

numéro 3
printemps 1997
version électronique abrégée



Choisissez une des suites

© Luz, O.Heckmann, Multimania Prod.

CRITIX

Éditorial

Tout dire, et voir en toute substance un corps de mots constitué. Puis, lorsque tout aura été décrit, se mettre à tout faire sans contrainte. Voilà, selon moi, l'enjeu véritable de toute l'informatique.

La bande dessinée se trouve nécessairement happée dans le grand discours numérique, au même titre que les autres arts.

Bien entendu, la pertinence de l'entreprise peut être contestée; d'autant plus que son caractère totalitaire ne peut manquer d'inquiéter et de susciter le doute.

Quoi qu'il en sera, parmi ceux qui s'étonneront et s'alarmeront, il est probable que l'œuvre digitale séduira le critique.

Critix consacre ainsi son dossier, dans ce troisième numéro, à la bande dessinée numérique, auquel Jean-Philippe Martin et Manuel Hirtz répondront dans le numéro quatre par une réflexion sur l'OUBAPO (OUvroir de BAndes dessinées POtentiel).

Cela étant, Critix reste fidèle à ses thèmes de réflexion et d'analyse et vous propose une étude sur deux livres de Tardi, deux réflexions sur les derniers travaux de Bézian et de Bar ainsi qu'une notule consacrée à un ouvrage de vulgarisation sur la bande dessinée.

Renaud Chavanne

Numéro 3 - version électronique abrégée printemps 1997

Études

Tardi, aux frontières du réel — Jean-Philippe Martin p. 5

Œuvres

En revisitant Godot (Bézian : Archipels) — Évariste Blanchet

Un air de beat generation (Baru : Sur la route encore) — C. Marmonnier p. 15

Matériel critique

L'essence interdite (Groensteen : La bande dessinée) — É. Blanchet

seules les
versions
papier et
électronique
complète
contiennent
le sommaire
intégral.

Dossier : la bande dessinée numérique

À propos d'une écriture numérique de la BD — R. Chavanne

4 entretiens (É.Lussan, O. Heckmann, D. Plateau, C. de Saint-Vincent)

Les aventures de F. Schuitem et B. Peeters — R. Chavanne p. 19

Une version électronique réduite de Critix, au format Acrobat, est disponible sur le site Internet de Biblio On Line (BoL), à l'adresse URL suivante : <http://www.bol.ocd.fr/html/bd.htm>, ou sur celui d'Univers BD URL : <http://www.imagnet.fr/universbd/>. Sa diffusion est libre, en dehors de toute opération commerciale. La version électronique complète, mais sans illustration, peut être obtenue par abonnement (voir ci-dessous). Pour toute information, vous pouvez adresser un courrier électronique à l'adresse de Monsieur Renaud Chavanne, Renaud_Chavanne@compuserve.com.

Contact (uniquement par courrier) : CRITIX - 22 bld Lénine, B5 - 95100 ARGENTEUIL - FRANCE/Nouvelle série/Édité par BANANAS BD association à but non lucratif (loi 1901)/Comité de rédaction : Évariste Blanchet, Renaud Chavanne, Jean-Paul Jennequin, Christian Marmonnier, Jean-Philippe Martin/Abonnements (3 numéros par an) : France 70 FF, Autres 110 FF; abonnements version électronique (5 numéros) 50 FF; chèque à libeller à l'ordre de BANANAS BD/ISSN : 1245-3404/Dépôt légal: mai 1997/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 : Luz, O.Heckmann, Multimania Prod./© 1997 les auteurs/Directeur de la publication : Luc Thébault

Tardi, aux frontières du réel

Jean-Philippe Martin

Refus de la réalité et Nouveau-Réalisme

ÉVARISTE BLANCHET le rappelait dans « L'Ombre d'un trouble » (Critix n° 2), l'expression la Ligne Claire, est récente. Elle date à peu de choses près de la fin des années soixante-dix et désigne principalement une esthétique qui fait référence à la manière des créateurs de ce que l'on nomme l'École de Bruxelles, Hergé et Jacobs. Pastiche parodique à l'origine, cette Ligne Claire, se présente d'abord comme une ramification de la modernité expérimentale pour s'apparenter rapidement à une forme de post-modernisme postulant la rétroversion d'une certaine nostalgie et des valeurs idéologiques auxquelles renvoie une telle esthétique. Toutefois le succès rencontré en Europe, surtout en France, par la Ligne Claire ne s'explique sans doute pas pour ces vertus d'une lecture au «second degré» mais résulte bien plus d'une perversion du principe sur-référentiel initial.

En effet, en privilégiant l'économie de moyens graphiques au service d'une narration limpide, la Ligne Claire renouait avec un souci d'efficacité et de lisibilité, auquel les continueurs de Swarte et de Chaland, plutôt préoccupés du recyclage des formes que du dynamitage des idées, se seront intéressés au premier chef. Procédant d'un «art» de la citation, la Ligne Claire ne pouvait échapper à une certaine forme de nostalgie pour une époque porteuse d'espoir (grosso-modol'après-guerre) et ses modèles esthétiques (le cinéma hollywoodien) qui constituaient même un rappel, pour certains lecteurs, des figures de l'enfance. Et très vite l'imitation au premier degré a contribué à faire de la Ligne Claire un produit aisément consommable et capable de séduire le lecteur. Si on ajoute que la duplication du modèle s'est parfaite dans le détail d'un gommage idéologique (un blanchiment), il n'y a nulle surprise à constater que la publicité a fait grand usage de la Ligne Claire,

contribuant à renforcer sa popularité dont le succès récent de L'Affaire Francis Blake témoigne sans conteste.

Pernicieusement, la Ligne Claire postmoderne, a créé un nouvel académisme dont la définition peut se retrouver dans ce que Gérard Dessons, organisateur d'une rencontre d'écrivains sur le thème « Comment peut-on être Moderne? », écrivait à propos du post-modernisme en art : « [...] il peut être paradoxal que la Modernité soit contestée en raison du formalisme des avant-gardes par une post-modernité qui construit ses oeuvres en puisant dans l'Histoire, ainsi que dans un répertoire de formes complètement sorties de leur contexte et de leur nécessité. La post-modernité, alors, risque d'apparaître comme une éviction du présent et, plus fondamentalement, comme un øfus d'écrire, peindre, entendre, la singularité infinie du présent. » ⁽¹⁾

Précisément, on peut remarquer à la lumière de ces quelques phrases que la ligne de partage entre la création d'auteur et le classicisme issu de la Ligne Claire se dessine nettement dans l'appropriation ou le refus, non seulement du présent mais, beaucoup plus largement, d'une conception du monde et de la réalité.

De ce point de vue, l'émergence ces dernières années d'une bande dessinée autobiographique paraît être une des réponses les plus fortes, bien que limitée en terme de médiatisation, au modèle normatif coupé de la réalité que propose la Ligne Claire ⁽²⁾. D'une certaine manière ce courant autobiographique — plus spécifiquement diariste — prolonge-t-il le Nouveau Réalisme concept apparu en même temps que la Ligne Claire pour désigner un ensemble d'œuvres dont les thèmes et l'esthétique s'orientaient vers une représentation engagée, au sens politique du terme, d'un réel contemporain qui, sans évacuer le romanesque, faisait pièce à la représentation manichéenne du monde offerte par la bande dessinée depuis toujours ⁽³⁾. L'une des figures les plus marquantes de ce « courant » reste Jacques Tardi qui, avec une sorte de duplicité rouée, s'employait à juxtaposer références et effets de réel, à multiplier les points de vue, à mêler la caricature au rendu presque photographique pour tenter de mettre en scène dans ses fictions, ce que Dessons nommait la « singularité infinie du présent ». L'occasion de revenir au travail de Tardi nous a été fournie récemment par la sortie presque simultanée de deux ouvrages réalisés à quelque vingt

ans de distance et qui constituent l'un et l'autre une forme d'interprétation du réel. Il s'agit de deux récits policiers, le premier, Griffu, figurait pour Tardi la première véritable approche du genre, le second, Casse-Pipe à la Nation est une adaptation d'un roman de Léo Malet.

Fiction versus réel : Griffu

LÉ GRIFFU qui reparaisait à la fin de l'été 1996 était la troisième édition d'une histoire initialement publiée sous la forme d'un feuilleton au format « journal » entre 1977 et 1978 dans l'hebdomadaire BD des Éditions du Square. Lors de son édition en album, le format de publication en avait été conservé. Ce n'est qu'au moment du rachat du catalogue du Square par Dargaud et de la première réédition de Griffu que le format devait être adapté à celui, plus standard, de l'album traditionnel de bandes dessinées, préféré sous cette forme par Casterman, nouveau propriétaire du titre. On peut supposer que la disparition en 1995 de Jean-Patrick Manchette, coauteur de Griffu, ainsi que l'imminence de la sortie d'une nouvelle adaptation d'une histoire de Nestor Burma, n'ont pas été étrangères à la reprise de cet

excellent ouvrage, repère indispensable dans l'œuvre de Tardi.

C'est sur la première planche de Griffu, que s'ouvrait le premier numéro de la nouvelle revue de bandes dessinées BD. Il n'y avait sans doute aucune innocence à placer l'hebdomadaire dirigé par François Cavanna ⁽⁴⁾ sous les auspices de la réunion de deux auteurs ⁽⁵⁾ connus pour des œuvres sans concessions. Jean-Patrick Manchette s'affirmait comme un des tenants importants, sinon essentiel de ce que plus tard on nommerait le «néo-polar » qui, en plus de bousculer les données mythiques du récit policier, prenait prétexte de ce genre pour tirer le récit sur le champ social et politique et l'ancrer dans un réel contemporain. Ce monde contemporain, cynique, empli de personnages corrompus, dans lequel le Bien et le Mal étaient indifférenciés et où chacun s'agitait pour survivre, fût-ce au prix de méthodes peu avouables, Tardi l'avait approché dans un très engagé Rumeurs sur le Rouergue écrit par Christin, paru quelques années avant le début de Griffu. Première incursion artistique de Tardi dans le monde contemporain par le biais de cette histoire d'affrontement entre des promoteurs immobiliers et des militants écologistes sur fond de corruption, de

prévarications et de sordides manoeuvres politiques. Malgré une volonté de mettre en scène ce réel dans sa vêtue la plus prosaïque, on sentait Tardi gêné par un récit manichéen qui d'autre part commandait de sacrifier au genre Fantastique sans la liberté de lier la fantaisie au réalisme sur un mode comique délirant, ainsi que les premières Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sedui en donneront la possibilité. La rencontre avec Manchette allait donc être l'occasion de revenir au quotidien et d'en approfondir l'exploration et aussi de mettre en place des procédés qui seraient repris dans des travaux ultérieurs.

L'intrigue de Griffu était assez ténue : Gérard Griffu était un conseil juridique en mal de clientèle et à ses heures une sorte de détective pas très regardant sur les méthodes à employer pour régler les missions qu'on lui confiait. Si bien que quand une gironde jeune femme lui demandait de l'aider à se tirer d'une situation compromettante en récupérant par effraction un certain dossier, Griffu, se réfugiant derrière une casuistique nourrie du sourire charmeur de la Dame, de la conviction de ne pas enfreindre réellement la loi et de la certitude de toucher un bon paquet, n'avait que peu d'hésitations avant d'accepter. Mal lui en

prenait : piégé, bastonné, il était embarqué dans une sombre histoire de combines immobilières et de luttes d'influence opposant un député corrompu à une fatale tenancière de boîte de nuit.

Avec Griffu, ce qui prenait le plus d'intérêt, d'autant plus qu'il s'agissait d'une première dans l'œuvre de Tardi, c'était la recherche de cette actualisation du récit dans un contexte réel et contemporain qui prenait corps dès les premières planches. On y voyait les personnages qui traversaient une banlieue parisienne en clair-obscur : un Paris en démolition rendu par ces cases longilignes barrées de grues de chantier, de sens interdits, de palissades graffitées, d'immeubles à demi écroulés. L'annonce d'un urbanisme furieux tel que celui-ci se dessinait au milieu des années soixante-dix. Vision d'un monde dur et froid à laquelle renvoyait la violence montrée, celle manifestée dans leurs comportements par les personnages de l'histoire, comme à celle suggérée dans une multiplication de références au contexte sociopolitique de 1978 par le biais d'images diégétisées mais par trop nombreuses pour être anodines : coupures de journaux, placards politiques et affiches publicitaires qui invitaient au décryptage d'un discours idéologique en adéquation

avec la ligne contestatrice de l'hebdomadaire qui accueillait cette histoire. Il y avait donc un second horizon de lecture détectable dans cette suggestion et que l'on reconstituait en se repérant dans un diffus réseau de renvois et de résonances d'un thème à l'autre (les manoeuvres immobilières, la misère des immigrés, la lutte du peuple palestinien, les groupuscules d'extrême-gauche...). Procédé maintes fois utilisé par la suite.

« C'était comme un voyage dans le temps » annonçait le récitatif off de la première case, mais les sens interdits que l'on distinguait dans les cases suivantes étaient bien l'indice qu'il n'était pas question de remonter le temps, de se servir du subterfuge de la reconstitution historique, d'aller à la rencontre du Paris de la première Guerre, par exemple, mais bien plutôt de se diriger vers le temps présent et d'en donner les contours troubles.

Très rapidement la tragédie — à l'horizon c'est la mort qui se profilait pour tous les protagonistes — était désamorcée au profit d'un discours politique à la tonalité cynique, voire cruelle, grâce à un ensemble de procédés que Tardi exploiterait ailleurs. La narration subjective en voix off qui suggérait un commentaire décalé par rapport à la gravité des événe-

ments montrés, en affectant le détachement ou en recourant au bon mot cinglant — procédé classique du roman noir américain — désinvestissait ici le récit de sa charge dramatique au profit de ce second degré inflationniste — on sait comment, dans d'autres ouvrages, le commentaire off allait jouer la disjonction totale avec le figuré.

Puis c'était au plan de la représentation des personnages que le tragique était décrédibilisé. Le trait, volontiers caricatural, typifiait les personnages de manière outrancière : le député pourri, la femme fatale, l'avocat fourbe, le flic/truand, le vieux gâteux bavant, donnaient de l'humanité une représentation sans complaisance, d'une invraisemblance exagérée par une prise de position idéologique que l'on pourrait résumer au « Tous pourris ! » propre à la phraséologie de l'extrême-droite. Le narrateur diégétique lui-même, le détective, constituait difficilement un modèle d'identification puisque la « pureté » de son action était entachée par un comportement que l'on jugerait aujourd'hui politiquement incorrect : apparaissait-il comme le preux défenseur des immigrés délogés qu'il se révélait aussitôt raciste, le voyait-on se porter au secours de personnes âgées menacées par un

immonde avocat véreux qu'il avouait immédiatement son dégoût pour les vieux. Une ambivalence qui en faisait le personnage le plus complexe à cerner dans cette histoire et dans une certaine mesure le plus vraisemblable, d'autant plus que malgré la narration subjective, nous n'accédions jamais à l'intimité du narrateur.

Enfin, l'esthétique des décors banlieusards en démolition, crapoteux, vieillots avec leurs tapisseries intérieures à rayures verticales, inscrits dans des cases surcadrées, produisait, en surenchérissant sur la motivation réaliste, un effet de faux vérisme peu compatible avec l'illusion de la fiction policière.

On retrouvait encore cette approche dans Brouillard au Pont de Tolbiac plus diffuse parce que s'annonçait déjà un traitement différent du réalisme par le prisme de la reconstitution historique qui allait trouver sa pleine mesure dans l'extraordinaire C'était la Guerre des tranchées autre tournant dans l'évolution de l'œuvre tardienne que continue le Casse-pipe à la Nation de 1996.

Casse-pipe à la Nation, un réalisme baroque

CASSE-PIPE à la Nation, nouveau volet des aventures de Nestor Burma, patron-détective de l'Agence Fiat Lux, poursuit une série d'adaptations commencée avec Brouillard au Pont de Tolbiac en 1982 et continue l'exploration en cercles concentriques des arrondissements de la Capitale. Série qui compte cependant peu de titres puisque cet album n'est que la troisième incursion de Tardi dans l'univers de Malet depuis 14 ans, la quatrième si on ajoute Une Gueule de Bois en Plomb scénario original de Tardi inspiré par les personnages de Léo Malet, qui s'intercale entre 120 rue de la Gaë et « notre » Casse-pipe à la Nation..

C'est à la suite d'un enchaînement de hasards objectifs et de coïncidences troublantes que le détective « qui met le mystère KO » se trouve embarqué dans une enquête originale puisque, pour la première fois, il est son propre client. Tout s'enclenche à la gare de Lyon, le 6 mai 1957, où Nestor Burma est venu attendre sa secrétaire Hélène qui finalement n'arrive pas. Premier pied de nez du destin. Dépité, Burma erre jusqu'à la Foire du Trône où il entreprend de suivre une belle brune qui l'entraîne sur le

« Super Grand Huit Infernal ». C'est là qu'un individu tente de pousser le détective dans le vide et que celui-ci s'en débarrasse en l'envoyant ad patres. Résolu à comprendre les raisons d'une telle agression, Burma découvre que quelques mois plus tôt pareille agression avait déjà été commise, toujours sur le Grand Huit, sur la personne d'une jeune femme désormais paralysée. Une investigation s'amorce alors, qui prend pour cadre la Foire du Trône et les environs de la Place de la Nation.

La structure générale des histoires de Léo Malet, le règlement d'un trouble qui perturbe l'ordre établi par le biais d'un substitut de l'Ordre — le détective non conformiste — au terme d'une quête violente de la vérité, inscrit cet auteur dans la veine un peu plus classique du roman policier dont le « néo-polar », justement, tentait de se jouer. Toutefois, l'ancrage des récits dans un temps — les années cinquante — et dans des lieux familiers de l'auteur — un Paris ancien en transformation, parfois menacé par le progrès comme dans Griffu -, la mise en scène d'un certain réel socio-économique, la liberté d'esprit du personnage principal, sorte d'anarchiste désabusé, expliquent entre autres raisons l'intérêt de Tardi pour l'œuvre de Malet.

Avec Casse-pipe à la Nation histoire référentielle du genre policier, Tardi investit consciencieusement les codes et les chiffres du récit de genre qui précisément dans Griffu étaient joués de manière roublarde. Ici Tardi s'applique à respecter les règles imposées. Les personnages de la geste sont désormais connus, et de ce fait vite identifiés : Burma, Hélène sa secrétaire, qui n'apparaît qu'à la fin de l'histoire mais dont l'absence est un des facteurs enclenchant de la fiction, le commissaire Faroux, le journaliste Covett. La partition est déjà écrite il ne reste plus qu'à la jouer. De la même manière, Tardi ne contrevient pas à la trame narrative imaginée par Malet et n'utilise pas le principe de la narration subjective en voix off pour multiplier les niveaux de discours et perturber la narration comme il en a pris l'habitude ailleurs. À la grande différence de Griffu, la motivation réaliste et l'attestation de la période dans laquelle s'actualise l'histoire, ne sont plus ici des enjeux qui relègueraient l'intrigue au second plan. Même si Tardi prend soin de rappeler, toujours indirectement, comme dans Griffu, dans quel contexte socio-politique s'inscrit cette histoire — une crise ministérielle qu'annonce le titre d'une édition de Paris-Presses, les premières rumeurs de

revendications indépendantistes que laisse entrevoir un graffiti qui enjoint de laisser « L'Algérie aux algériens » — il ne le fait qu'incidemment mais jamais innocemment ⁽⁶⁾. Alors que dans Griffu ces indications proliféraient, sans inférer sur le récit, pour construire un second niveau de lecture, dans Casse-pipe à la Nation elles sont réduites à la portion congrue, intégrées à la narration en cours et servent à attester l'époque de référence au même titre que la reconstitution, fidèle au détail, du Paris des années cinquante.

Et l'on sent bien que c'est précisément ce travail quasi documentaire qui occupe Tardi au premier chef, notamment le dessin minutieux, le rendu presque photographique des lieux qui constituent le cadre de cette histoire, des traits d'une extrême précision sur de grands aplats gris, et auxquels s'opposent par contraste les personnages caricaturaux, presque schématiques qui les hantent. Au passage, on notera que les personnages s'arrondissent chez Tardi, se font plus bonhommes, de moins en moins mimétiques d'une certaine réalité (ils me font penser aux personnages de Dubout). La première scène mise en avant est cette extraordinaire Foire du Trône, visitée la nuit (page 8), au plus fort de son activité. Lieu haut en

couleurs, où s'annoncent les plaisirs mais d'où la menace paraît sourdre de toutes parts : de ce sombre et inexpugnable château nervalien qui surmonte la planche de la page 8, du regard hostile jeté par la reproduction du grand Pithécantrope de Java de la baraque aux monstres sur Burma perdu dans la foule (page 9). Baraque aux monstres qui renferme les pires horreurs des abysses infernaux, à l'image de ce requin aux dents acérées dans lequel la jeune femme et Nestor Burma viennent de prendre place (page 10). Un ensemble de sensations ressenties qui viennent à se confirmer très rapidement avec l'agression sur le Grand Huit Infernal, sans doute maudit car il n'en est pas à sa première victime.

À rebours de Griffu, où les lieux paraissaient devoir se soumettre à la volonté des êtres et à leur cupidité, ici tout se passe comme si le décor investi d'une dimension plus symbolique interagissait sur le comportement des individus ou déterminait l'intrigue : à l'ordre et à la rectitude d'un découpage hausmannien, répond immédiatement le désordre inquiétant de la Foire du Trône où se prépare le dérèglement de l'ordre. De l'ordre et des sens : l'absorption massive de mauvais vin conduit Burma à faire un

cauchemar où se cristallisent toutes les menaces représentées par la Foire du Trône (pp. 59-60). Comme si les lieux portaient en eux la mémoire d'événements et la permanence de comportements plusieurs fois vécus : l'intérieur vaguement désordonné de Simone Blanchet annonce la femme indépendante et sans doute entretenue tandis que le pavillon isolé de Saint-Mandé, forme haute et sombre que nous explorons de fond en comble sur les traces de Burma, devient l'autre épice de l'intrigue. Lieu de rencontre des amants, c'est aussi la planque du tueur, l'endroit où l'on abandonne un cadavre, où l'on se tire dessus et où l'on dissimule un magot.

Tandis que Malet se servait du prétexte des lieux pour donner un cadre à ses intrigues, Tardi en fait les acteurs premiers du drame qu'ils semblent eux-mêmes mettre en scène. Le personnage, n'étant là que pour retisser le lien invisible qui relie tous ensembles les cercles de ce nouvel Enfer, se laisse conduire comme une marionnette.

De Griffu à Casse-pipe s'opère donc un glissement du statut du réalisme. Alors que dans Griffu, le contrat de vraisemblance destiné à favoriser l'adhésion du lecteur au récit était dénoncé au profit

d'une monstration du réel dans sa matérialité, pour l'adaptation de Malet, Tardi reconstruit une réalité documentée à décrypter cette fois-ci comme une peinture baroque, en y cherchant les symboles enfouis et à la manière de Burma, en y quêteant une forme de vérité.

Jean-Philippe MARTIN

Griffu, Jean-Patrick MANCHETTE, Jacques TARDI, éditions Casterman, août 1996, 4e édition.

Casse-pipe à la Nation Léo MALET, Jacques TARDI, Éditions Casterman, octobre 1996.

1 Gérard DESSONS « Modernité » introduction à Comment Peut-on être Moderne. Reprint in revue de l'UFR des Lettres et Langues de Poitiers, La Licorne, numéro spécial consacré à la rencontre « Écrivains présents » qui s'est tenue entre le 19 et le 23 novembre 1990 à Poitiers. Office du Livre en Poitou-Charentes, Poitiers 1990.

2 À l'exception du gros succès de librairie rencontré par les deux volumes de Maus d'Art Spiegelman, l'introspection dessinée est un phénomène inconnu du large public.

3 L'expression est forgée par Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine dans leur ouvrage Facsimilé, essai paratactique sur le Nouveau Réalisme de la Bande dessinée Éditions Futuropolis, Paris, juin 1983.

4 Cavanna dirige BD jusqu'au numéro 17. Manchette, secondé par Dominique Grange, lui succède alors puis cède sa place à son

Tardi, aux frontières du réel

« assistante » qui dirige BD jusqu'au dernier numéro (59). Les auteurs publiés par BD couvraient largement le spectre de la création pour adultes puisqu'on y retrouvait à la fois les dessinateurs politiques de Charlie-Hebdo les « nouveaux réalistes», les dessinateurs underground, les graphistes de la Ligne Claire (Swarte rapatrié de Charlie Mensuel apparaissait dans la revue), quelques graphistes « punks » (Caro) et quelques jeunes auteurs atypiques comme Schlingo. Définie par Manchette, la ligne éditoriale devait marier

agressivité et anti-modernisme (?). Ce qui explique sans doute la co-présence d'auteurs comme Munoz, Sampayo, Tardi et Dimitri.

5 BD a favorisé ce type de rencontre, parfois moins attendue, comme celle de Berroyer et de Gibrat, par exemple.

6 Je ne suis pas allé vérifier le texte de Malet, mais je ne crois pas me rappeler qu'il faisait référence à ce contexte politique, notamment aux revendications indépendantistes algériennes.

Baru, sur la route encore

Un air de beat generation

Christian Marmonnier

ON THE ROAD AGAIN (trente ans après!), c'est en effet le titre francisé du dernier volume de Hervé Baruléa, un gars du Nord qui aurait très bien pu introduire son livre par les paroles efficaces de Canned Heat, voire, si cela avait été possible, nous donner les prémices harmoniques de cette fameuse chanson, hymne bluesy de toute une génération. Notes nostalgiques, partition encadrée dans le passé mais comme langoureuse, telle est aussi la chaîne graphique constituée de six étapes que nous propose « Jack » Baru.

PARMI TOUTES LES THÉMATIQUES chères à Baru depuis qu'il réalise des bandes dessinées, il en est une qui repose sur son vécu et sur les réminiscences nostalgiques de son passé évidemment pimantées d'un accent de fiction. Ce qui donne à l'ensemble de ses récits dessinés une forme d'Œuvre. Baru, en effet, accomplit un travail d'artisan depuis Quéquette blues (paru à l'époque chez Dargaud) pour nous fournir au fil de ses publications un maillon nouveau à intégrer dans l'écheveau de son travail. Sur la route encore s'avère être la dernière de ses

productions mais aurait très bien pu se faufiler entre La piscine de Micheville et La communion du Minotant cette notion qualifiante d'œuvre lui colle à la peau.

Cela dit, et pour resituer cet ouvrage dans l'espace chronologique de l'œuvre, Baru effectue ce virage Sur la route juste après une autre route, celle-ci à plusieurs voies. Une route dorée qui a passé par le Japon, qui menait aussi vers le Sud et atteint Angoulême pour un succès en forme de prix. Incontestablement, Baru aime les routes, les voitures et les voyages. Et évoque, à l'instar des chants de la « beat generation » américaine, l'amitié entre copains, tout en regardant amèrement se dérouler la vie de notre Nation. Au cours de leurs pérégrinations, de leurs fictions graphiques, les personnages de Baru (dans leur ensemble) portent un regard désabusé sur nos racismes quotidiens, nos manières d'être et nos égoïsmes occidentaux. Dans Cours, camarade!, Le chemin de l'Amérique et bien sûr L'autoroute du soleil le sujet de la ségrégation est inévitablement abordé et devient même pour le coup, le pivot de l'histoire. Le fait qu'un jeune et beau garçon arabe fasse cocu le leader

fasciste d'une ville du Nord provoque toute l'histoire de L'autoroute du soleil

Où vais-je ?

« **L** ÉTAIT TEMPS de nous mettre en route. On prit un car pour Detroit. On n'était plus bien riches maintenant. On trimballa notre lamentable attirail à travers la station. Maintenant le pansement de Dean était presque aussi noir que du charbon et tout déroulé. » ⁽¹⁾

Les voyages routiers, qu'ils soient temporels, permettant ainsi à l'auteur de s'exprimer sur une partie de son histoire personnelle... ou qu'ils soient descriptifs et physiquement adaptés dans le scénario d'une fiction, sont l'apanage particulier des auteurs liés à la beat generation ⁽²⁾. Au cinéma, Denis Hopper et Wim Wenders ont traduit ce fonds dans certains de leurs films. Dans la bande dessinée, les personnages de Baru sillonnent les voies d'asphalte et usent de nombreuses semelles. Pour ce dernier opus, André et Édith parcourront, on le saura à mesure que progresse l'histoire de Sur la route encoë, le chemin qu'ils ont fait à la fin des années soixante. Les routards de cette époque d'utopie ont laissé la place à des quinquagénaires en mal de vivre et en mal d'amour. André et

Édith se sont séparés. André prend son baluchon pour retrouver Édith, comme au bon vieux temps... c'est ainsi qu'est initiée cette série de nouvelles.

Sous l'aspect de six clichés successifs, ces nouvelles constituent aussi un petit clin d'œil à l'œuvre baruléenne. « Calypso rock », première historiette, nous fait revivre de délicieux instants traités à la manière de Quéquette blues. La traque de « Bouboule » rappelle d'autres courses poursuites. On reconnaît également l'inspecteur qui boucla L'autoroute du soleil et on se baigne à nouveau dans ces ambiances grisantes de cafés de provinces, de bars d'autoroutes où le climat si virilement sympathique des chauffeurs routiers se fait sentir. Clins d'œil à l'œuvre ou mixité de l'ensemble, ces six histoires fonctionnent de manière quasi indépendante, chacune pouvant se lire seule, sans le regard de l'autre. Mais on y perdrait cependant tout. Ce sont des points de suspension qui se finissent en point d'exclamation. Ou plutôt, cinq courts récits (15 pages maximum) pour une conclusion (de 36 pages).

Que fais-je ?

EN PERPÉTUELLE RECHERCHE SUR son dessin, le trait et la figuration des person-

nages de Baru ont éminemment évolué en dix ans. De Quéquette blues à Sur la route encoË, la chose est flagrante. On peut dire — et l'auteur l'avoue lui-même d'ailleurs — que son expérience japonaise récente ne fut pas sans conséquence sur son cheminement graphique⁽³⁾. Aidé de Daniel Ledran pour la mise en couleurs (phase primordiale), le travail de Baru est relativement classique dans ce sens que l'ordonnance des cases, le découpage, sont sages. Les effets d'animation et les surprises proviennent le plus souvent de la variation de ses cadrages et du jeu visuel que peut provoquer un enchaînement de situations. Page 27, l'arrivée de la fille du cafetier est en cela exemplaire. La page est composée de quatre strips de trois cases chacun, chaque carré de cette fenêtre étant de surface égale. Les douze cases ainsi agencées vont jouer sur l'alternance de plans américains et de plans serrés, proposant au lecteur de voir tout d'abord les jambes de la fille puis sa tête puis les gens du bar, puis la fille à nouveau, puis le père et la fille, puis les gens de salle, etc.

Autre planche, autre jeu. Page 14 de l'album, Baru produit cette fois-ci des effets de foule pour un plaisir purement graphique et visuel. On pourrait s'amuser de cette façon à démonter les méca-

nismes séducteurs dans l'œuvre évolutive de Baru.

Qui suis-je ?

« **L**ES VIEUX AUTOMATISMES des bagarres de baloches me revinrent instantanément : les couilles... J'le relève... J'lui plante ma tête dans la gueule... Et plaf! Le crâne sur le goudron... Merde! »⁽⁴⁾

Chacune de ces nouvelles est interprétée sur le mode du je (jeu). Racontées par un interlocuteur variable, la première par André, la deuxième par Édith, ces histoires alternent comme dans une danse. 1/André, 2/André, 3/Édith, 4/André, 5/Édith, 6/André, Édith et les autres. Loin de Lelouch, cette valse des prénoms cache un jeu de mise en scène intéressant où le narrateur des premiers chapitres ne se dévoile pas tout de suite. Il faudra attendre la page 69 pour que nous soit enfin montré le visage marqué d'André. Beaucoup de scènes étant alors auparavant « tournées en caméra subjective ». Suspens au masculin (encore que le « héros » s'affiche en couverture du livre) mais point n'est nécessaire de se cacher pour Édith. Elle est là et resplendit dès son apparition.

Le mode de narration marque aussi chez Baru un ton exploratoire. Et ses

sentiments exprimés de cette manière se communiquent aisément. En épinglant au passage les tribulations des communautés provinciales, le machisme banal d'un patron de café ou le simple spectacle d'un bal campagnard où chaque visage reflète une émotion. « Près de l'entrée — je ne la vois pas, mais je sais qu'elle y est —, il y a Monique. Il est minuit et elle rassemble ses affaires pour s'en aller. Elle n'a pas dansé... Et il n'est pas venu... Tout à l'heure, dans son petit lit, elle va sûrement pleurer. »⁽⁵⁾ Plus qu'une leçon de choses, Baru propose une leçon de vie. Tout simplement.

Dans quel état j'erre ?

AUTRE TROUBLE poignant chez Baru, ce regard porté sur le passé (nous l'avons déjà évoqué), sur les folles ambitions adolescentes, farfelues ou utopiques. Rêves hippies, dérives idéologiques des uns, déviances quasi-terroristes des autres, l'atterrissage semble dur lorsqu'André retrouve un vieil ami perdu de vue depuis belle lurette. Joie de la retrouvaille, mais aussi pincement au cœur quand à l'ouverture de leur album souvenir. Pour André et Édith, la vie s'en est allée, les amis ont passé mais se sont retrouvés. Comme dans une spirale infer-

nale, les couples se défont et se reforment. C'est ainsi qu'à l'issue de cette routière randonnée, crevant fières santiagues et chevauchant bleues michelines, nos deux routards des années quatre-vingt-dix, abîmés par les ans, burinés par l'habitude se sont retrouvés, en faisant un détour cinglant par leur passé. C'est une rou(t)e qui tourne.

Christian Marmonnier

Sur la route encore Baru, couleurs : Daniel Ledran, Casterman, janvier 1997.

1 Sur la route, Kerouac, Gallimard, 1960.

2 À ce titre, Michel Morht, préfacier de Sur la route (ed. 1978), parle mieux encore de ces éléments primordiaux qui constituent les récits beat : « La vitesse à bord des voitures volées, l'alcool, la marijuana, ces éléments suspects d'un nouveau romantisme que plusieurs films récents nous ont révélés : autant de manières de dire non à la société bourgeoise, autant de moyens pour sortir du "cauchemar démentiel" des villes. La route est pure. La route rattache l'homme des villes aux grandes forces de la nature : les arbres et les prés, la neige, la montagne et le fleuve, la mer. Sur la route, dans les restaurants qui la bordent, les postes à essence, les faubourgs des villes qu'elle traverse, les amitiés se nouent, et les amours de passage : la route, c'est la vie. »

3 « L'autoroute du soleil a été une bonne expérience, mais je suis un peu vexé et frustré de ne pas avoir compris comment fonctionnait un manga, de ne pas avoir saisi ses codes de lecture. Ce que je veux maintenant, c'est comprendre cela. » Baru, janvier 1996 pour la revue Tsunami.

4 Sur la route encore, p. 52.

5 Sur la route encore, p. 10.

Les aventures de François Schuiten et Benoît Peeters

Renaud Chavanne

L'aventure des images
De la bande dessinée
au multimédia

François Schuiten
et Benoît Peeters

Éditions Autrement
Collection " Mutations " n°167, octobre 1996
98 F

Multimédia et transmédiativité

CET OUVRAGE, aux titres trompeurs, est avant tout une large explication des deux auteurs sur leurs nombreux travaux, aboutis ou non, et sur les motivations qui les y ont conduits. En un sens, c'est un manifeste que nous offrent François Schuiten et Benoît Peeters. Là où nous pensions trouver une réflexion théorique sur l'image et la bande dessinée, nous découvrons plutôt l'exposé de la méthodologie propre aux auteurs et de ses justifications; ces dernières découlant, cela va sans dire, de considérations plus générales sur ce qu'est la bande dessinée. Pour autant, de telles considérations ne constituent pas l'objet déterminant de l'ouvrage.

LE LIVRE fait le point sur les très nombreuses créations et activités des deux artistes, c'est un de ses mérites. On constate, à sa lecture, à quel point leurs travaux peuvent emprunter des voies différentes et s'appuyer sur de nombreux médias. Scénographies d'expositions, séminaires fictifs, télévision et images de synthèse, opéra, photographie, cinéma, livres, disques, CD-Rom, réseaux informatiques et, bien sûr, bande dessinée : les auteurs se sont frottés à de nombreuses disciplines. Ces efforts pour produire et créer sur des supports aussi divergents, Schuiten et Peeters les qualifient de « transmédiatiques », en ce sens

qu'ils empruntent des voies qui sont celles de multiples médias, et pas uniquement celles de la bande dessinée.

Partant des nombreux médias que les travaux des deux artistes ont exploités, il nous est aisé de comprendre que l'on puisse ne faire qu'un pas pour aboutir au multimédia, qui sent bon l'odeur de la fin de notre XXe siècle. Encore qu'il faille bien distinguer les deux notions. La transmédiativité serait plutôt l'accomplissement d'une œuvre, faite de nombreux éléments, par le biais de différents médias employés successivement, alors que le multimédia est la faculté d'un support de stocker et à manipuler des médias qui ne peuvent généralement se côtoyer sur le même volume physique de stockage (comme par exemple la musique, qui ne peut, pour le commun des auditeurs, se trouver placée sur le même support que le texte écrit, à défaut de multimédia précisément).

Collaborations alchimiques

LES DEUX AUTEURS expliquent qu'ils ont souvent réagit à des impulsions extérieures. Ils en sont venus, peu à peu, à exploiter des sollicitations de lecteurs,

d'admirateurs, de professionnels, d'amis, et ainsi de suite, pour en extraire la substance de nouvelles créations. Lettres de lecteurs, réponses d'autres auteurs, commandes éditoriales et publicitaires : toutes occasions bonnes à saisir pour ajouter une pierre à une bâtisse déjà impressionnante. Certains travaux ont pu conserver une certaine autonomie, comme ce fut le cas pour la série des Quarxs, ou, au contraire, s'insérer dans l'œuvre des Cités Obscures comme cela se fit pour le Musée des ombres Quoi qu'il en soit, un travail est toujours susceptible d'être réinvesti dans cette œuvre, monumentale par bien des aspects. Schuiten et Peeters expliquent ainsi que le CD-Rom aurait été un bien meilleur support que le livre pour le Guide des Cités en ajoutant presque aussitôt que, si la chose était à refaire, ils l'augmenteraient d'extraits du film Taxandria, et d'autres, tirés de la série des Quarxs, mêlant de la sorte des travaux originellement autonomes dans leur entreprise la plus vaste, celle des Cités Obscures

Le Grand Œuvre

CEPENDANT, à mesure qu'il s'élabore, adoptant des manifestations hétérogènes

(du livre au site Internet) et motivé par de nombreuses impulsions d'origines fort diverses, le Grand Œuvre des Cités Obscures devient sans cesse plus complexe, et plus hermétique aux lecteurs. Pour embrasser l'ensemble de ce travail, et prétendre donc à une intelligence de l'œuvre, ceux-ci doivent s'ouvrir à des champs bien différents de celui de la bande dessinée. Il leur faudra surfer sur le Réseau des réseaux, écouter des disques, visiter des expositions, lire des livres qui ne sont pas des bandes dessinées. Bien entendu, la contemplation de chacune des œuvres se suffit à elle-même, mais il n'est plus possible d'être attentif à l'œuvre dans tout son ensemble sans cette vision transmédia-tique. Les auteurs reconnaissent d'ailleurs très clairement cette cohérence supérieure, qui englobe la plupart de leurs travaux : « si la série est en effet ouverte, et donc susceptible d'accueillir les apports étrangers, elle est en même temps réglée : chaque nouvel élément doit tenir compte de tous ceux qui ont déjà été posés », déclarent-ils à la page 49. Ainsi donc, le lecteur doit accepter de porter son regard, voire ses oreilles et ses pas, vers d'autres supports qui ne sont pas nécessairement ceux de sa prédilection. En conséquence, on peut

dire qu'en s'ouvrant à des modes de création plus nombreux, l'œuvre se ferme à une partie de ses lecteurs d'origine, qui ne se satisferont pas de la forme des nouvelles productions.

Ce faisant, le lecteur se transforme peu à peu en fan : il en a l'érudition, car il doit connaître chaque détail pour pouvoir contempler le Grand Œuvre. Il en a encore l'amour, car il doit accepter ce qu'on lui demande sans sourciller : aller aux expositions, naviguer sur le Net, lire les textes complémentaires, etc.

Par ailleurs, en acceptant les sollicitations extérieures, les partenariats, en reconnaissant l'importance des interventions d'autres créateurs et techniciens, François Schuiten et Benoît Peeters méritent leur œuvre. Ce qui serait assurément un précepte pertinent dans le cadre de créations diverses et autonomes, perd de son intérêt au sein d'une création globale dans laquelle toutes les productions font corps. Pour que le résultat final ne perde pas en cohérence, il lui aurait fallu un projet initial fort, aux lignes suffisamment déterminées, et non pas une œuvre en constante mutation.

Avec la série des Cités Obscures les deux auteurs s'engagent dans une fresque bien plus impressionnante que celle d'un fondateur comme Hergé. En

revanche, ils ne semblent pas s'attacher à ce souci de l'ajustement rétroactif du détail, qui fut à même de souder l'œuvre du créateur de Tintin. Bien au contraire, l'explosion des supports et des intervenants a le mérite de produire une œuvre très dynamique, en constante transformation, mais ne contribue pas à fournir une cohérence à l'œuvre. Il semble manquer au travail ce caractère cyclique, qui le fait se retourner vers lui-même pour s'auto-justifier et solidifier ses lignes de soutènement, remplacé ici par une sorte d'énergie exploratoire et explosante.

Les avatars numériques de la bande dessinée

AU FUR ET À MESURE de l'exposé, l'attachement des auteurs pour les expérimentations et les créations transmédiatiques se manifeste de plus en plus fortement, et l'on découvre sans cesse leur participation à de nouvelles œuvres, qui s'éloignent par la forme de la bande dessinée, et par le thème des Cités Obscures bien que, comme nous l'avons dit, ces travaux semblent toujours pouvoir être réinvestis dans l'œuvre majeure. Ces explorations conduisent souvent à des réflexions sur les arts mis à

l'épreuve. Celles qui concernent la photographie et le roman-photo méritent l'attention. De manière plus générale, ce sont les nombreuses relations qu'entretient la bande dessinée avec d'autres arts qui sont abordées, toujours au travers des propres expériences des auteurs. L'ensemble se fait avec lucidité, puisqu'alors que la photographie et l'exposition-spectacle sont traitées avec enthousiasme, Benoît Peeters et François Schuiten sont sans complaisance vis-à-vis de la valorisation de la peinture, souvent perçue comme le stade supérieur de l'art par les auteurs de bandes dessinées.

Pourtant, il est regrettable que les chapitres de l'ouvrage consacrés aux technologies et aux arts numériques soient souvent plus pauvres et moins convaincants, alors mêmes qu'ils sont présentés dans le sous-titre de l'ouvrage (« De la bande dessinée au multimédia ») comme l'aboutissement de la présente réflexion, mais aussi comme le ferment prometteur d'œuvres futures. Ainsi, le chapitre « Du daguerréotype à Photoshop » n'évoque ce dernier, célèbre outil informatique de traitement de l'image, que dans ses derniers paragraphes, et de manière très succincte.

Concernant la création de CD-Rom et la mise au point de sites Internet, les auteurs rappellent quelques-uns des enjeux et certaines des notions les plus importantes. Intéressants pour le néophyte, ces chapitres font le point sur la situation actuelle et insistent sur certaines considérations, parmi lesquelles on peut citer, en vrac, le fait que le numérique n'est pas un instrument destiné à remplacer les outils plus anciens, que son aspect lisse, sans aspérité, le défavorise parfois, qu'il abolit l'ère du document original (le « master »), à partir duquel toute œuvre destinée à être reproduite perdait en qualité à chaque reproduction successive, que les effets technologiques participent à un mécanisme de mode qui les valorise indépendamment du sens qu'ils peuvent avoir, ou ne pas avoir. Toutes ces remarques sont justes et pertinentes, mais elles appartiennent au fond commun des interrogations habituelles concernant l'ordinateur. Il est dommage que les deux auteurs se soient bornés à poser des problèmes déjà souvent évoqués, sans mettre à profit leur qualité d'hommes de bande dessinée et de critiques pour nous proposer une réflexion originale, un peu plus en mesure de faire progresser les débats sur les questions digitales.

La position selon laquelle « l'arborescence n'est qu'une simple multilinéarité » est plus contestable (pages 161-162). Rappelons que l'on nomme arborescence d'un CD-Rom, ou d'un site sur Internet, la structure de ce qui est visible. Cette structure, par laquelle l'utilisateur accède aux éléments stockés sur le CD-Rom ou sur le site en ligne, se compose souvent d'un certain nombre de parcours, se croisant en des lieux précis, ou lors d'actions particulières. D'où le terme, employé par les auteurs, de « multilinéarité ». La structure arborescente est rendue possible par l'interactivité, qui offre au lecteur des choix lui permettant de s'engager sur un parcours plutôt que sur un autre. Lorsque François Schuiten et Benoît Peeters reprochent ainsi à l'ordinateur sa rigidité et le subterfuge par lequel il fait croire à une infinité de possibles, alors que les routes sont déjà tracées, ils omettent de porter ce reproche aux livres et aux autres médias qui, prétendent-ils (lire page 161), sont tout autant interactifs que les supports multimédias. Mais surtout, il est important de ne pas se laisser entraîner par le mythe de l'interactivité. Celle-ci doit s'entendre comme un outil modifiant la perception de ce qui est montré, plutôt que comme un outil

permettant au lecteur de construire lui-même ce qui doit être vu. On lira, sur cette question, l'article , «À propos d'une écriture numérique de la bande dessinée ». Par contre, l'ordinateur, parce qu'il est un outil qui permet la jonction entre les médias et la résolution d'équations plus ou moins complexes, rend possible le conditionnement des branches de l'arborescence. Il ne s'agit pas tant d'une interactivité, grâce à laquelle le lecteur a prise sur le cours de ce qui lui est dévoilé, mais de l'intégration, lorsque l'on montre quelque chose, de ce que le spectateur a déjà vu. Ce conditionnement, souvent nommé « intelligence » par les informaticiens, infirme la notion de multilinéarité. Il ne peut plus s'agir d'un certain nombre de parcours qui se croisent les uns les autres, puisque le déroulement d'un de ces parcours sera fonction des parcours antérieurs. De la sorte, la succession des écrans, des images, ou de n'importe quel élément, peut dépendre d'une série de

facteurs, aléatoires, objectifs ou subjectifs, mais toujours dynamiques. Si tel est le cas, l'arborescence n'a pas à être figée initialement. Ces perspectives numériques doivent être mises en parallèles avec les évocations de l'OUBAPO, comme l'explique Jean-Philippe Martin dans son article du prochain numéro de Critix.

EN FAIT D'AVEVENTURE des images, l'ouvrage de François Schuiten et de Benoît Peeters s'attarde surtout sur leurs propres pérégrinations, sur les tenants et les aboutissants de leurs choix. La valeur de ce livre s'exprime avant tout dans la perspective de leurs travaux, bien plus que dans celle d'une réflexion plus théorique sur la bande dessinée et les autres arts ou supports. Ce livre est une excellente occasion de comprendre la direction qu'a pu prendre l'œuvre majeure des Cités Obscures

Renaud Chavanne