et pour peu que le lecteur essaie d'aller au fond des choses.

Les choix de l'auteur

Mettre des documents bout à bout, rien n'est moins vrai : les documents, il fallait les trouver... Il est arrivé à François Bourgeon de longtemps chercher avant de dénicher l'ouvrage, le plan, la lettre dont il avait besoin. Rien de très évident dans sa démarche. La documentation mise en œuvre est originale pour le profane comme pour la plupart des historiens. Avant de m'intéresser à la genèse des *Passagers du vent*, j'ignorais tout de la série C6 des Archives nationales, de Jean Boudriot, de Pierre Verger, de Simone Berbain, et plus grave pour un Franc-Comtois, de Girod de Chantrans. Je puis affirmer qu'il en est de même pour l'immense majorité de mes collègues. Méconnue, cette documentation contribue au dépaysement.
Mettre des documents bout à bout, rien n'est moins vrai : si, dans *les Passagers du vent*, on peut identifier le vent comme étant celui de l'Histoire, deux des passagers, personnages principaux, viennent avant tout de l'auteur, et, de toute façon, n'appartiennent pas à un milieu social qui les prédestinait à effectuer le parcours que nous propose François Bourgeon dans ses cinq albums.
Sans Isa, liée à un capitaine de la Royale, il n'y aurait aucune raison pour que l'on pénétrât à bord d'un 74 canons. Sans Mary, Hoel serait sorti au mieux de son ponton en 1783, date de la fin des hostilités de la guerre d'Amérique. Pour avancer dans le récit, il fallait bien qu'Hoel s'évade, et pour s'évader, il lui fallait des complicités à bord et à terre. Initialement, John et Mary entrent dans le récit pour des raisons fonctionnelles. L'imagination de l'auteur en noue la trame, mêlant l'Histoire à ses histoires.
A Juda, on s'ennuyait. Y vivre n'était pas bien indiqué pour une Européenne : je présume que, pour cette raison, je n'en ai pas trouvé trace dans les archives de cette époque... Maintenant, placez-y deux femmes blanches, jeunes et jolies, et observez !... Un commis désœuvré, sûr d'une virilité qu'il peut assouvir quand bon lui semble sur des esclaves, s'imagine séduire facilement "le fruit brun" ; rencontre quelques difficultés ; s'obstine dans son projet ; cherche à contraindre Isa... Le Dahomey est le berceau du culte vaudou [13], les féticheurs y sont redoutés... à leurs maléfices Viaroux fera appel.
Dans *les Passagers du vent*, de la confrontation des personnages à l'Histoire naît la dynamique du récit. Mettre des documents bout à bout, rien n'est



L'Heure du serpent, p. 12



Descendant de Behanzin en 1936. (Photo P. Verger)



Gravure du *Tour du monde*.

moins vrai : excepté la mise à l'épreuve d'Isa par Kpëngla, toute la séquence qui met les Européens en présence du roi du Dahomey se fonde sur une documentation précise, elle suppose des choix. Kpëngla, on pouvait l'imaginer de deux manières ; les textes nous disent : "Dans les jours d'apparat, le roi seul est chaussé ; il est en brodequins avec des bas, un habit et une veste, une culotte et un chapeau à la française : quelquefois, au lieu de l'habit et de la veste, il se sert d'un pagne [14]."

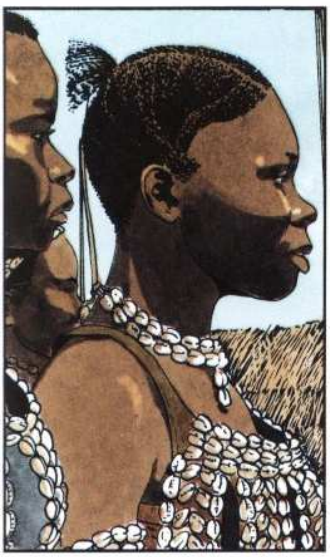
Pourquoi avoir choisi le pagne plutôt que l'habit ? Vêtu à l'européenne, Kpëngla n'aurait plus été qu'une mauvaise copie de Blanc, une caricature de monarque. Le costume nous aurait renvoyé à l'image de Bokassa se prenant pour Napoléon, et exigeant de ses protecteurs qu'ils favorisent un sacre imité du cérémonial imaginé par le peintre David. Le roi du Dahomey, à la fin du XVIII[e] siècle, n'est pas un monarque d'opérette de la période post-coloniale. Il est le souverain à part entière de son pays, et on le craint. L'auteur veut que son lecteur le comprenne et, sous cet angle, la photo du descendant de Behanzin, dernier roi du Dahomey indépendant, lui paraît beaucoup plus intéressante, même si elle est anachronique. De ce personnage en pagne émanent une présence, une majesté, une vérité qu'aurait certainement revendiquées son aïeul Kpëngla.

Les rois du Dahomey disposaient de femmes-soldats, les seules amazones de l'Histoire que l'on connaisse réellement. Des deux documents présentés ci-contre, François Bourgeon aurait pu en rester à la seule gravure.

Lorsqu'elle posait pour le prince Roland Bonaparte, en 1891, elle ne se doutait pas, l'amazone dahoméenne, que sa photo lui vaudrait un supplément d'existence, qu'un siècle plus tard, elle serait préférée par un certain François Bourgeon pour figurer à la cour du roi Kpëngla, à la fin du XVIII[e] siècle. Cette amazone porte une giberne au ceinturon, car elle était armée d'un fusil. Elles étaient nombreuses, au temps de Kpëngla, à être ainsi armées : "Elles font l'exercice à feu avec beaucoup d'adresse [15]."

En s'en tenant à la seule gravure du *Tour du monde*, l'auteur ne nous aurait présenté que des "archères" échevelées et cruelles. Les photos, certes tardives, confèrent à son évocation une grande authenticité. Le roi du Dahomey n'était réputé ni pour son pacifisme, ni pour la douceur de ses mœurs. Les crânes de ses ennemis, qui hérissaient les murs du palais, étaient sans équivoque. François Bourgeon ne le taira pas, mais des deux témoignages qui suivent, il retiendra surtout le second : "Le 14 février, dit M. Gourg, j'arrivai à Beaumé. Je vis sept Noirs attachés à des poteaux sous un hangar; ces Noirs étaient destinés à être sacrifiés aux mânes du père du roi. Le 16, à sept heures du matin, le roi m'envoya chercher pour assister aux cérémonies [...]

Dans le marché, on avait suspendu, à une grande potence, et par les pieds, un Noir que l'on avait étranglé et à qui l'on avait coupé les parties ; il y avait, à l'autre extrémité du marché, un second Noir mutilé de la même manière [...] Le 17, à sept heures du soir, j'entendis encore le tambour qui annonça le sacrifice du dernier jour des coutumes. On tua dix hommes, dont les têtes furent attachées aux portes du palais du roi, et quinze autres qu'on suspendit au marché. Les corps furent emportés et jetés dans les champs où ils servirent de pâture aux panthères et aux oiseaux de proie, à l'exception de ceux qui furent suspendus aux gibets, et qui y restèrent jusqu'à ce que la putréfaction les fît tomber ; et celui qui en rapporte les têtes au roi reçoit ordinairement cinq cabeches de cauris ou 50 francs." (d'après P. Labarthe[16]).



L'Heure du serpent, p. 10

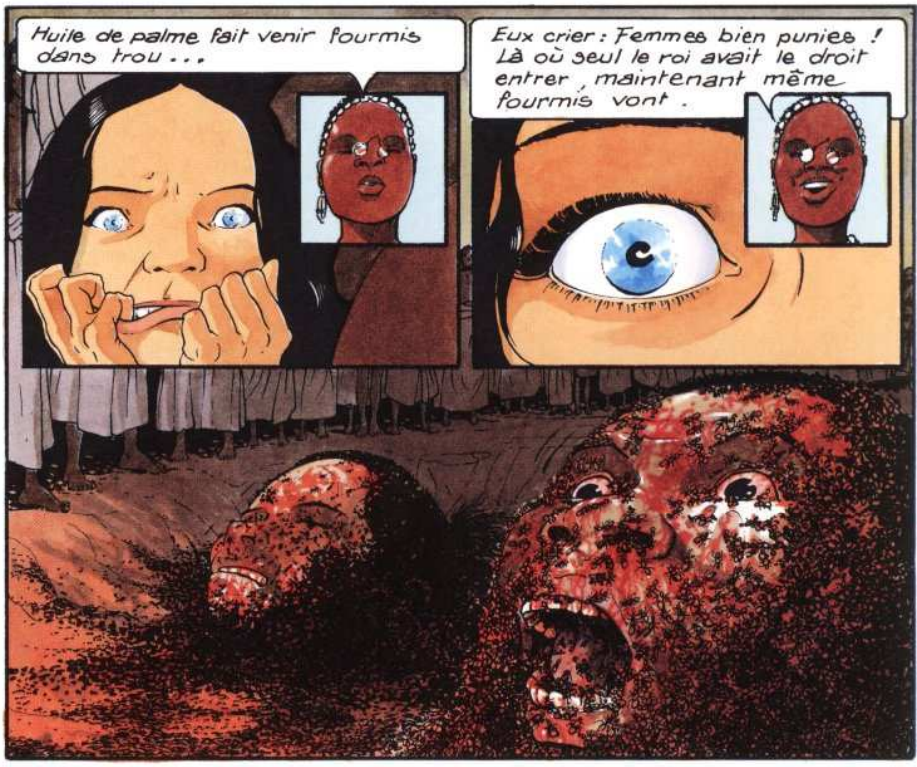


Amazone, par R. Bonaparte. (© Musée de l'Homme)

"Après cette exécution la foule se rendit au bas du marché d'Houndjoro. Là deux grands trous avaient été creusés, la veille, et on y avait attiré des fourmis en y jetant de l'huile de palme. Les deux épouses royales infidèles sont placées debout dans ces trous où on les enterre jusqu'au cou. La foule les injurie [...], les fourmis les picotent, les dévorent [...], leurs tourments deviennent insupportables [...], elles supplient les bourreaux d'implorer la clémence du roi [...], bientôt les fourmis pénètrent où le roi seul aurait dû jamais pénétrer [...], les suppliciées le crient en demandant pardon ; mais la foule leur répond par des plaisanteries." (d'après Le Herissé [17]).

Des massacres, dont témoigne le premier texte, il est question dans *les Passagers du vent* à propos d'Alihosi, qui aurait dû figurer au rang des victimes. L'auteur, toutefois, ne mettra pas en images pareille description. Des raisons chronologiques l'expliquent, le séjour d'Isa à Abomey ne coïncidant pas avec cette cérémonie. Par ailleurs, l'auteur a pris tant de précautions pour essayer de nous restituer un Dahomey débarrassé le plus possible des clichés de l'exotisme et des outrances d'une vision simpliste de l'Afrique, qu'un tel rituel lui paraît difficilement compréhensible pour qui n'a pas une bonne intelligence de l'Histoire des religions. La réflexion d'Isa : "Là où nous ne voulons voir que barbarie, il y aurait donc un acte religieux comparable à celui qui vous pousse chaque jour à boire le sang du Christ", ne manque pas de pertinence. Nous ayant épargné l'exécution de centaines d'esclaves, l'auteur ne nous fait pas grâce du supplice réservé aux épouses royales. Complaisance ? Pour rester fidèle à Hoel, Isa a repoussé les avances de Viaroux. Son "mari" en a subi les conséquences. Isa est victime du devoir. Un tel comportement mérite d'autant plus l'estime de Kpëngla que l'on va apprendre qu'il n'est pas roi à badiner avec la fidélité des épouses. Un petit tour au marché d'Houndjoro et vous en serez convaincu. Cette séquence sert le propos de l'auteur et, à ce titre, elle s'imposait. A celui qui risquerait de juger trop vite – Sale nègre! – répond la vigueur de l'échange avec Aouan. Il réduit la tension en remettant les choses à leur vraie place. François Bourgeon n'est pas un professeur de morale.

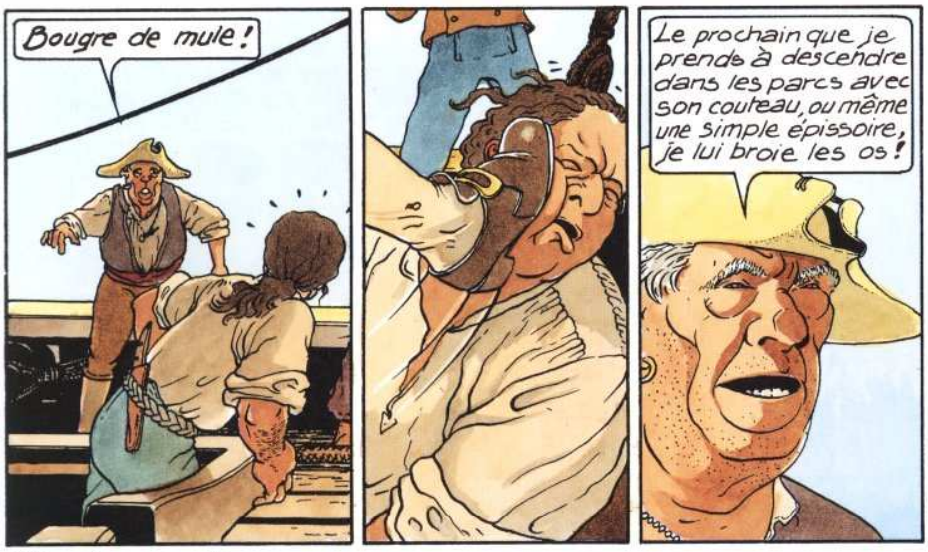
Mettre des documents bout à bout, rien n'est moins vrai : on peut connaître la documentation d'un dessinateur, savoir comment et où vont ses personnages, la suite du récit ne nous est pas donnée. J'étais dans cette situation alors que *le Bois d'ébène* n'était pas encore dessiné. A loisir, je pouvais donc essayer d'imaginer la fin du voyage d'Afrique en Haïti : à l'évidence, François Bourgeon ne raconterait pas une révolte d'esclaves ou



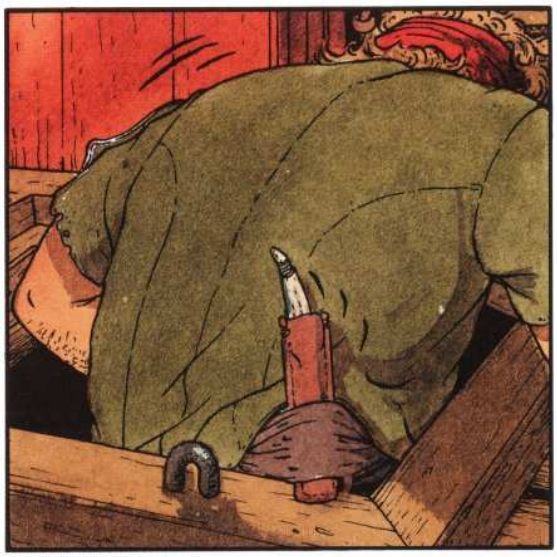
L'Heure du serpent, p. 14

une mutinerie, le sujet me semblait rebattu. En outre, on ne dispose d'aucune information précise quant aux préludes à ces révoltes. Les textes deviennent bavards une fois qu'elles ont éclaté, et encore, les auteurs mentionnent-ils toujours le même exemple, celui de *L'Africain*, vaisseau sur lequel la rébellion fut matée avec la plus extrême dureté. Non ! Décidément, il n'y aurait pas de révolte sur la *Marie-Caroline* ! Quelques planches nous donneraient sans doute des informations sur la vie à bord d'un négrier chargé de sa cargaison, mais pour moi la traversée serait de courtes pages. Avec la documentation rassemblée sur Haïti, il y avait matière à développer un scénario, dont l'auteur avait annoncé qu'il n'irait pas au-delà du cinquième album.

La traversée dura, Haïti n'eut droit qu'à douze pages. De quelle manière des esclaves enchaînés, désarmés, pouvaient-ils s'emparer d'un navire ? Il est dans l'Histoire des mystères à élucider qui stimulent l'imagination de notre auteur. La matière étant historique, des esclaves jusqu'au bateau, une fois de plus, en bon cartésien, il se montrera logique. Pour avoir quelques chances d'affronter avec succès l'équipage du négrier, plusieurs conditions doivent être réunies : la connaissance des lieux, la possession d'outils et d'armes. Enfermés dans leur parc, les esclaves n'ont aucun moyen d'apprendre où sont les fusils et quel est l'aménagement du navire, même si on leur permet quelques promenades sur le pont. Il leur faut donc



L'Heure du serpent, p. 46



Le Bois d'ébène, p. 13

une complicité. L'esclave Alihosi bénéficie, elle, d'une grande liberté de mouvement ; mais au service d'Isa, sur ordre du redoutable Kpëngla, favorisée par une maîtresse qui envisage de l'affranchir, elle n'a aucune raison de la trahir... Bientôt, cependant, la "poulie coupée" se refuse au capitaine, l'inonde de chocolat, est cruellement battue, revient à la réalité, retourne à sa condition servile : Alihosi, complice de ses frères de captivité.

Vous avez le complice, mais vous n'avez pas les outils. Latrogne l'a répété cent fois à La Garcette : "On ne descend pas aux femmes avec son couteau." Peine et couteau perdus... couteau tombé aux mains d'Alihosi. Avec un couteau, on ne brise pas les cloisons d'un navire. Toutefois, on peut s'en servir pour éliminer les mouchards, et attirer une boîte à outils dans le parc aux femmes, en sectionnant la corde qui commande le gouvernail... A condition, bien sûr, de savoir par où passe la corde et comment fonctionne le gouvernail. François Bourgeon, qui a établi avec soin les plans de la *Marie-Caroline*, ne l'ignore pas. Cet épisode, évidemment, nous ramène à son bateau. Avec un couteau, vous obtenez un levier, et avec un levier, vous arrachez les planches des cloisons.

Vous avez le complice et les outils, vous n'avez pas encore les armes. Sur un navire, où règne une grande promiscuité, on ne se déplace pas aisément sans être vu. Il faudrait une circonstance exceptionnelle, un événement majeur, pour fixer l'attention des matelots et tromper leur vigilance. La tempête survient à point. L'auteur n'exagère-t-il pas, recourant à un truc quelque peu usé ? N'y a-t-il pas, d'ailleurs, dans le graphisme d'un éclair, un clin d'œil à Edgard P. Jacobs et à sa fameuse "marque jaune" ? Sans doute, mais Hoel, quelques pages plus loin, nous apprend que Sosihoué, à la tête de la révolte, "était, dit-on, fille de Vodounö et commandait au tonnerre". On n'en voudra pas à Hoel, qui délirait de fièvre au cours de son séjour au Dahomey, de ne pas savoir que dans la langue de ce pays, tonnerre est très exactement la signification du nom Sosihoué.

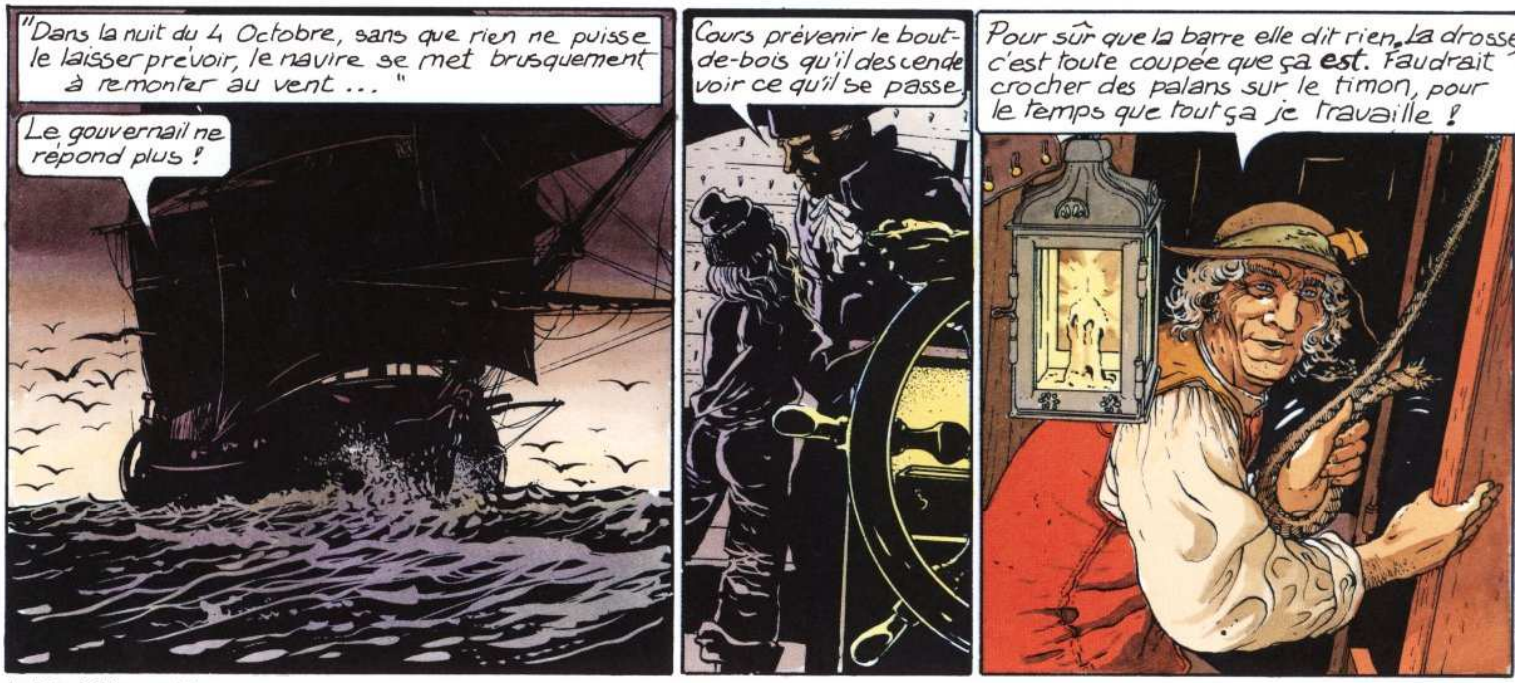
Cette part d'irrationnel qui intervient dans le récit n'est pas une convention de pure forme, elle est vraie au niveau des mentalités, comme l'atteste ce récit du père Labat : "M. le comte de Gennes envoyait des vaisseaux chargés de nègres pour les Isles françaises. Un de ces vaisseaux avait quelques négresses fort habiles dans les sciences diaboliques qui, pour s'exempter de faire le voyage, arrêtèrent si bien le vaisseau que le chemin qu'on fait ordinairement en 24 heures, ne put être ache-



Fers d'esclave. (Musée des ducs de Bretagne - Photo P. Jean)



Le Bois d'ébène, p. 11



Le Bois d'ébène, p. 14



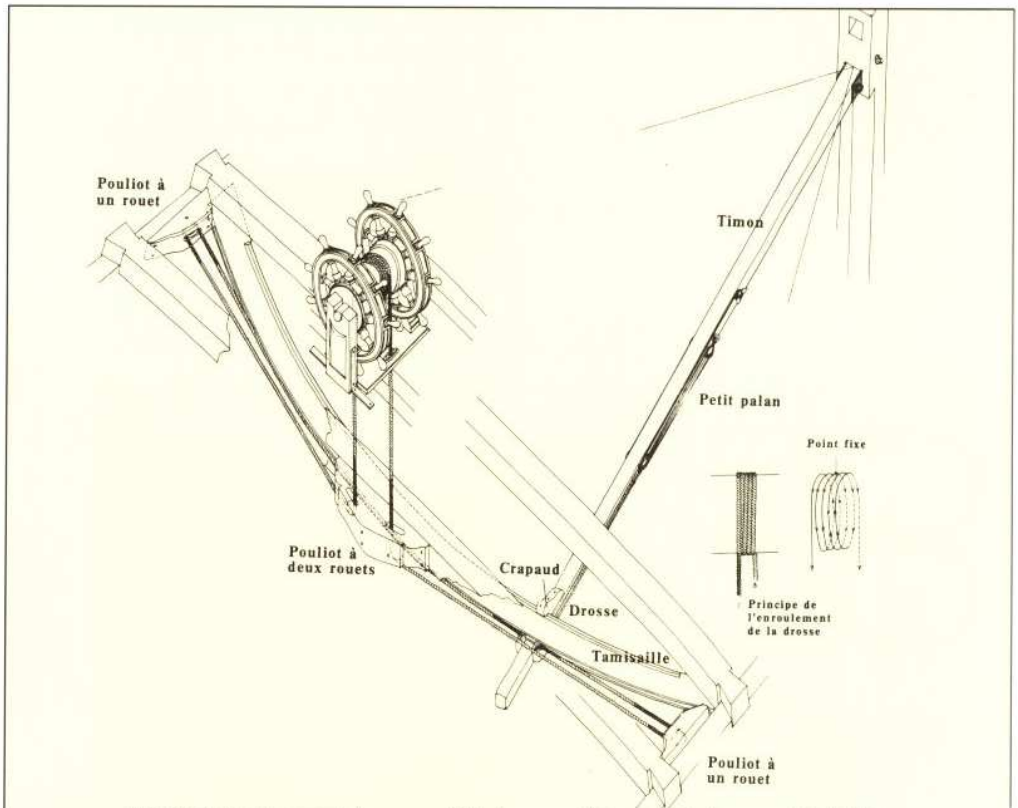
Le Bois d'ébène, p. 13



Le Bois d'ébène, p. 14



Le Bois d'ébène, p. 14



Principe de fonctionnement du gouvernail (dessin axonométrique, c'est-à-dire sans point de fuite).
Un petit croquis placé à droite indique comment la drosse clouée, donc immobilisée en un point fixe, s'enroule vers tribord dans le sens contraire des aiguilles d'une montre et vers bâbord dans le sens des aiguilles d'une montre sur le tambour. Sur le dessin d'ensemble, est représentée la double roue dont le chevalet repose sur le bordage du gaillard d'arrière, les deux parties de la drosse descendent à l'aplomb du tambour, verticalement dans la hauteur de la deuxième batterie, traversent le deuxième pont en passant sur les rouets d'un pouliot cloué contre la face avant d'un bau, de là ressortant suivant une direction non plus verticale, mais horizontale, les drosses rejoignent un autre pouliot cloué contre la muraille, passent sur le rouet logé dans ce pouliot, en ressortent pour venir se fixer à l'extrémité du timon où elles sont fixées et tendues par un petit palan. Il est évident que, compte tenu de l'enroulement en sens contraire des deux parties de la drosse sur le tambour de la roue, lorsque la drosse s'enroule d'un côté elle se déroule de l'autre et ainsi la barre est librement entraînée. Afin de soutenir le poids de la barre, il est fixé sous les baux une pièce de bois, plate en arc de cercle, dite tamisaille, sur laquelle repose la barre par l'intermédiaire d'une petite pièce dite crapaud. L'on profite de la tamisaille pour y appuyer sur sa face avant la drosse qui se loge dans une cannelure.

Extrait du *Vaisseau de 74 canons*, de Jean Boudriot.

vé en sept semaines, que le vaisseau resta comme s'il eut été cloué dans le même endroit, à quelques lieues de la terre, quoique le vent eût toujours été très bon. Les eaux et les vivres commençant à manquer, la mortalité se mit parmi les nègres, ils furent obligés d'en jeter une partie à la mer. Quelques-uns se plaignirent en mourant d'une certaine négresse qu'ils disaient être la cause de leur mort parce que, depuis qu'elle les avait menacés de leur manger le cœur, ils n'avaient fait que dépérir, en sentant de grandes douleurs. Le capitaine du vaisseau fit ouvrir quelques-uns de ces nègres et, en effet, on leur trouva le cœur et le foie aussi secs et aussi vides qu'un ballon, quoique d'ailleurs ils parussent dans leur état naturel. Après quelques réflexions, le capitaine la fit attacher sur un canon et fouetter très rudement pour tirer de sa bouche l'aveu des crimes dont on la chargeait ; comme il semblait qu'elle ne sentait rien, le chirurgien-major du bord prit un bout de corde et lui appliqua lui-même quelques coups de toute sa force. La négresse lui dit que, puisqu'il la maltraitait sans raison et sans droit, elle l'en ferait repentir et lui mangerait le cœur. Au bout de deux jours, le chirurgien mourut avec de très grandes douleurs. On le fit ouvrir et on lui trouva les parties nobles sèches comme du parchemin [18]."

A la faveur de la tempête, Alihosi s'empare de fusils et de pistolets, assomme Bernadin. Privé de capitaine, le bateau est livré à lui-même, engagé, il risque de chavirer. Entre-temps, les esclaves se sont libérés, bientôt la révolte va éclater. La situation décrite, on le comprend, est la démonstration de ce qui arrive quand le commandant n'est plus là pour régler le cours d'une traversée : Boisbœuf absent. François Bourgeon ne nous épargne rien, puisque pour nous surprendre, il a décidé de ne pas nous surprendre. Dans ce dérèglement, le viol de Mary est lui aussi logique, logique comme la préparation de cette révolte qu'il nous a minutieusement contée, implacable mécanisme d'horlogerie.

Il n'était pas dans l'intention de l'auteur de faire sombrer sa *Marie-Caroline*, ni de noyer ses enfants. Quelques vrais marins, Bout-de-bois, Latrogne, Grignoux et Hoel (de retour en excellent gabier), sauveront le navire, suivant une manœuvre qui m'avait paru quelque peu hasardeuse tant il me semblait difficile, le bateau engagé, de s'aventurer dans la mâture pour aller en couper l'extrémité. La manœuvre est mentionnée dans le *Traité élémentaire du vaisseau à la mer*[19]. Dont acte. Ils réduiront la révolte, empêcheront la mutinerie, rafistoleront le navire en cerclant la coque. L'auteur aurait pu continuer à nous narrer par le menu semblables actions, il ne s'y attarde pas. Douze pages et l'album s'achèvera, il convient de se hâter.

Un scénario ouvert

Avec cet exemple, nous pouvons juger de ce qu'est un scénario ouvert tel que le conçoit l'auteur : un projet qui ne se construit pas sur un plan préalable, rigide, dans lequel la matière serait répartie en chapitres calibrés d'avance, mais un devenir qui se nourrit progressivement de la rencontre entre les personnages et certaines situations historiques.

Dans la vaste documentation rassemblée, l'auteur choisit, rejette certains documents, ne s'attarde pas sur d'autres, exploite ceux qui le surprennent ou favorisent l'évolution psychologique des êtres qu'il nous raconte. Son esprit vient-il à trop vagabonder, à tout moment, il peut rétablir la continuité de son récit en s'en remettant à l'Histoire. En ce sens, *les Passagers du vent* sont très éloignés d'un discours didactique sur l'esclavage. Le seraient-ils que l'auteur aurait organisé son exposé de façon à être le plus complet possible. Ses choix en auraient été profondément modifiés. On peut imaginer alors qu'au lieu de rencontrer Grenouille, les Passagers auraient assisté, en compagnie des armateurs, aux préparatifs de la campagne négrière. Au lieu de s'attarder sur la révolte des esclaves, dans laquelle se révèlent les personnalités, François Bourgeon nous aurait davantage montré ce qu'étaient les conditions de vie à bord d'un négrier. Nous aurions assisté à la vente des esclaves en Haïti, condition préalable pour réunir les capitaux nécessaires à l'achat des denrées tropicales – le sucre essentiellement – acheminées vers l'Europe. Ce souci d'une pédagogie exhaustive n'est pas au cœur des préoccupations de l'auteur, qui privilégie la relation dialectique entre personnages, situations historiques, objets chronologiquement situés et la part d'Histoire propre à chacun des acteurs. Ce sont ces deux derniers éléments que je vais évoquer à présent.

Retour à l'Histoire

Emporté par l'aventure, le lecteur est dépaysé. Au-delà du talent de l'artiste, *les Passagers du vent* ne doivent-ils pas leur succès à l'évasion qu'ils favorisent, échappatoire bienvenue dans un monde où l'horizon apparaît singulièrement borné ? On a pu constater ces dernières années un engouement pour la bande dessinée historique.

Pour le lecteur, l'Histoire est d'autant plus l'aventure qu'elle le libère des contraintes temporelles. Transporté dans d'autres siècles, tout lui semble possible, ainsi s'imaginera-t-il monarque éclairé au XVIII[e] siècle, preux chevalier au Moyen Age, princesse des Mille et une Nuits dans un Orient fabuleux. On peut toujours rêver ! Pourtant, quelle que soit l'époque où l'on vit, elle nous ramène à la réalité où les preux chevaliers ne sont plus



Fusil de marine, "Modèle 1777", fabriqué à Tulle vers 1791. (© Musée de Joux)

que des gueux. François Bourgeon ne l'ignore pas: dans l'histoire qu'il nous raconte, il entend garder les yeux ouverts et ne voit pas pourquoi violer l'Histoire, quand il y a tant à apprendre d'elle. Et peu importe si elle contrarie les projets de ses personnages.

Héroïne de bande dessinée, Isa est remarquablement habile à manier le fusil. Notons aussi et surtout qu'elle connaît bien les armes de son temps: condamné au supplice de la grande cale, Hoel est suspendu à une corde qui vient de se coincer dans la poulie du cartahu. A moins qu'on en brise l'attache, Hoel est perdu. Trois coups de feu tirés depuis la fenêtre de la galerie, à une quarantaine de mètres, et le câble se remet à filer. Hoel est sauvé.

L'onomatopée de bruitage, "Pan", occupant l'espace de la marge à cheval entre deux vignettes, on peut apprécier la durée de la séquence. Le premier coup a retenti... Le temps de dire: "– Qui a osé tirer ?", un second coup de feu a éclaté... Bref échange entre les marins: "–Encore un coup ! – D'où ça vient ? –Va savoir, en tout cas, c'est la poulie du cartahu qui est visée !", un troisième coup de feu libère le dormant de la poulie. A si peu d'intervalle, le tireur n'a pu recharger son arme, il a donc utilisé trois fusils. On ne sait où est allée la première balle, la seconde a effleuré la cible, la troisième a fait mouche. Isa disposant de trois fusils ? Et pourquoi pas de tout un arsenal ?! Au lecteur dubitatif répond l'auteur à la page 13 de *la Fille sous la dunette* : Isa a d'abord usé de sa carabine, peu précise, et ensuite de deux fusils de gros calibre, ceux-là mêmes qui manquent au râtelier où ils sont rangés habituellement, à proximité de la cabine d'Isa et à quelques pas de la galerie, comme vous pourrez le constater sur le "plan des logements de l'état-major". Ces fusils de marine, "Modèle 1777", sont les meilleurs de l'époque [20]. L'arme est familière à l'auteur, à qui on l'a prêtée. Il l'a manipulée, mise entre des mains de femme pour voir comment elles la tenaient, comment elles s'en servaient. A cinquante mètres, avec un tireur d'élite disposant d'un appui, elle rend l'exploit plausible [21]. Du "Modèle 1777" , il sera encore question à la cour de Kpëngla. Avez-vous prêté attention au petit manège d'Isa qui accepte de relever le défi du roi en rivalisant avec ses amazones, à condition de ne pas se servir de ces "méchantes



La Fille sous la dunette p.11



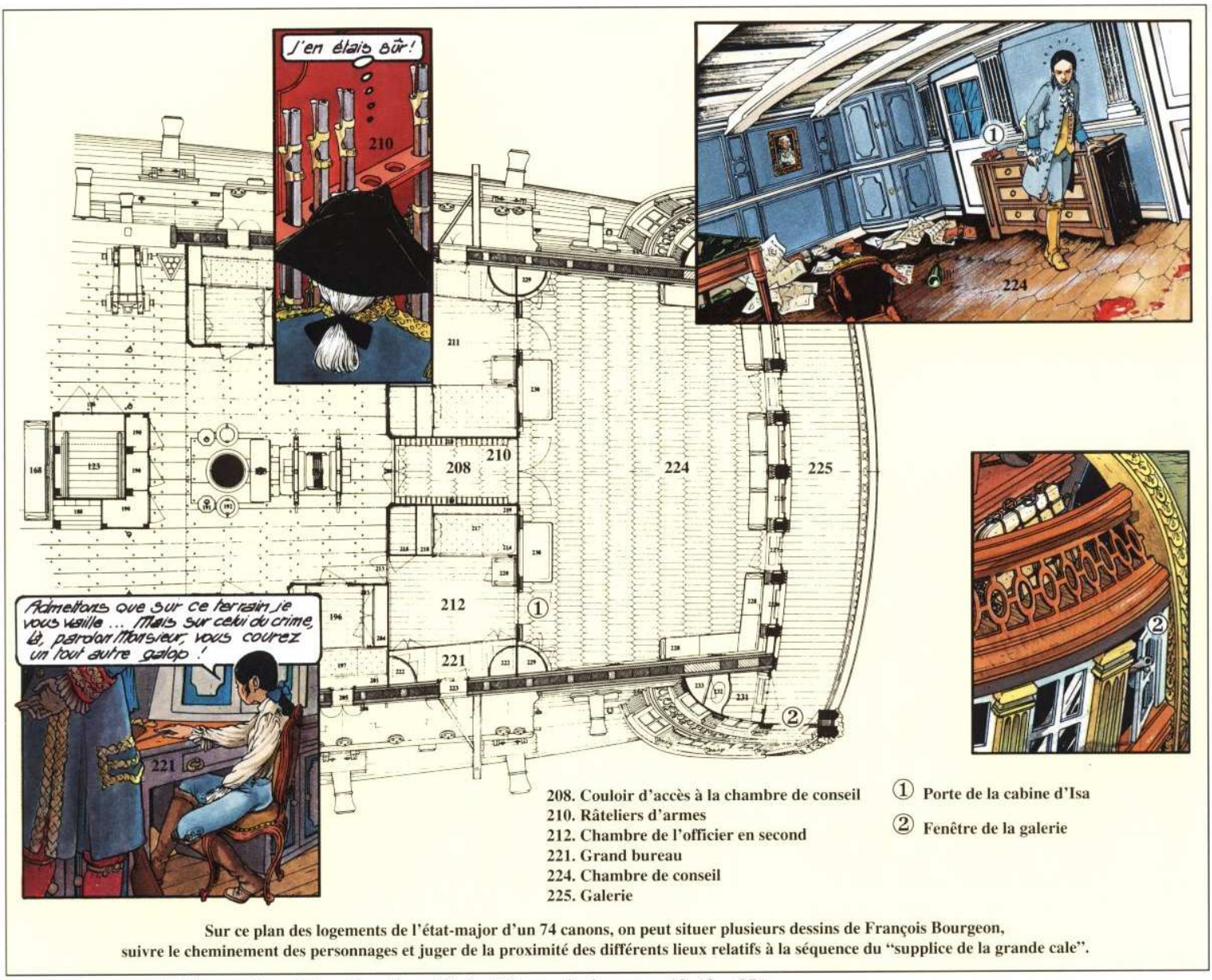
Le Ponton, p. 23

pétoires" de traite, mais de son fusil ? Que le "Brown Bess [22]" soit l'homologue britannique du "Modèle 1777" ne nous surprendra pas. De ce fusil se sert Isa pour sauver Mary dans *le Ponton*. Qu'Isa, amie de John, officier de la Navy, dispose d'une telle arme ne nous surprendra pas davantage. Pour insolente que soit sa chance, Isa a su mettre tous les atouts dans son jeu pour triompher.

Dans *les Passagers du vent*, aucune arme qu'on ne puisse identifier avec ses caractères propres, ceux d'une époque. Ne peut les ignorer la petite aristocrate qui prétend jouer les héroïnes dans une aventure de son temps.

Ce que nous avons dit du rapport des personnages aux armes est aussi vrai de n'importe quel autre objet, du secrétaire portable de la résidence de Mary à la chocolatière que tient Alihosi au début du *Bois d'ébène*, en passant par le hamac à l'anglaise où dort Isa sur la route d'Abomey, et la récade de l'émissaire du roi Kpëngla.

Alors que Bernadin n'aspire qu'à connaître la nature d'Isa, elle dévoile le fond de son âme, généreuse. Elle prend très au sérieux sa mission, qui doit l'amener à témoigner afin de servir les thèses antiesclavagistes. Déterminée, elle l'est quand il s'agit de répliquer à Bernadin qui enverrait bien les abolitionnistes faire le travail des nègres. Elle l'est encore face au chirurgien Rousselot et à ses considérations historiques sur la traite. Elle l'est enfin avec Hoel qui "ne s'en fout pas, mais n'y croit pas"... Isa n'a pas fini d'accabler Rousselot de reproches et de répéter à Hoel qu'"il restera une petite chose sans importance, difficile à classer entre l'aristocrate et l'esclave, tant que les



Sur ce plan des logements de l'état-major d'un 74 canons, on peut situer plusieurs dessins de François Bourgeon, suivre le cheminement des personnages et juger de la proximité des différents lieux relatifs à la séquence du "supplice de la grande cale".

Plan des logements de l'état-major. (© Jean Boudriot – Cf. *La Fille sous la dunette*, p. 10, 13 et 37)



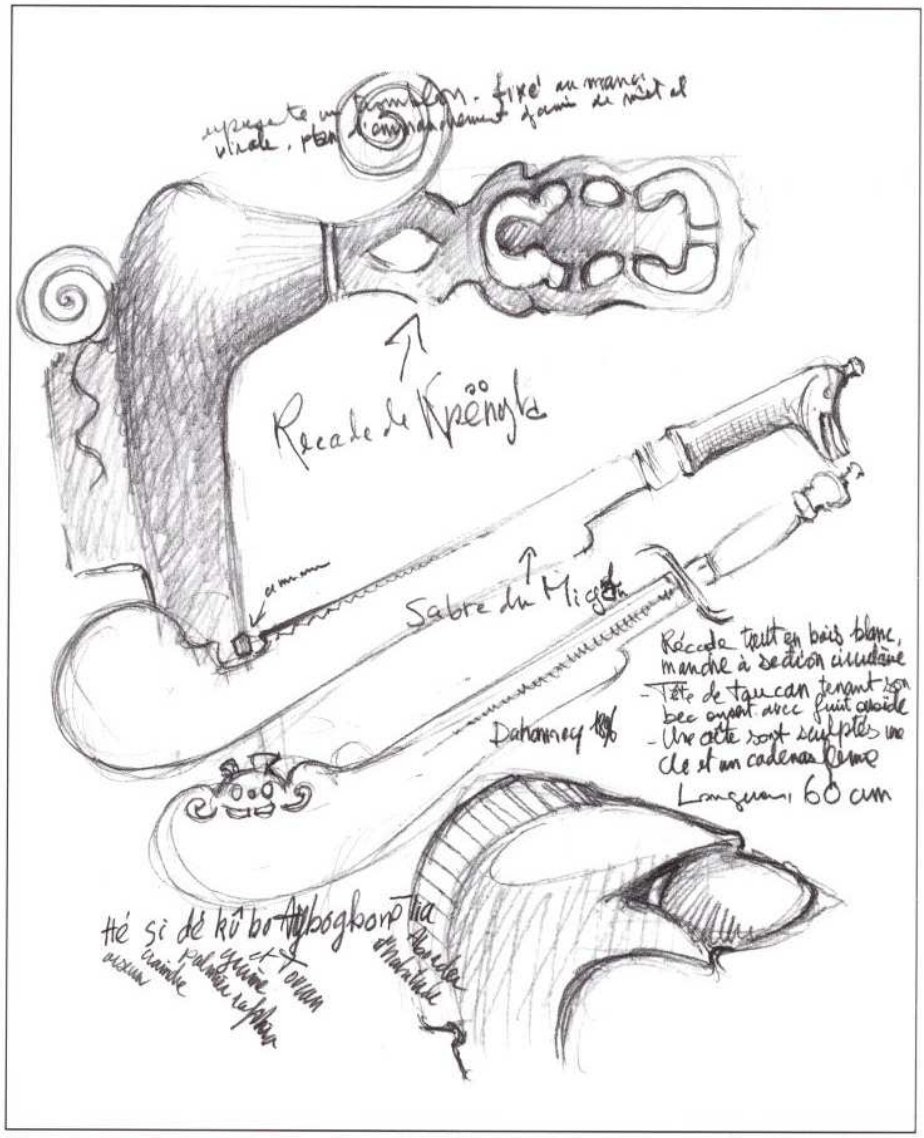


Récade du roi Kpëngla (emblème de l'autorité royale). Le canon figure une prise guerrière du roi. (© Musée de l'Homme – Cf. *Le Comptoir de Juda*, p. 51)

peuples n'auront pas compris que le plus misérable d'entre les Noirs a incontestablement le même droit à la vie que le plus puissant des monarques".

Les semaines passent, Isa se retrouve à Abomey et le spectacle qui s'offre à elle nous vaut à l'endroit des indigènes cette bien étrange apostrophe: "Vous n'êtes tous que des sauvages ! d'ignobles sauvages !" Mettons cela sur le compte de l'émotion... Dans sa faveur, Kpëngla lui accorde une esclave. Isa, maîtresse d'une esclave ? Eh bien, oui ! Tout du moins tant qu'Hoel n'aura pas été sauvé, et comme Alihosi doit lui être soumise, il n'est pas question qu'elle se fasse "sauter" par qui elle veut. Peut-on faire des cadeaux quand la vie ne vous a pas épargné ? Isa a un pouvoir et elle en use. Parce que telle est sa volonté, Alihosi ne partagera pas le sort des autres captifs à bord de la *Marie-Caroline*. On connaît la suite : Alihosi crachant au visage de sa maîtresse "qui lui avait masqué une vérité indispensable à sa survie, ce qu'est véritablement un Noir parmi les Blancs". Comble de paradoxe, Isa est prête à envoyer Alihosi se balancer au bout d'une vergue, tandis que Mary et Hoel, qui avaient l'air indifférents, lui sauvent la vie.

L'Histoire a rattrapé Isa, et l'auteur, qui a instruit son dossier avec rigueur, sait que la marge de liberté de son héroïne est restreinte. Pas plus qu'on ne s'évade de l'Histoire, on ne s'évade de sa propre histoire. Là encore l'exemple d'Isa est instructif : Isa n'a pas de préjugés, fille d'un Roselande, ayant au moins quatre quartiers de noblesse, elle n'hésite pas à se donner à un Hoel. Seulement Isa rêve beaucoup, on le verra. Quelle exigence n'est pas la sienne lorsqu'elle déclare : "Si tu acceptes de partager mes nuits, tu



Etude de récade et de sabre, par François Bourgeon.



L'Heure du serpent, p. 14



Le Comptoir de Juda, p. 16

dois aussi accepter de partager mes rêves !"... Il sera bientôt temps de changer d'Hoel.

Quand, à la fin du récit, Isa entre dans l'eau pour en ressortir aussitôt, elle accomplit un rite de purification qui vient à point nommé, après la longue quête initiatique qu'aura été son parcours dans *les Passagers du vent.*

Au-delà de sa rencontre avec les hommes et à travers les grands espaces, sa découverte de l'humanité, ce retour à l'eau, élément primordial, sied évidemment à la femme, qui se confond parfois avec la lune. Et si c'était là le vrai sujet, le seul thème important des *Passagers du vent*, comme l'annonçait symboliquement, dès le début de la série, la couverture de *la Fille sous la dunette* : une femme, l'eau et la lune... un sujet dont l'auteur n'a pas fini de nous entretenir.

François Bourgeon n'est pas un professeur de morale, mais s'il y avait une morale à cette histoire, c'est à Rousselot qu'on la devrait : "Apprenez à perdre, Isa ! Apprenez à vivre entre le désenchantement et la désillusion... C'est le prix qu'il faut payer le petit peu d'efficacité qui nous fait parfois nous croire utiles." Pas du pessimisme, de la lucidité dans un monde où la distance qui sépare un éclat de rire de la noyade est somme toute fort raccourcie.

Avez-vous remarqué comme le feu brûle mal au seul contact de deux bûches ? Il faut en rajouter une troisième pour raviver la braise. Dans *les Passagers du vent*, les deux premières sont le contexte matériel et les personnages, la troisième est l'Histoire. A leur contact jaillit la flamme.

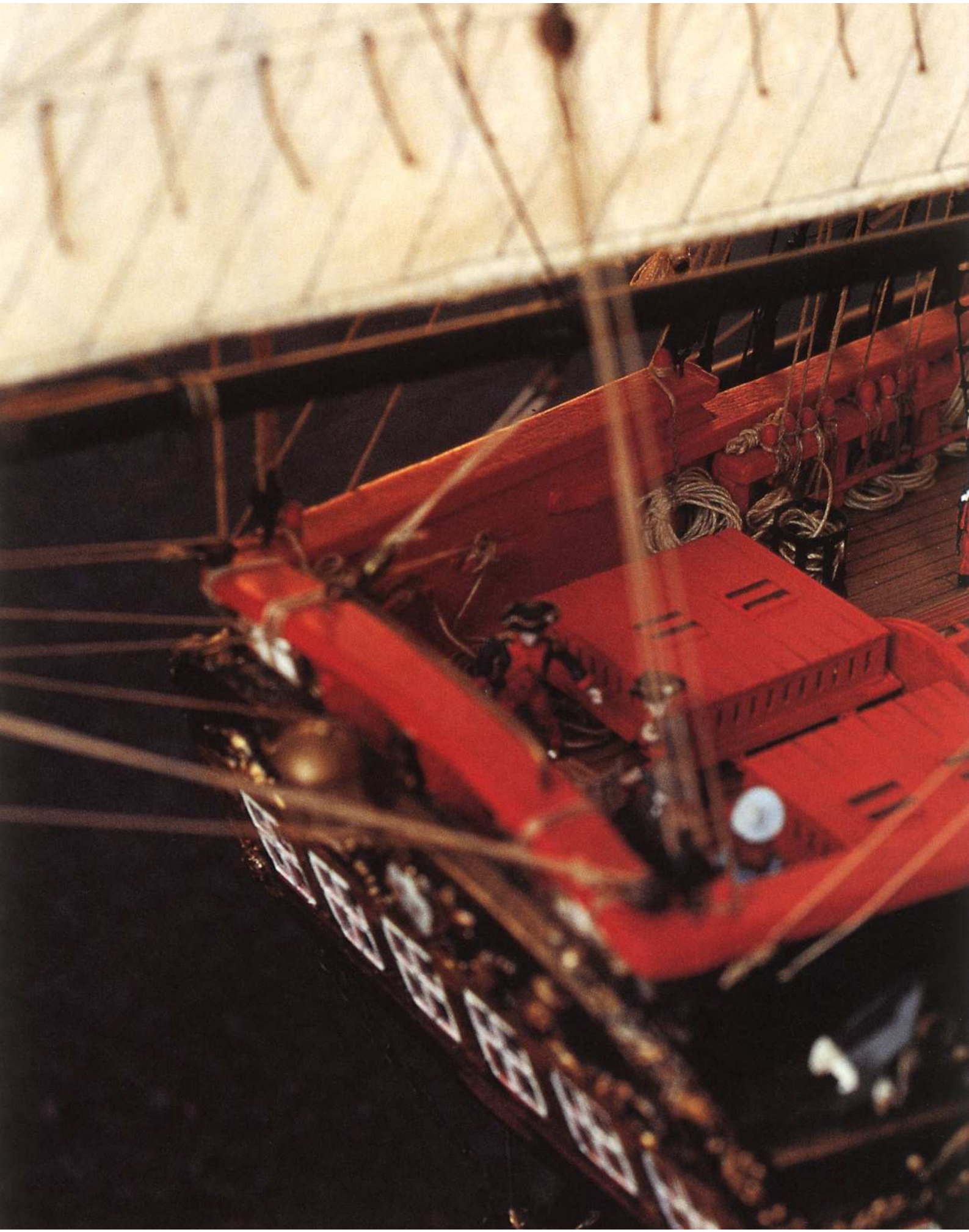
Une bûche vient-elle à se consumer qu'il faut remettre du bois avant que le feu ne s'éteigne.Il importe donc, pour maintenir le récit en tension, que cette relation ne soit jamais rompue, que chaque élément confronté aux deux autres puisse assurer la continuité de l'aventure. La capture d'Hoel et du chirurgien-major préfigure *le Ponton*. Les manigances de Viaroux nous conduisent à la cour de Kpëngla pour nous ramener à Isa et Hoel, Mary et John. Le couteau de La Garcette, à la fin de *l'Heure du serpent*, ouvre un nouveau chapitre, celui de la révolte du *Bois d'ébène*.

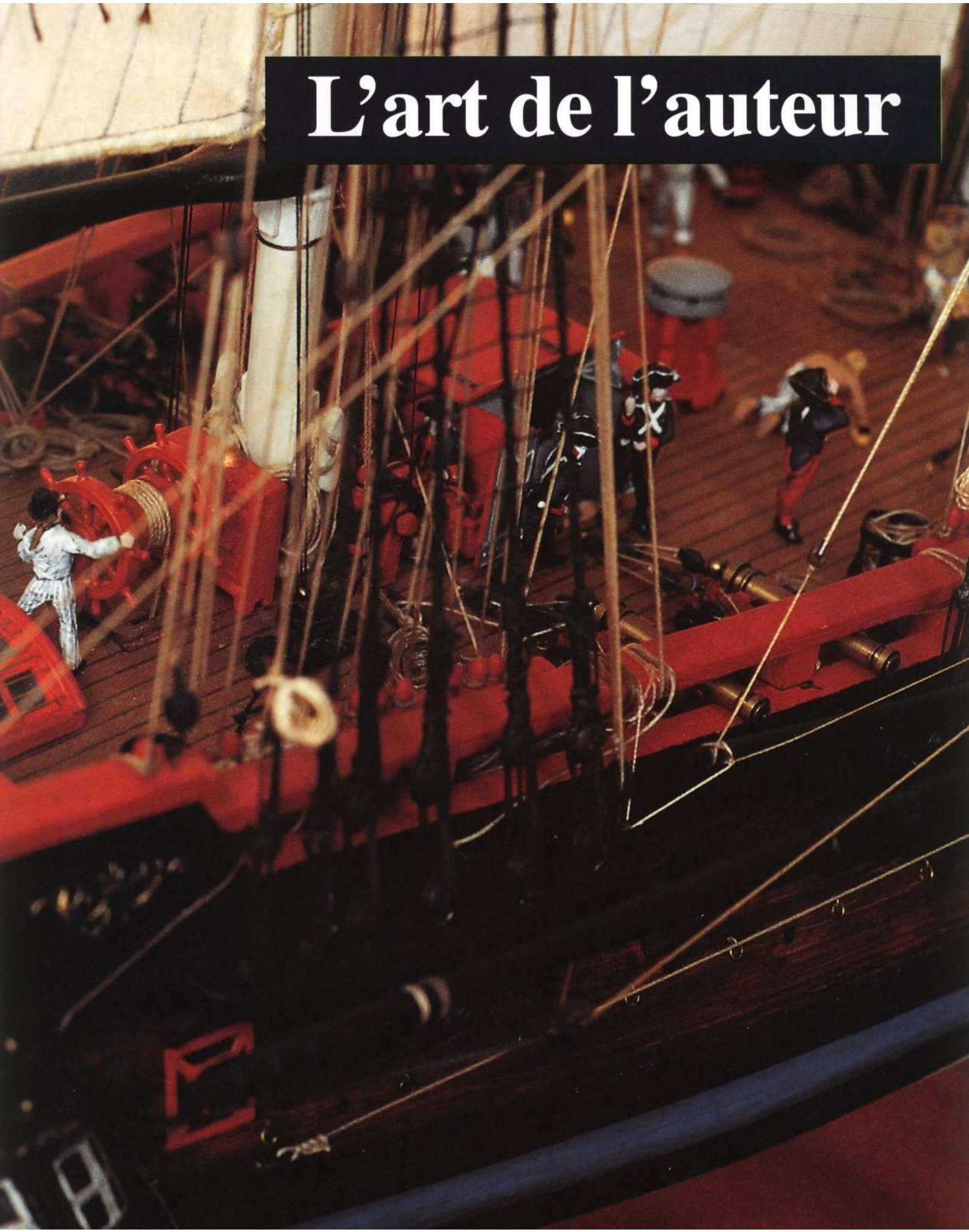
Quand une fois, cependant, la relation entre les personnages et l'Histoire est coupée, après l'épisode de l'évasion du ponton, la narration s'en trouve profondément modifiée : Grenouille fait irruption dans le récit sans que rien ne l'ait laissé prévoir, cela au prix d'un certain dysfonctionnement dans la logique interne de l'aventure. Il apparaît douteux que l'évasion d'Hoel et de Saint-Quentin n'ait pas eu de conséquences. La soudaineté du coup de foudre de la petite fille pour Hoel déconcerte un peu de la part d'une enfant à qui la rue a dû apprendre la méfiance. La facilité avec laquelle Grenouille dispose des trésors d'une véritable caverne d'Ali Baba est, elle, tout à fait incroyable. La force émotionnelle et esthétique de la séquence suffit toutefois à maintenir l'intérêt, inaugurant pour l'auteur une nouvelle voie narrative, abandonnée ensuite pour ce qui est des *Passagers du vent.*

Vous objecterez peut-être qu'il y a bien d'autres passages rocambolesques dans ces aventures. Sans doute le hasard fait-il bien les choses. Mais ailleurs, je ne crois pas que l'auteur puisse être pris en défaut sous l'angle de la logique et de la vraisemblance.

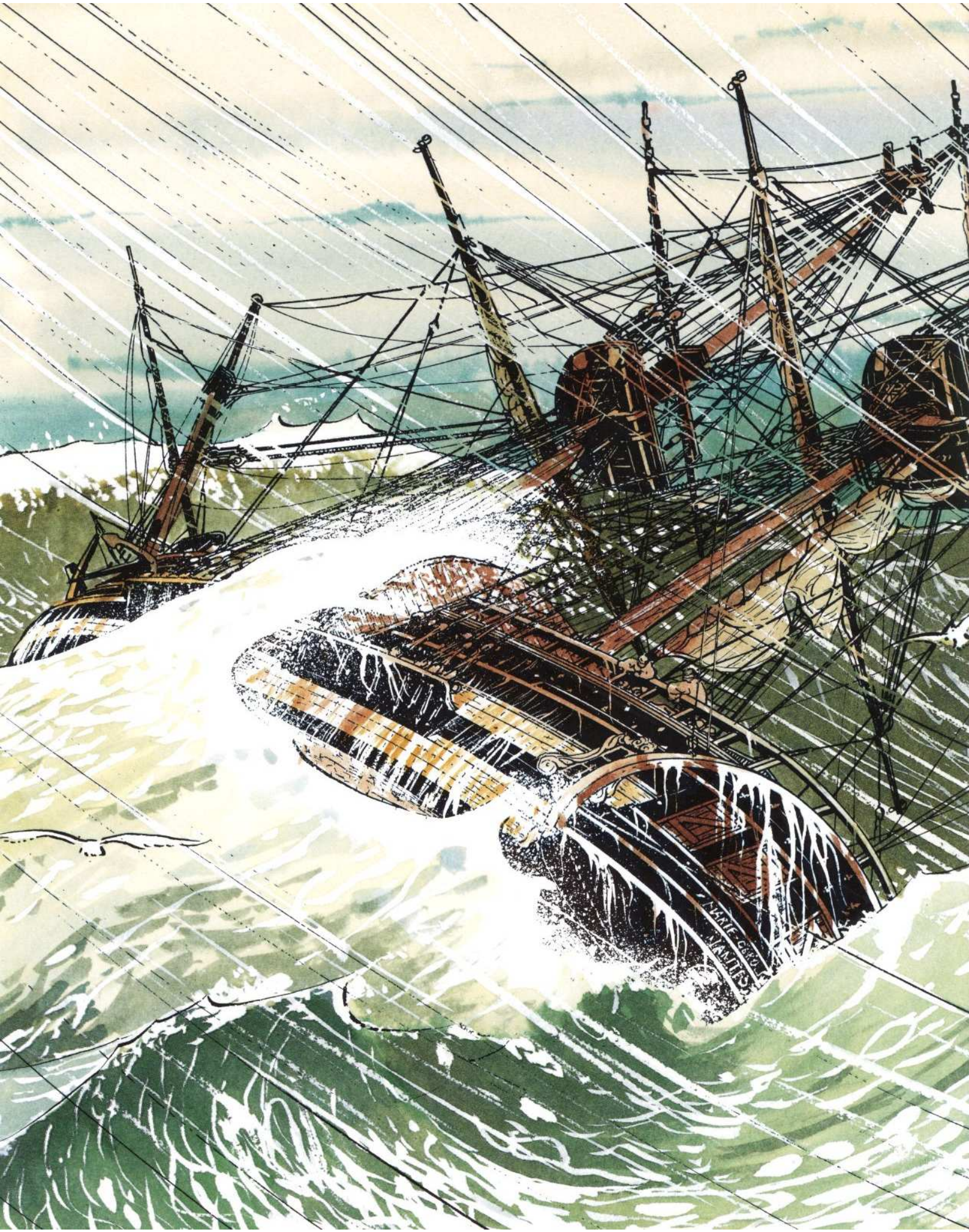
Ces allées et venues entre documents historiques et fiction mettent en évidence la relation exceptionnelle que l'auteur a établie avec l'Histoire, servi par une imagination pénétrante qui ne triche pas avec son sujet. Le respect du lecteur.

1. Interview de F. Bourgeon dans *les Cahiers de la bande dessinée*, Ed. Glénat, n°65, septembre-octobre 1985, p.13.
2. Interview de F. Bourgeon dans *Schtroumpfanzine*, Ed. Glénat, n° 29, avril 1979, p.16.
3. E. CORBIERE, *op. cit.*, p.178-179.
4. *Ibidem*, p. 88 à 90.
5. Cité par J. Boudriot, *op. cit.*, t. IV, p. 153.
6. Cité par S. Berbain, *op. cit.*, p. 69.
7. Cité par P. Verger, *op. cit.*, p. 42.
8. Le père J.B. Labat est l'auteur de *Voyage du chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines, et à Cayenne, fait en 1726 et 1727*... Paris, 1730, 4 vol. in-8°.
9. P. Verger, *op. cit.*, p. 130.
10. S. BERSAIN, *op. cit.*, p.63.
11. *Ibidem*, p.62.
12. P. JURIEN DE LA GRAVIERE, *Souvenirs d'un amiral – 1772-1849*, Ed. Association des Amis des musées de la Marine, Paris, 1977, p.16.
13. Sur cette question, se reporter à l'ouvrage de P. VERGER, *Orisha, les dieux Yorubas en Afrique et au Nouveau Monde*, Ed. Métailié, 1983; *Notes sur le culte des Orishas et Vodun à Bahia... et... à l'ancienne côte des esclaves*, IFAN, Dakar, 1957. Bourgeon est resté très discret sur le fond des pratiques du vaudou... Les quelques images qu'il nous propose dans la séquence de Ganvier (*l'Heure du serpent*, p. 31) reposent sur une documentation photographique en partie d'origine haïtienne, qui n'entretient que de lointaines relations avec les formes culturelles dahoméennes.
14. P. LABARTHE, *op. cit.*, p.119.
15. *Ibidem*, p.122.
16. *Ibidem*, p.151-152.
17. A. LE HERISSE, *op. cit.*, p.81.
18. Cité par Mme Chiche-Auvigne, *op. cit.*
19. BONNEFOUX, *Traité élémentaire du vaisseau à la mer*, Toulon, 1831, p. 156.
20. J. BOUDRIOT, "Le fusil de marine 'Modèle 1777' ", *la Gazette des armes*, n°49, mai 1977, p. 16 à 19.
21. Il est très difficile de connaître les performances de ces armes utilisées dans les conditions de l'époque. Cependant, on peut s'en faire une idée avec l'ouvrage de G. PIOBERT, *Traité d'artillerie*, Paris, 1836, p.71 et suivantes.
22. J.R. CLERGEAU, "Vainqueur de Waterloo, le 'Brown Bess' ", *la Gazette des armes*, n°38, mai 1976, p. 31 à 37.





L'art de l'auteur



"FRANÇOIS BOURGEON, c'est tout un studio de cinéma dans un crayon", a pu dire Jean-Luc Cochet. Au scénariste-dialoguiste, au metteur en scène-cinéaste, au décorateur, à l'accessoiriste, au chef opérateur, à l'éclairagiste... à ce véritable homme-orchestre, nous allons donc nous intéresser maintenant. Mais comme nous sommes dans une bande dessinée, on se gardera d'oublier le dessinateur.

Le scénariste-dialoguiste

Aux belles heures de la commission instituée en 1949 pour surveiller les publications destinées à la jeunesse, il y a fort à parier que *les Passagers du vent* auraient donné quelques poussées d'urticaire à MM. les censeurs, au point de se trouver relégués dans les arrière-boutiques des librairies. Outre les héroïnes dévêtues, les censeurs n'auraient guère prisé le style direct qui caractérise les deux premiers albums. Dans *la Fille sous la dunette*, le narrateur ne se manifeste comme récitant qu'en début et en fin d'album, et brièvement à la page 17. Là, il affirme qu'il entend rester maître du jeu. Ailleurs, dans quelques cartouches, on relève les mentions : "Un jour pourtant", "Quelques heures plus tard", "Cependant". Elles servent de simples liaisons dans le déroulement du récit. Essentiellement dialogué, ce premier album nous jette dans l'action. Sans transition, le lecteur est propulsé au XVIII^{e} siècle.

Son métier de dialoguiste, François Bourgeon l'a appris avec Robert Genin dans la série *Brunelle et Colin*. Il chamboulait souvent les textes de son scénariste. Ces quelques coups d'essai lui ont permis de mieux maîtriser cette part importante du travail de créateur en bande dessinée.

La première règle à laquelle il s'est plié est d'avoir toujours une réplique d'avance sur le lecteur. Dans de nombreuses séquences, on remarque la vigueur des réparties entre les personnages, Isa et Agnès, Isa et Hoel... De la sorte, aucun acteur n'est certain d'avoir le dernier mot. Dans *le Bois d'ébène*, Isa, qui n'a pourtant pas l'esprit de l'escalier, est "exécutée" par Hoel en deux répliques : "Tu n'auras pas toujours un nègre pour payer à ta place"... "Si tu ne supportes pas Hoel dès qu'il parle, mieux vaut que tu changes d'Hoel." Du tennis de haute volée ! D'une part, le lecteur est surpris, d'autre part les personnages sont poussés en avant.

Deuxième règle, qui devrait être celle de tout écrivain : l'emploi du mot juste, le sens de la formule. "Comme sans technique, un don n'est rien qu'une sale manie", la plupart des trouvailles se fondent sur une connaissance, celle du bateau et des costumes par exemple : à Roselande, qui l'enverrait bien se balancer au bout d'une corde, Isa répond : "Et pour mourir en beauté, je passerai ma plus belle robe"... Puis, malicieuse, elle ajoute : "Ne craignez-vous pas qu'à me voir ainsi suspendue au-dessus de leur tête, vos timoniers n'en oublient



Le Bois d'ébène, p. 13

quelque peu de surveiller le compas ?" (*la Fille sous la dunette*, p.13). Pour renouveler son vocabulaire, l'auteur est toujours à l'affût de répertoires nouveaux qui serviront son récit : à une "gueule de tangon" bien sentie répond un "mal bordé" bien frappé, sortis tout droit du *Parler matelot* [1]. S'il n'avait eu peur d'alourdir son texte, on sait qu'il aurait davantage puisé dans la langue bretonne pour animer les conversations entre marins. Le petit mousse menacera quand même : "Deiz pe zeiz, me'raio ho tro deoc'h !" (Un jour ou l'autre, je te tuerai!).

Relevons l'intérêt particulier de François Bourgeon pour les mots et les expressions du Dahomey. Cet amoureux du langage ne pouvait pas se priver du plaisir de nous donner quelques rudiments de vocabulaire dahoméen, sur la base de l'ouvrage de Le Herissé . Ce peuple, en communion avec la nature, a une façon très expressive de désigner les saisons ou chacun des moments de la journée, de nommer les siens, de surnommer les Européens : après Fô, période de pluie fine et régulière qui tombe en juin et juillet, vient Zô-Ouënou, le temps du feu, l'époque des fortes chaleurs. Ouë-Lè-Ko marque le début de la soirée, ce que le maître de langue de Kpëngla traduit littéralement : "heure où le soleil tourne le cou". Beaucoup plus tard, la nuit est noire, "c'est le moment critique de la soirée ; les serpents sortent de la brousse et traversent les sentiers", c'est alors Zangnagna, la nuit mauvaise... Le quatrième album des *Passagers du vent* y gagnera son titre : *l'Heure du serpent*.

Il y a fort à parier qu'Aouan est le diminutif d'Aouandjinou (Aouan : guerre; dji : naître ; nou : individu), un nom que l'enfant a acquis en venant au monde alors que les hostilités étaient ouvertes, à moins que ce ne soit au début de la journée, au moment où commencent les combats. Une petite fille née en voyage s'appellera Alihosi (Aliho : route ; si : féminin). Quant à Yovo, le lecteur sait que ça signifie blanc ; atan-non : il est barbu ; adogognon : il est ventru ; aouignan : c'est un vrai caillou, sévère, et non pas, comme feint de le croire le capitaine Boisbœuf, aimable. Si au Dahomey, François Bourgeon est à l'écoute du dahoméen, en Angleterre, il parle anglais... un peu : "And that's too good for french dogs [2]".

En Haïti, il recueille pour nous les paroles d'une chanson créole :

Quand cher ami moin va rivé
(Quand mon cher ami reviendra)
Mon fait li tout plein caresse
(Je lui prodiguerai de folles caresses)
Ah ! plaisir là nous va goutter
(Ah ! le plaisir que nous goûterons)
C'est plaisir qui duré sans cesse
(Sera éternel)
Mais toujours tard
(Mais il se fera tard)
Hélas ! Hélas !
Cher zami moin pas vlé rivé...
(Mon cher ami ne veut pas revenir...) [3]

Notons enfin une affection, bien condamnable du haut des marches de l'Académie française, pour tous les jargons, de Paris et d'ailleurs, surtout lorsqu'ils ont trait à l'intimité de ses personnages.

Suivant une troisième règle, l'auteur évitera d'écrire pour ne rien dire. On apprend beaucoup en lisant ses textes sur la condition des marins, sur la vie au Dahomey, sur l'inégalité des droits sous l'Ancien Régime, sur la franc-maçonnerie... On réfléchit aussi : j'ai déjà eu l'occasion de dire



Le Bois d'ébène, p. 27



Le Bois d'ébène, p. 5



L'Heure du serpent, p. 13

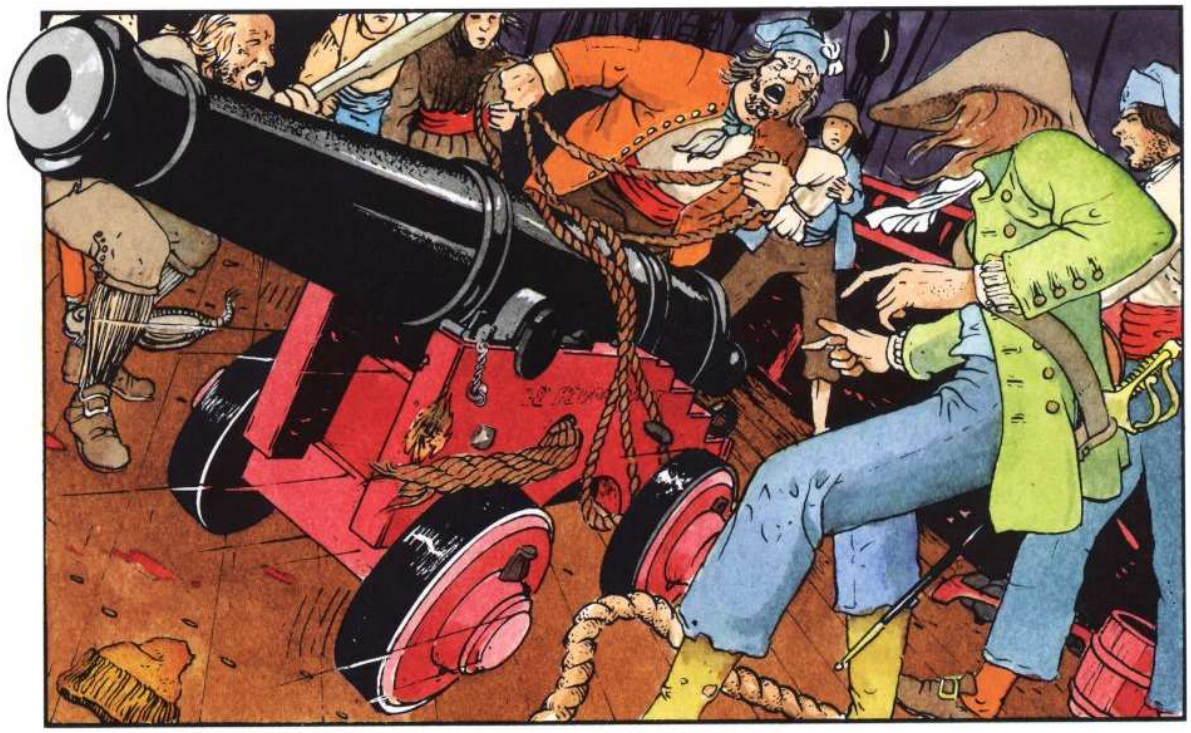
l'importance des deux chirurgiens ; ils ne sont pas les seuls philosophes de l'histoire, chacun des Passagers a sa part de sagesse.

Le mauvais élève sera surpris de la facilité avec laquelle il aura acquis un surcroît de science à fréquenter les Passagers du vent. C'est que l'auteur prend garde de ne pas discourir de façon professorale et d'effaroucher son auditoire. Fort de l'imposante documentation consultée, il aurait pu nous écraser sous le poids de son savoir et truffer les marges de ses planches de la mention "authentique". Il n'en a rien fait. Pour lui, la première qualité que requiert l'emploi d'un document historique dans une bande dessinée est la discrétion. Chaque fois qu'il le peut, c'est au niveau des dialogues qu'il fait passer l'information. Lorsqu'il traite du "droit de cocufiage" des princesses dahoméennes ou du châtiment des princes, il le fait dans le cours de la conversation, utilisant deux formules typiques: "vendre l'amour" et "perdre les condamnés" [4]. Quand Isa s'adresse à Hoel pour lui rappeler que sur les huit cents personnes se trouvant à bord du *Foudroyant*, sa personne ne représente rien, elle nous renseigne sur l'effectif d'un 74 canons. On pourrait citer cent autres exemples. On objectera qu'ici et là, une note rappelle au lecteur le sérieux de la démarche de l'auteur. En fait, plus que celui-ci ne veut bien l'admettre, ses notes sont placées au petit bonheur la chance et ne nous éclairent que très imparfaitement sur le sens des mots. On ne saura jamais en quoi le "Brown Bess" est une "appellation familière du fusil réglementaire de l'armée britannique". Très fragmentaire aussi l'explication sur les charivaris : "Ils furent tolérés jusqu'en 1850." Pourquoi Montaguère a-t-il eu droit à une note et pas Sophie, sa concubine ? On ne compte plus les termes de marine qui auraient mérité, eux, une définition...

Il est vrai, cependant, que d'une façon générale, il n'est pas nécessaire de connaître exactement le vocabulaire pour comprendre l'action, de sorte que je persiste à croire, qu'à moins d'une intention parodique, François Bourgeon aurait pu faire l'économie de ces notes.

L'information est d'autant plus "digeste" qu'elle se mêle à l'action, car là est la règle cardinale : le texte au service du récit en bande dessinée doit faire un tout avec l'image. Etre à la fois scénariste et dessinateur offre l'avantage de pouvoir exploiter l'imprévu que suscite la planche dessinée: un canon de la batterie haute vient à rompre ses amarres, l'auteur le dessine balloté de bâbord à tribord ; un marin, pour l'éviter, esquisse un geste qui fait songer à la passe d'un toréador (voir ci-dessous). Il n'en faut pas plus pour que le dialoguiste suggère à Agnès cette réflexion : "Elle n'a même pas dû voir ces imbéciles qui font la corrida avec leurs canons."

Réunie avec l'état-major dans la grande chambre de la *Marie-Caroline* (*le Comptoir de Juda*, p. 14), Isa expose ses idées antiesclavagistes. Les textes des bulles sont denses. Le risque était grand de pla-



La Fille sous la dunette, p. 39

quer ce discours en perdant la réalité du contexte matériel dans lequel on se trouve. Une réplique d'Isa à Bernadin nous y ramène, assurant une meilleure cohérence de la relation texte-image : "Le niveau du plafond de cette pièce limite sans doute l'élévation de vos pensées"... Au fond de la pièce, on voit Hoel, trop grand, obligé de se courber.

Jamais redondant, le texte complète l'image. Quand Bernadin commande la manœuvre d'appareillage (*l'Heure du serpent*, p. 46), le vocabulaire technique qu'il emploie –" Les bas' voiles sur leurs cargues", "Barre à tribord", "Dérape !"– est complémentaire de la scène où les marins hissent le gros cordage de l'ancre au moyen d'un plus petit, enroulé autour du cabestan. Lorsqu'il veut créer un effet de surprise et donner plus de relief à une situation, l'auteur oppose le texte à l'image. Cette confrontation induit un sens différent de celui que chacun de ces éléments aurait pris séparément. Dans le but de distraire La Garcette et Rousselot, Mary leur raconte une histoire drôle... Vu l'état des deux mutilés, l'humour tourne au vinaigre. Aouan, à dessein, est passé maître dans l'art du commentaire badin qui survient dans les pires moments ; rapportée par Le Herissé, la remarque: "Bientôt les fourmis pénètrent où le roi seul aurait jamais dû pénétrer" était avant tout descriptive ; en la plaçant, sous une forme adaptée, dans la bouche d'un Aouan réjoui, il en accentue le côté graveleux. Le texte devient provocateur, ce qui ne fait qu'ajouter à son horreur (*l'Heure du serpent*, p. 14).

Le texte dans la planche est aussi image. Afin de lier en un tout chacun des éléments graphiques, les bulles sortent souvent du cadre de la vignette, se touchant les unes les autres. Entre deux images, elles sont une sorte de trait d'union qui fixe la durée de la marge qui les sépare. Le temps de dire une phrase, on passe à la vignette suivante. J'ai déjà eu l'occasion de signaler ce procédé en étudiant la séquence où Isa libère le cordage auquel est attaché Hoel pour le supplice de la grande cale.

Après *la Fille sous la dunette*, le réalisateur a sans doute dû se plaindre au preneur de son du niveau sonore trop élevé des textes. Le lettrage était trop appuyé. Plus léger par la suite, il concourt à une meilleure harmonie de l'ensemble.

Entre les dialoguistes de bande dessinée et les vigiles de la loi de 49 qui voulaient "faire précéder ou suivre le ballon, le plus souvent possible, d'un texte explicatif ou descriptif, afin de donner à l'enfant le goût de la lecture", on conçoit l'irréductible querelle. Ayant avalé beaucoup de couleuvres, MM. les censeurs auraient certainement soupiré de soulagement en atteignant la page 39 du *Ponton*.

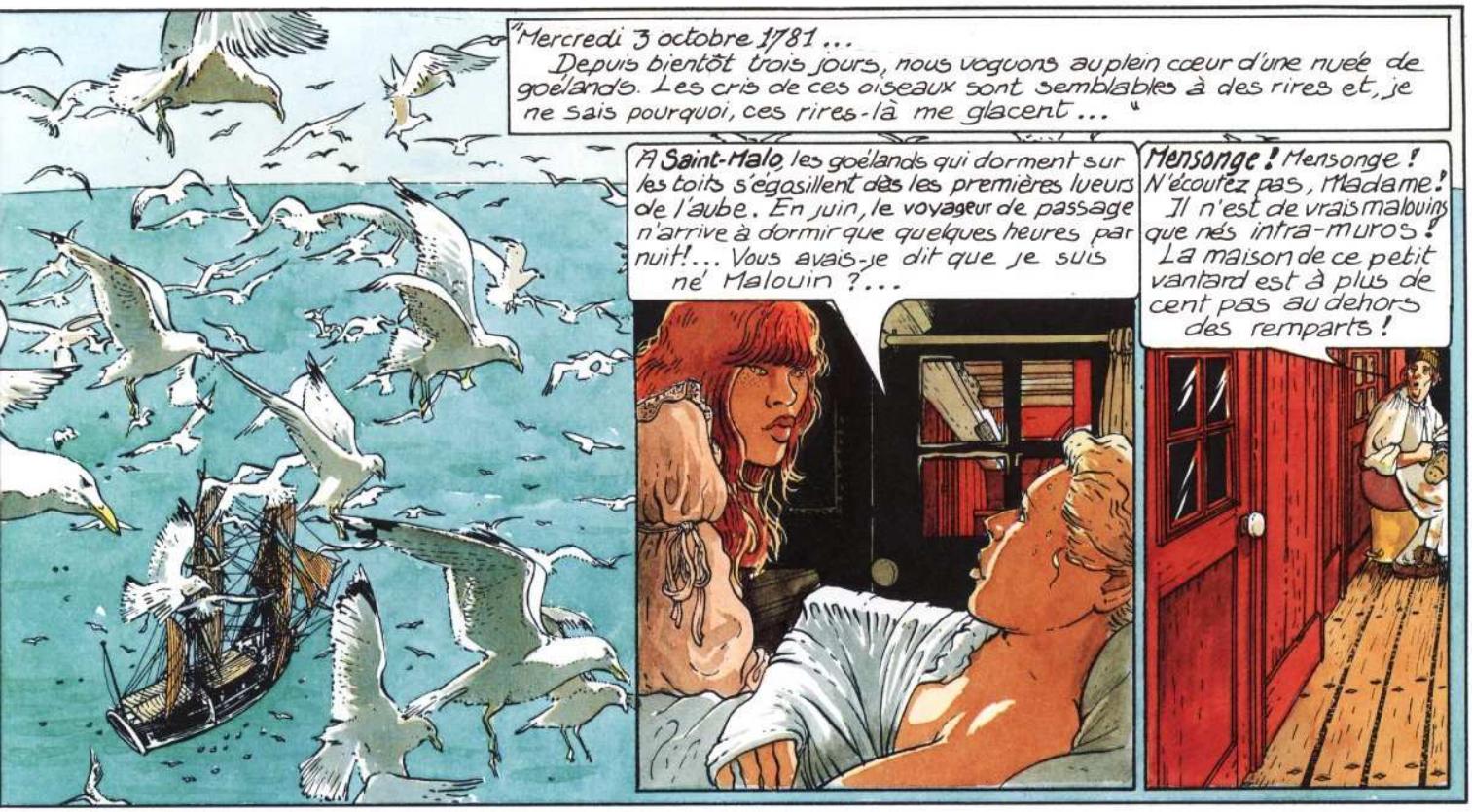
Avant même la clôture de l'épisode, le narrateur se manifeste à plusieurs reprises par l'entremise du journal de bord. Dès lors, la place du récitatif ne va cesser de croître, conférant au récit un ton nouveau. Bientôt, ce n'est plus à un rédacteur anonyme que nous avons affaire, mais à Isa, chargée de rédiger un mémoire sur la traite. S'opère alors un glissement du narrateur à l'héroïne, qui n'est pas sans nous renseigner sur la véritable identité de la jeune femme.

Désormais, dans la planche, la partition que joue le récitatif va venir en contrepoint de la succession des images : chacun renvoie à un type de fonctionnement différent. Quelle que soit la puissance d'évocation des mots, ils laissent au lecteur une grande liberté de perception. L'image, elle, s'impose. L'étroite connexion entre ces deux partitions donne au récit une ampleur exceptionnelle: que de résonances en même temps que d'élégance dans cette confidence notée par Isa le 3 octobre 1781 : "Depuis bientôt trois jours, nous voguons au plein cœur d'une nuée de goélands. Les cris de ces oiseaux sont semblables à des rires et, je ne sais pourquoi, ces rires-là me glacent..." Car la langue de ces récitatifs est belle. A force de fréquenter les écrits du XVIII[e] siècle, l'auteur a fini par s'en imprégner.

De façon plus pragmatique, François Bourgeon assignera encore trois fonctions à ces carnets de voyage. La première est d'infléchir les rythmes de la narration, d'accélérer le déroulement du récit, notamment quand les planches manquent pour développer une séquence (l'épisode terminal de la série, par exemple). La seconde est de renforcer le caractère historique de l'aventure des Passagers



Le Bois d'ébène, p. 28



Le Bois d'ébène, p. 12

du vent : non seulement, elle se situe au XVIII[e] siècle, mais elle nous est rapportée à la manière d'un Girod de Chantrans. La troisième résulte un peu de la seconde : elle est de créer un effet de distanciation par rapport à l'histoire, dont le récitatif nous rappelle qu'elle est passée, puisque le journal d'Isa nous est parvenu. Les personnages restent dans leur temps et le lecteur revient dans son siècle. Se profile la fin de l'aventure.

Le texte étant établi, vient le moment de réaliser la bande dessinée.

Le dessinateur

Pour bien parler graphisme, il faudrait soi-même avoir été initié à cet art. Je risquerai cependant quelques remarques, prudentes.

La plupart des grands auteurs de bande dessinée sont avant tout des dessinateurs, qui, pour progresser dans leur métier, font porter l'essentiel de leurs efforts sur l'approfondissement du graphisme. Non sans excès parfois, car cette recherche formelle peut devenir une finalité en soi.

François Bourgeon lui aussi est obligé de travailler son dessin, mais il se livre rarement à des exercices de virtuosité. Son dessin est contenu, appliqué et construit. Quand on regarde une de ses planches en noir et blanc, on a le sentiment qu'il y manque quelque chose. La raison en est simple: l'auteur pense sa planche en couleur, de sorte qu'il lui faut contenir son dessin, éviter tout débordement qui viendrait rompre l'harmonie du trait et de la couleur.

Il lui faut d'autant plus s'appliquer qu'il veut nous montrer un univers dont nous ignorons tout. Pour donner une vérité à son sujet, il doit être figuratif, nous épargner abstraction et schématisme, qui ne pourraient être bien compris du lecteur, faute de références. Une même exigence de précision se retrouve dans les personnages : ils sont au cœur du spectacle. En fonction d'une mise en scène qui accorde la plus grande attention aux physionomies, le dessinateur met beaucoup de soin à représenter les visages, à traduire avec justesse l'intensité d'un regard. Pour faire sentir toutes les nuances du jeu des acteurs, il étudie souvent devant sa glace, comme Edgar P. Jacobs avant lui, l'exactitude d'une mimique ou d'une expression. Au crayon et à la plume de faire passer cette vibration : la discipline du croquis d'après nature, pratiquée le plus souvent possible, est ici fondamentale. Elle permet à l'auteur de donner du caractère à chacun des personnages imaginés, de créer une véritable galerie de portraits, avec des "gueules": belles petites gueules de femmes pour Isa et Mary, gueule burinée de marin



Etudes d'Isa en mouvement, par François Bourgeon.

comme Latrogne, gueule molle d'aristocrate décadent ou d'insignifiant comme Vignebelle. A l'instar d'autres dessinateurs, François Bourgeon s'en remet aussi à cette "science de la physionomie du caractère", qui présuppose une adéquation entre l'apparence physique et la nature profonde de l'être. Cependant, créant ses personnages sur la base de modèles vivants, il ne tombera pas dans l'excessif schématisme, fréquent dans la bande dessinée, où Bons et Mauvais ne sont plus que de grossières caricatures. En prenant soin, à partir de photos, d'établir pour chaque personnage une véritable fiche signalétique, il évitera ce genre de dérive. Au-delà des visages, la plastique des personnages entre évidemment en ligne de compte, surtout lorsqu'il s'agit du choix des héroïnes. Elles sont quelque peu idéalisées, les canons de la beauté féminine selon François Bourgeon penchant davantage du côté d'Isabelle Adjani que de Marilyn Monroe.

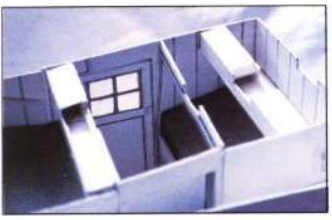
La création des décors met, elle aussi, en œuvre une science apprise : la perspective. Elle sert la mise en scène, qui utilise un espace parfaitement restitué, dans lequel les personnages vont se mouvoir avec vérité. Cette maîtrise de la perspective favorise également la découverte des lieux sous de multiples angles, ce qui nous les rend plus familiers. En adoptant un point de vue difficile à dessiner – celui d'Hoel depuis la dunette (*la Fille sous la dunette*, p. 43) –, l'auteur nous permet de mieux suivre l'action ; nous percevons cette sensation de vertige rendue par les images en plongée, et en même temps nous prenons mieux conscience de l'échelle du navire.

On dessine, comme on écrit, pour exprimer... Les règles que nous avons énoncées dans l'ordre du texte ont leur correspondance dans l'ordre du dessin : il doit surprendre. Les changements de plan répondent à cette nécessité. Plus rarement les effets de mouvement, purement graphiques. Nous en avons cependant un bel exemple avec cette suite de trois images où Isa, dans un geste soudain et précis, "épingle" un rat avec son poignard (*la Fille sous la dunette*, p. 9). L'enchaînement est particulièrement réussi.

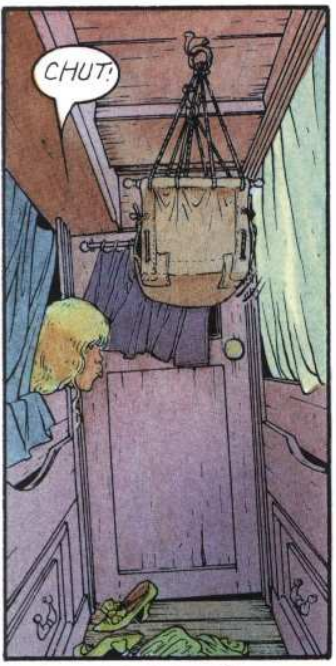
Au même titre que le contenu d'une image, le conte-



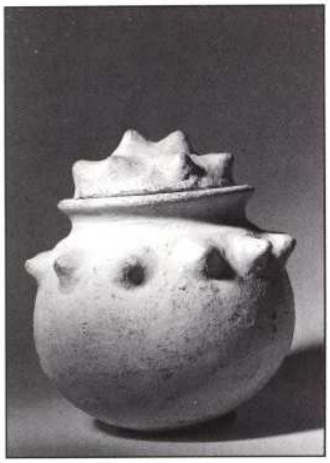
L'Heure du serpent, p. 28



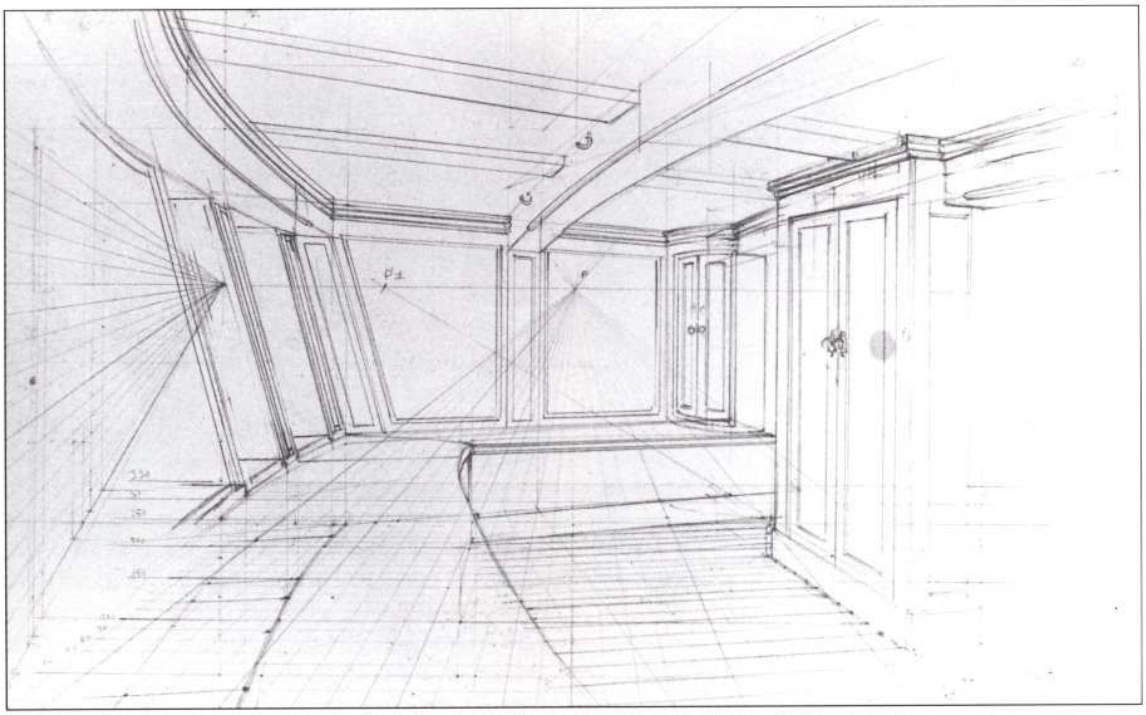
Maquette de la cabine d'Isa, par François Bourgeon.



Le Comptoir de Juda, p. 20



Poterie dahoméenne.
(© Musée de l'Homme)



Tracé préparatoire pour la grande chambre de la *Marie-Caroline*, par François Bourgeon.



L'Heure du serpent, p. 9

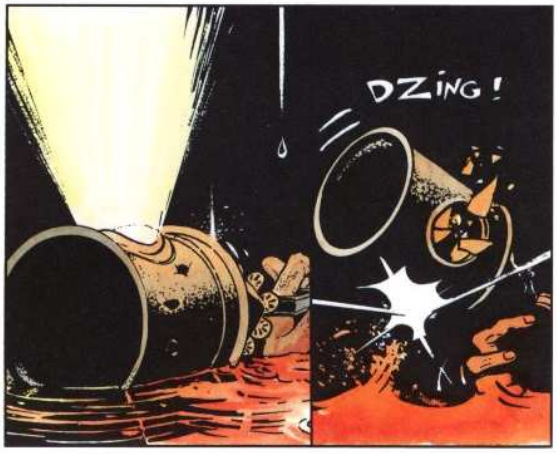
nant (le cadre de la vignette et l'angle de vue) est lui aussi très important. Dans l'image non équivoque d'Isa convoitée par Viaroux, le cadrage sert le propos (*le Comptoir de Juda*, p. 42). Le vocabulaire des formes retient tout particulièrement l'attention de l'auteur. L'instruction du dossier est ici fondamentale. Architecture, costumes, armes anciennes et jusqu'à cette poterie dahoméenne (ci-dessus), participent au spectacle avec d'autant plus de présence que l'auteur, après les avoir découverts, les restitue pour nous avec justesse. S'il est vrai que le texte ne doit pas perdre le point de vue de l'image, la proposition est réversible, tant pour ce qui est de leur complémentarité que de l'utilisation de la bulle comme élément graphique dans l'image (voir la dernière vignette de la page 7 de *l'Heure du serpent*).



La Fille sous la dunette, p. 24

Le chef opérateur

Le temps pour le dessinateur de changer de casquette, et nous voici face au chef opérateur, responsable de la photographie. Pour traiter ce sujet, je me suis abreuvé à bonne source en relisant le bel ouvrage d'Henri Alekan : *Des lumières et des ombres*, auquel je renvoie le lecteur qui désirerait approfondir la question.
Pendant longtemps, la couleur n'a pas suscité un grand intérêt en bande dessinée. Le médiocre statut des coloristes, mal payés, peu considérés, occultés comme coréalisateurs d'albums, est révélateur de cet état de chose. Lorsqu'en 1948, Pilamm (Pierre Lamblot) essaya de sortir des chemins battus, avec son adaptation de l'Evangile en bande dessinée[5], par une utilisation originale de la couleur, personne n'y prêta attention.
Pourquoi ce mépris ? Par ignorance, par facilité et parfois, aussi, par préjugés. Par ignorance, de nombreux auteurs, qui avaient une formation en dessin, sous-traitaient la mise en couleur de leurs histoires. Les éditeurs, qui travaillaient avec des studios spécialisés, les y encourageaient. Par facilité, car, pour beaucoup de dessinateurs, la couleur ne s'imposait que comme emballage destiné à séduire le lecteur, un colorant pour faire passer le sirop. La couleur devait rendre la lecture de l'album plus agréable, sans trop compliquer la tâche de l'imprimeur, d'où la technique de la couleur posée uniformément en aplat, cernée par le trait...
Par préjugés : ceux d'une époque dans laquelle vivaient les dessinateurs ; le public de cinéma avait alors le culte des grandes œuvres en noir et blanc, ce qui confortait les dessinateurs dans leur idée que l'image ne prend du relief que par le contraste entre l'encre noire et la feuille de papier blanc. Du côté de la peinture, le grand art, en devenant moderne, avait évolué vers un dépouillement où la couleur n'intervenait plus que sous forme de taches, sans désigner l'objet de façon concrète. Dans leur pratique "primitiviste" de la couleur, les dessinateurs pouvaient avoir le sentiment de rejoindre un courant esthétique novateur.
Bien sûr, des créateurs comme Edgar P. Jacobs et d'autres après lui n'ignoraient pas la grande importance de la couleur au service du récit. Plusieurs avaient su l'employer pour créer un climat autour de leurs personnages. Mais il a fallu attendre Bourgeon pour que le lecteur prenne véritablement conscience, à travers une bande dessinée grand public, que la couleur n'existe que par la lumière.
La couverture de *la Fille sous la dunette* est un véritable manifeste : ce clair de lune, qui aurait pu être très banal, devient exceptionnel par son intensité, exceptionnel par la manière dont il s'empare des formes, modelant le visage d'Isa, sculptant les plis de son vêtement, délimitant les zones d'ombre et de lumière. Une telle approche de la couleur exige certaines conditions techniques : qualité de la photogravure, du papier et des encres, densité des trames. Elle oblige l'artiste à retravailler chacune des formes esquissées à la plume. Pour rester maître de son œuvre, il doit donc être son propre coloriste. Il y a là une science qui n'est pas innée, et qui doit énormément à la formation de maître verrier de Bourgeon, et aussi à son goût prononcé pour la photographie.
Le complexe couleur-lumière confère aux *Passagers du vent* une vérité inhabituelle dans le neuvième art. La présence charnelle des personnages passe par la lumière, qui leur colle à la peau. L'ombre portée des édifices, véritables cadrans solaires, ancre le récit dans le temps, indiquant chaque moment de la journée. Avec l'ombre et la lumière, on assiste à une mouvance des formes dans un espace sans cesse réinventé, tel qu'au fort de Juda. On comprend alors pourquoi il était si nécessaire que l'auteur dispose d'un modèle en relief.
La connaissance des objets et des lieux favorise cer-



Le Bois d'ébène, p. 24



Fanal sourd. © Jean Boudriot



Le Comptoir de Juda, p. 50

tains effets : quand Isa et Rousselot descendent dans le parc aux femmes pendant la révolte, ils emportent pour s'éclairer un "petit fanal sourd", dont le fond en pivotant permet d'aveugler à tout moment cette lanterne. Par le truchement de cet éclairage, on va passer brusquement de la nuit à la lumière avant de retourner dans l'obscurité, rendue par le procédé de la carte à gratter, solution originale au problème de la représentation d'une séquence dans le noir.

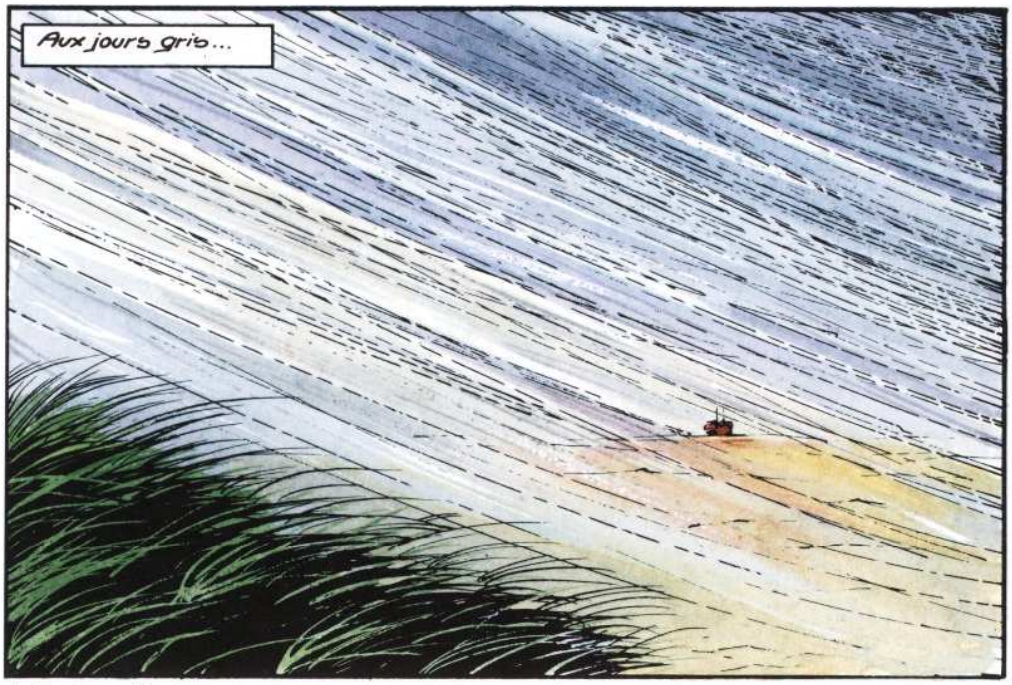
De l'impression de réalité que nous procure la couleur dans les dessins de François Bourgeon à la notion de réalisme, il n'y a qu'un pas, qu'on se gardera de franchir. La lumière des *Passagers du vent* n'est pas copie de la réalité, mais comme souvent au cinéma ou en peinture, recréation en fonction des intentions de l'artiste : "L'architecture des lumières et des ombres est une construction qui épouse intimement le tempo imposé par le déroulement et la succession des lieux et des actions [6]." Généralement directionnel, l'éclairage met en valeur le sujet. Dans plusieurs vignettes, les jeux d'ombre et de lumière ne concernent qu'un seul des personnages : alors qu'Isa relate l'histoire de son enfance, on la voit éclairée en couleur, tandis qu'Hoel s'efface, laissé dans la pénombre. Dans une même image, l'auteur peut donc établir une hiérarchie des plans, désigner au "spectateur" celui qui est important. Plus simplement, la couleur intervient en l'absence de source lumineuse, ainsi à l'intérieur du ponton, ou à Abomey, la nuit, quand Isa est menacée de mort par Viaroux. Cette séquence oppose la lumière irréelle dans laquelle se déroulent les différentes phases de l'action à celle de la dernière vignette de la page 17 de *l'Heure du serpent*, où se trouve réintroduite une lanterne qui restitue un relief à la pièce.

La lumière concourt puissamment à l'atmosphère d'une action. François Bourgeon a une prédilection pour les éclairages nocturnes ou de transition : le crépuscule et l'aube. Moments indécis, inquiétants, ils stimulent l'imagination et sont donc propices à développer une situation dramatique. Sous l'angle esthétique, ils autorisent une unité de ton liée à la vision monochromatique que nous avons la nuit : ton bleu pour les éclairages lunaires, ton jaune pour les lumières artificielles (bougies ou feux de bois). On a un très bel exemple de la dualité de ces couleurs à la page 50 du *Comptoir de Juda*. Les éclairages à la bougie s'imposent au XVIII[e] siècle, et l'auteur en profite pour composer quelques belles images dans la demeure de Mary, à Juda, ou à Abomey. Localisée dans l'espace, d'une faible intensité, cette source lumineuse fait naître sur les corps et les étoffes des reliefs surprenants et donne aux vivants une profondeur chaude, contribuant à provoquer une grande émotion. Cet éclairage doit essentiellement à l'imagination de l'auteur, et ne se calque pas sur la réalité. En ce sens, cet emploi de la lumière place Bourgeon dans une problématique commune à tout créateur d'images, d'un Georges de La Tour à un Henri Alekan.

Avec le plein soleil du Dahomey, se crée un autre climat, celui qui baigne le flirt de Vignebelle et de Mary. Dans les trois planches que dure la séquence (p. 31 à 33 du *Comptoir de Juda*), la lumière est si intense qu'il y a effet de saturation, le ciel est presque blanc, le soleil si haut que les ombres s'estompent. Le regard du lecteur, dans chacune des vignettes, se perd à l'horizon, qui le ramène à ce fond bleu délavé... L'attention se dilue, au point qu'un plan de coupe sur l'oiseau perché au-



Le Comptoir de Juda, p. 33





Le Ponton, p. 13

dessus du pommeau de l'épée vient égarer un peu plus le lecteur. Tout cela paraît mal défini, incertain, à l'image de Vignebelle, qui ne sait pas très bien ce qu'il veut, et de Mary, qui n'imagine pas les conséquences de ce flirt.

Quand la pluie vient troubler le jeu des lumières, nous sommes dans les temps forts du récit, en Angleterre, à Juda, sur l'Atlantique...

La palette de l'auteur est si riche qu'on n'en finirait plus de commenter chaque planche, chaque vignette. Parce qu'il travaille sur des images fixes, Bourgeon pousse parfois très loin certaines de ses compositions. La grande image représentant une cuisine où Mary repasse a pu rappeler aux critiques le peintre Vermeer [7]. Plusieurs scènes, comme la réception au fort de Juda, font également songer à des tableaux de genre du XVIII[e] siècle. Je renverrai cependant ceux qui ne voudraient voir dans l'œuvre du coloriste qu'imitation des modèles d'un lointain passé, à deux vignettes du *Ponton* : Isa, le visage décomposé par l'eau ruisselant sur la vitre, regardant (dans la vignette précédente) le vent balayer la pluie, dans une vision qui mêle graphisme et préimpressionnisme. Les intempéries inspirent décidément l'auteur, qui, en Haïti, imagine cette vignette où, sous l'action conjuguée de la pluie et de la lumière, les peintures de l'embrasure d'une fenêtre semblent se liquéfier dans un bel effet de matière (*le Bois d'ébène*, p. 39).

Par là, peut-être certains prendront-ils l'auteur en défaut, l'accusant de surcharger ses planches. Pour ma part, je n'y vois que dimension complémentaire de l'œuvre, tout en sachant que, pour Bourgeon, *les Passagers du vent* ont aussi été laboratoire d'expérience, où il a dû apprendre à compter avec les possibilités techniques d'imprimerie, à harmoniser ses compositions, à s'accommoder de lumières difficiles...

Comme le rappelle si bien l'abbé Forrissier, à l'endroit d'Isa : "L'œil vieilli ignore le détail pour ne plus accrocher que l'ombre et la lumière. A croire qu'il y a en vous quelque chose de lumineux." Quand l'éclairage se transfigure pour devenir "lumière de l'âme [8]".

Le "metteur en images"

Assis à sa table à dessin, le "metteur en images", lui aussi, a le vertige de la page blanche. Devant lui, sa planche. Elle est à la bande dessinée ce que l'écran est au cinéma ; mais à la différence du cinéma, elle constitue un tout fait de morceaux, que le lecteur percevra à la fois de façon globale et fractionnée. L'image de cinéma s'offre généralement à vous dans un plan déterminé, avec une unité d'échelle, le chien du fusil que tient le personnage y est nécessairement plus petit que la tête de l'acteur. Vue de champ, la scène vous prive de contre-champ. Tout autre est la planche, où chaque vignette autorise un changement de plan. L'image de cinéma bouge, et le spectateur doit courir après elle s'il veut vraiment la lire. Le lecteur qui regarde la planche la découvre à son rythme. Arrêtée, l'image persiste ; mais passant de la planche à la vignette, allant de l'une à l'autre, et revenant à l'ensemble, le lecteur a l'illusion du mouvement.

De son métier, François Bourgeon a déclaré qu'il lui convenait bien et qu'il ne voyait nul autre



Le Ponton, p. 8



La complicité, l'impasse, le blocage.
La Fille sous la dunette, p. 22. *Le Comptoir de Juda*, p. 39. *L'Heure du serpent*, p. 7.



Personnage fon.
(© Musée de l'Homme)

moyen que la bande dessinée qui lui permette d'exprimer mieux ce qu'il avait à dire : des lieux, des animaux, des paysages et des objets, et avant tout des gens, chacun pris individuellement, mais aussi tous ensemble, acteurs participant au théâtre de l'existence. Comment communiquer cette passion ?

Beaucoup de lecteurs ont été surpris, dans *les Passagers du vent*, par le grand nombre d'images. Cette tendance va à contre-courant d'une évolution générale qui tend à la diminution du nombre de vignettes dans chaque planche. Soit par économie, soit par souci d'efficacité et d'esthétique, les images sont progressivement passées de 12 à 9, souvent moins. En comptant les inserts, pour les quatre premiers albums *des Passagers du vent*, la moyenne d'images par planche se situe autour de 10. Cette moyenne augmente très sensiblement dans *le Bois d'ébène*, pour atteindre un chiffre supérieur à 12. Evolution significative et durable du travail de l'auteur : si *le Sortilège du bois des brumes*, antérieur au *Bois d'ébène*, se situe dans la moyenne initiale de 10 images par planche, cette moyenne passe ensuite à plus de 12 dans l*es Yeux d'étain de la ville glauque* et *le Dernier Chant des Malaterre*. Encore ces moyennes ne rendent-elles pas compte des écarts très importants d'une planche à l'autre, avec souvent plus de 13 images, un maximum étant atteint à la page 25 du *Bois d'ébène* : 24 vignettes !



L'Heure du serpent, p. 7

Qu'est-ce qui justifie une telle accumulation ? Je crois que cette dernière planche nous donne la réponse : l'emploi de gros plans dans de petites cases. Pourquoi ces gros plans ? Pour nous montrer des visages. L'auteur nous invite à les observer. Il traque une expression, l'instant fugitif d'une émotion dans un regard. Et pour ne rien perdre, il serre les cadres sur ces visages. Là réside le mystère. Son art est intimiste.

Chaque visage implique une écriture de l'image qui soit la mieux adaptée possible. Pour ceux des personnages qui ont une physionomie mobile, il conviendra de suivre le mouvement sous un angle déterminé. Pour essayer de "lire" les personnages énigmatiques, qui expriment peu, l'observateur est obligé de se déplacer. C'est alors une succession de plans divers, sous des angles différents. Ainsi nous est montré Boisbœuf. A la cour de Kpëngla, on a un jeu assez amusant sur le "maître de langue" imperturbable : ni les effets de zoom, ni les modifications de cadrage, ni les changements d'angle ne permettent de jauger l'individu.

Ces visages que nous donne à voir l'auteur l'intéressent d'autant plus qu'ils s'inscrivent dans une relation. On peut alors distinguer plusieurs sortes de gros plans : ceux qui résultent d'une vision subjective (nous voyons ce que voit tel ou tel acteur); dans les moments d'affrontement, nous passons très rapidement d'un point de vue à l'autre. Parfois, la médiation est continue entre le lecteur et l'un des héros. C'est, nous l'avons déjà remarqué, le cas d'Aouan, que nous découvrons essentiellement à travers le regard d'Isa, grand, mystérieux, fascinant. Pour saisir la relation entre deux personnages, l'auteur nous demande parfois aussi de voir par nous-mêmes. Mais il s'arrange pour que nous nous méprenions le moins possible. Nous en avons un bon exemple avec les vignettes, fréquentes dans *les Passagers du vent*, où se trouvent superposés deux visages : la complicité d'un instant entre Hoel et Isa se traduit par le profil de l'un qui se fond partiellement dans celui de l'autre. L'impasse dans laquelle se trouve Isa, quand l'abbé Forrissier lui apprend qu'en se donnant à Viaroux, elle ne sauvera pas Hoel, s'exprime graphiquement par la disposition des deux visages perpendiculaires : le profil du prêtre cache presque entièrement le visage d'Isa, dont la partie visible se trouve bloquée dans le coin inférieur gauche de la case... l'impasse! La partie de bras de fer qui se joue entre Isa et Viaroux, à la cour de Kpëngla, est illustrée par cette vignette où Isa,

de profil, accuse le commis. Ce dernier, dont on voit le visage également de profil, encaisse mal le coup. La composition de l'image le fait comprendre: Isa est tout entière dans son discours, l'auteur nous montre sa bouche, par contre la bulle masque son regard ; cette même bulle écrase Viaroux, que l'on sent "coincé", le nez collé au cadre.

Dans les planches de Bourgeon, le nombre des images est d'autant plus grand qu'il utilise beaucoup les inserts. Traditionnellement, ils permettent de détacher dans une vignette un des éléments en l'agrandissant. L'image vue de champ, l'insert peut également renvoyer une partie du contre-champ, à la manière d'un miroir.

Un emploi prudent suppose que l'insert soit contenu dans l'espace décrit par la vignette (contre-champ compris). Il implique aussi une simultanéité, le temps de l'insert étant le même que celui de la vignette. Hors de ces règles, l'usage de l'insert devient délicat, et les productions récentes sont là pour nous le rappeler. Mal placé, mal cadré, mal dessiné, mal coloré, l'insert détruit la planche. Il arrive que, dans une grande image, une ou plusieurs incrustations s'inscrivent dans une durée. L'effet produit sera d'autant plus heureux qu'elles suggèreront un mouvement. Page 31 de *la Fille sous la dunette*, un plan d'ensemble nous montre *Le Foudroyant* en train de s'incliner. Trois inserts superposés, placés de haut en bas, sur la partie gauche du dessin, évoquent la transmission des ordres du capitaine. De la dunette, où se trouve Roselande, l'ordre descend jusqu'au maître d'équipage, qui le répercute avec son porte-voix. Ces inserts sont doublement suggestifs, puisque dans le même temps sont déployées les voiles.

Plus délicate encore l'insertion dans la vignette d'une case figurant des éléments qui lui sont étrangers. Imaginons une personne dans une pièce, qui pense à quelqu'un se trouvant ailleurs ; ce quelqu'un peut brusquement surgir dans l'espace de la vignette au moyen d'un insert. Attention danger ! Le procédé est à manier avec infiniment de précautions, et doit correspondre à une nécessité. Il faut que le sujet dessiné puisse être identifiable grâce à une autre image, de préférence dans la même planche. Créer un effet de surprise est souvent souhaitable, encore faut-il ne pas trop perdre le lecteur. Bref, que l'insert ne vienne pas "comme un cheveu sur la soupe" ! A partir d'exemples, j'évoquerai plus loin le bon emploi qu'en fait l'auteur. Sûr de sa technique, François Bourgeon joue avec les conventions liées à l'insert : généralement, le plan dans lequel il le présente est plus proche que celui de la vignette qui le contient. A la page 8 du *Bois d'ébène*, l'auteur opère un renversement d'échelle : Isa, tout entière dans un insert, est placée au milieu d'une feuille de papier, véritable tapis volant. Entre la métaphore qui consiste à dire que quelqu'un est absorbé par ses écrits, et sa traduction visuelle, l'effet produit est sans commune mesure.



Le Bois d'ébène, p. 8



L'Heure du serpent, p. 41

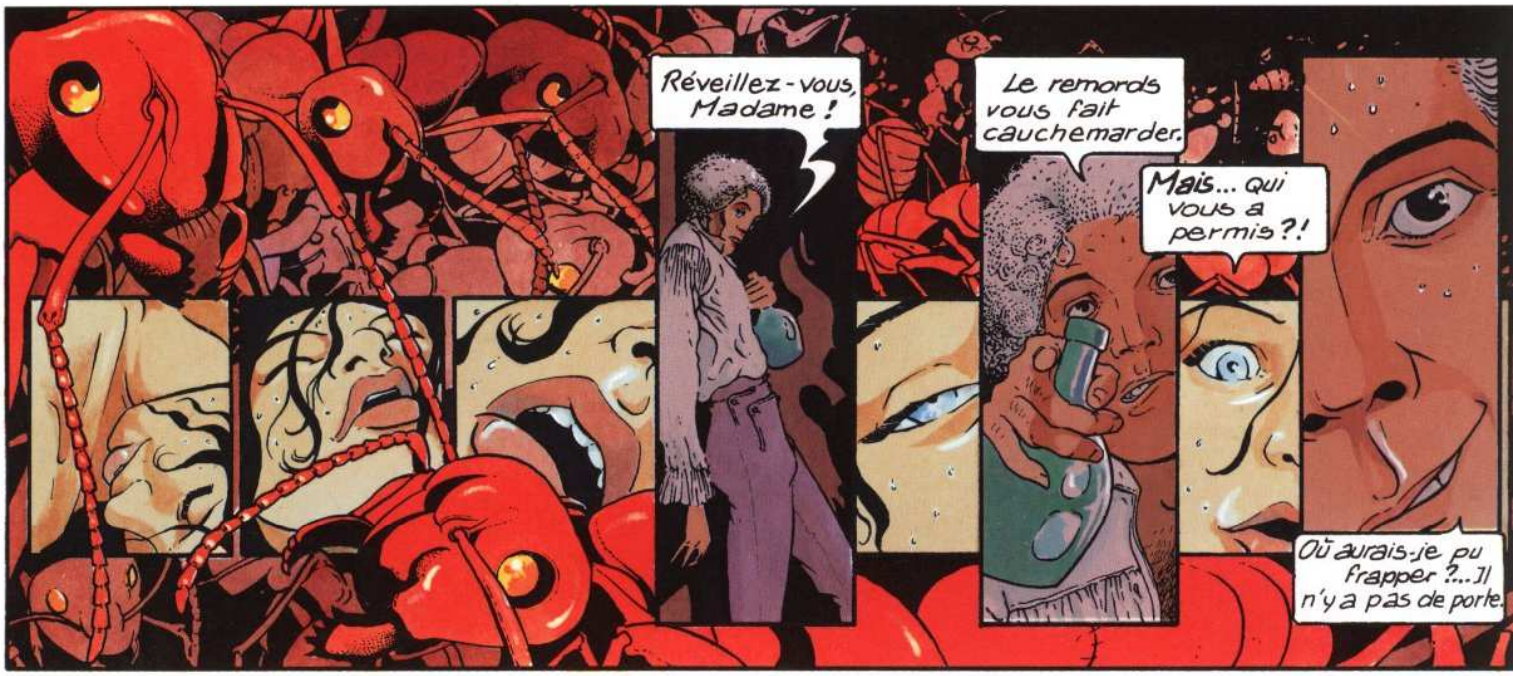
Quand un insert renvoie une partie du contre-champ de la vignette, il y a divergence entre les deux images. L'auteur, pour nous faire comprendre que Mary regarde le duel entre Viaroux et John, dessine son visage de face, à l'intérieur de la scène. Conventionnellement, nous lisons de façon subjective "Mary regarde", alors qu'objectivement, elle tourne le dos à la scène. Cela ne nous choque pas. Si l'auteur veut signifier maintenant : Mary ne regarde pas, il va la présenter de dos, dans l'insert, et là, la bizarrerie de la convention va devenir apparente et amusante. Clin d'œil de l'auteur, qui fait bien préciser à Mary: "Je ne vous regarde même pas", alors qu'elle fait face à Viaroux et John.

En complétant cette réflexion sur l'insert, je voudrais essayer de mettre en évidence quelques principes relatifs à l'écriture de l'image, tels qu'ils me sont apparus dans *les Passagers du vent*. Exercice difficile dans la mesure où le vocabulaire nécessaire à l'analyse du langage spécifique de la bande dessinée est imprécis, faute d'avoir été suffisamment fixé.

La narration traditionnelle en bande dessinée repose, comme son nom l'indique, sur une suite d'images uniques. Chacune de ces images, proposition élémentaire, est mise en relation avec la suivante de façon à produire un sens. Entre deux images, la marge correspond à un espace-temps et à un hors-champ. Ainsi conçues, les planches présentent une succession d'images dont les marges forment une sorte de quadrillage. Sur ce schéma a été



***Armée navale courant grand largue* (détail), par Pierre Ozanne.** (© Musée de la Marine)
La Fille sous la dunette, p. 31



L'Heure du serpent, p. 16

co-réalisée la série Astérix par Uderzo et Goscinny : le scénariste donnait ses indications de mise en page sur un canevas de douze cases, réparties en quatre bandes.

La lecture suivie de tels ouvrages se fait principalement par balayage, dans un mouvement de va-et-vient qui, inconsciemment, laisse le lecteur à la surface de la planche, privilégiant une seule dimension. Elle le place un peu dans la situation d'un spectateur qui, au théâtre, assisterait à une pièce où les acteurs se déplaceraient de gauche à droite, sans utiliser la profondeur.

Une fois les contraintes levées, qui obligeaient les dessinateurs à calibrer leurs bandes pour d'éventuels replacements dans les quotidiens, la composition des planches a évolué avec l'apparition de cases de différentes surfaces. Toutefois, pendant longtemps, le principe de construction linéaire n'en a pas été profondément modifié.

A la fin des années 60, le lecteur va devoir s'habituer à lire différemment. Dans des bandes dessinées comme celles de Derib, il va découvrir des complexes d'images, ensembles formés d'une vignette et de plusieurs inserts, avec disparition des marges, parfois même des cadres. Par commodité, et pour les besoins de l'analyse, nous qualifierons ces images de composites, dans la mesure où elles présentent plusieurs plans différents, situés dans une même vignette. Avec elles, la planche prend une autre dimension.

Dans cette évolution, Bourgeon n'est pas un novateur. Winsor McCay, dès le début du siècle, avait compris tout le parti que l'on pouvait tirer de l'espace planche. Néanmoins, plus que d'autres, notre auteur a conscience qu'elle reste un espace narratif à conquérir.

La généralisation de l'emploi des images composites a eu très souvent comme conséquence un étalement de la narration. Chaque planche n'offrant plus qu'une seule de ces images, les histoires racontées dans les albums se lisent bien, mais on arrive vite au bout. Pour les besoins de son récit, François Bourgeon a resserré ces images composites dans la planche, de façon à ce qu'elles puissent coexister avec d'autres. La page 16 de *l'Heure du serpent* nous en donne un exemple, avec ce complexe de neuf images du cauchemar d'Isa. Il occupe seulement le tiers supérieur de la planche. La succession des inserts sur Isa, dans leur relation avec les éléments graphiques de la vignette, suggère à la fois une durée et un mouvement. Dans cet ensemble s'intercalent trois inserts sur Viaroux, qui deviennent intelligibles par la première image de la bande suivante ; ils peuvent également se lire par rapport au dessin figuré dans la vignette qui les contient, faisant penser à un délire éthylique. Sur un espace relativement restreint, l'auteur fait passer plusieurs propositions : sommeil agité, grande frayeur, réveil difficile, troubles éthyliques, affrontement.

Un autre complexe d'images est obtenu en plaçant l'insert en "trait d'union" entre différentes images. La bulle aussi peut avoir cette fonction, liant en un tout une suite de vignettes, sans pour autant faire complètement disparaître la marge. La scène de l'enlisement de John et de Viaroux[9] est intéressante à cet égard : quatre cases marquent différents temps dans l'enfoncement successif des combattants. Zan-ou, placé dans des inserts en haut (position dominante), est à cheval entre les



L'Heure du serpent, p. 41







Le Comptoir de Juda, p. 53

deux images, dans une phase chronologique intermédiaire, qui lui permet de suivre la progression et de savoir quand il devient inutile de crier. Mary, elle, au contraire, est représentée en bas, dans des inserts "enfermés" à l'intérieur de chaque vignette. Cette disposition rend bien, par contraste avec le registre supérieur, l'état d'affolement dans lequel se trouve Mary, complètement absorbée par la scène. En trop étroite communion avec l'action, elle n'a pas le recul nécessaire pour apprécier exactement le danger.

Il est clair, par conséquent, que l'auteur cherche à structurer ses planches en sous-ensembles qui correspondent chacun à un type de figure narrative. De façon analogue, le cadre peut être un principe unificateur pour plusieurs vignettes, invitant le lecteur à découvrir des images dans une globalité. A la page 34 du *Ponton*, quatre cadres rectangulaires verticaux sont le théâtre d'une petite animation où le plus fort n'est pas celui qu'on croit, qui a tôt fait de dégonfler la grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf : une fable dans la planche. Dans *le Comptoir de Juda*, page 53, la répétition de trois cases identiques permet un jeu sur le mouvement de Mary qui, s'évanouissant, sort du cadre. Ailleurs, dans *l'Heure du serpent*, page 28, six petites cases en haut à droite reproduisent en réduction l'espace d'une planche, dans une symétrie dynamique, focalisant l'attention du lecteur sur cette succession d'instants où Isa, involontairement, va acculer Aouan au sacrifice. Acculer, tel est bien le verbe que suggèrent ces images.



Le Ponton, p. 34

Ces figures narratives, complexes de plusieurs images, alternant avec des images uniques, ordonnées de façon classique, ont un grand intérêt : elles renouvellent la construction syntaxique du récit en images, elles permettent de resserrer la narration dans l'espace de la planche qui, de ce fait, s'élargit.

Pour intimiste que soit son art, Bourgeon, attentif à peindre les visages, ne perd jamais de vue ni les lieux ni les objets. Regardées extérieurement, les planches de l'auteur déconcertent plus que d'autres par la juxtaposition de vignettes représentant des sujets de natures très différentes, dans des plans discontinus. Etrange proximité !

A la page 17 et à la page 26 du *Bois d'ébène*, l'auteur introduit plusieurs plans sur le chat, qui surviennent inopinément. A l'intérieur du ponton,

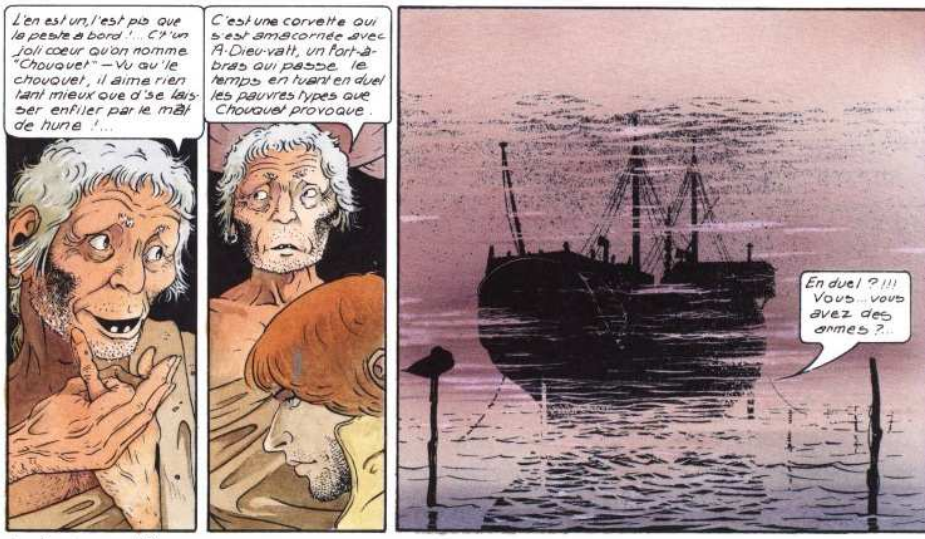


L'Heure du serpent, p. 28



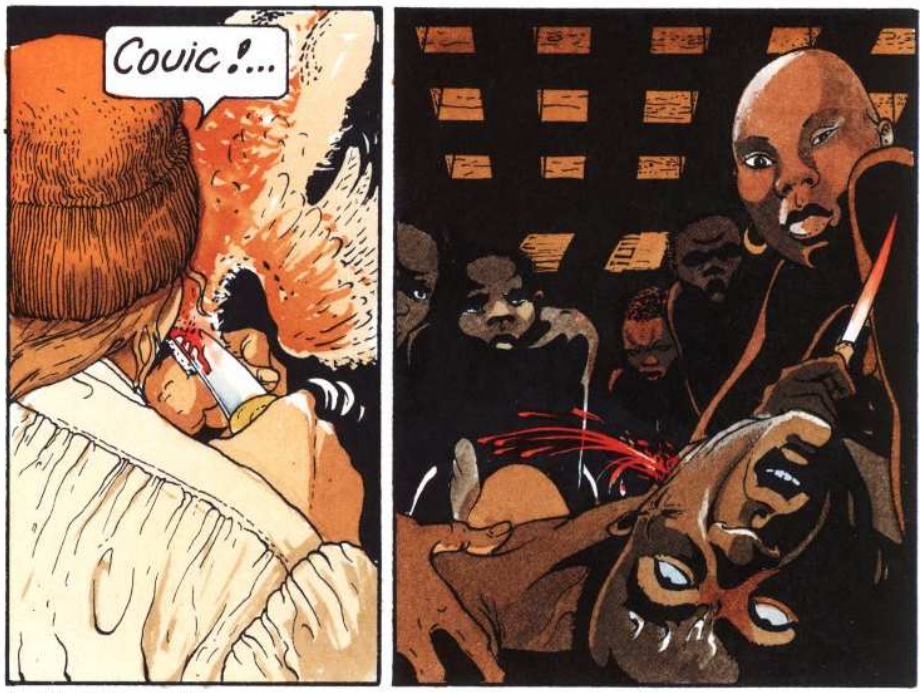
Le Bois d'ébène, p. 26

César et Hoel s'entretiennent dans un plan rapproché quand, brusquement, s'intercale un plan d'ensemble sur le ponton embrumé (*le Ponton*, p.10). A bien y regarder, rien de ce qui nous est proposé n'est objectivement tellement évident : on est à l'intérieur d'un ponton, écoutant deux personnages, l'image d'après on en sort, à la suivante on y revient. Cette propension à balader son lecteur d'une image à l'autre, d'un sujet à un autre, d'un lieu à un autre, est un peu surprenante pour qui a l'habitude de lire des bandes dessinées où, par transitions successives, on accompagne les acteurs. Aujourd'hui, *les Passagers du vent* ont fait école, et cela surprend moins. Mais à l'époque ? Si le lecteur a "marché", c'est qu'il s'est laissé prendre par le regard de l'auteur. Captif de sa subjectivité, il a accepté ces enchaînements de plans qui ne trouvent leur justification que dans la logique interne du récit. Subordonnés à l'intention du narrateur, ils sont là pour nous faire comprendre sans cesse que les personnages vivent dans des lieux, avec des objets, dans des vêtements ; pour suggérer aussi ce qui ne peut être montré sans voyeurisme ; ou, plus simplement, afin d'induire des sensations qui ne relèvent pas du domaine visuel.



Le Ponton, p. 10

Ces principes énoncés, on comprend mieux pourquoi un plan d'ensemble sur le ponton dans la brume vient couper la suite de vignettes sur la conversation d'Hoel et de César : essentiellement pour nous faire ressentir les lieux, et plus particulièrement cette humidité putride dans laquelle vivent les prisonniers. Pour le chat, on sait qu'il s'agit d'images analogiques, assez fréquentes dans *les Passagers du vent* : "les oiseaux s'aimant d'amour tendre", à la page 17 de *la Fille sous la dunette*, le poulet que l'on égorge à la page 15 du *Bois d'ébène*, image qui redouble la suivante. Dans ce dédale d'images, nous suivons d'autant mieux le narrateur qu'il nous guide. Des sorties d'objets hors cadre soulignent le lien entre deux vignettes : à la page 34 de *la Fille sous la dunette*, le canon du fusil boucanier que tient Hoel empiète sur l'image du



Le Bois d'ébène, p. 15

haut, afin qu'on retienne bien où est le personnage et quelle est l'importance de son fusil. Dans cet ordre d'idées, Philippe Caza m'avait fait remarquer les lignes du plancher qui, dans l'épisode du viol de Mary, nous amènent du chat martyrisant sa souris au visage bâillonné de l'héroïne.

La bande dessinée étant constituée d'images fixes, les dessinateurs, pour ne pas trop figer leurs récits, limitent généralement les scènes trop dialoguées et développent les actions qui présentent les personnages en mouvement. Cascades, courses poursuites sont donc au menu de l'aventure...

Dans *les Passagers du vent*, on ne court pas, on marche. Qu'elles soient " à l'anglaise" ou "à la française", les robes du XVIII^{e} siècle ne se prêtent guère aux exploits sportifs.

Dans *les Passagers du vent*, si l'on agit parfois, on discute souvent. Est-ce à dire que le monde d'Isa soit voué à l'immobilisme ? Comment, par exemple, maintenir l'attention du lecteur tout au long des 42 images où l'on voit Hoel et Isa s'entretenir sur les barres de perroquet (*la Fille sous la dunette*, p.21 à 29) ? En changeant sans cesse de plan ! 42 images et pas deux plans identiques. 42 angles différents. Une extrême mobilité du regard. Essayez de réaliser cette séquence au cinéma !

Depuis longtemps, le septième art nous a habitués à des changements de plans fréquents, dont les rythmes sont importants pour maintenir l'intérêt du spectateur. Les contraintes techniques, cependant, limitent les choix. La caméra ne se meut pas avec autant d'aisance que l'œil d'un dessinateur. Au cinéma, l'image bouge, de sorte que les mouvements de caméra doivent être effectués avec mesure, afin d'éviter au spectateur d'épouvantables nausées. Ces effets de brouillage ne sont pas à redouter dans la bande dessinée, où l'image est arrêtée. Au cinéma, chaque nouveau plan efface le précédent, il doit se situer dans une continuité qui admet difficilement de trop grandes distorsions dans les échelles de plans. Habituellement, un plan moyen suit un plan d'ensemble pour aller au gros plan. Dans la bande dessinée, le plan dans lequel se présente une image est repéré dans l'ensemble de la planche. Les possibilités d'écriture de la bande dessinée ne se confondent donc pas avec celles du cinéma. Ce qui ne signifie pas qu'à l'occasion le septième art n'ait pas déteint sur le neuvième, au point que, par le montage des images, la bande dessinée puisse parfois faire penser à un cinéma du pauvre.

Rien de tel dans *les Passagers du vent*, dont une adaptation cinématographique serait doublement difficile, à cause du coût de réalisation des décors, mais aussi parce que le regard du dessinateur est beaucoup trop rapide pour être transposé sur grand écran.

Le regard qui insuffle la vie au récit se sert aussi du cadre des vignettes. Ce cadre délimite le champ de vision, ménage un espace pour chacune des images, avec cette particularité dans la bande dessinée que chaque vignette est un instantané qui dure le temps requis pour lire la bulle.

Si le lecteur sait qu'existe une relation entre l'espace de l'image et le sujet représenté (un grand décor appelant une grande vignette), il est souvent moins conscient que cet espace implique une durée proportionnelle à sa surface. Dans la suite d'images qui nous est proposée, certaines correspondent à des temps brefs, d'autres à des temps longs. Ici le procédé d'écriture rappelle celui de la musique.

Le 3 novembre 1781, *les Passagers du vent* étaient encore à un mois de navigation d'Haïti, mais chaque jour qui passait les rapprochait du but. Le temps semblait plus court. En réduisant progressivement la taille de ses cadres, l'auteur a rendu cette impression.

Avec les enchaînements de plans, dans des cadres variés, s'impose le rythme : 24 petites images dans la planche qui prélude au viol de Mary, 24 courts instants qui se précipitent (*le Bois d'ébène*, p.25). Une grande vignette qui envahit la planche après la tempête, une longue respiration, un moment d'apaisement... Il importe, pour François Bourgeon, que le sujet représenté ne vienne pas casser le rythme des phrases imagées qu'il dessine, d'où

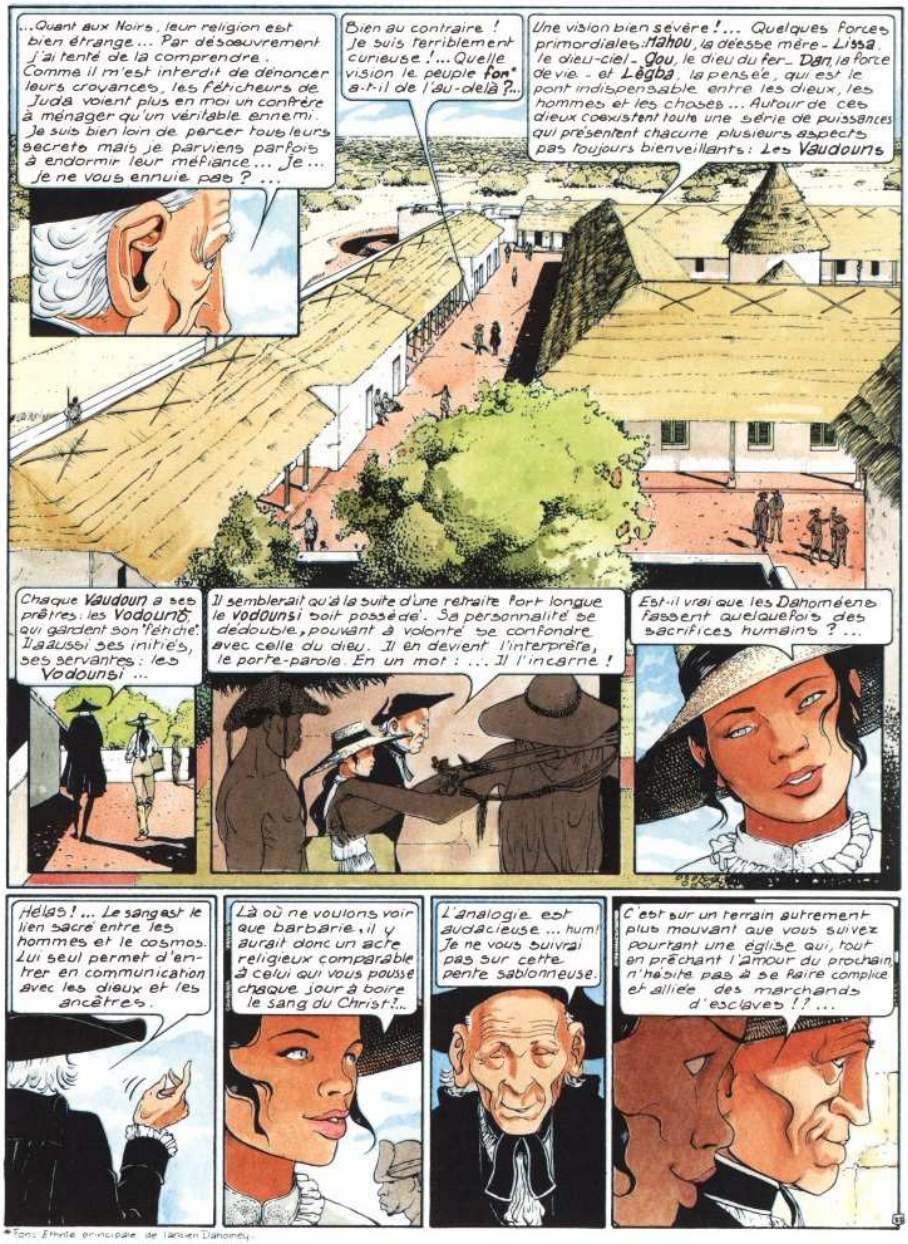


Le Bois d'ébène, p. 36

une tendance à miniaturiser ses plans d'ensemble, quand ils ne sont que brefs rappels des lieux. On le voit, François Bourgeon construit ses planches en véritable architecte, comme va le démontrer l'analyse de quelques-unes d'entre elles.

La planche comme espace convivial

Page 38 du *Comptoir de Juda*, nous assistons à un entretien entre l'abbé Forrissier et Isa. La planche est bavarde. L'action apparemment inexistante. Les dialogues, inscrits dans dix bulles, reproduisent une disposition classique en trois bandes superposées. *A priori*, on serait tenté de croire que l'on va assister à un cours sur la religion dahoméenne. A y regarder de plus près, on constate que la composition de la planche est plus complexe : une grande image avec quatre inserts occupe les trois quarts de la surface, tandis que quatre petites images constituent la bande inférieure. La grande vignette nous donne à voir le fort dans un plan d'ensemble. Les inserts s'attachent aux personnages vus sous des angles différents. Deux d'entre eux, en bas à gauche (plan moyen de dos et plan rapproché de profil), intéressent le déplacement des personnages : ils sont destinés à nous faire sentir la géographie des lieux suivant des lignes perpendiculaires, et prendre conscience du temps qui passe. Situés aux coins opposés de la grande vignette, deux gros plans, l'un sur la tête de l'abbé Forrissier, de trois quarts dos, l'autre sur celle d'Isa de face. Déconcertants, ces deux inserts qui, par rapport au plan d'ensemble, focalisent l'attention du lecteur sur ces physionomies, dans une disposition inattendue. Pourquoi cette divergence des attitudes, alors qu'Isa et l'abbé marchent côte à côte dans la même direction? La réalité voudrait qu'on les voie dans un plan voisin de celui de la dernière vignette. Ce serait psychologiquement mettre la charrue avant les bœufs : Forrissier vient de dire sa messe, et Isa, "qui doute que la divinité habite les cieux", n'y était pas. Entre la jeune femme et le prêtre, la méfiance, la distance. Faire les cent pas en discutant permet de se connaître, de s'apprivoiser. Ce qui est amorcé dans la grande vignette se précise dans la bande inférieure, où les visages d'Isa et de Forrissier, après s'être tournés l'un vers l'autre, se confondent partiellement dans la dernière image.
Les dialogues, pour intéressants qu'ils soient, n'étaient que prétextes. La planche, par son architecture et le jeu des images entre elles, a été conçue avant tout pour être le lieu de rencontre où s'approfondit une relation, où deux individus apprennent à vivre ensemble au fort de Juda.



Le Comptoir de Juda, p. 38

La planche comme espace d'affrontement

La page 6 de *l'Heure du serpent* compte sept images, dont une grande vignette qui occupe toute la partie supérieure... Un espace relativement statique. La disposition des autres images étant symétrique, on pourrait très bien envisager d'inverser la planche, par exemple en la regardant dans une glace. On comprend alors à quel point cet espace, en apparence paisible, est le théâtre d'une extrême tension, un peu comme un échiquier. La planche à l'endroit n'est pas la même qu'à l'envers.
Prenons la première vignette, telle que l'a conçue l'auteur : toute la scène est orientée de la droite



L'Heure du serpent, p. 6

vers la gauche, dans le sens contraire de la lecture et du progrès qui, conventionnellement, dans une affiche, passe par une diagonale allant du coin inférieur gauche au coin supérieur droit.

Assis dans la partie gauche de la vignette, en arrière, Kpëngla appartient au passé ; Montaguère, devant lui à droite, se situe en avant. Au reste, il occupe une position qui suggère la distance, tandis que Kpëngla, plus proche, est dans la promiscuité du lecteur. La direction du regard de Montaguère suit à peu près la ligne de la terrasse royale, dans une diagonale qui va vers le coin inférieur gauche, rabaissant un peu plus le monarque. Par sa construction, l'image crée un malaise. Subjectivement, elle flatte l'Européen plus que l'Africain, et on a tout lieu de penser que Kpëngla, qui est mécontent de Montaguère, ne peut se satisfaire de se voir ainsi représenté : petit roi du passé.

Le souverain n'est pas content et il le fait savoir par son "cadeau", qui figure dans une vignette placée au centre de la planche. Ce "cadeau" remet chacun à sa place : dans la dernière vignette s'opère un renversement, le gouverneur français regarde cette fois vers la droite, où est Kpëngla. Les deux inserts se lisent essentiellement par rapport à l'image du haut, placée sur deux diagonales qui se croisent précisément sur le fameux "cadeau". Ils résultent d'un double travelling avant, très rapide, qui fait songer à un joueur d'échecs, déplaçant triomphalement les pièces. Le roi l'emporte sur Montaguère qui, dans la seconde bande, est par symétrie mis en parallèle avec le maître de langue, un intermédiaire.

La planche comme espace didactique

J'ai dit quelle avait été mon impatience de voir Bourgeon s'attarder sur l'insurrection des esclaves, alors qu'il disposait d'une excellente documentation pour développer un épisode en Haïti. Cela n'enlève rien au plaisir que l'on a à suivre les pérégrinations d'Alihosi à la tête de la révolte : la place manquant, l'auteur va faire une belle démonstration de sa technique. La page 39 du *Bois d'ébène* est une leçon d'histoire, mais plus que cela, une planche de bande dessinée réalisée avec style.

Quand on a sous les yeux le pêle-mêle de la documentation sélectionnée par l'auteur pour dessiner sa planche (voir page suivante), on mesure le chemin qui sépare ce bric-à-brac de l'implacable exposé organisé par l'auteur.

Comparativement aux planches déjà examinées, la composition de cette dernière est classique : dix vignettes réparties en trois bandes. La puissance d'évocation naît de la combinaison des mots et des images, dans un mouvement d'abord lent, puis allant s'accélérant. Au début, ce sont les images et les textes qui s'opposent deux à deux : "la façon de broyer la canne / celle d'écraser la révolte" ; "l'art de goûter le rhum / celui de punir ceux qui le goûtent". S'intercale ensuite une image charnière descriptive. Dans les deux images suivantes, c'est cette fois le texte qui est discordant avec l'image : aux horreurs proférées par Mme de Magnan s'oppose l'attitude des jeunes femmes









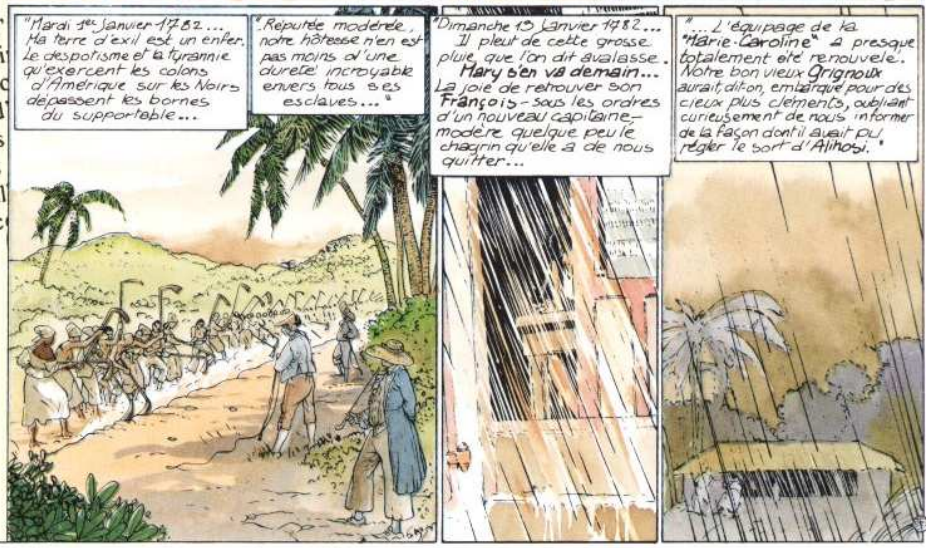












sur toutes
pas venue. L'œil impitoyable
plusieurs commandeurs armés de longs fou
parmi les travailleurs, frappaient rudement de temps à autre
ceux même qui, par lassitude, semblaient forcés de se
ralentir, nègres ou négresses, jeunes ou vieux, tous indis-
tinctement.

S

En comparant dans une de mes lettre
d'une habitation de S. Domingue à celu
tique, c'était, je l'avoue, adoucir prodigi
l'administration domestique des colonie

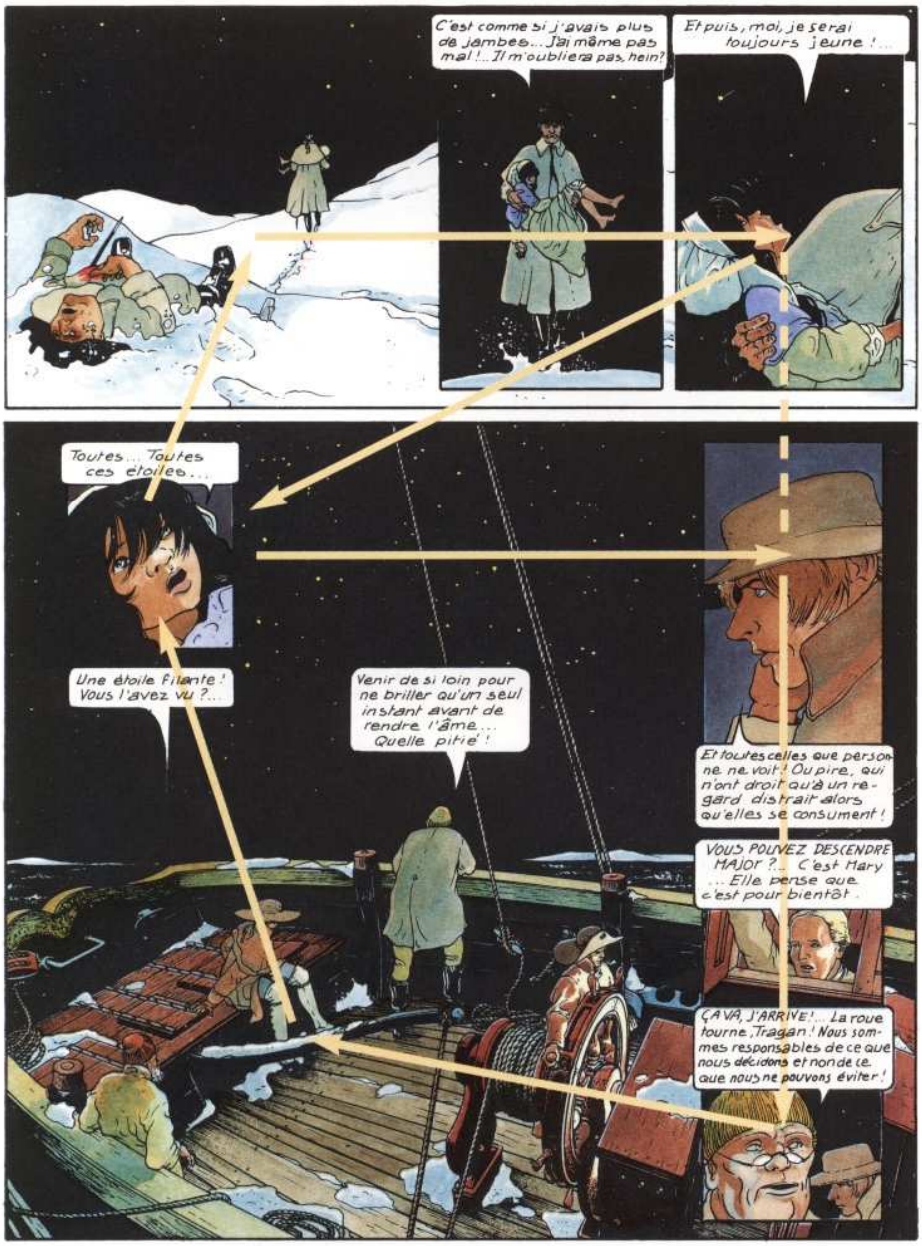
nt-elles ? je vais parler
rvateur qui, en rendant
eurs agréments, n'a pu
ts.

connais qu'un défaut ;
autre nom. Je veux
ers les esclaves, qui
le plus fait pour la
e la plus cruelle est

d'autre intérêt que la
comme elles sont, je
npte d'un travail de
ent au nombre de
, tous occupés à
s, et la plupart
t à plomb sur
ties de leurs
fatigués du
rre grasse,
nt cepen-
bstacles.
peinte
était
r, et
sés
re

Arrivé ici depuis peu, n'
curiosité et le désir de voi
crois vous intéresser en vo
nègres, auquel je viens d'
cent hommes ou femmes
creuser des fosses dans
nus ou couverts de hail
leurs têtes : la sueur c

De la documentation à la planche (extraits des *Esclaves*, de S. Everett, et de *Voyage dans différentes colonies d'Amérique*, de J. Girod de Chantrans).
Le Bois d'ébène, p. 39



Le Ponton, p. 35

évoluant à la manière de touristes, dans un milieu pittoresque. La seconde bande de la planche compte cinq petites vignette : le mouvement se précipite.

Nous passons à la dernière bande : le cadre s'élargit sur un plan d'ensemble. L'image évidemment est intéressante par son contenu, logique dans le fil du discours que nous tient l'auteur. Toutefois, les personnages paraissent un peu perdus dans le décor. La tension tombe. Et l'on ressent de la lassitude. Transition tout indiquée, qui nous ramène aux personnages de l'histoire, à Isa, aux deux dernières vignettes: "Tristes tropiques"!

La planche comme espace métaphysique

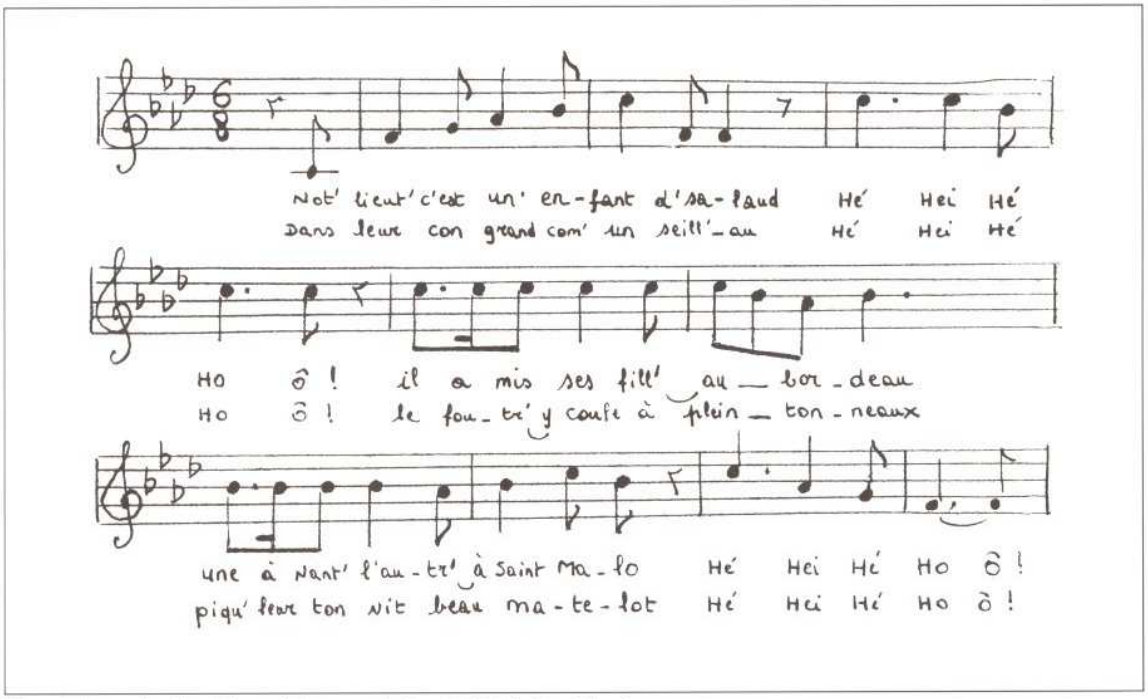
La page 35 du *Ponton* comprend deux images composites. La première occupe un peu moins du tiers supérieur de la planche ; l'action se déroule sur le littoral du Kent enneigé. La seconde nous transporte à bord d'un cotre. La première image est doublement surprenante : elle contient deux inserts qui, par leur dimension et leur position, auraient fort bien pu être séparés en vignettes distinctes ; simultanément, elle nous montre un soldat tenant Grenouille, en train de sortir vers le fond de l'image, et dans l'insert le même soldat en train de revenir, dans un étrange va-et-vient.

La nuit envahit l'espace de cet insert, de sorte qu'on finit par comprendre que l'alternance champ/contre-champ signifie que la petite fille est en train de "passer". Sa vie file si vite que seuls des inserts dans une grande vignette pouvaient rendre compte de la brièveté de ces instants. Par le cadrage, l'insert le plus à droite traduit le détachement de l'enfant du soldat, mais aussi de la terre. En poussant plus loin l'effet de zoom, on n'a plus que le visage de Grenouille, perdue dans la nuit. Ainsi s'effectue la transition de la première à la seconde image composite.

Grenouille tout entière dans la nuit? Pas tout à fait. Une partie de sa chevelure se détache sur un fond brun irréel, le même que pour Hoel, de profil dans l'insert rectangulaire à droite. Le regard horizontal de ce dernier désigne Grenouille, établissant une ligne de démarcation entre registre supérieur et registre inférieur. Le premier ouvre sur le firmament, le monde de l'au-delà, le second appartient au monde d'ici-bas, celui des vivants. Les vivants, précisément, dans une succession d'inserts, de haut en bas, réclament le major dans le "ventre" du navire où va naître Enora : une mort pour une vie.

Doit-on en rester là ? Non ! Car le pont du navire nous ramène graphiquement sur la partie gauche de l'image, où un marin remarque : "Une étoile filante, vous l'avez vue ? " On voit dans l'insert le visage de Grenouille, tendu vers le soldat qui la porte. C'est dans cette direction aussi que vont les cordages. Mais alors où est-il, ce soldat, là-haut ? Qui est-il ? Et où va-t-il ? Par rapport à la planche relative à l'entretien de Kpëngla et Montaguère, qui se lisait horizontalement, celle-ci se perçoit verticalement, dans un mouvement symboliquement circulaire.

On pourrait aussi analyser non des planches seules, mais quelques doubles planches, tant il est vrai que l'auteur, lorsqu'il établit ses découpages et



Chant de marine traditionnel, transcription de Christian Tissot.

ses couleurs, prend en compte cet ensemble. Il sait l'harmoniser, à moins qu'il n'oppose les planches en regard, ainsi les pages 8 et 9 du *Ponton* : l'intérieur douillet du cottage de Mary d'un côté, une geôle insalubre de l'autre.

Trois petites notes de musique

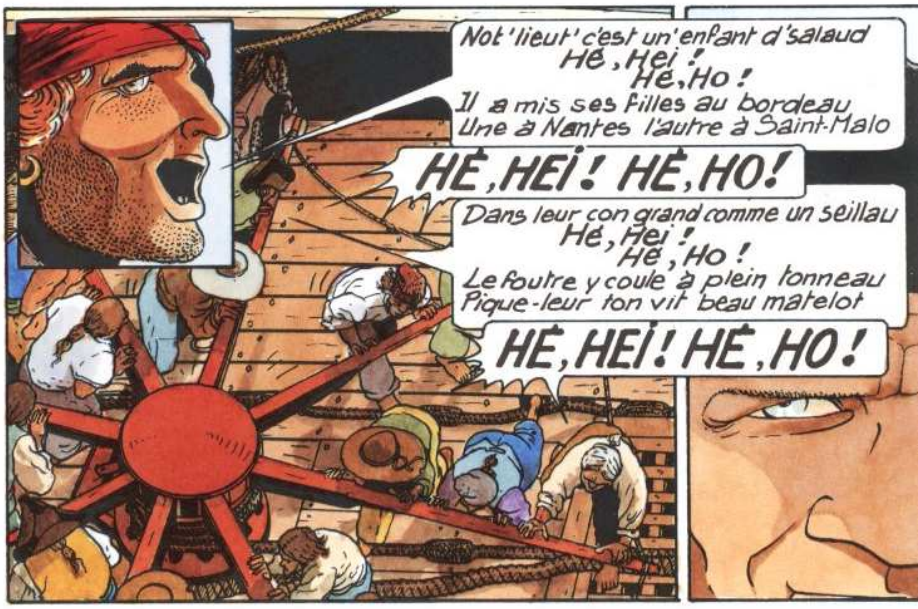
Dans une bande dessinée, les bulles, les cartouches, les onomatopées de bruitage remplacent la bande son, succédanés imparfaits, car s'ils permettent au lecteur de restituer les voix, ils le privent de musique. Pour un auteur capable de déceler un quart de tour manquant par minute à l'audition d'un disque (et que ça exaspère), la musique a beaucoup d'importance. Elle contribue à l'ambiance du récit, quand elle n'est pas, plus fondamentalement, source d'inspiration :

"Alors princesse est partie en courant
Alors princesse est partie en pleurant
Chagrine qu'on ait boudé son offrande."

Les paroles et la musique sont de Brassens.

Rares sont nos contemporains qui lisent la musique, aussi est-il difficile d'imaginer que des partitions viennent s'insérer dans les planches. Mais Bourgeon ne résiste pas au plaisir d'entonner avec ses personnages, de sa voix la plus grave, un chant de marine traditionnelle[10].

Musique, source d'inspiration, musique ambiance, musique du récit : en lisant les critiques qui traitent des *Passagers du vent*, on remarque qu'eux aussi



L'Heure du serpent, p. 46

emploient des termes comme redoublement, contrepoint, qui appartiennent à la théorie musicale.

Sans doute la musique fournit-elle les meilleures métaphores pour parler de l'œuvre dans son ensemble : *les Passagers du vent* relèvent de l'art de la fugue ! Non pas comme genre musical, mais comme procédé d'écriture : "La fugue est une oeuvre de style polyphonique, écrite en contrepoint, où les différents thèmes partagés entre les voix sont développés en se superposant de diverses manières, et en se poursuivant; du latin *fugere*, fuir [il n'y a pas que Grignoux qui sache le latin]. Une fugue dépend



Le Bois d'ébène, p. 4

tout entière de deux motifs : le sujet, thème principal, et le contre-sujet, thème secondaire devant être entendu avec le sujet [11]. " Le premier est bien sûr l'histoire des personnages, et le second l'Histoire avec un grand H. Si l'on admet encore que chaque image est une note de musique, on peut parler, à propos des images composites, d'accords plaqués pour les vignettes dont les inserts s'inscrivent dans une simultanéité, et d'accords arpégés pour celles dont les inserts se détachent les uns des autres dans une durée. J'ajouterai encore que dans *les Passagers du vent*, certaines images viennent en "anticipation" des actions futures (les plans sur les couteaux de marins), d'autres sont de véritables "modulations" (les deux vignettes où l'on voit Alihosi qui écoute les commentaires de Bernadin sur les armes conservées dans la grande chambre).

Quant à la conduite générale de l'œuvre, elle se sert de tous les moyens de l'orchestre : couleur, lumière, graphisme, cadrage, angle de vue, texte, pour développer différents thèmes. Les uns liés aux objets : les architectures, les vêtements, le couteau, présent dans le premier album, qui passe et repasse devant nos yeux avant que le thème n'éclate avec intensité dans *le Bois d'ébène* ; les autres, propres aux personnages, à leurs passions, à leurs professions . Au mouvement lent qui prélude à l'escarmouche avec l'escadre anglaise, succède prestement la bataille navale. Moderato: une grande partie de l'épisode dahoméen ; prestissimo : révolte et tempête à bord de la *Marie-Caroline*.

Pour conclure, laissons la parole à Jean Boudriot : ancien élève de l'Ecole des beaux-arts de Paris, il n'est pas un inconditionnel de la bande dessinée, puisque, depuis *les Pieds Nickelés*, il n'avait plus fréquenté le neuvième art : "Avec *les Passagers du vent*, j'ai découvert François Bourgeon et mon vaisseau sous un aspect résolument nouveau. Bourgeon, avec la plus grande rigueur, a utilisé le vaisseau de 74 canons comme décor, ô combien présent ... La qualité du dessin, l'originalité des angles de vision, le cadrage, bref , l'œil de l'artiste devient celui du lecteur embarquant sur ce vaisseau pour une surprenante et mémorable campagne[12]. "

1. P. SIZAINE, *le Parler matelot*, Ed. Maritime et d'Outre-Mer, 1976-1981, p. 110.
2. *Le Ponton*, p. 5 L'expression est rapportée par le commandant Pillet (cf. note 4 du premier chapitre).
3. *Le Bois d'ébène*, p. 42. M. Bitter, *Haïti*, coll. "Petite Planète", Ed. du Seuil, 1975, p. 175.
4. A. LE HERISSE, *op. cit.*, p. 31 : "vendre l'amour, c'est presque un monopole des princesses" ; p. 42 : "'les Princes' étaient confiés au Méhou, qui les 'perdait', terme employé pour désigner leur exécution..."
5. PILAMM, *les Albums de la Bonne Nouvelle*, 4 vol., Ed. Casterman, 1948-1952.
6. H. ALEKAN (directeur de la photographie de nombreux films dont *la Bataille du rail* et *la Belle et la Bête*) : *Des lumières et des ombres*, ouvrage publié avec le concours du Centre national des lettres et en collaboration avec la Cinémathèque française (sans date), p. 145.
7. C. SAOUTER CAYA et Ph. SOHET, "L'esthétique de Bourgeon", *les Cahiers de la bande dessinée*, n° 65, septembre-octobre 1985, Ed. Glénat, p. 21.
8. H. ALEKAN, *op. cit.*, p. 194.
9. Cette séquence développe une situation déjà évoquée par Goya dans le tableau *la Rixe à coups de bâton*, où deux personnages aveuglés par leur folie meurtrière continuent de se combattre alors qu'ils s'enfoncent inexorablement dans les sables mouvants.
10. Chant de marine traditionnel des côtes de France, Anthologie des chansons de mer, vol. I, Scop. du Chasse-marée, SCM 001.
11. *Grand Mémento encyclopédique*, Ed. Larousse, t. II, 1937, p. 966.
12. J. BOUDRIOT, "D'un traité d'architecture navale à une bande dessinée", *Historiens et géographes*, n° 318, mars-avril 1988, p. 391.

BIBLIOGRAPHIE

Les Passagers du vent

La Fille sous la dunette, *Circus* n°18 (2e trimestre 1979) à 23 (janv. 1980) ; 46 planches + couverture du n° 21. 1re éd. Glénat 1979.
Le Ponton, *Circus* n°24 (fév. 1980) à 29 (juil.1980) ; 46 planches + couverture du n° 26. 1re éd. Glénat 1980.
Le Comptoir de Juda, *Circus* n° 32 (nov.1980) à 38 (mai 1981) ; 46 planches + couverture du n°32. 1re éd. Glénat 1981.
L'Heure du serpent, *Circus* n° 44 (déc. 1981) à 50 (juin 1982) ; 46 planches + couverture du n° 44. 1re éd. Glénat 1982, avec un tirage de tête.
Le Bois d'ébène, *Circus* n°66 (oct. 1983) à 74 (juin 1984) ; 46 planches + couverture du n° 74. 1re éd. Glénat 1984, avec une éd. dans la coll. "Trait pour trait". 2e éd. Glénat des cinq albums en 1988, dans la coll. "Caractères".

Sont recensés ici les principaux ouvrages dont s'est servi François Bourgeon pour imaginer et dessiner *les Passagers du vent*. J'ai indiqué par trois croix les ouvrages qui me semblent fondamentaux par rapport à la bande dessinée ; par deux croix les ouvrages auxquels Bourgeon a fait des emprunts ; par une croix ceux qu'il a seulement consultés, sans les utiliser directement. J'ai ajouté quelques ouvrages dont je me suis servi, certains postérieurs à la réalisation des *Passagers du vent*.

Ouvrages relatifs aux bateaux, récits de gens de mer, vie quotidienne des marins

BONNEFOUS, *Traité élémentaire du vaisseau à la mer*, Toulon, 1831.
xxx BOUDRIOT J., *Le vaisseau de 74 canons*, 4 tomes, Ed. Jean Boudriot, Grenoble, 1977.
xx BOUDRIOT J., *Le Cerf*, Ed. Ancre (sans date).
x BOUGAINVILLE (de) L.-A., *Voyage autour du monde*, 1771. Rééd. Gallimard, 1982.
x CHAPMAN, *Architectura navalis Mercatoria*, Ed. Adlard Coles Ldt, London, 1979.
xxx CORBIÈRE E., *Le négrier*, 1832, Rééd. Baudinière, 1979.
xx *Cotre de 14 caronades*, Ed. Association des amis des musées de la Marine, Paris, 1954.
x CURTI, *Gréements anciens*, Ed. Maritimes et d'Outre-Mer, 1981.
xx FORFAIT, *Traité élémentaire de la mâture des vaisseaux à l'usage des élèves de la Marine*, 1788, Rééd. Les Quatre Seigneurs, 1979.
x *Les frégates*, coll. "La grande aventure de la mer", Ed. Time Life, 1979.
x HACKNEY N. C. L., *H. M. S. Victory*, Ed. Patrick Stephens, London, 1970.
xxx JURIEN DE LA GRAVIERE P., *Souvenirs d'un amiral, 1772-1849*, Ed. Association des amis des musées de la Marine, Paris, 1977.
x KOENIG W., *Grand combat naval*, Ed. F. Nathan, 1978.
x LANDSTRÖM B., *Bateaux*, Ed. du Compas/Ed. Smeets, Hollande, 1963.
x LAPEROUSE (de) J.-F., *Voyage autour du monde*, 1797, Rééd. LD/La Découverte, 1980.
x LINYER de la BARBÉ, *Le chevalier de Ternay*, 2 volumes, Ed. Les Quatre Seigneurs, Grenoble, 1972.
x Mac GREGOR D. R., *Merchant Sailing Ships, 1775-1815*, Ed. Model & Allied Publications, Watford, Herts, England, 1980.
x *La marine à voile*, Ed. Arthaud, Paris, 1979.
x *Navires de combat*, coll. "La grande aventure de la mer", Ed. Time Life, 1980.
xx NEPEAN LONGRIDGE C., *The Anatomy of Nelson's Ships*, Model & Allied Publications, Argus Books Limited, Watford, Herts,England 1977.
xx PAASCH, *De la quille à la pomme de mât*, Eckardt et Messtorff, Hambourg, 1901.
xx PARIS (amiral), *Souvenir de la marine*, 3 tomes, Ed. Les Quatre Seigneurs, 1975-1976.
xx PILLET (commandant), "Description d'un ponton" d'après un manuscrit inédit, *Le petit perroquet*, n° 20, hiver 1976.
xx *Pirates et flibustiers*, coll. "La grande aventure de la mer", Ed. Time Life, 1978.
x ROMME Ch. *L'art de la mâture*, Ed. Les Quatre Seigneurs, Grenoble, 1972.
x ROMME Ch., *L'art de la voilure*, Ed. Les Quatre Seigneurs, Grenoble, 1972.
xx SIZAINE P., *Le parler matelot*, Ed. Maritime et d'Outre-Mer, 1976-1981.
x *Vaisseaux de ligne*, coll. "La grande aventure de la mer", Ed. Time Life, 1978/1979.
xx WISMES (de) A., *La vie quotidienne dans les ports bretons aux XVIIe-XVIIIe siècles*, Ed. Hachette, 1973.

Ouvrages relatifs à la traite des nègres

xxx BERBAIN S., *Le comptoir français de Juda au XVIIIe siècle*, Ed. Larose, 1942.
BOUDRIOT J., *Traite et navire négrier, L'Aurore*, Ed. Jean Boudriot, 1984.
xx CHICHE-AUVIGNE, "Hygiène et santé à bord des navires négriers au XVIIIe siècle", *Cahiers des Salorges*, n° 10 et 11, Nantes (sans date).
DUCASSE A., *Les négriers ou le trafic des esclaves*, Ed. Hachette, 1948.
xx EVERETT S., *Les esclaves* (traduit de l'anglais), Ed. F. Nathan, 1979.
LA RONCIERE (de) Ch., *Nègres et négriers*, Paris, 1933.
x MARTIN G., *Histoire de l'esclavage dans les colonies françaises*, Paris, 1948.
x MAUGAT E., "Comment on troquait les nègres pour du sucre au XVIIIe siècle", *Cahiers des Salorges*, n° 22, Nantes (sans date).
x MEILLASSOUX C., *L'esclavage en Afrique pré-coloniale*, Ed. Maspero, 1975.
xx METTAS J., *Répertoire des expéditions négrières françaises au XVIIIe siècle*, Ed. Serge Daget, 1978.
xx RINCHON D. (capucin), *Le trafic négrier*, Paris, 1938.
X THESEE F., *Négociants bordelais et colons de Saint-Domingue*, Société française d'Histoire d'outre-mer, Paris, 1972.
La traite négrière du XVe au XIXe siècle, Etudes et documents n° 2, Unesco, 1979.
xxx VERGER P., *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todo os santos, du XVIIe au XIXe siècle*, Ed. Mouton, 1968.
xx VIAUD Ch., "Le brick négrier *Marie-Séraphique*", *Cahiers des Salorges*, n° 11, Nantes (sans date).
xx VILLIERS P., *Traite des Noirs et navires négriers au XVIIIe siècle*, Ed. Les Quatre Seigneurs, Grenoble, 1982.

Ouvrages relatifs aux régions parcourues par les Passagers du vent

Afrique et Dahomey

xx ADANDE A., *Les récades des rois du Dahomey*, IFAN, Dakar, 1962.
xx *L'Afrique découvre l'Europe* (300 photos sur l'Afrique noire et sur l'Afrique du Sud), Ed. Eric Baschet, 1978.
BOUCHE P. (abbé), *La côte des esclaves et le Dahomey*, Ed. Plon, Paris, 1885.
BRUNEY L., GIETHLEN L., *Dahomey et dépendances*, Paris, 1900.
CRUZ (da) C. et VERGER P., *Musée historique de Ouidah* (catalogue), Ed. Institut de recherches appliquées du Dahomey, 1969.
xx *Dahomey*, ouvrage réalisé pour le compte du Conseil présidentiel du Dahomey, Ed. Delroisse, Paris (sans date).
xx *Dahomey, traditions du peuple fon*, catalogue du musée d'Ethnographie de Genève, 4 juil.-30 déc. 1975.
xx FOA E., *Le Dahomey*, Paris 1895.
xx ISERT P.- E., *Voyages en Guinée et dans les îles Caraïbes en Amérique* (traduit de l'allemand), Paris, 1793.
xx LABARTHE P., *Voyage à la côte de Guinée*, Paris, 1803.
xxx LE HERISSE A., *L'ancien royaume du Dahomey*, Ed. Larose, Paris, 1911.
xx *Mémoires de l'Afrique, les villes historiques*, Ed. A.B.C., 1976.
xx NORRIS R., *Voyage au pays de Dahomé* (traduit de l'anglais), Paris, 1790.
QUENUM M., *Au pays des Fon*, Ed. Larose, Paris, 1938.
xx REPIN (ex-chirurgien de la Marine impériale), "Voyage au Dahomey", *Le tour du monde*,

1863, p. 65 à 112.
VERGER P., *Orisha, les dieux Yorubas en Afrique et dans le Nouveau Monde*, Ed. Métailié, Paris, 1983.
VERGER P., *Notes sur le culte des Orisha et Vodun... à Bahia... et à l'ancienne côte des esclaves*, IFAN, Dakar, 1957.
xx WATERLOT E. G., *Les bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey*, Institut d'ethnologie, Paris, 1926.

Noirmoutier

xx MARTIN H., *Histoire du passage du Gois en Noirmoutier*, Ed. Lussaud, 1972.

Saint-Domingue

"Architecture d'outre-mer", *Monuments historiques*, n° 117, oct.-nov. 1981.
xx BITTER M., *Haïti*, coll. "Petite Planète", Ed. du Seuil, 1975.
DEBIEN G., *Plantations et esclaves à Saint-Domingue ; La sucrerie Foäche*, Notes d'histoire coloniale, Dakar, 1962.
xx GERT CHESI, *Vaudou*, Ed. Arthaud, 1980(en relation avec le Dahomey).
xxx GIROD DE CHANTRANS J., *Voyage dans différentes colonies d'Amérique*, 1785, Rééd. Tallandier, 1980.
xx MONTAS M., HERMANN B., *Haïti*, Les Guides bleus/Ed. du Pacifique, 1975/1983.
xx *Recueil des vues des lieux principaux de la colonie française, de Saint-Domingue gravées par les soins de Monsieur Ponce en 1791* (microfilm communiqué à F. Bourgeon par la Bibliothèque nationale).
xx TARNOWSKI R. et FLORI. J-J., *Haïti*, Ed. Delroisse, Paris (sans date).

Ouvrages relatifs à l'architecture domestique et à la vie quotidienne

xx BURCKHARDT M., *Mobilier Louis XVI*, Ed. Masson, Paris (sans date).
xx CHARBON, *Au temps des malles postes et des diligences*, Ed. J. P. Gyss, Rosheim, 1979.
xx FABRE M., *Histoire de la locomotion terrestre*, Ed. Cercle du bibliophile suisse (sans date).
xx MARLY P., *Les lunettes*, Ed. Hachette/ Massin, Paris, 1980.
xx TAVARD C., *L'habit du cheval*, Ed. Office du livre, 1975.
xx VELTER A., LAMOTTE M.J., *Les outils du corps*, Ed. Hier et Demain, Milan, 1978.
xx WOODFORDE J., *The Observer's Book of Furniture*, published by Frederick Warne, LTD, London, second reprint, 1974.
XX YARDWOOD D., *The English Home*, Ed Batsford, London, 1979.

Ouvrages relatifs au costume civil

xx BOUCHE F., *Histoire du costume*, Ed. Flammarion, 1965, Rééd. 1983.
x BRADFIELD N., *Costume in Detail*, New Edition, London, 1981.
xx *Le costume, coupes et formes*, Ed. Albert Morancé, 1967.
DUHAMEL DU MONCEAU, GARSAULT, NOLLET, REAUMUR, SAINT-AUBIN, *Les arts de l'habillement*, Rééd. d'ouvrages du XVIII[e] siècle, Ed. Slatkine, Genève, 1984.
xx *Elégance du XVIII[e] siècle, costumes français, 1730-1794*, catalogue d'exposition du musée du Costume de la Ville de Paris, déc. 1963-av. 1964.
x *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, Ed. Gründ, Paris, 1970.
xx *Hommage aux donateurs; Modes françaises du XVIII[e] siècle à nos jours*, Catalogue d'exposition du musée de la Mode et du Costume, palais Galliéra, Paris, juin-déc.1980.
x RUPPER J., *Le costume : Louis XVI, Directoire*, tome IV, coll. "Les arts décoratifs", Ed. Flammarion, 1942 (première édition).
xx SAINT-LAURENT C., *Histoire imprévue des dessous féminins*, Ed. Solar, 1966, Rééd. Herscher, Paris, 1986.
xx *Secrets d'élégance, 1750-1950*, catalogue d'exposition du musée de la Mode et du Costume, palais Galliéra, Paris, déc. 1978-avril 1979.
x WILCOX TURNER, *The Dictionnary of Costume*, Ed. Batsford, London, 1969.

Ouvrages relatifs aux armes et uniformes

xx *Les armes à feu d'Europe*, coll. "L' ABC du collectionneur", C.P.I.P. éditeur, Paris, 1975.
xx BOUDRIOT J., *Armes à feu françaises ; Modèles réglementaires 1717-1833*, 4 tomes, Ed. Jean Boudriot, Paris, 1979.
xx BOUDRIOT J., "Un type inconnu de pistolet de marine" , *Gazette des armes*, n° 19, août-sept. 1974, p. 33 à 37.
xx BOUDRIOT J., "Le fusil boucanier français", *Gazette des armes*, n° 40, juil.-août 1976, p. 24 à 30.
xx BOUDRIOT J., "Le fusil de marine Modèle 1777", *Gazette des armes*, n° 49, mai 1977, p. 16 à 19.
xx BOUDRIOT J., "Le pistolet à coffre Modèle 1777", *Gazette des armes*, n° 57, fév. 1978, p. 8 à 11.
xx BOUDRIOT J., "Vous avez dit 1777 ?", *Gazette des armes*, n° 85, sept. 1980, p. 31 à 34.
xx CLERGEAU J.-R., "Vainqueur de Waterloo, le Brown Bess", *Gazette des armes*, n°38, mai 1976, p. 31 à 37.
xx EMBLETON G. A., ROBIN M. H., *The British Army in North America, 1775-1783*, Ed. Osprey, London, 1974.
x EMBLETON G. A., WILKINSON LATHAM R., *The Royal Navy, 1790-1797*, Ed. Osprey, London, 1977.
xx HARDY R., *Le grand arc*, Ed. Edita-Denoël, Lausanne, 1977.
xx MOLLO J., Mc GREGOR M., *Uniforms of the American Revolution*, Blandford Press England, 1975.
xx PETARD M., "L'homme de 1786, le fusilier d'infanterie", *Uniformes*, n°42, mars-avril 1978, p. 19 à 27.
xx PETARD M., "L'homme de 1774, le fusilier", *Uniformes*, n° 53, janv.- fév. 1980, p. 22 à 28.
xx PETARD M., "L'homme de 1776, le fusilier ou le réformisme au pouvoir", *Uniformes*, n° 56, juil.- août 1980, p. 26 à 31.
PIOBERT G., *Traité d'artillerie*, Paris, 1836.
XX REID W., *Histoire des armes*, Ed. Draeger Vilo, Paris, 1976.

François Bourgeon dispose également d'ouvrages généraux, d'encyclopédies, de collections sur les oiseaux, les arbres, les animaux. Pour *les Passagers du vent*, il a complété son information dans plusieurs bibliothèques et musées : musée de la Marine de Paris, musée des Salorgès de Nantes, musée de l'Homme, musée de la Mode et du Costume. Il a aussi utilisé les ressources de la bibliothèque des Arts décos et consulté les manuscrits et les plans de la série C6, cartons 25 à 27 bis des Archives nationales, rue des Francs-Bourgeois, complétés par des documents déposés au Secrétariat d'Etat aux DOM-TOM (ex-ministère des Colonies), rue Oudinot, à Paris.

Ouvrages relatifs aux *Passagers du vent* et à François Bourgeon

ASSOCIATION CLOVIS, *Bourgeon à la Hune*, Ed. Glénat, 1986.
Le bois d'ébène, de l'histoire à l'histoire dessinée, catalogue d'exposition du musée des beaux-arts André Malraux, Le Havre, oct. 1985-fév.1986.
CORTEGGIANI F., *François Bourgeon, le passager du temps*, Ed. Glénat, 1983.
"Dossier Bourgeon", *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 65, Ed. Glénat, sept.-oct. 1985.
Les Passagers du vent, un ouragan d'images ou le XVIIIe siècle dévoilé, catalogue d'exposition du musée du Château des ducs de Bretagne, Nantes, déc. 1992-fév. 1993.
THIEBAUT M., "La marine ancienne dans la bande dessinée d'expression française", *Neptunia*, n° 177, mars 1990, p. 7 à 19.
THIEBAUT M., "De la littérature des XVIII[e] et XIX[e] siècles à une bande dessinée : *Les passagers du vent*, de F. Bourgeon), *Les cahiers des para-littératures*, Actes du deuxième colloque de Chaudfontaine (Belgique), Ed. C.L.P.C.F., 1988, p. 193 à 202.

Divers

ALEKAN H., *Des lumières et des ombres*, ouvrage publié avec le concours du Centre national des lettres et en collaboration avec la Cinémathèque française (sans date).
DUC, *L'art de la BD*, Ed. Glénat, 1982.
FOE (de) D., *Moll Flanders*, 1719, Rééd. en français Marabout (sans date).
HAZARD P., *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, 2 tomes, Ed. Gallimard, 1961.
HUTIN S., *Les francs-maçons*, Ed. du Seuil, 1966.
PIERRE M., *La bande dessinée*, Ed. Larousse, 1976.



MINUIT avait sonné quand ils se retrouvèrent à l'auberge de L'Anglais Sauté, où Corbière tenait généralement ses assises, tous là pour fêter cette grande première, ceux qui avaient donné un peu d'eux-mêmes pour que le succès fût complet. Jurien de la Gravière et Corbière parlaient marine, Jean Boudriot écoutait, François Bourgeon prenait des notes. Le Herissé, Pierre Verger et l'abbé Bullet évoquaient le temps où ils étaient au Dahomey.

" Savez-vous, monsieur l'abbé, remarqua Girod de Chantrans, combien semblables sont nos destinées : tous deux nés en Franche-Comté, votre apostolat vous a conduit en Haïti, où je suis moi-même allé pour enquêter sur la condition des nègres !"

Et comme il arrive souvent dans les sociétés d'hommes, la conversation en vint aux femmes. Que de lueurs dans les regards quand ils prononçaient les noms d'Isa et de Mary ! Vous aussi, monsieur l'abbé ?

Sur l'esplanade du Trocadéro, très tard dans la nuit, ils prirent congé, riant une dernière fois en pensant au bon tour qu'ils venaient de jouer à Saturne.

Chez eux, au musée de l'Homme, Pierre Verger et Le Herissé étaient rendus. On paierait un taxi à monsieur l'abbé pour qu'il puisse regagner, entre deux cartons d'archives, son domicile de la rue des Francs-Bourgeois. Chantrans irait dormir au Cercle suisse. Quant au contre-amiral, il avait fait préparer, pour son ami Corbière et pour lui-même, les logements d'état-major d'un grand vaisseau de ligne que l'officier de marine de permanence au Musée mettait à sa disposition.

En remontant l'avenue Paul Doumer, Jean Boudriot songeait que sur la baie d'Audierne, le jour allait bientôt se lever.





1636
ISBN 2-203-38023-3
9 782203 380233