

numéro 1
automne 1996
version électronique réduite

CRITIX

Editorial

Après de très longs mois de silence, Critix paraît de nouveau. Si la forme en est sensiblement modifiée, l'esprit reste inchangé : Critix entend, comme par le passé, se consacrer à l'étude critique des bandes dessinées. Regroupés en collectif, quelques amateurs forts de leurs diversités, entendent élargir la réflexion sur la bande dessinée au champs plus large de la création artistique contemporaine. Sans véritable concertation préalable, c'est l'œuvre esquissée de Fabrice Neaud que consacre ce premier numéro. Son Journal a incontestablement marqué l'année 1996, et devient un jalon dans la lente maturation de la création dessinée. Mais ce premier numéro est aussi l'occasion de faire le point sur l'histoire de la critique en bande dessinée ou encore d'apporter une contribution critixienne au débat sur la BD de masse et la BD de classe, qui agite périodiquement le microcosme. En somme, ce nouveau Critix entend continuer à répondre à la question qui traversait l'ancien Critix : « Qu'est-ce que la BD? »

Jean-Philippe Martin

La présente édition est une version électronique allégée du numéro 1 de Critix. Elle est diffusable librement sur tous les supports électroniques, mais n'est pas libre de droit.

Le lecteur qui souhaiterait une version complète peut s'abonner à la version papier de Critix ou à la version électronique.

Pour vous abonner à la version papier, adressez un chèque de 70 FF si vous résidez en France, ou 110 FF si vous résidez à l'étranger, à l'ordre de Bananas BD, et expédiez-le à Critix, 22 bd Lénine, 95100 Argenteuil, France. Vous recevrez les trois prochains numéros de Critix.

Pour vous abonner à la version électronique, adressez aux mêmes coordonnées un chèque de 50 FF. Vous recevrez par voie électronique les 5 prochains numéros de Critix. N'omettez pas d'indiquer l'adresse électronique à laquelle vous souhaitez recevoir Critix version électronique.

Pour des raisons de droits, les versions électroniques ne contiennent aucune illustration.

Pour toute information par la voie électronique, adressez un message à M. Renaud Chavanne : 100321.2437@compuserve.com

Numéro 1 - version électronique réduite automne 1996

Études

La théorie du 0 % — Jean-Philippe Martin	p. 5
BD de masse, BD de classe — Évariste Blanchet	p. 17

Œuvres

Sur Terrains Vagues — Fabrice Neaud
L'œil de l'œil — Renaud Chavanne
Mister Blueberry — Renaud Chavanne

Matériel critique

9e Art — Jean-Philippe Martin

Dossier : Fabrice Neaud

Les éviscérations de Neaud — Jean-Philippe Martin
Entretien avec Fabrice Neaud — réalisé par Évariste Blanchet

*seules les
versions
papier et
électronique
complète
contiennent
le sommaire
complet.*

Contact (uniquement par courrier) : CRITIX - 22 bld Lénine, B5 - 95100 ARGENTEUIL - FRANCE/
Nouvelle série / Edité par BANANAS BD association à but non lucratif (loi 1901) / Comité de rédaction : Évariste Blanchet, Renaud Chavanne, Jean-Paul Jennequin, Christian Mamonnier, Jean-Philippe Martin / La version électronique réduite peut être diffusée librement sur tous les supports électronique, mais n'est pas libre de droit / Abonnements version papier (3 numéros par an) : France (70 FF), Autres (110 FF); Abonnement version électronique complète (5 numéros) : 50 FF (précisez l'adresse électronique ; Chèques à libeller à l'ordre de BANANAS BD / ISSN : 1245-3404 / Dépôt légal : octobre 1996 / Impression : Avenir reprographie, 47 rue de Maubeuge, 75009 Paris / Les manuscrits non sollicités ne sont pas retournés / Remerciements aux éditeurs qui détiennent le copyright des illustrations reproduites et à tous ceux qui ont contribué à ce numéro / Dessin de couverture : Fabio, extrait de L'œil du chat © Seuil / © 1996 les auteurs / Directeur de la publication : Luc Thébaud

La théorie du 0 %

Jean-Philippe Martin

DES SA NAISSANCE, la bande dessinée se propose comme un langage exploréen. Son inventeur, Töpffer, sait qu'il a mis le doigt sur quelque chose de nouveau et entreprend de s'en faire le théoricien à travers des essais dans lesquels il cherche à circonscrire l'ensemble des possibles qui s'offrent à lui. Un jour Goethe écrit, à propos des récits en images du Suisse : « S'il choisissait, à l'avenir, un sujet moins frivole et devenait encore plus concis, il ferait des choses qui dépasseraient l'imagination. »

Je vois dans ces deux attitudes les deux versants de tout acte critique : l'étude positive du fonctionnement des œuvres et le jugement éclairé sur les œuvres afin de guider un lecteur, voire l'auteur.

La création artistique a toujours bénéficié d'un dialogue avec un interlocuteur capable de la comprendre.

Je vois
dans ces deux attitudes
les deux versants
de tout acte critique :
l'étude positive
du fonctionnement
des œuvres
et le jugement éclairé
sur les œuvres
afin de guider
un lecteur, voire l'auteur.

Exception faite de la bande dessinée qui, trop rapidement, s'exclura du champ critique en se déterminant sur le modèle narratif du roman-feuilleton, de l'histoire drôle et du cinéma populaire. Reléguée au rang d'art mineur pour les mineurs, contrôlée par les psychologues, censurée par les enseignants et toutes les formes de pouvoir — religieux, parental, politique — elle ne bénéficiera d'aucune analyse sérieuse qui soit de nature à lui forger des repères. L'Histoire montre que c'est de manière empirique qu'elle a travaillé sa substance, parfois avec génie (McCay, Hergé,...) souvent sans âme, se bornant à une reproduction mécanique du modèle.

Balbutiements

IL FAUT ATTENDRE les années soixante, en France, pour qu'à la faveur d'un mouvement de légitimation culturelle s'amorce une étude de la bande dessinée. Cette tentative d'exhaussement n'est pas concertée mais résulte plutôt du désir de quelques passionnés — l'un d'eux, Francis Lacassin, parlera d'« acte d'amour » et d'« acte de foi » — de réhabiliter leurs lectures d'enfance, en exhumant les bandes américaines des années trente et en s'employant à les porter à la connaissance de tous. Identifier, choisir et justifier les choix ; écrire l'Histoire de la bande dessinée : tels sont les objectifs de clubs qui se dotent de revues d'étude, organisent des rencontres, des expositions. En quelques années, ces clubs sont victimes d'un succès inespéré et des divergences internes rendent confuses les orientations critiques : fondé en 1962, le Club des Bandes dessinées, devenu le Centre d'Études des Littératures d'Expressions Graphiques est contraint de réévaluer ses orientations initiales à partir de 1966 face à la montée en puissance de nouveaux membres qui n'entendent pas limiter le champ d'étude aux seules productions de l'Âge d'Or mais veulent s'ouvrir à la création contempo-

raine. Les fondateurs du CELEG, s'ils conçoivent la nécessité de la mutation, n'en réaffirment pas moins que la priorité doit rester à « l'étude du passé ». De cette divergence naîtront la SOCERLID et sa revue *Phénix* conduite par Claude Moliterni. *Phénix* ne rompt pas avec les objectifs du CELEG et consacre une partie de son rédactionnel à l'Âge d'Or américain. La diversité des rédacteurs veut toutefois que *Phénix* propose des études, notamment sous la plume de Pierre Couperie, qui passent le cadre de la recension érudite et qui s'ouvrent à la création contemporaine internationale.

En raison de ces confusions, jusqu'en 1968, l'analyse critique oscille visiblement entre deux tendances. La première, issue de l'engouement févreux des fanatiques, penche vers l'édification culturelle : les premières histoires glorifient un Âge d'Or, le paradis de l'enfance, les héros oubliés ⁽¹⁾. En corollaire, les premières monographies atteignent des sommets d'idolâtrie et d'idéalisation. En place de construire un discours en rapport avec une création qui se modifie profondément — elle s'ouvre aux adultes, propose une expérimentation, un procès du code —, la critique externe hagiographique mythifie l'aventure bédé, parle de l'auteur et oublie l'œuvre, trans-

forme le lecteur en collectionneur fétichiste. C'est l'apparition des librairies spécialisées en bandes dessinées, de fanzines archivistes, versions édulcorées de *Phénix* (*Alfred, Cahiers de la BD...*), de salons. En somme, le phénomène bédéphilique, que l'on présente toujours abusivement comme le point de départ du renouveau de la bande dessinée, est né⁽²⁾.

A l'autre extrémité du spectre critique surgissent quelques travaux d'analyse formelle, très minoritaires, qui ne sont bien souvent que des répertoires de topoï et de schémas narratifs. Cette critique partant de rien qui se charge de tirer la bande dessinée hors du champ du divertissement populaire vers celui de l'art populaire, emprunte ses outils à la recherche universitaire littéraire (formalisme, sémiotique) ou à celle des arts visuels (sémiologies cinétiques ou picturales) et assimile l'objet analysé, à travers des « grilles » de lecture, à une combinatoire du figural et du verbal⁽³⁾.

Entre ces deux orientations critiques, inégalement représentées, le discours sociologique se fait entendre et parle de cet objet de consommation massive « anti-chambre de la culture » et « réservoir des mythes » futurs (Évelyne Sullerot)⁽⁴⁾.

A l'aune de ces tendances, la bande dessinée est tour à tour présentée comme

une donnée mythique académique vénérable, un système sémiotico-narratif complexe et un prisme des comportements mais nullement comme une création artistique autonome. Ce qu'elle n'est de toute façon pas ! Même si, et en cela la période qui va de la fin des années soixante à la fin des années soixante-dix est exaltante, les créateurs de bande dessinée sont habités par l'idée qu'ils ont un art original à portée de la main. De ce fait, elle échappe à la salutaire dialectique modernité/académisme qui préside tout le discours de la critique d'Art et dynamise la création depuis le début du siècle.

Bégaiements

LES VINGT ANNÉES qui suivent ces balbutiements sont riches pour la bande dessinée : la création d'auteur est devenue à la mode, les revues pour adultes ont fleuri et la reconnaissance est telle que le déplacement de la création en direction du domaine adulte a marginalisé la production enfantine. La critique, paradoxalement, n'a pas bénéficié de ce succès faute de s'être fixée d'autres enjeux que celui de la reconnaissance. Au milieu des années quatre-vingt, la critique externe,

suffisante, règne sans partage comblant ainsi les collectionneurs fétichistes qui se repaissent de classements, d'inventaires, d'anecdotes, de dessins inédits et se satisfont d'un vernis érudit qui masque le vide théorique.

Cette non-critique, idolâtre et archi-viste, se confond avec une péri-critique ou critique incidente qui consiste elle :

- En l'analyse de l'actualisation du monde dans les bandes dessinées. C'est la critique sociologique qui étudie la manière dont la société vient se refléter dans les bandes dessinées. Ses piètres avatars dominent dans les fiches de lecture de toutes les revues de presse, les thèses et des « essais » qui confinent au ridicule.
- En l'analyse de l'inscription et de la circulation des marchandises bandes dessinées (bandes dessinées et dérivés) dans la globalité du marché de la consommation culturelle.
- En l'analyse, plus difficile à caractériser, que je nomme « techniciste », qui résume toute approche des œuvres à une nomenclature des techniques employées ou du matériel utilisé par l'auteur et à une graduation du « savoir-faire » des différents intervenants dans la réalisation d'une bande dessinée : scénariste, dessinateur, encreur. Sous les dehors d'une critique esthétique, ce type de discours

avalise le taylorisme industriel de la bande dessinée et reste à la périphérie des véritables centres de recherche.

L'idolâtrie et la péri-critique se conjuguent souvent pour produire des ouvrages d'une indigence rare dont le discours normalisé maintient la bande dessinée dans le circuit de la consommation massive puisque, pic visible de l'iceberg, il est le seul à trouver grâce auprès des médias. Par ce biais les stratégies éditoriaux parviennent à annexer à leur compte toutes les manifestations modernistes de la décennie écoulée qu'ils transforment en genres à la mode : l'Underground est vidé de sa subversion et reclassé du côté de la rébellion adolescente, la « ligne claire » grâce à Floc'h et ses épigones a séduit la publicité, le « Nouveau Réalisme » voit son discours social fort (*Le Cauchemar Blanc* de Mœbius par exemple) se réduire au mime d'une réalité sociale conventionnelle.

Toute autre velléité critique n'a pas bonne presse dans les « bédévues ». Le bédécritique évolue principalement dans la sphère de l'affectif, il jauge au « coup de cœur » une histoire avec un bon dessin et un « super scénario ». Pas d'analyse, ou je sors mon flingue ! Les chroniqueurs de la presse non-spécialisée se contentent, quant à eux, de justifier

l'existence des services de presse. D'ailleurs à quoi bon une critique? Pour parler avec « ennui de notre bonne vieille bédé » (*Circus*, août 1986)? Pour « compliquer à plaisir le contenu de nos chères bédés » (*Circus*, décembre 1986)? Pour nous éloigner de « la motivation première de notre chère bédé : divertir! » (*Circus*, juillet 1987)?

Compliquer à loisir est nuisible au commerce. Tout ne va pas fort alors dans le monde des bandes dessinées : on parle de crise, les ventes stagnent ou régressent, l'expérimentation et la publication pléthorique ont désorienté un marché en plein essor au début des années quatre-vingt. Il faut rassurer le chaland en mal de valeurs et de repères, il faut revenir à des méthodes éprouvées, retrouver l'esprit des bonnes histoires et des séries solides. On multiplie donc les rééditions et les hommages. Le reste, ma foi, n'est que littérature!

Une voix dans le désert : la Nouvelle Critique

*

*De la Guerre :
STP contre la non-critique*

FACE À DES STRATÉGIES MARKETING de fidélisation ou d'élargissement du lectorat, à

l'uniformisation des productions et au développement du merchandising des produits dérivés, la tentative de « socialisation »⁽⁵⁾ de la bande dessinée par une nouvelle critique pèse peu. La légitimation en jeu dans les années soixante-dix étant acquise, la nouvelle critique se distingue par un souci d'affirmer la spécificité de la bande dessinée afin de la différencier des arts populaires et de récuser ainsi tous les amalgames⁽⁶⁾. Ce renouveau est tout d'abord placé sous le signe d'une critique... de la critique. Elle trouve sa source dans la campagne orchestrée par Thierry Lagarde dans son éphémère revue *STP* (1977-1980), sous-titrée « analyse critique de la bande dessinée » diffusée par l'éditeur Étienne Robial (Futuropolis).

Lagarde s'en prend à la non-critique qui interdit aux véritables créateurs soucieux de personnaliser leur démarche d'être réellement conscients de leur potentiel démiurgique. Ce qui intéresse le philosophe Lagarde, c'est justement de fournir aux auteurs les éléments propres à provoquer une telle « conscientisation » (le néologisme est de Lagarde). Une position identique à celle adoptée en 1985 par le groupe Dorénavant au regard de qui « peu d'auteurs ont une véritable conscience d'AUTEUR... »⁽⁷⁾.

Les idées forces de la critique *STP* peuvent se résumer ainsi :

- Il faut bannir le discours critique construit à partir d'un salmigondis pluridisciplinaire et sur un corpus archétypal.
- Bâtir une approche fondée sur la prévalence des images sur un discours qui est toujours normatif. Elles nécessitent une étude esthétique appropriée.
- Il faut s'intéresser à la vérité de l'œuvre, donc du « Moi » de l'auteur qui se manifeste dans les images. Cette vérité s'adresse moins au mental qu'à l'affectif et doit être analysée en des termes qui lui sont propres.

STP ne connaît que cinq numéros dont le rythme de parution aléatoire a vraisemblablement découragé un lectorat peu fourni malgré une maquette très professionnelle et quelques signatures attractives. Outre Thierry Lagarde, *STP* propose en effet de longues études de David Pascal ou d'Alain Rey, auteur en 1978 d'un des meilleurs essais jamais écrits sur la bande dessinée (*Les spectres de la Bande*, Les Éditions de Minuit) qui, vingt ans après sa première édition, conserve toute sa pertinence. La contribution de Lagarde à la construction de la Nouvelle critique en Bande dessinée cessera avec la fin de *STP*. Le philosophe

abandonne à jamais la bande dessinée pour s'en aller construire autre chose du côté du Japon, laissant à sa traîne quelques idées à reprendre.

**

Bruno Lecigne :
pour une véritable
critique d'Art

Cet appel à la création d'une critique appropriée (*STP 0*, « Pour une critique nouvelle »), invite les chercheurs à s'engager dans la recherche d'« une véritable critique d'art, des outils spécifiques d'analyse qui permettent d'inscrire les œuvres dans la circulation culturelle »⁽⁸⁾, enjeu défini par Bruno Lecigne qui écrit cette phrase en 1981 et entre en résonance avec la chronique de la mort annoncée de la BD imputée par Robial à la non-critique la même année⁽⁹⁾. Lecigne, un des rares lecteurs attentifs de Lagarde, veut prévenir de la régression qui guette la bande dessinée, entrée dans ce qu'il appelle sa phase de « canalisation »⁽¹⁰⁾. A travers deux essais mémorables⁽¹¹⁾, sa collaboration aux *Cahiers de la bande dessinée* et la création de sa revue *Controverse*, publiée par Futuropolis, il invite à étudier les bandes dessinées en privilégiant leur spécificité iconique et la dé-

marche esthétique de leurs auteurs. Pour que cette critique authentique voit le jour, il insiste sur la nécessité de prendre en compte deux paramètres essentiels.

En premier lieu il importe d'observer les courants modernes et non plus de définir des fonctionnements généraux à partir d'un corpus ultra-académique car ce discours univoque engendre des archétypes par analogie et perpétue l'amalgame. Ce qu'il tente dans une « vue en coupe » des années soixante-dix (*Avanies et mascarade*) excluant d'emblée « le discours amoureux » (*Vers un nouveau discours critique*) et la collation exhaustive pour entreprendre une phénoménologie de la modernité en bande dessinée.

Il est capital, ensuite, d'être en prise avec les mouvements et « l'expérimentation au moment même où ceux-ci s'amorcent (et non dix ou quinze ans plus tard!) ». Rejoignant la notion de prévalence des images défendue par Lagarde, il quête les images du réel chez un ensemble d'auteurs modernes et définit les contours d'un Nouveau Réalisme (*Fac similé*).

Lecigne est sans nul doute le premier à produire une analyse esthétique sérieuse de la modernité de la bande dessinée et à revendiquer sans grandi-

loquence un traitement à parité avec les autres arts. La lecture d'*Avanies et mascarade* a modifié profondément le regard que certains posaient sur la bande dessinée. J'en fus. C'est pourquoi je me suis réjoui de l'entrée de Lecigne aux Humanoïdes Associés avec l'espoir que son intime connaissance de la bande dessinée allait être employée à une production de qualité. J'avoue qu'avec le recul du temps j'en mesure difficilement les effets.

Les Cahiers de la BD

Dans le sillage de *STP* et des avancées de Lecigne, une recherche pointue paraît se faire jour : un colloque consacré à Tardi, organisé par *Bédésup* (*A la rencontre de Jacques Tardi, Bédésup* 1982), est l'occasion pour quelques sémiologues et esthéticiens d'avancer quelques pions et de légitimer un principe de discours peu répandu dans le monde de la bande dessinée. S'engageant dans cet interstice, Thierry Groensteen, à son tour va entreprendre d'imposer la voix de la « vraie » critique. Il devient, en 1984, rédacteur en chef des *Cahiers de la BD* reformulés qui, en l'absence de concurrents sérieux, s'imposent sans peine

comme la seule revue critique professionnelle assez largement diffusée et soutenue financièrement par l'un des plus gros éditeurs français, Glénat. Groensteen s'entoure d'une équipe de collaborateurs dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils n'appartiennent pas au cercle de ces plumitifs indétrônables qui se sont auto proclamés une fois pour toutes spécialistes ès bandes dessinées. La plupart sont des chercheurs, des esthéticiens dont le discours entend embrasser l'évolution de la bande dessinée dans la diversité de ses manifestations et présenter la bande dessinée comme « un objet, non plus seulement de consommation, mais également de discours, de curiosité et de savoir » (12).

Pour la première fois, le projet critique qui transparait est ambitieux : définir l'objet bande dessinée dans ce qu'il a d'unique (spécificité) et critiquer les bandes dessinées à l'aide d'un appareil conceptuel en rapport avec cette spécificité. Comme pour Lecigne, l'enjeu est d'épouser le contours des œuvres ambitieuses, neuves, en rupture avec la tradition et l'académisme, sans pour autant négliger l'examen de l'histoire du genre. Le sommaire de la revue concilie donc une étude externe de la vie du genre (« le journalisme exigeant ») avec

l'analyse interne approfondie des œuvres les plus représentatives de nature à inscrire la critique des bandes dessinées « dans la circulation des idées et de la création graphique » (Lecigne, article cité).

Cette recherche théorique, ré-installe la bande dessinée dans la perspective du langage exploréen, qui invente ses codes, et vise réellement à lancer les dialectiques manquantes entre anciens et modernes, sous des éclairages inhabituels (Bande dessinée et Peinture, autobiographie, projet de l'auteur et sens de l'œuvre...) et entre création et analyse : « Contrairement à ce que beaucoup continuent de penser, théorie et pratique, loin de s'opposer, peuvent mutuellement se relancer » affirme Benoît Peeters (13) à propos des enjeux des *Cahiers* dont celui-ci n'était pas des moindres. Au reste, malgré la disparition prématurée (1988) de cette revue — sacrifiée sur l'autel du commerce par un éditeur peu clairvoyant — qui a manqué de temps pour devenir le jalon fondamental pour la constitution d'une véritable entreprise de recherche sur les bandes dessinées que laissait augurer un corpus théorique déjà riche et un début de dialogue avec les créateurs, il me semble percevoir dans certaine tendance de la création d'auteur actuelle, une continuité avec les théories

des *Cahiers* et celles de Thierry Groensteen. L'inscription de la figure du dessinateur dans l'œuvre est un thème dont l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers* s'est toujours fait l'ardent défenseur, auprès de ses étudiants à l'École des Beaux Arts d'Angoulême par exemple, et on peut supposer qu'en raison d'une amitié assez ancienne, Jean-Christophe Menu n'a pas été le moins attentif de ses lecteurs.

Le temps a aussi manqué pour qu'émerge une réflexion sur les nouvelles formes de la bande dessinée. Les manifestations d'arts graphiques (graphzines, bédécollages, mail-art...) ne furent jamais prises en considération, les initiatives conceptuelles à de trop rares exceptions ignorées (Baudoin, Calligaro, Crespin, F'Murr) voire réduites (voir la réaction de Groensteen au texte de Calligaro « L'Aventure de la forme » dans les *Cahiers* 71, Sept.-Oct. 1986 et la polémique Groensteen/Bouyer au sujet de l'article de ce dernier intitulé « La nouvelle pensée éditoriale » *Cahiers* 77, Sept. Oct. 1987). Au demeurant, ces orientations résultaient plus d'un choix du rédacteur en chef, fin observateur, qui ne voulait rendre compte que de ce qui existait, que d'une stratégie qui aurait eu comme objet d'influencer directement la

création (il y eut des débats de cette nature au sein des *Cahiers*). Finalement, Les *Cahiers* de la BD, trop dépendants des champs d'interaction économique, ne se seront intéressés qu'à une forme et une seule de bandes dessinées narratives, littéraires, cinématographiques, picturales, même si leur aspect les faisaient entrer dans ce que l'on pourrait appeler la modernité.

1996

aphasies symptomatiques d'une carence en critique

LE DERNIER NUMÉRO des *Cahiers de la BD* dirigés par Groensteen (le 83), parut à la fin de l'année 1988. Le titre ne mourut pas immédiatement. Pour la petite histoire, Thierry Groensteen devant quitter les *Cahiers* pour un emploi au CNBDI, avait prévu de passer la main à Gilles Ciment, qui devait continuer la même ligne éditoriale. Jacques Glénat décida finalement de modifier cette ligne éditoriale qu'il jugeait trop élitiste pour retrouver une formule plus proche de celle des *Cahiers* d'avant 1984. Une nouvelle équipe conduite par Numa Sadoul, déjà aux commandes de la revue avant Groensteen, s'installa avec l'ambition af-

fichée de transformer *Positif* en *Première*. Six numéros plus tard, Glénat se débarassait de sa danseuse.

La conclusion de l'histoire des *Cahiers* est symptomatique de la situation de la critique de bande dessinée après cette période : tous les espaces critiques ont progressivement disparu en même temps que les espaces de prépublications (s'il existe une corrélation entre les deux phénomènes je laisse à d'autres le soin de nous la livrer). La presse spécialisée professionnelle, réduite à sa portion congrue, se consacre uniquement à l'information, sans « discernement » (c'est un des premiers sens de critiquer). La presse amateur ne joue pas son rôle de supplétif du milieu professionnel et préfère répéter inlassablement les vieilles formules archivistes. Seules des revues spécialisées dans des domaines très précis défrichent et analysent : *Scarce*, *Mangazone* dont le travail pour la connaissance des comics et des mangas me paraît digne d'intérêt. Les conséquences d'une telle carence sont énormes :

Sans théorie, le créateur n'a plus les moyens de savoir dans quelle démarche conceptuelle son geste s'inscrit voire d'élargir sa réflexion, par comparaison tout simplement. Sans jugement critique

indépendant, objectif, le marché a seul pouvoir de valider la qualité artistique des œuvres selon ses critères propres : en fouinant dans de vieux numéros de *Circus*, je me suis amusé à comparer quelques notules ridicules d'Henri Filippini à quelques années d'intervalle. Il en ressort que des auteurs comme Caro, Barbier (« des taches de couleurs sans aucun sens »), Poussin (« graphisme infantile »), Vuillemin (« École Bazooka »), Teulé, tous présentés comme des demeurés de la BD avaient rang de vedette quelques années plus tard. Le jugement Filippinien n'aurait-il pas perduré si la critique n'avait pas transformé imperceptiblement le regard du marchand ? Sans le discours critique qui anticipe les évolutions, encourage l'expérimentation, la bande dessinée se contraint à une stagnation voire à un repli sur elle-même.

Cette absence manifeste pose outre le problème des conséquences dont la liste n'est pas exhaustive, celui des raisons de cette absence. Groensteen s'est autrefois interrogé sur les motifs de l'hostilité du milieu à l'endroit de la critique, avançant quelques hypothèses notamment celle d'une inadéquation entre le sérieux de la recherche et la légèreté supposée de l'objet. Il rappela à cet

égard l'éditorial du premier numéro de *Charlie Mensuel* : « La BD est chose simple, elle n'a pas besoin de glose ni de glossateurs ». Peut-être. Pour ma part, j'en avance une autre. Ceux qui ont construit la bande dessinée moderne l'ont fait en revendiquant leur différence avec l'idéologie culturelle dominante qui les ignorait. Ils ont donc développé une contre idéologie faite du refus de toutes les formes de pouvoir et de toutes les démarches pouvant y faire penser. La recherche théorique, par exemple, ressentie comme une appropriation du pouvoir intellectuel tyranniquement élitiste. Un préjugé majeur voudrait donc que la critique travaille à déposséder la bande dessinée de ce qu'elle a de plus original. Je crains que ces préventions ne soient toujours les mêmes et qu'elles ne favorisent un infantilisme qui, loin de dynamiser la création, laisse les coudées franches aux responsables du marché.

Je ne dis pas qu'il n'existe plus de discours critique. Il en est même de passionnants mais ils ne se font entendre que dans des circonstances particulières à un public averti, rarement au créateur et ils ne sont jamais relayés auprès du plus large public. Ce qui explique que les théories en question concernent plus précisément la réception des œuvres.

C'est le cas du remarquable ouvrage de Benoît Peeters, *Case, planche, récit, Comment lire une bande dessinée*, qui date de 1991 tout comme celui de Jan Baetens et Pascal Lefèvre, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, dont les recherches visent à construire une approche nouvelle de la bande dessinée. Sylvain Bouyer a soutenu en 1993 une thèse de doctorat sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelle consacrée à l'évolution récente de la bande dessinée. Sa théorie sur la réflexivité dans les bandes dessinées avait sa place dans le premier numéro de *9e Art* à côté de l'article d'Ibañez ou dans tout autre ouvrage sur la BD. Thierry Groensteen continue son travail au sein du CNBDI mais publie de moins en moins d'ouvrages théoriques. Que le bédécritique qui a lu son catalogue sur l'exposition *La couleur directe* veuille bien me dire ce qu'il en a retenu ! Je ne suis pas certain que la réédition circonstancielle de *L'univers des mangas* contribue à modifier le discours lénifiant déversé à longueur de journaux sur ce sujet.

Je crois qu'il faut inventer un espace indépendant capable qui s'accommode de la lenteur de la recherche, qui reflète non pas une théorie mais la plurivocité des discours. Est-ce trop espérer d'une revue comme *Critix* ?

La théorie du 0 %

1. Cette critique externe fétichiste est la marque de nombreux ouvrages comme *Les Copains de votre enfance* (J. Peignot, Denoël 1963), *Comment on devient créateur de bandes dessinées* (Philippe Vandooren, Marabout 1969), *L'Âge d'Or de la BD* (E. François, SERG 1971). Henri Filippini, Claude Moliterni et Jacques Sadoul, "spécialistes" auto désignés en feront leur fonds de commerce.
2. Les collectionneurs sont avant tout des conservateurs. Sur la question de la bédéphilie, je renvoie à l'article d'Evariste Blanchet « La cité des fans » paru dans *Bananas* n° 3.
3. Le précurseur est bien évidemment le sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle : *La Bande dessinée, essai d'analyse sémiotique* (Hachette 1972), *Récits et discours par la bande* (Hachette 1977). Le problème avec cette démarche fondatrice, c'est qu'elle repose principalement sur le corpus classique de l'école franco-belge. Envisagée comme un système dont la compréhension ne nécessite qu'un minimum de culture, la bande dessinée trouve très rapidement des applications pratiques dans le champ de la communication publicitaire et de la pédagogie (*Le Français et la Bande dessinée, classes de 6e et de 5e*, Convard, Fernand Nathan 1972 ; *La Bande dessinée peut être éducative*, A. Roux, Éditions de l'École, 1970, etc.)
4. *Bandes dessinées et culture* (Evelyne Sullerot, Opera Mundi, 1965), *La constitution du champ de la bande dessinée* (L. Boltanski, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, janvier 1975), *Le Message politique et social de la bande dessinée* (C. Carbonell, IEP Toulouse/Privat 1975).
5. Pour Thierry Groensteen, l'enjeu d'une véritable critique de la bande dessinée est de la « socialiser (...) c'est-à-dire d'en faire un objet, non plus seulement de consommation, mais également de discours, de curiosité et de savoir » (*La Bande dessinée depuis 1975*, article "Critique", Collection Le monde de..., MA Éditions, Paris, septembre 1985).
6. Cinéma de papier, esprit rock, roman graphique.
7. Premier manifeste du groupe Dorénavant. *Anton Makassar présente : misère de la bande dessinée*, janvier 1985.
8. Bruno Lecigne, « Vers un nouveau discours critique », L'année de la BD 81/82, p. 278, Temps Futurs, Paris, 4e trimestre 1981.
10. Étienne Robial, « La BD se meurt : merci la critique », L'année de la BD 81/82, Temps Futurs, Paris, 4e trimestre 1981.
11. Bruno Lecigne, *Avanies et mascarade*, Futuropolis, Paris, 1981.
12. Bruno Lecigne, *Avanies et mascarade : « L'évolution de la Bande dessinée en France dans les années soixante-dix »*, Futuropolis, Paris, 1981. En collaboration avec Jean-Pierre Tamine, Fac-Similé *Essai paratactique sur le Nouveau Réalisme de la Bande dessinée*, Futuropolis, Paris, 1983.
13. Thierry Groensteen, article "Critique", opuscule cité.
14. Benoît Peeters, *Case, Planche, Récit*, Cas-terman, 1991.

Osons

BD de masse BD de classe

Évariste Blanchet

Qui est l'inventeur de la bande dessinée ? L'américain Richard Outcault en 1896, l'allemand Wilhem Busch en 1865 ou le suisse Rodolphe Töpffer en 1835 ? La question divise les spécialistes et nous n'entrerons pas dans la querelle. Encore que si nous devons nous prononcer, nous en attribuerions volontiers la paternité au contemporain de Goethe. Néanmoins, la date essentielle demeure 1896, moins parce qu'elle serait l'année où apparaît la première bulle que parce qu'elle coïncide avec le moment où la bande dessinée se développe sur une grande échelle.

Pour le dire autrement, à nos yeux, l'invention de la BD de masse prime sur l'invention de la BD tout court.

AU FOND, nous n'avons pas raisonné autrement, l'année passée, pour le centenaire du cinéma, en célébrant la première projec-

tion publique des frères Lumière au détriment du procédé d'Edison qui ne permettait qu'une utilisation individuelle.

Tout commença donc aux USA à la fin du siècle dernier. Quelques gros magnats de presse se livraient une lutte acharnée et devaient sans cesse trouver de nouvelles astuces pour battre leurs concurrents. De cette époque date le supplément dominical des quotidiens, puis les premières pages en couleur, puis les pleines pages de bandes dessinées. Le succès des premières séries comiques fut considérable : leur nombre s'accrut rapidement et ils ne se limitèrent plus aux supports hebdomadaires mais intégrèrent les éditions quotidiennes.

La bande dessinée, à l'origine, ne relève que de manière très parcellaire d'une activité artistique, son rôle se limitant à faire vendre des journaux d'information. On pourrait se consoler en pensant que le cinéma n'est guère mieux

loti, le film ne servant qu'à vendre du matériel de projection !

L'Europe ne connut pas cette rapide expansion. Certes, la France donna le jour à *La Famille Fenouillard*, au *Sapeur Camember*, au *Savant Cosinus*, puis à *Bé-cassine* et aux *Pieds Nickelés*. Certes, l'Allemagne put s'enorgueillir d'être plagiée dès 1897 par l'américain Dirk qui transforma son *Max et Moritz* en *KatzenjammerKids* (en France : *Pim Pam Poum* ; premières traductions en 1912). Mais, quantitativement, le vieux continent ne parvint pas à égaler les USA qui créent 65 titres de séries entre 1900 et 1904, 165 entre 1905 et 1909 ⁽¹⁾.

Malgré l'apparition de deux grandes figures dans les années vingt, Alain Saint-Ogan (*Zig et Puce*) puis Hergé (*Tintin*), il fallut attendre la parution du *Journal de Mickey* en 1934 pour que la bande dessinée prenne son envol en France. La difficulté d'approvisionnement en papier et l'interdiction des bandes dessinées américaines sous les régimes fascistes et nazis atténuèrent un peu le phénomène dans les années quarante. Mais au sortir de la guerre, la multiplication des titres fut saisissante. Face à la floraison des histoires en provenance des États-Unis et d'Italie, la presse traditionnelle destinée à la jeunesse ne

put faire autrement que d'intégrer dans ses hebdomadaires des bandes dessinées de plus en plus nombreuses. A l'aube des années cinquante, la jeunesse, qu'elle soit rurale ou citadine, catholique ou communiste, ouvrière ou bourgeoise, disposa d'une multitude de journaux. Les adultes furent presque totalement exclus de cette lame de fond, et durent se contenter des strips paraissant dans la presse quotidienne.

Culture de masse

IL NE FAIT PAS DE DOUTE que la BD appartient bien à la culture de masse. Encore faut-il s'arrêter sur ce terme.

Le mot culture revêt deux sens principaux. Le premier désigne un « ensemble de connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement » ⁽²⁾. Le second, beaucoup plus large, est d'ordre anthropologique et englobe la totalité des us et coutumes. Dans un cas, la culture se limite à la vie avec la pensée. Dans l'autre, tout est culture.

La culture de masse se positionne entre les deux : elle tente d'arrimer à la « vraie » culture de nouveaux domaines, mais en quantité limitée, condition sine

qua non pour réussir son opération de légitimation auprès des institutions. Car si tout est anobli, plus rien n'est noble. Ainsi le jazz n'acquiert ses lettres de noblesse que parce que le rock reste sur la touche. Idem pour le romain noir américain vis-à-vis de la science-fiction. Idem pour le cinéma vis à vis de la télévision.

En 1962, dans son essai *L'esprit du temps*, Edgar Morin définit la culture de masse ainsi : culture « produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive (...) ; s'adressant à une masse sociale, c'est-à-dire un gigantesque agglomérat d'individus saisi en deçà et au-delà des structures internes de la société (classes, famille, etc.). »

Production, diffusion, consommation

À L'HEURE ACTUELLE, la BD est encore conçue de manière artisanale. Ce mode de production repose, pour l'essentiel, sur la liberté du créateur qui n'est limité que par le rapport de force qu'il entretient avec son éditeur, par des contraintes « techniques » dont l'objectivité reste à prouver (hors du 44 pages couleur au format 22 X 29, il n'y aurait point de

salut), et par son degré d'intériorisation des normes dominantes (sur ce qu'il faut ou ne pas faire, sur la manière de raconter ou de dessiner, sur ce qu'on croit être l'attente du public, etc.)

Si le scénario, le dessin et la couleur peuvent être pris en charge par trois personnes différentes, il n'existe généralement pas de division du travail plus poussée, du moins au stade de l'élaboration. L'existence de studio où le dessinateur en titre ne s'occupe que de la conception, ou du dessin des principaux personnages, la réalisation étant confiée à une myriades d'assistants, est exceptionnelle (Disney, Hergé, Wandersteen, Peyo). Mais la bande dessinée japonaise, qui exporte de mieux en mieux ses produits aux États-Unis et en Europe pourrait bien, à terme, nous vendre également son mode de production beaucoup plus parcellisé. Sans compter que rien n'interdit une rationalisation du contenu : s'inspirant d'un procédé utilisé dans l'industrie cinématographique américaine, on pourrait très bien faire dessiner plusieurs versions de certaines scènes afin de les soumettre à un public-test, l'éditeur commercialisant les plus plébiscitées. Cette méthode de marchand de soupe n'aurait même pas besoin d'être tenue secrète pour éviter de héris-

ser le public : au contraire, en prononçant le mot magique d'« interactivité », ça pourrait même devenir un argument de vente !

Cependant le point déterminant de l'appartenance ou non de la BD à la culture de masse ne concerne pas sa production mais sa diffusion. Le *Petit Robert* indique d'ailleurs : « culture de masse : diffusée au sein d'une société par des moyens d'information massifs (...) ». Qu'il s'agisse de presse ou de livres, la diffusion est effectivement une opération qui n'a plus rien d'artisanal et qui nécessite des moyens financiers importants, et donc un fonctionnement de type industriel.

En France, seul *Fluide Glacial* dépasse chaque mois les 100 000 exemplaires vendus, (*A Suivre*) et le *Psikopat* n'atteignant pas les 20 000 exemplaires chacun sur le territoire national. Même en ajoutant les revues de BD de cul, les quelques supports pour enfants et les mensuels de super héros, le secteur presse représente une part très marginale de la diffusion de la BD, contrairement à l'Italie et à l'Allemagne qui sont les deux autres grands pays européens consommateurs. Aussi faut-il s'intéresser plutôt à la filière librairies en notant deux points importants. Le premier, seuls

Casterman et Dargaud/Le Lombard, poids lourds de l'édition BD, sont capables d'assurer leur propre distribution, les autres éditeurs recourant à Hachette, aux Presse de la Cité ou à Flammarion. Le second : si l'on en croit un sondage IFOP publié en janvier 1994, les lecteurs achètent désormais plus volontiers leurs albums en hypermarchés qu'en librairie.

Inutile de préciser que la diffusion n'est pas sans impact sur la production. Lancer une revue aujourd'hui sans campagne de publicité par voie d'affiche ou d'encarts dans la presse, et sans promotion auprès du Réseau de marchands de journaux, est pratiquement voué à l'échec. Et si l'on décide de dépenser quelques millions de francs en promotion, il faudra bien apporter les modifications nécessaires au contenu de la revue, de manière à compenser ce coût important par le gain de lecteurs supplémentaires. Quant aux maisons d'édition de taille très modeste comme l'Association, on imagine bien les difficultés qu'elles rencontrent pour persuader les détaillants de vendre des ouvrages en noir et blanc de format 16 X 24, pour ne pas parler des 10,5 x 14,5 ⁽³⁾ ! Et quand les derniers (vrais) libraires auront fermé boutique, étant exclu que les hypermar-

chés soient en mesure de proposer des livres qui s'éloignent trop des normes, l'édition indépendante ne sera plus qu'un lointain souvenir.

Dans les années soixante, pour désigner les sociétés industrielles capitalistes, on parlait, un peu improprement, de « sociétés de consommation » ce qui donne la mesure de l'importance attribuée aux consommateurs. Le fait qu'une masse énorme d'individus issus de tous les milieux sociaux puisse écouter les mêmes émissions radiophoniques ou télévisuelles, ou lire *Tintin*, *Astérix* et *Lucky Luke*, a pu laisser penser qu'un processus de démocratisation de la culture était en cours. Mais les progrès en la matière, réels, il serait stupide de le nier, n'ont pourtant pas abouti à la disparition de l'inégalité dans l'accès à la culture, mais seulement à la disparition des excès. De même, ce sont moins les classes sociales, et en particulier la classe ouvrière, qui se sont évanouies pour laisser place à un groupe unique qui serait « les consommateurs », que la conscience de classe ou la représentation imaginaire ou fantasmatique de ces classes par des groupes politiques influents, auto-proclamés comme l'avant-garde éclairée devant mener aux lendemains qui chantent.

L'IFOP, dans son sondage de janvier 1994, indiquait que 61 % des interviewés dont le chef de ménage était cadre supérieur lisaient des bandes dessinées. Taux qui n'était que de 46 % chez les ouvriers. Pour un produit de masse sensé toucher tout le monde indistinctement, l'écart est tout de même significatif.

BD populaire et BD d'élite

LA NOTION de masse appartient au vocabulaire des sociologues. Les amateurs de bande dessinée n'emploient jamais ce terme et préfèrent parler de BD populaire. Un mot objet d'un peu de mépris pour les tenants de la culture noble. Un mot objet d'une certaine fierté pour les amateurs de BD. Au début des années quatre-vingt, quand la bande dessinée a accéléré son processus de légitimation auprès des instances officielles, faisant même se déplacer un président de la République au salon d'Angoulême, un acte inimaginable quelques années auparavant, les vieux fans ont éprouvé le sentiment qu'ils avaient fini par gagner une guerre. Mais cette victoire avait un goût amer, car, d'une certaine manière, la

culture noble était en train de s'approprier ce qui avaient été leur propriété exclusive. D'où une méfiance explicite allant jusqu'au discours populiste anti-intellectuel, particulièrement envers ceux qui sortaient du classicisme franco-belge ou plus encore les chercheurs, dans le cadre ou non de l'université, qui prenaient la BD comme sujet d'étude.

Défendre une BD qui soit accessible à tous, et qui ne se destine pas à la seule caste de privilégiés, relève des meilleurs sentiments. Mais ce qui est ambigu, c'est qu'on ne sait jamais si l'anathème d'élitisme s'applique à l'œuvre ou au public à laquelle elle est destinée. Et ce qui est franchement déplaisant, c'est d'étiqueter ainsi de manière systématique toute histoire qui se démarque un peu trop du stéréotype.

Il est certain que les déclinaisons sans fin de quelques archétypes ne prêtent guère le flanc à l'accusation d'intellectualisme. *Blek le roc* et consort relèvent d'un manichéisme total où bons et méchants sont délimités de manière outrancière. Dans ces cas-là, la compréhension de l'intrigue ne nécessite pratiquement pas de connaissances préalables. A l'inverse, « Une histoire immortelle » de Guido Crepax, publiée dans *Bananas* n° 2, reste difficilement

compréhensible pour qui ne connaît pas le film d'Orson Welles à qui elle rend hommage. Ce dernier type d'histoires est extrêmement rare. Si depuis deux décennies, les références de toute sorte abondent dans la bande dessinée française, soit elles sont suffisamment reconnaissables pour ne pas poser de problème de compréhension (relire *Astérix*), soit elles occupent une place accessoire et constituent un plus pour le lecteur qui les saisit sans gêner celui qui les ignore.

De manière générale, c'est avoir une bien piètre opinion du peuple que de le croire incapable d'apprécier des récits qui s'écartent un tant soit peu des stéréotypes. Et si on ne peut nier qu'une majorité est, a priori, plus attirée par des histoires racontées et dessinées de manière un peu académique, ça n'est absolument pas une fatalité. Le goût n'est pas une affaire de nature mais d'éducation, ce qui ne relève pas, contrairement à ce que l'on cherche à nous faire croire, de la seule responsabilité individuelle de ceux qui y sont préposés (parents, instituteurs).

BD laborieuse BD dangereuse

LA RECONNAISSANCE de la BD ne s'est pas fait en un jour. Le fait qu'elle ne soit pas encore achevée en est la meilleur preuve.

Le jugement porté sur elle a évolué parce qu'elle-même a su gagner en qualité : l'aversion provoquée par la bande dessinée n'était pas nécessairement toujours infondée. Assez rapidement, se sont opérées des distinctions à l'intérieur de sa production qui reproduisaient en quelque sorte le processus d'exclusion dont elle était victime. La BD était loin de constituer un champ homogène, et je me rappelle fort bien que, dans les années soixante, dans certaines écoles, si la bande dessinée en général était proscrite, même dans certaines cours de récréation, l'interdiction ne portait pas sur les hebdomadaires de type *Tintin* ou *Pilote*. Comme s'il y avait eu d'un côté une BD « noble » et de l'autre une BD « vulgaire ».

Il est exact que, dans ces années-là, la majorité de la BD était représentée par des périodiques généralement mensuels assez peu novateurs dont les héros n'étaient souvent que des sous-Davy Crockett (*Blek le roc*, *Cap'tain Swing*), des sous-Tarzan (*Akim*, *Zembla*), etc.

Il est probable que cette presse-là

s'adressait à un public plus populaire, mais je me garderais bien d'affirmer que l'autre presse, en particulier les journaux d'obédience catholique, ne touchait qu'un public petit-bourgeois.

La disparition des petits formats ou fascicules de gare n'a probablement pas entraîné la désaffection du public populaire. (Chez les ouvriers et les employés, une personne sur deux lit encore des BD). Mais le renchérissement du prix de la bande dessinée, où les périodiques à prix modiques (majoritaires jusque dans les années soixante-dix) sont remplacés par des albums plus coûteux limite leur pénétration dans tous les milieux.

S'il ne suffit pas d'une politique de prix bas pour attirer le plus grand nombre dans les bras de la culture (voir le minuscule taux d'audience d'Arte), on peut être certain que des prix élevés sont toujours dissuasifs (voir la proportion d'ouvriers qui vont au théâtre).

C'est bien l'effet-prix qui limite l'influence de la BD française aux seules classes moyennes et supérieures. Car le contenu, s'il a fondamentalement changé, ne s'adresse pas à une couche de population particulière.

On m'objectera, non sans raison, que la cherté de la BD reste encore à prouver, surtout en comparaison du prix d'une

place de cinéma (40 F) et plus encore d'un disque compact (140 F). Mais la différence essentielle avec la musique et le cinéma c'est que, même démuné de moyens pécuniaires, il est possible d'en consommer par le biais de la télévision (pour les films) ou de la radio (pour les disques). La bande dessinée ne possède pas ces canaux de substitution quasi-gratuit. Cet handicap est réduit en partie, et en partie seulement, par l'existence de fonds de BD très importants dans la plupart des bibliothèques municipales. Mais outre le fait que la totalité des habitants n'en dispose pas toujours, leur fréquentation nécessite une démarche active de l'individu. Si ce dernier ne vient pas au livre, le livre ne viendra pas à lui. La situation est différente pour le cinéma ou la musique : il suffit de presser le bouton du poste de radio ou de télévision ⁽⁴⁾.

Quant à la qualité parfois mise en accusation, seules une méconnaissance de la BD du passé et une solide mauvaise foi pourraient faire affirmer que globalement elle ne s'est pas grandement améliorée. Cela dit, la majorité des clones des grandes figures mythiques ou inspirée de la littérature populaire depuis le milieu du XIXe siècle n'a été trop souvent remplacée que par les clones d'une école franco-belge qui a rattrapé

dans les années quatre-vingt le retard pris dans les années soixante-dix et intégré l'évolution des mœurs. Même un éditeur comme Lefrancq dont les médiocres adaptations de *Sherlock Holmes*, *Biggles* et autres *Fantomas* rappelaient les récits publiés dans des périodiques coûtant quelques francs réorienta sa production avec des séries réalistes comme *Alexe* ou humoristiques comme *Les Routiers* qui auraient leur place au sein de la production standard de Dargaud-Dupuis-Lombard.

On en reviendrait presque à regretter les charmes surannés des âneries du passé devant cette impression d'uniformité qui parfois nous étouffe mais qui n'est pas toujours justifiée. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un coup d'œil sur la collection Aire Libre de Dupuis, les « romans » de chez Casterman, ou certains titres de chez Dargaud n'entrant pas dans un système de série (les albums de Fred par exemple, ou la nouvelle collection Long courrier).

L'Avenir

DE MANIÈRE ponctuelle, depuis 2 ans, les éditions Dupuis, Dargaud et Soleil ont réalisé des opérations promotion-

nelles visant à vendre certains de leurs titres à bas prix. Il est peu probable que la solution soit très bonne mais elle démontre que les éditeurs ne sont pas insensibles au coût élevé de la bande dessinée.

De leur côté, apparemment fascinés par le phénomène mangas, Glénat ⁽⁵⁾ et Casterman ont lancé des collections de formats plus réduits et en noir et blanc, ce qui autorise des prix de vente plus bas. L'idée est intéressante, encore faut-il que le public suive. Si tel était le cas, la bande dessinée pourrait bien retrouver le public jeune et populaire qu'elle a partiellement délaissé.

La solution la meilleure serait bien entendu de relancer des périodiques, ce qui suppose des moyens assez considérables de la part des éditeurs pour permettre aux nouveaux titres de s'imposer. Ainsi, on renforcerait le nombre de supports presse, vendus aujourd'hui entre 19 et 35 F, pour les mensuels, contre une échelle de 50 à 80 F pour les albums standards. Si dans un premier temps, la multiplication des titres pourra faire concurrence aux titres plus anciens, à terme l'élargissement de l'offre devrait permettre à un important nombre de lecteurs de BD de retrouver le chemin des kiosques.

Le périodique, en dehors de son prix plus réduit, permet également à certains auteurs, en particulier les débutants, de toucher un public plus important.

L'échec total de la revue *Bananas*, qui ne peut être imputé aux seuls défauts et insuffisances de sa ligne éditoriale, de sa maquette et de sa gestion commerciale, démontre que la bataille sera dure à gagner. Les difficultés de la presse de bande dessinée, qui s'adresse par définition à un plus large public, sont le symptôme beaucoup plus inquiétant que la culture de masse vit peut-être ses derniers moments. Sans mésestimer sa tendance à normaliser, ni surestimer son caractère démocratique et égalitaire, elle restera sans doute dans l'histoire comme un moindre mal vis à vis de la culture aristocratique et élitiste qui l'a précédé, et vis à vis de la culture éclatée qui sera demain le modèle dominant. L'amateur de foot restera rivé à sa chaîne de foot, l'amateur de musique classique à sa chaîne de musique classique, l'amateur de cul à sa chaîne porno, alors qu'avec les chaînes généralistes l'accident de la découverte restait toujours possible. Or la revue traditionnelle de BD, dans une certaine mesure, assurait cette fonction « généraliste » qui disparaît chaque jour un peu plus au profit de multiples

BD de masse, BD de classe

ghettos : manga, franco-belge, porno ou, pour faire simple, avant-garde.

La culture de masse n'a jamais mis fin à la consommation distinctive des classes, même si elle l'a réduite de manière significative. La culture éclatée, sous couvert de mieux répondre aux besoins des consommateurs, pourraient bien constituer un moyen commode de séparer encore plus drastiquement les riches des pauvres.

Évariste Blanchet

1 Chiffres cités par Michel Pierre dans *La bande dessinée*, Larousse, 1976

2 Définition donnée par le *Petit Robert*.

3 Collection Patte de Mouche de l'Association, avec des titres signés Duffour, Fabio, Trondheim, Baudoin, Menu, Sfar, Gerner, Le Gall, etc.

4 La gratuité ne tient pas une très grande place dans notre société capitaliste. Aussi doit-on entendre par « gratuit », le fait de ne pas avoir à effectuer une dépense de manière volontaire et individuelle pour acquérir un bien ou un service. (Une radio privée est financée par la publicité. Mais les dépenses payées par les annonceurs étant répercutées dans le prix de vente du produit, c'est bien le consommateur final qui en supporte le coût. De même, les bibliothèques municipales sont financées par le biais des impôts locaux. Le terme de « gratuité » dans la plupart des cas, est une facilité de langage qui ne rend pas compte de la réalité.)

5 Chez cet éditeur, la part des mangas dans le chiffre d'affaires devrait atteindre les 35 % en 1996 (*Livres Hebdo* n° 188 du 19 janvier 1996)

Autobiographie

Les éviscérations de Neaud

Jean-Philippe Martin

Il aura fallu attendre longtemps pour que le récit intime fasse son entrée en bande dessinée, par la porte de service, celle de la production indépendante, souterraine et réfractaire aux rituels de « LA BD » et à son surmoi infantile. Attendre encore que les autobiographes nouvelle manière se libèrent, consentent à exposer au regard des autres ce qui ne les regarde pas. Attendre enfin l'auteur qui « répande ses viscères sur le papier » car qu'est-ce qui définit mieux que cette expression de Tournier, la déroutante exposition du « moi » dans toute sa vérité. En somme, attendre le *Journal* de Fabrice Neaud qui, plus que de nous faire partager son intimité, ses doutes professionnels et existentiels, ce à quoi Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim ou encore Laurent Lolmède nous ont habitués, s'éviscère littéralement.

Fabrice est un jeune artiste. Frais émoulu des Beaux Arts d'Angoulême, Fabrice est au chômage, il survit grâce à de maigres subsides octroyées par sa mère et à de petits travaux de commande. Parfois Fabrice aimerait avoir un « vrai » travail, vivre, aimer, « comme tout le monde ». Mais Fabrice n'est pas comme tout le monde, sa vie affective est faite de rencontres furtives, brutales et sans lendemains, au gré de promenades nocturnes dans les jardins publics désertés. Fabrice est homosexuel.

Ces quelques lignes du roman existentiel des années quatre-vingt-dix sur fond de crise et de sida résument grossièrement le *Journal* de Fabrice Neaud. Le premier du genre en bandes dessinées. Et la première œuvre publiée de cet auteur dont quelques extraits ont déjà paru dans *Ego comme X* et *Bananas*.

Quelques pages
de chair vive

Pourquoi et pour qui tient-on un journal? A lire cet opus, on mesure combien la tenue d'un tel journal répond à des injonctions presque thérapeutiques, à tout le moins procède d'une catharsis, d'une purge des sentiments pour essayer d'avoir prise sur les événements avec le secret espoir qu'une fois sur la place publique, la confession saura au moins toucher celui qui l'a inspirée. En l'occurrence Stéphane, un garçon rencontré lors d'une sordide drague nocturne dont Fabrice est tombé amoureux et avec lequel il aimerait bien « tenter un bout de chemin ». En vain, Stéphane est par trop inconstant, libre, libertin.

Neaud a pris certaines libertés avec les lois du genre : après que l'un de ses anciens condisciples des Beaux-Arts, Loïc, lui en a suggéré le principe - « j'aimerais bien voir ce que des choses plus personnelles donneraient avec le même dessin » -, il entreprend de tenir un journal dessiné. Or, le fait que cette suggestion n'intervienne pas dès le départ de l'ouvrage, conformément à la chronologie habituelle du journal intime, mais soit rapportée au cours du second chapitre (p. 10), que l'on découvre que

Fabrice songe se consacrer sérieusement à ce projet de journal lors du chapitre IV (fin octobre 1992, il le commencerait donc à ce moment) et qu'enfin le récit soit en grande partie consacré à la relation discontinuée avec Stéphane, indique que ce *Journal* obéit à une reconstruction a posteriori dont les linéaments des personnages, le découpage des événements en chapitres, les enchaînements « en fondu », ou le filage des métaphores, s'orientent vers une dramatisation du souvenir dont le premier spectateur attendu est sans doute cet amant ⁽¹⁾. Manière de lui exprimer tout ce qu'il n'a pas été possible de lui dire de vive voix. De récrire cette longue lettre qu'il n'a pas voulu lire, ces « 47 pages de chair vive » retournées à son auteur et de la lui adresser, plusieurs années après (la dernière partie du journal relate des événements survenus au cours du mois de septembre 1993). Dans la préface qu'il consacre à cet ouvrage, Thierry Groensteen signale que Neaud avait imaginé intituler très explicitement ce journal « Test-amant ».

Manière aussi de fixer le souvenir de cette passion pour un garçon trop volage. De crainte que s'estompe le visage aimé, Neaud multiplie les portraits de Stéphane dont les traits se brouillent, s'effa-

cent à mesure que celui-ci disparaît inéluctablement de la vie de l'auteur qui redoute ce moment où les photos qu'il prend en permanence bâtiront un mausolée à la mémoire de Stéphane et trahiront l'individu. Ainsi le chapitre V (janvier 1993) consiste en une succession de représentations de Stéphane dont le corps envahit tout l'espace tabulaire. Ce sont les dernières représentations frontales, il ne nous sera plus donné jusqu'à la fin, de revoir ce visage. Dans ces ultimes apparitions, moment où se confirme la rupture, Stéphane ne sera plus représenté que de dos.

Neaud se hâte donc de transcrire toutes les facettes du personnage, met un soin particulier à raviver chaque instant significatif de cette liaison jusque dans le détail invisible à l'observateur extérieur : une promenade dans un parc et « le bonheur tient vraiment à peu de choses » ; des doigts passés dans les cheveux courts de l'amant ; l'épisode d'une danse où Neaud multiplie les points de vue, tourne autour du couple de danseurs qu'il forme avec Fabrice, subjectivement, comme étranger à l'action, se remémore les sensations, les aveux murmurés...

C'est peut-être cet impératif de la mémorisation qui justifie le mieux le choix

d'un dessin et d'une narration presque académiques pour un tel projet. Neaud s'impose d'emblée comme un dessinateur de la pause, du mouvement arrêté, de l'horizontalité (un gisant, des corps couchés). Un contemplatif. Mais une contemplation des êtres plus que des lieux, sinon des intérieurs intimes : les rares paysages ruraux ou urbains sont plongés dans la nuit ou balayés par un morne vent, ce qui, au passage, laisse apprécier une admirable maîtrise du noir et blanc chez cet auteur. Le tempo lectural s'en trouve à dessein ralenti comme pour mieux retarder la conclusion inéluctable du drame.

Parfois, quand les mots sont impuissants à rendre l'exactitude des événements, le dessin extrêmement précis de Neaud y parvient plus efficacement. La narration dessinée est maîtrisée de telle sorte qu'elle autorise même l'auteur à jouer du registre de l'ironie qui masque plus sûrement de la pudeur. Par exemple, prenant au pied de la lettre les expressions qui font du cœur le siège des sentiments, Neaud emprunte un cœur aux planches d'anatomie du corps humain et le place en situations de signifier « le cœur est touché » (en trois cases, un doigt tendu vient affleurer la surface de l'organe coronarien), ou plus surréaliste-

ment « le cœur brisé », rencontre d'un cœur et d'une arme à feu. Cette vue en coupe de l'intérieur du corps humain est bien entendu une métaphorisation parfaite de l'éviscération de Neaud.

Ecce Homo !

Même si Neaud refuse d'assimiler ce travail à une quelconque analyse, il est impossible de ne pas y voir malgré tout une tentative d'explicitation ou de recherche du traumatisme inaugural.

Le premier chapitre (février 1992), s'ouvre sur une scène mémorisée survenue dans un centre aéré en 1975. Un jeune garçon poursuivi par d'autres est contraint de supporter leurs brimades en raison de sa trop grande sensibilité. Sensiblerie féminine impardonnable aux yeux des petits garçons et déjà le soupçon d'une différence, l'angoisse vécue du rejet des autres. Cette image d'enfant battu, recroquevillé dans l'attente des coups, qui termine la seconde planche de l'album, est enchaînée à la première représentation de l'auteur dans une position analogue. Cette ellipse narrative est un parfait raccourci pour décrire l'état d'esprit du diariste obligé de revivre constamment la douloureuse humilia-

tion, obligé de suivre la direction du calvaire sur un chemin de croix comme celui que Neaud est un en train de peindre pour le décor d'une église. Le journal est alors un exorcisme, une empoignade avec ses démons, pour montrer aux petits garçons casseurs de pédé, dont l'image fait retour quand Neaud veut signifier qu'il est dans une profonde détresse morale, tous les dégâts dont ils sont responsables. Le *Journal* s'écrit donc alors pour ou plutôt contre les petits casseurs, contre nous, les autres, ceux qui ne veulent pas comprendre.

De plus, les allusions à la mère absente, à une carence affective durant l'enfance, à une analyse en cours, le retour de cette image de l'auteur dans une position foetale, renforcent la conviction que ce journal contribue au travail analytique.

Il est vrai que la position de Neaud est difficilement tenable. Il se situe dans un entre-deux insupportable. Non pas qu'il soit affronté à une indétermination sexuelle, Neaud est homo, il nous dit son attrait pour les hommes, ne fait pas mystère de ses fantasmes, dessine certaines de ses relations sexuelles avec des amants d'un moment, il ne reproduit pas en revanche la première nuit passée avec Stéphane, préférant aux images la seule

retranscription des propos échangés au cours de cette nuit. Mais la seule communauté à laquelle il peut s'identifier lui semble aussi sordide, abjecte et intolérante que celle qui caricature l'homo et ce n'est d'ailleurs pas sans humour que Neaud règle ses comptes avec la prétendue culture gay et son cortège de tapettes garçons coiffeurs, camionneurs fist fickers et autres travelos grotesques qui hantent ses nuits. C'est sans doute ce constat lucide du malaise engendré par la difficulté de se conformer à des rituels de groupes et à trouver sa juste place dans la société (il ne supporte pas les rites d'initiation auxquels sont soumis tous ceux qui fréquentent le petit bar réservé aux homos, il rejette les stéréotypes religieux et politiques et n'a pas un travail comme tout le monde) malgré un besoin d'ordre et de normalité qui pousse Neaud à rechercher les fondements profonds de sa marginalité malheureuse. C'est sans doute la figure de l'être si étranger à ce monde, en plus de toutes les qualités de ce journal, qui nous rend Fabrice Neaud si proche.

Exposition à risque

« Scandaleux (...), Fabrice Neaud ? »
s'interroge Thierry Groensteen au terme

de sa préface à cet ouvrage. A n'en point douter, Fabrice Neaud est scandaleux, à son corps défendant s'entend. En fait le scandale tient plus dans la position marginale occupée par ce premier opus dans l'ensemble de la production dessinée que dans une quelconque volonté de son auteur de se couvrir d'opprobre. Neaud sait qu'il n'a pas à craindre l'indignation ou le jugement de ses proches, exposés tout autant aux risques du dévoilement, car comme il l'affirme ailleurs ⁽²⁾, ils connaissent tout de lui et rien de ce qui est publié ne l'a été sans que les différents protagonistes n'en aient eu connaissance.

Ce journal n'est pas une œuvre militante ou un plaidoyer pro domo en faveur d'une prétendue culture fondée sur une pratique sexuelle. Certains ne manqueront pourtant pas de conclure que Fabrice Neaud « roule pour la BD gaie » ⁽³⁾ si tant est que rouler pour la BD gaie soit condamnable, si tant est qu'il existe une bande dessinée gaie ⁽⁴⁾. Ce sera réduire la richesse de cet ouvrage que de considérer qu'il ne peut intéresser qu'un lectorat directement concerné par la question de l'homosexualité. C'est peut-être là le plus grand risque couru

Les éviscérations de Neaud

par l'admirable dessinateur de bandes dessinées Fabrice Neaud.

Fabrice Neaud, *Journal (I)*, février 1992 - septembre 1993, Ego Comme X ed., 112 pages, Angoulême, janvier 1996.

Jean-Philippe Martin

1- Les pages publiées dans *Ego comme X* ou *Bananas* accusent quelques différences avec le livre qui laissent penser que Neaud a dû les retravailler et qu'il a fait de même pour l'en-

semble du *Journal*. Le journal intime stricto sensu est une pierre brute qui est souvent livrée telle quelle au lecteur.

2- Sa réponse au questionnaire de Thierry Groensteen dans le premier numéro de *9e Art*.

3- Voir la polémique récente qui a opposé *Bédésup* à la rédaction du défunt *Bananas*.

4- J'avoue ne pas connaître vraiment le sujet. Il me semble pourtant que ce thème est plutôt traité de manière militante ou est abordé dans des campagnes d'information sur le sida qui ont choisi la BD comme support. En revanche, il n'existe pas d'œuvres fortes comparables à celles de Genet, Mishima, Gide en littérature ou Frears au cinéma.