

numéro 6
été 1998
version électronique abrégée

CRITIX

Critix

Analyse et critique de la bande dessinée

64 pages, 3 numéros par an

CRITIX est un magazine entièrement consacré à l'analyse de la bande dessinée. Il publie des articles théoriques et critiques.

Mais CRITIX ne se veut pas organe d'information lié à la seule actualité. Son sommaire est composé d'études de portée générale, de critiques détaillées d'œuvres, qu'elles soient récentes ou anciennes, et de dossiers ayant pour thème des auteurs (Fabrice Neaud, Aristophane...), des secteurs de la création (l'informatique, les petits formats...) et bien d'autres aspects de la bande dessinée.

CRITIX porte également un intérêt tout particulier aux ouvrages et revues traitant de la bande dessinée. Ils font l'objet d'analyses et de commentaires dans ses pages.

La création de CRITIX est liée à un constat de manque il n'existe pas d'espace de réflexion consacré à la bande dessinée, à l'exception de la trop seule et annuelle revue *de Art*. Les rares rubriques traitant de la bande dessinée, dans la presse, ne sont que des notules informatives assorties de jugements lapidaires.

CRITIX est destiné aux lecteurs, aux auteurs, aux éditeurs, aux journalistes spécialisés, aux bibliothécaires, et, bien entendu aux critiques. Bref, à tous ceux qui s'intéressent à la bande dessinée en tant qu'art.

Critix

Formulaire d'abonnement

Montant

- Abonnement version papier — France**
70 F TTC pour 3 numéros
- Abonnement version papier — Autres pays**
110 F TTC pour 3 numéros
- Abonnement à la version électronique**
suppose que vous disposiez
d'une adresse Internet
et du logiciel gratuit Acrobat Reader™
50 F TTC pour 5 numéros

Nom et prénom de l'abonné

.....

Adresse de l'abonné

.....
.....
.....
.....
.....

Adresse électronique de l'abonné

(indispensable en cas d'abonnement à la version électronique)

.....

Chèque à libeller à l'ordre de **BANANAS BD**.

Merci de retourner ce document, accompagné d'un chèque du montant de votre commande, à l'adresse suivante :

CRITIX, 22 boulevard Lénine, B5, 95100 Argenteuil, France

CRITIX version électronique abrégée

La présente version de CRITIX, électronique et abrégée ne contient qu'une partie des articles publiés dans ce numéro.

Si vous désirez accéder à la version intégrale de CRITIX, il vous faut vous y abonner. Il existe deux formules d'abonnement : abonnement à la version papier ou à la version électronique. Cette dernière est également au format Acrobat™, mais elle contient la totalité des articles et des illustrations.

Pour accéder au formulaire d'abonnement, cliquez sur cette phrase.

La présente version électronique et abrégée de CRITIX peut être diffusée librement, mais les auteurs conservent tous les droits sur les textes et les illustrations, et la reproduction d'un article, en partie ou en totalité, doit faire l'objet d'une autorisation préalable de son auteur.

Éditorial

L'état de santé de la bande dessinée est un thème récurrent des journalistes, notamment lors de la rencontre annuelle des «reporters spécialisés», qui se déroule fin janvier dans une ville charentaise renommée. À cette solennelle occasion, il est de bon ton et de bon augure de disséquer la BD sous ses coutures les plus phénoménales. Bien évidemment, ces artifices verbaux et encartés font coexister depuis des lustres le meilleur et le pire. De plus, ils confortent un nombre de préjugés tenaces vis-à-vis de ce moyen d'expression plus que centenaire.

Si la plupart des grands quotidiens et hebdomadaires gérant la vie médiatique française diagnostiquent une fois l'an sur cet état de santé, comme on s'occupe d'une vieille tante retraitée, c'est que la BD ne les intéresse pas outre mesure. Mais revenons à notre sujet. Hors de cette période angoumoise, la BD a peu de représentations. Peu ou pas d'émissions réfléchies et régulières sur le dessin : la bande dessinée, comme le dessin de presse ou le dessin d'animation, ne captivent pas les journalistes ! Les échos reptiliens des mouvements indépendants des années quatre-vingt-dix (L'Association, Amok, Requins Marteaux, Jade, etc.) n'ont pas réussi à réveiller les monstres de la communication. La place concédée au cinéma est mille fois plus importante dans la presse écrite et télévisuelle.

Aujourd'hui, un groupe de pigistes spécialisés a décidé de remuer le cocotier en sollicitant les lecteurs de BD. Ce collectif, regroupé dans l'Association des Critiques et Journalistes de Bande Dessinée souhaite combler ce déficit d'information. Espérons qu'une critique de bande dessinée puisse vivre au grand jour. Espérons aussi qu'elle permette de ne plus dire n'importe quoi.

Christian Marmonnier

Études

Strypoétique — Renaud Chavanne
Le centre et la marge — Évariste Blanchet p. 7

Matériel critique

Aux innocents les mains sales — Jean-Philippe Martin

Œuvres

La romance de la momie — Jean-Philippe Martin

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: juin 1998/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 / © 1998 les auteurs/Directeur de la publication: Luc Thébault

Le centre et la marge

Évariste Blanchet

BON NOMBRE de dessinateurs ont tâté à un moment ou à un autre de peinture, au risque de passer pour des traîtres auprès de leurs lecteurs et pour des intrus auprès des milieux de la peinture. À titre d'exemple, et pour en montrer la diversité, quelques noms : Cuvelier, Jijé, Brétécher, Rochette, Tardi, Montellier, Binet, Placid, Buzzelli, Macherot, etc.

En outre, depuis une vingtaine d'années, la bande dessinée s'inspire de la peinture. Non par la technique, « la couleur directe » par exemple reste l'exception et le recours aux « bleus » d'imprimerie la norme, mais par la symbolique, comme pour tenter de s'approprier une légitimité qui lui était refusée. Ainsi, la planche de bande dessinée n'est plus une simple matrice destinée à être dupliquée à de nombreux exemplaires mais une œuvre originale, unique, assimilable à une toile, de ce fait exposable en tant que telle, et accessoirement cessible à des collectionneurs. ¹

De même que le cinéma existe au-delà de ses films, la peinture existe au-delà de ses toiles. C'est bien cet au-delà qui nous intéresse aujourd'hui. ²

Le prestige et la reconnaissance

IL SERAIT intéressant de connaître les motivations des dessinateurs qui se font peintres. Laisser entendre que la peinture accorde un statut symbolique à ses artistes autrement plus gratifiant que celui octroyé par la bande dessinée est, généralement, l'explication avancée pour expliquer les tentatives de désertion. De fait, dès 1435, Léon Battista Alberti pouvait déjà écrire : « Le but du peintre est d'obtenir par son ouvrage la gloire, la reconnaissance et la bienveillance [...] ». ³

La manière dont on parle aujourd'hui de la bande dessinée dans les médias, comme d'une chose plutôt rigou-

lote faite par des gens plutôt rigolos, est à peine moins accablante que le silence total qui avait précédé.

Par ailleurs, les pleurnicheries du début des années quatre-vingt-dix sur la crise de la bande dessinée commerciale ont laissé place à une satisfaction guère plus réjouissante. Un quotidien exprimait récemment son soulagement en écrivant : « Cette propension à faire de la BD un art majeur — le 9^e — a bien failli lui être fatale. Aujourd’hui, elle se recentre sur ses valeurs d’origine et part à la conquête d’un nouveau lectorat sur un marché redevenu porteur. »⁴ Il semble que nous n’ayons pas les mêmes valeurs.

On ne doit pas s’étonner qu’une persistante frustration ait pu en pousser quelques-uns à fuir un univers dont la santé ne s’évalue qu’en terme d’augmentation de chiffre d’affaires. Si nous sommes quelques-uns, créateurs, critiques, amateurs éclairés, à nous désespérer de la représentation que les médias donnent de la bande dessinée, nous n’exprimons pas toujours la même hauteur de vue, le même agacement légitime, la même réprobation quand est dressé un portrait tout aussi caricatural de la peinture contemporaine. Nous avons parfois tendance à croire que les idées que nous exprimons proviennent

de notre génie intérieur, et réfléchissons trop peu sur la manière dont elles s’imposent à nous. Pour ce qui est des arts reconnus, nos jugements sont imprégnés de valeurs qui appartiennent au passé. L’artiste thaumaturge, mis sur un piédestal et coupé de la masse, exprime une vision plutôt aristocratique des choses, parfois teintée de romantisme quand nous nous le représentons maudit, pauvre et incompris de son temps, ne vivant que par et pour son art. Gare à celui qui ne crève pas la faim : ce ne peut être qu’un imposteur.

Si la peinture n’est que l’expression de la beauté la plus pure, que valent un Hergé ou un Caniff dont on vante volontiers les qualités plastiques face à ces peintres qui hantent l’histoire de l’art depuis le moyen âge et qui ont pour nom Van Eyck, Piero della Francesca, Botticelli, Raphaël, Michel-Ange, Dürer, Titien, Bosch, Tintoret, Rubens, Poussin, Van Dyck, Velasquez, Rembrandt, Vermeer? Cette accumulation de noms plus prestigieux les uns que les autres éclaire sur l’impossibilité de prétendre à une quelconque concurrence. Il faut inlassablement rappeler, dès que l’on dresse des comparaisons de cette sorte, que la bande dessinée n’a guère plus d’un siècle, si l’on retient comme critère

sa diffusion de masse, à peine plus si on remonte à Töpffer son « inventeur ». La peinture a donc bénéficié d'une période autrement plus longue pour se faire accepter. Et la question de sa légitimité ne s'est plus posée dès lors que ses mécènes furent les instances suprêmes de la société comme l'Église ou l'État. En outre, le temps n'a pas seulement permis de produire du jugement et de la considération, il a aussi permis de produire des œuvres.

L'Art et la Révolution

L'ATTRAIT de la peinture n'est pas seulement dû à une beauté figée qu'elle exalte pour l'éternité, mais à son positionnement face à l'Histoire. Le XX^e siècle a connu des bouleversements considérables. Artistiques, politiques, scientifiques. La foi dans le progrès et l'espoir d'un monde meilleur ont poussé les individus à s'engager pour hâter la venue de temps nouveaux. Poètes, écrivains, musiciens, peintres, ont participé à leur édification, souvent avec un enthousiasme irrépressible : à monde nouveau, esthétique nouvelle.

L'osmose entre l'art et la société s'est placée sous le signe du mouvement,

dans une histoire qui s'accélérait. L'écrivain Marinetti, auteur du premier manifeste du Futurisme publié en 1909, écrit: «la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace. »

Les déclarations enthousiastes des artistes pour la révolution ne manquèrent pas, en particulier au moment de la révolution d'octobre. « En 1918, la réorganisation se poursuivit énergiquement. À Pétrograd, Moscou, Saratov et ailleurs, on décora les rues avec d'énormes panneaux peints, des constructions et des drapeaux pour célébrer le 1er mai et le premier anniversaire de la révolution. Chterenberg, Altam, Vesnine, Kouprine, Kravtchenko et bien d'autres encore participèrent à cette première manifestation du nouvel art collectif, public et politique. Ce qui avait pu parfois sembler iconoclaste avant la révolution semblait à présent révolutionnaire et revêtait un aspect constructif. Le futurisme faisait apparaître les possibilités d'une nouvelle culture qui devait permettre au régime révolutionnaire de

marquer sa séparation avec l'ancien régime. L'art d'avant-garde proliférait dans les expositions et paraissait adopter l'idéologie nouvelle. »⁵

La synergie entre les artistes et les pouvoirs révolutionnaires était prévisible. Ernst Gombrich indique que «c'est d'ailleurs un militant politique qui introduisit dans la critique d'art cette métaphore militaire de l'avant-garde qui nous est familière. »⁶ Les révolutions politiques n'ont pas été pour autant les accoucheuses des révolutions esthétiques : sans remonter au siècle précédent, à Cézanne et aux impressionnistes, le cubisme et le futurisme sont antérieurs d'une dizaine d'année au coup d'état bolchevik de 1917.

Tout au plus les premières ont favorisé et accéléré les secondes, souvent avant de les réduire au silence.⁷ Faut-il dresser la liste des exilés, des emprisonnés, des déportés, des suicidés (Chagall, Kandinsky, Malévitch, Meyerhold, Maïakovski, etc.)?

Le grand silence

NOUS SOMMES donc au début du vingtième siècle. Tous les arts sont préoccupés par la modernité... Tous? Non! Un

média peuplé d'irréductibles résiste encore et toujours à l'invasisseur.

Le problème à résoudre ne consiste pas à comprendre les motivations qui ont poussé la peinture à s'engager mais celles qui ont poussé la bande dessinée à se taire. L'explication immédiate qui traverse l'esprit est que la bande dessinée naissante n'était pas en mesure d'émettre d'autres cris que des vagissements. Elle ne pouvait brûler les étapes et devait faire son apprentissage, puis atteindre une maturité avant de songer à se révolter. C'est une vision un peu mécaniste de l'histoire, où les phases de son développement se succèdent dans un ordre donné. Curieusement, ce mode de pensée n'est pas si éloigné de l'idéologie marxiste telle qu'elle fut souvent (mal) comprise.

À l'inverse, d'aucuns pourraient rétorquer que la bande dessinée était résolument moderne, sa récente naissance prouvant sa nouveauté. Cette remarque tautologique pourrait être complétée par l'évocation d'un auteur comme Lyonel Feininger, qui, après une carrière de dessinateur de BD, deviendra le responsable de la division peinture du Bauhaus⁸, ou d'œuvres comme *Little Nemo*, dont l'affiliation à la modernité se démontre sans grande difficulté.⁹

L'INSIGNE jeunesse de la bande dessinée, censée tout expliquer, pose problème dès lors qu'on la compare à un autre art naissant, le cinématographe, qui, lui, s'engagea très rapidement.

Il est vrai que l'appareillage cinématographique pouvait restituer des images captées mécaniquement, qui, en défilant à grande vitesse, donnaient une impression de mouvement, et provoquaient une impression de réalité inégalée. Et ce, malgré les images saccadées des premiers temps (18 images par seconde contre 24 par la suite) et l'absence de couleur et de son. Les bolcheviks comprirent immédiatement tous les avantages qu'ils pouvaient en tirer. On connaît la phrase célèbre de Lénine en 1922 : « De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important. » Staline partageait la même opinion en la formulant de manière plus directe et moins ambivalente : « Le cinéma est le plus efficace outil pour l'agitation des masses. »¹⁰

La bande dessinée, elle, ne bénéficie pas d'un matériau brut directement utilisable. Elle est acculée à une récréation totale, à partir d'une page blanche, c'est-à-dire à partir de rien, ou quasiment. Mais ce faisant, elle ne fait qu'hériter de la même contrainte subie par la peinture, la littérature ou la poésie.

Par ailleurs, la bande dessinée ne serait pas « réaliste ». À l'inverse du cinéma, même lorsqu'il met en scène d'Artagnan. Si le vrai d'Artagnan n'est pas sur l'écran, c'est au moins un homme qui lui ressemble. Le vraisemblable à défaut du vrai suffit, et ni Félix le Chat ni Mickey ne peuvent prétendre endosser ce rôle. Dans les années trente, l'apparition de nouveaux personnages (Jim la Jungle, Terry, etc.) atténua l'écart mais ne le comble pas, la « présence » de l'acteur faisant la différence. Une fois encore, la peinture connaît un handicap similaire : le personnage peint sera toujours moins « ressemblant » que le personnage filmé. La question de savoir si la peinture bénéficie, sur ce point, d'un avantage par rapport à sa jeune rivale, ne se pose pas. Qu'importe une plus grande habileté dans la représentation acquise avec le temps puisque nombreux sont les peintres engagés à rompre avec le figuratif pour l'abstraction.

IL N'EST PAS POSSIBLE de comprendre ce phénomène sans se référer à des situations sociales et politiques précises.

Aux États-Unis, la bande dessinée devait son essor à la concurrence exacerbée de grands trusts de presse qui y avaient vu un moyen de doper leurs

ventes. On n'imagine pas (à tort?) que le grand capital américain produise des récits favorables à son anéantissement. La concentration des moyens de production dans les mains d'une classe sociale bien évidemment hostile à son dessaisissement (qui reste — restât? — l'un des principaux objectif du socialisme) explique en grande partie que la bande dessinée soit demeurée à l'abri de tout agit prop en défaveur du capitalisme.

La situation était différente en URSS, centre de la révolution mondiale par excellence. Outre l'impression de réalité, le cinématographe, contrairement à la bande dessinée, avait l'avantage de pouvoir s'adresser à des populations majoritairement analphabètes. De plus, il s'était répandu comme une trainée de poudre dans le monde entier : il existait déjà une production locale en Russie, donc des structures de production immédiatement utilisables par les bolcheviks au lendemain de leur prise du pouvoir. L'impact potentiel du média fut plus déterminant que son aura. Si les dirigeants de la révolution d'octobre, familiers de l'exil, avaient eu la possibilité de voir de bons films et se forger une bonne opinion du 7^e art, ils ne s'appuyèrent pas sur leurs goûts en matière d'esthétique pour fonder une politique éducative et culturelle.

En Europe de l'Ouest, où les peuples bénéficiaient d'une meilleure éducation que celle de la paysannerie russe, le cinématographe jouissait également d'un solide prestige de la part des partis communistes. En France, en 1936, Jean Renoir réalisera *La vie est à nous* film de propagande pour le PCF, et en 1937, *La Marseillaise* sur souscription de la CGT.

Au fur et à mesure que l'emprise du communisme se renforçait, en Russie, dans les pays voisins, et même dans les pays capitalistes en tant que force d'opposition, il devenait matériellement envisageable de produire des bandes dessinées en masse. Pourquoi aucune démarche ne fut-elle tentée dans ce domaine? La réponse se trouve peut-être quelque part dans les archives moscovites. Il faut croire que sous le poids d'habitudes pourtant pas si anciennes, les plus imbéciles considéraient le média comme étant contre-révolutionnaire par nature, tandis que les plus bienveillants n'imaginaient pas qu'il pût être destiné à un public adulte.

LIL NE RESTAIT PLUS qu'à tenter d'en faire un bon usage à l'attention des enfants, ce qui, compte tenu de l'âge de ses destinataires, lui interdisait toute prétention à devenir un art.

Malgré l'hostilité féroce des éducateurs de tout poil, des journaux souvent d'inspirations chrétienne ou communiste utilisèrent la bande dessinée à des fins idéologico-pédagogiques. Quelques exemples : Tintin au pays des soviets qui reste dans toutes les mémoires ; les héros italiens des années trente, au service des fascistes et de leurs voisins franquistes ; le journal collaborationniste *Le Téméraire* ; *Cœurs Vaillants* ou le plus mésestimé *Bayard* qui publie en 1956 Yvan des Valdaï ou le récit de l'évasion de détenus d'un camp de rééducation russe dans les années trente ¹¹ ; *Vaillant*, futur *Pif-Gadget*, édité par le Parti Communiste Français, qui exalte pendant toute la guerre de Corée les héroïques et glorieux Fils de Chine ¹² ; les supers héros américains combattant les nazis dans les années quarante puis les communistes dans les années cinquante ; et ainsi de suite.

Ces exemples doivent être analysés avec prudence : peu de récits ouvertement nazis ont été publiés dans la presse de la collaboration, ce qui facilitera la reconversion de certains de ses dessinateurs dans la presse catholique ou communiste ; Antoine Roux indique qu'au début de la dictature mussolinienne, l'« organe officieux du Parti National

fasciste pour les jeunes n'abrite guère de bandes dessinées » et que chaque magazine devra bientôt « compter 50 % de textes et 50 % d'images » ¹³ ; Quant aux certitudes idéologiques de *Vaillant*, elles finiront inéluctablement par céder le pas devant la logique de divertissement. Une de ses séries vedettes, *Arthur le Fantôme* est d'ailleurs aujourd'hui rééditée par la presse d'extrême-droite, ce qui exprime moins une convergence idéologique rouges-bruns qu'une neutralité de contenu qui en fait une bande dessinée « tout public ». Même le célèbre *Tintin au pays des Soviets* n'aura pas eu de réelle postérité dans les grands hebdomadaires belges : les espions communistes, mais jamais désignés comme tels, qui endossent le mauvais rôle dans les scénarios de Charlier, sont assez peu nombreux. Non seulement pour éviter des problèmes avec la censure, mais plus généralement parce que les éditeurs belges ont une conception récréative de la bande dessinée, qui n'est qu'accessoirement pédagogique et moralisante.

À quelques exceptions près, l'adhésion à la révolution, ou son rejet, débouche assez rarement sur une attitude franchement militante ¹⁴, et la notion d'engagement brille par son absence dans la majorité de la produc-

tion française et belge. Les illustrés pour enfants refusent d'afficher le moindre parti pris pour des raisons purement commerciales mais également parce que la loi de 1949 sur les publications consacrées à la jeunesse les y incite fortement.

L'absence d'engagement n'équivaut pas à une stricte neutralité¹⁵. Tous les récits véhiculent certaines «valeurs», tel le respect de l'ordre, de la famille, de la police, de l'armée, du patriotisme, plutôt communes aux deux blocs antagonistes, ce qui les rend parfois inopérantes pour le combat idéologique.

Mais la fragilité de la démonstration tient probablement à la limite du corpus retenu, essentiellement franco-belge. Qu'en est-il de la bande dessinée du reste du monde? Il existe au moins un pays où elle a vraiment fait corps avec la révolution : la Chine maoïste.¹⁶

La révolution 68

DANS les années soixante, les quelques tentatives de BD européennes adultes étaient trop peu nombreuses pour produire un effet d'entraînement. Si l'on excepte les détournements de BD américaines par les situationnistes, la production adulte se positionna surtout sur le

terrain de l'érotisme (Barbarella, Jodelle, Valentina, Epoxy).

Quand mai 1968 éclata, ce fut une nouvelle chance pour la BD. Elle avait loupé la Révolution d'octobre, la guerre d'Espagne, le Front Populaire, la guerre d'Algérie, raterait-elle la «révolution» en cours?

Mandryka, qui entama une collaboration suivie avec le journal *Pilote* début 1969, déclarait à propos de cette période : « J'étais obsédé par l'idée de faire une bande dessinée qui soit « de l'art », qui ne soit pas réservée aux enfants. Mais je ne savais pas comment m'y prendre. Un moment, je me suis beaucoup branché sur la politique et j'ai pensé que c'était le biais. J'essayais alors d'être marxiste, pro-communiste. Je me suis même inscrit au PCF... »¹⁷

En plein cœur des « événements », *Pilote* ne fut pas en mesure, en quelques semaines, de se transformer de journal pour enfants en journal pour adultes. La mue nécessita plusieurs années. Même avec l'apparition des fameuses « pages d'actualité » où les dessinateurs exerçaient leur ironie sur un sujet dit « de société », on ne put parler d'engagement. Le sociologue Bernard Pourprix a classé les sujets abordés selon le nombre de page qui leur avait été accordé : la télévi-

sion (124 pages), la publicité (70 pages), l'automobile ex-aequo avec les vacances (26 pages) arrivaient en tête du palmarès. Le verdict fut sans appel : « On constate donc sans peine à la lecture de ce classement que les sujets sur lesquels se porte la contestation de Pilote sont peu dramatisés et qu'ils ne conduisent guère à une véritable remise en question du système politique ou économique. On pense irrésistiblement à cette lecture [...] aux émissions satirico-humoristiques de la télévision [...] ou aux spectacles de chansonniers. On conviendra qu'il ne s'agit pas là de référence d'un haut niveau révolutionnaire ! »¹⁸

Les écrivains, poètes, cinéastes, peintres s'engagent d'autant plus facilement que leurs traditions les y ont préparés, l'avant-garde étant le modèle depuis un siècle, sinon dans les œuvres, du moins dans les esprits. En outre, n'étant pas nécessairement que des amuseurs destinés à laisser d'émouvants souvenirs d'enfance dans la tête de leur public adulte, ils sont parfois reconnus comme intellectuels et amenés à pratiquer cette curieuse activité : penser.

En 1972, avec la création de L'Écho des Savanes, la bande dessinée finit par bouger vraiment en s'emparant d'une thématique interdite, le sexe. L'évène-

ment fit pourtant pâle figure au moment où la revue littéraire d'avant garde Tel Quel, dirigée par Philippe Sollers, s'engageait résolument pour le marxisme-léninisme, entraînant par mimétisme les Cahiers du Cinéma dans la même impasse. Ces derniers allèrent jusqu'à republier un article de Pékin-Information intitulé « Étudions assidûment dans l'intérêt de la révolution » (on a du mal à imaginer aujourd'hui une lecture au premier degré!) qui, nous ne pouvons résister au cruel plaisir de citer son introduction par la rédaction, « constitue une contribution importante au rappel des principes concernant le rapport de la pratique et de la connaissance, la conception prolétarienne du monde et le rôle de la théorie marxiste-léniniste dans la lutte entre les deux lignes, la pénétration de l'idéologie subjectiviste bourgeoise dans la méthode de la connaissance, sous ses deux formes empiriste et dogmatique. »¹⁹

Révolutions esthétiques et révolutions politiques ne semblent former qu'un seul bloc dont chaque morceau est indissociable de l'ensemble. Il faudrait y ajouter une autre composante, qui découle d'une solide croyance à des idées de progrès et de lendemains qui chantent, celle de la théorie. Quelle que soit leur fonction, politiques, peintres,

cinéastes, poètes, écrivains théorisent à tout va dans les périodes révolutionnaires ou désignées comme telles.

On retrouvera le même phénomène à la fin des années soixante notamment aux Cahiers du Cinéma à la veille de tomber dans le maoïsme, quand ils publient une quantité importante de textes théoriques, notamment sur l'avant-garde russe du début du siècle. La bande dessinée, qui ne possède pas le moindre espace critique, est bien évidemment encore plus dépourvue de toute velléité théoricienne.

Faute de connaissance suffisante, impossible de conclure de manière péremptoire sur le (très relatif) « désengagement » de la bande dessinée. L'une des hypothèses, peu convaincante, permettant d'expliquer partiellement le phénomène serait liée à son statut : comment de vulgaires illustrés auraient-ils pu promouvoir de si nobles idéaux révolutionnaires ?

Quant à l'assimilation des révolutions formelles aux idéologies révolutionnaires comme allant de soi, il est piquant de constater que les bandes dessinées les plus « révolutionnaires », celles de la Chine maoïste, épousaient des formes archi-conservatrices.

Bandes dessinées politiques

LA PLACE accordée à la thématique sexuelle dans L'Écho des Savanes puis dans Mormoil ²⁰ laissa en arrière-plan tous les autres changements. Si les fringants militaires (Buck Danny, Tanguy et Laverdure, Rémi Herphelin, etc.) ne disparurent pas du jour au lendemain, ils durent cohabiter avec les sous-officiers alcooliques de Cabu ou braillards de Touis et Frydman ²¹. Les tentatives de bandes dessinées expressément politiques restèrent cependant minoritaires.

Début 1972, Tardi signa la couverture de Pilote pour célébrer le début de Rumeurs sur le Rouergue histoire d'une confrontation entre un « PDG autoritaire » et « une grève sauvage menée par des travailleurs inquiets de leur avenir et de celui de leur pays ». Cette « légende d'aujourd'hui » visait à faire découvrir au lecteur « une France mystérieuse et pourtant bien réelle ». ²² Pendant une dizaine d'années, en collaboration avec Tardi puis avec Bilal, Pierre Christin va entamer un véritable tour de France, situant ses récits successivement en Auvergne, dans les Landes, en Bretagne, dans le Nord, avant d'élargir son champ d'investigation à l'Europe puis à l'URSS. ²³

Au-delà de qualités artistiques indéniabiles, cette série, dont le héros n'est pas un individu mais un groupe très large à forte dominante ouvrière, renvoie aux luttes sociales, offensives et originales, qui ont fait la une des journaux. L'inscription de situations proches d'une actualité sociale encore brûlante ²⁴ dans un contexte fantastique outrancier, riche en lutins grotesques et en phénomènes physiques insensés, provoque un mélange détonnant mais totalement justifié : l'imaginaire est un élément constitutif de la culture, et la culture un élément constitutif du monde réel qui ne se limite pas à sa matérialité. Les « travailleurs en lutte » de ces récits ne sont pas des abstractions, ils sont tous de quelque part, baignés par des traditions que le scénariste n'idéalise jamais. Il accentue bien au contraire leur aspect archaïque, dépassé, ridicule, voire franchement réactionnaire. Plus que de culture locale, il faudrait parler ici de folklore.

Avec le temps, la série évolue. Le ton bouffon des débuts laisse place à un sérieux empreint de gravité, et le social s'estompe au profit du politique. À la charnière des deux, Pierre Christin aura élargi les termes de sa réflexion, à l'image de ce qu'a tenté la CFDT quelques années auparavant, en esquissant, au-

delà des revendications légitimes du présent, l'image d'une alternative ou d'une utopie concrète.

GUY VIDAL et Antonio Parras abordent la politique d'une toute autre manière, en plongeant Ian McDonald, médecin-volant de profession et australien de nationalité, dans une campagne électorale violente. ²⁵ La série conserve ses attributs traditionnels mais l'ultime épisode réserve quelques surprises. C'est « une histoire qui démarre là où, habituellement, les autres se terminent. Au moment où les “bons” l'emportent sur les “méchants” et où les “gentils” sourient béatement au crayon du dessinateur. » ²⁶ Les forces conservatrices ont été vaincues avec l'aide du héros, mais les progressistes emploient, dans leur lutte contre la corruption et les abus insupportables de l'ancien régime, des méthodes très autoritaires. De dérive en dérapage, la fin justifiant les moyens, Ian McDonald se retrouvera, avec une bonne partie de la population devenue indésirable, déporté hors de la ville par des milices en armes, et achèvera sa carrière en victime de bavure policière. Le dernier épisode débute en novembre 1972, soit moins de six mois après l'accord historique, signé entre le PS et le PCF, sur un programme de gou-

vernement. Difficile de ne pas y voir un sérieux avertissement sur les conséquences désastreuses d'une victoire de la gauche française. Il faut se souvenir qu'à l'époque, le mur de Berlin n'était pas encore tombé, et la gauche, en pleine rénovation, pouvait encore effrayer une grande partie de l'électorat. Hasard du calendrier ou nouvelle mise en garde des citoyens, un album a regroupé les deux derniers épisodes de la série quelques mois avant l'élection présidentielle de 1981.

CES EXEMPLES ne sont pas uniques. Bien d'autres dessinateurs ont travaillé dans un registre éminemment politique, en particulier le français Claude Auclair, les Espagnols Luis Garcia et Victor Mora, le Nord-Américain Spain Rodriguez, les Sud-Américains Muñoz et Sampayo, Breccia (*Vie du Chè*) ou encore l'Italien Guide Crepax qui affirme explicitement ses convictions.²⁷ L'environnement éditorial étant au moins aussi important que le contenu d'une poignée de récits épars, les auteurs apparaissant comme les plus engagés sont ceux dont le travail se trouve en osmose avec l'orientation politique spécifique d'un journal. C'est le cas de Chantal Montellier qui a travaillé dans la presse du PCF, même après avoir publié dans *Ah Nana!*, *Métal Hurlant* ou

(*A Suivre*), ou de Luz, auteur des *Mégret* gèrent la ville²⁸, publié dans *Charlie Hebdo*, un hebdomadaire militant avec acharnement contre l'extrême-droite, au point d'avoir lancé une pétition pour demander l'interdiction du *Front National*.

La bande dessinée a été politique sans avoir besoin de se référer à d'autres expériences historiques dans d'autres arts. Mais l'atomisation des tentatives a rendu le phénomène invisible. Aux deux derniers exemples près, ce qui a atténué l'impact de cette production, c'est son voisinage dans les magazines avec des séries plus anodines et conventionnelles qui l'ont littéralement étouffée.

La révolution bazookienne

LE VENT de folie ne traversera le champ de la bande dessinée qu'à travers la BD punk. Apparue discrètement dans des fanzines, puis bénéficiant d'un album chez Futuropolis, l'entrée en fanfare se fera dans *L'Écho des Savanes*

L'étiquette vaut ce qu'elle vaut. En tout cas, le mot punk, il est vrai suivi d'un point d'interrogation, apparaît sur la couverture de *L'Écho des Savanes* n° 34 d'octobre 1977, date d'arrivée du groupe

Bazooka dans le mensuel. On y trouve, à la fin d'un article de cinq pages sur les punks signé Patrice Bollon, le constat suivant : « Mais le punk ne se limite pas à la musique : certaines bédés (Bazooka, notamment) représentent assez bien ce courant. »

L'année suivante, dans un entretien publié par (A Suivre), Kiki Picasso « qui prend la parole au nom du groupe » déclarera : « On n'a jamais revendiqué cette appartenance, même si on écoute de la musique punk. C'est les autres qui nous ont collé cette étiquette... »²⁹

Que ce soit dans le port de cheveux ras ou de « breloques », pour reprendre le mot de Kiki Picasso, qui vont de l'épingle à nourrice piquée à même la peau aux insignes nazis, la volonté de provoquer du punk fut constante.³⁰

Mais il devint rapidement évident que cette mouvance, qui ne concernait que deux domaines, la musique et la mode vestimentaire, ne convenait pas à un groupe de graphistes. Ils essayeront de s'en forger d'autres plus appropriés, en vain.

La prise du pouvoir bazookiste, opérée dans L'Écho des Savanes sous l'œil bienveillant de Mandryka, avec la complicité active des quelques dessinateurs déjà dans la place (Rouzaud, Ted

Benoît, Got, etc.), ne passa pas inaperçue et se traduisit immédiatement par la mise à l'écart d'une partie de la rédaction.

Yves Frémion faisait partie du lot des victimes de cette « révolution culturelle », ce qui, curieusement, ne l'empêchera pas de continuer de rédiger des notules favorables aux Bazooka dans sa rubrique publiée dans Charlie Mensuel. Dans le n° 35 de L'Écho des Savanes de son entretien avec Mandryka sur les nouvelles orientations du journal, ne subsistèrent que ses questions, toutes les réponses ayant été effacées. De plus, l'un de ses récits, dessiné par Duveaux, sur les errements de la Chine maoïste, fut également parasité par le « nouveau comité central » qui remplaça les noms et titres des personnages d'une histoire authentique par ceux des protagonistes du journal : ainsi la mention de Chen Lining, cadre du parti, fut-elle remplacée par Yves Frémion, cadre du comité central de L'Écho, Mao par Mandryka, Li Ming par Filippini³¹, l'université de Pékin par la convention d'Angoulême, et la phrase finale « l'ordre règne en Chine » devint « L'ordre règne à L'Écho ».

C'est moins le parasitage d'un récit que l'accumulation de travaux hors norme qui sema la panique. Car les

Bazooka étaient contagieux. Si l'on décompte le nombre de pages réalisées par le groupe dans le fameux numéro 34, on obtient le chiffre dérisoire de... quatre, ce qui n'empêcha pas les lecteurs de les croire omniprésents. Si l'on ajoute les pages de Jean Rouzaud, qui rejoindra un temps le groupe avant d'en être exclu, les dessins du maquettiste Nicolas Géron, et le rédactionnel qui occupait une place prépondérante, constitué de salmigondis de textes déjantés, vague pastiche de ce que serait un organe de presse propageant une idéologie totalitaire, l'effet de masse était saisissant. « La BD dans tout ça, où est-elle? » demande un lecteur dans le n° 37, tandis qu'un autre donne les résultats d'un comptage qu'il vient d'effectuer : 25 pages de BD sur 84.

Auparavant, les Bazooka avaient été présents par deux fois dans *Métal Hurlant*.³² De même, Wolinski les avait invités dans *Charlie Mensuel*, mais l'impact n'avait pas eu de grande incidence. Le lecteur de *Charlie Mensuel*, habitué à y lire des récits hors norme à dose homéopathique, ne s'en était pas offusqué, et il est probable qu'il avait prêté beaucoup plus d'attention à Buzzelli qui occupait le quart de la pagination qu'aux six pages concédées à Bazooka³³. On peut supposer une réaction similaire de

la part du lecteur de *Métal Hurlant*. Proportionnellement, les Bazooka avaient été beaucoup plus présents dans *Surprise*³⁴, la revue de Willem ne totalisant que trente-six pages. Mais sa spécialisation dans l'underground, et la faible diffusion du titre n'avait pas non plus permis l'esclandre. C'était bien entendu également le cas des ouvrages publiés par Futuropolis et des différentes revues auto-éditées (Bazooka Loukoum breton, *Bien dégagé* sur les œilles, *Activité sexuelle normale*).

Juste avant d'entrer à *L'Écho*, les dessins provocateurs du groupe s'étaient accumulés dans un organe de presse à large diffusion : *Libération*. C'est auréolé de ce parfum de scandale que Bazooka fit son apparition en grande pompe dans *L'Écho*.

Au-delà de la provocation toujours jouissive, Mandryka éprouvait enfin un immense plaisir à publier dans une revue de bande dessinée des travaux apparentés à de l'art.

La biographie des Bazooka explique en partie l'utilisation de techniques couramment utilisées dans la peinture contemporaine, notamment la réutilisation d'images. Outre leur passage aux Beaux-Arts, certains membres du groupe avaient été amenés, dès leur jeunesse, à fréquenter le monde de la peinture. La

mère de Kiki Picasso, modèle d'Henri Matisse, connaissait Martial Raysse, Klein, Arman, Tinguely, et le père et le grand-père d'Olivia Clavel étaient peintres.³⁵

Le choc fut suffisamment rude pour le lecteur de bandes dessinées, qui ne possédait pas nécessairement une grande culture picturale ou une bonne connaissance de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Les ventes de L'Écho s'écroulent en quelques mois. L'expérience n'avait pas duré plus de 6 numéros que déjà le mensuel était repris en main par une personne extérieure à la rédaction qui n'avait, officiellement, que le titre de directeur technique. Les Bazooka s'en retournèrent créer, en collaboration avec un Libération peu rancunier, un nouveau support de presse mensuel, Un Regard Moderne, qui n'aura pas le succès escompté et cessera sa parution au bout de quelques numéros.

L'AVENTURE ne fut pas un simple remake des errements d'un passé très proche. Mai 1968 pouvait déjà être lu, abusivement, comme un petit psychodrame visant à se rejouer par procuration des combats véritables. A fortiori, « la révolution » vécue par L'Écho avait tout d'un artefact plus virtuel encore.

Mais la différence essentielle résidait dans le fait que les uns y croyaient, et que les autres se plaçaient déjà dans ce qu'on appellerait plus tard une post-modernité. Il n'était d'ailleurs pas possible de méconnaître le reflux généralisé « des » (?) idéologies avec l'entrée en scène, à la suite de la publication de L'Archipel du Goulagde Soljenitsyne, des nouveaux philosophes, pourfendeurs du marxisme, ciment idéologique depuis trente ans de la presque totalité du monde intellectuel. D'ailleurs, le retour de Mandryka à la bande dessinée, après un an d'absence, dans des aventures du Concombre Masqué intitulées « Staline est de retour », prouvait par son ironie qu'il participait à la désillusion générale. L'aventure du légume justicier pouvait à la fois se lire comme une autocritique et un pastiche de ces peintres figuratifs comme Cueco ou Rancillac qui avaient exalté la révolution dans des formes simplifiées et allégoriques qui seraient celles du réalisme-socialiste revisité par le pop-art.

Cependant, à l'inverse de quelques-uns de ses collaborateurs, Mandryka cherchait probablement à transformer sa revue de manière beaucoup plus constructive. « Je voudrais faire un journal qui intègre plusieurs formes d'ex-

pression. Passer d'une revue de bande dessinée à une revue dans laquelle il y a de la bande dessinée, des textes, de nouvelles tentatives graphiques comme Bazooka » déclare-t-il dans le n° 2 d' (A Suivre) d'avril 1978.

LA NÉGATION de leur nihilisme n'était pas convaincante ³⁶, comme en témoignaient leurs actes, certaines de leurs déclarations et... le nom du groupe qui exprime assez bien la rage de détruire, et qui reste apparenté à la mouvance punk dont le cri de ralliement était No Future, même si Kiki Picasso déclarait ne pas le faire sien. Si ce n'est une dénomination emblématique, les Bazooka ne possèdent rien de commun avec les mouvements d'avant-garde du début du siècle (Futurisme, Constructivisme, etc.) qui désirent avant tout participer à la transformation du monde.

Restons-en au poids des mots, mais pour tout autre chose. Si Christian Chapiro choisit le pseudonyme de Kiki Picasso plutôt que Kiki Hergé par exemple, c'est qu'il attache une certaine importance à une certaine idée de l'art. Le premier « récit » publié dans L'Écho des Savanes s'intitule « l'Art j'y crois », à rapprocher d'« Au service de l'art »,

publié dans Charlie Mensuel n° 99, titre de nouveau utilisé l'année suivante. ³⁷

L'ironie ne doit pas faire illusion. De même que la Ligne Claire à ses débuts semblait se moquer de l'École Belge, elle exprimait dans le même temps un réel sentiment d'admiration.

Les influences revendiquées par Bazooka sont d'ailleurs assez parlantes, même si elles varient au fur à mesure des découvertes de ses membres. Dans l'entretien réalisé dans (A Suivre), décidément très riche, Kiki Picasso déclarait avoir d'abord été influencé par Tante Lény ³⁸ et l'École Belge. « [...] Maintenant, on ne s'intéresse qu'à la peinture : l'art moderne américain, Paul Klee, Mondrian, à qui on a repris des éléments graphiques. On est aussi passionné par la production russe. Le réalisme socialiste a influencé notre approche idéologique de l'art. Lulu et Bernard ³⁹ ont depuis découvert Malevitch, le suprématisme, le constructivisme... »

L'horreur centriste

LA FASCINATION inouïe exercée par le groupe s'est dissipée avant même leur auto-dissolution au début des années quatre-vingt. Ainsi, pour ne prendre

qu'un exemple, un Ted Benoît, futur copiste de Jacobs, s'était rapidement rallié à la Ligne Claire. Mais à ne prendre en compte que les influences repérées chez quelques professionnels, on en oublierait l'essentiel : c'est à partir de Bazooka que les dessinateurs débutants se sont libérés des contraintes de la BD classique. Y compris dans la patrie de Tintin et Spirou où il devenait envisageable d'entamer une carrière qui ne condamnerait pas à dessiner une même série pendant quarante ans.

Bien que Bazooka soit apparu à contre-courant, au moment où l'ultra-gauchisme agonisait dans tous les domaines, il reste apparenté à ces années de contestation pure et dure. Il est vrai qu'à sa manière, en cassant la narration traditionnelle, en reproduisant des images existantes, il participait, comme ses aînés les années précédentes, à la mise à jour des dispositifs des fictions, en dévoilant l'imposture idéologique qui visait à rendre « naturel » et « réel » un objet culturel évidemment totalement fabriqué.⁴⁰ Par son radicalisme, il a symbolisé le rejet de « l'horreur centriste » que toutes les intelligentsias avaient féroce­ment combattue tout au long du siècle, dans tous les domaines, et pas toujours à bon escient.

Bazooka restera-t-il dans les mémoires pour le mouvement qu'il a induit ou par les œuvres qu'il a produites? Voilà ce que l'historien de la bande dessinée devra trancher non sans difficulté. Un historien d'art contemporain s'en débrouillerait mieux, habitué à s'intéresser aux intentions des artistes plus qu'à leurs réalisations concrètes. Comment serait-il en mesure de faire autrement pour traiter des trois cent pots de fleurs exposés par Jean-Pierre Raynaud, des piquets de Jean Le Gac plantés sur une plage, des emballages de monuments par Christo, ou de l'exposition du vide d'Yves Klein ?

Reste que, malgré ses peintures, Bazooka n'intéresse pas ces critiques qui ne prennent jamais la peine de citer son nom. Robert Combas ou Hervé Di Rosa ont plus de chance. Du moins relativement : Catherine Millet ravale leur peinture au rang d'« anecdote » tandis que Jean-Luc Chalumeau écrit que leur carrière « semble relever davantage de la sociologie que de l'histoire de l'art », ce qui revient tout simplement à les nier en tant qu'artistes. Di Rosa en déclarant qu'il voulait « rabaisser l'art au niveau de la BD » ne devait pas s'attendre à se faire beaucoup d'amis. Encore que sa formulation laissât entendre que l'art se trouvait

alors au-dessus de la bande dessinée, ce qui, au moins pour la production postérieure à 1945, reste encore à démontrer.

Avouons que ces critiques qui font la fine bouche nous font plutôt hurler de rire quand on possède une petite idée de ce à quoi ressemble l'art contemporain. On peut dire qu'en matière de n'importe quoi, tout a été fait.⁴¹ Même ce farceur de Duchamp, exposant un banal urinoir, a largement été dépassé puisque Ben n'a pas hésité depuis à exposer son urine.

Quel centre, quelle marge ?

NOUS AVONS raisonné comme si, d'une part, chaque champ culturel (au sens large) possédait son centre et sa marge (en bande dessinée, le centre étant la production franco-belge et ses dérivés adultes, et sa marge les Bazooka), d'autre part, comme si certains champs étaient périphériques à d'autres (la bande dessinée étant en marge de la culture officielle, au centre de laquelle trône la peinture). Si on peut généraliser cette grossière représentation à tous les modes d'expression (théâtre, cinéma, danse, musique, etc.), il existe pourtant une exception de taille: la peinture justement. Jusque dans les années soixante-

dix, les expériences les plus limites ont été tentées, soit pour accéder au nec plus ultra de la peinture, en se débarrassant de tout ce qui était jugé accessoire (figuration, sujet, trait, couleur), soit au contraire pour faire de l'anti-peinture. Les étiquettes telles que peinture ou sculpture ont elles-mêmes volé en éclat. Tout a été utilisé : les objets usuels, neufs ou usagés, les corps humains ou leurs déjections, le vide, le rien. Aujourd'hui, la peinture contemporaine n'est plus qu'un champ de ruine qui a conservé ses acteurs (artistes, critiques, marchands) et ses lieux (galleries, musées) Mais le cœur n'y est plus.⁴² Comment survivre à l'idée que tout a été fait ?

Du coup, la bande dessinée devient, à son tour, un pôle d'attraction pour une poignée de jeunes peintres. Elle n'a pas une grande aura, reste entachée du crime d'être une production de masse ayant plus de rapport avec l'industrie qu'avec l'art. Mais ses possibilités semblent infinies : là, tout reste à inventer. En outre, elle possède un public, denrée extrêmement rare pour tout artiste de moins de 40 ans qui n'a pas eu le temps de se faire un nom dans les années fastes, ni quelques amis bien placés dans les instances publiques (les deux sont liés, bien évidemment). Certes le public en

question n'est pas celui d'Astérix, il se limite à quelques centaines ou milliers de personnes. Mais quel jeune peintre peut espérer en toucher autant? Et si la production de bandes dessinées peut paraître guère enthousiasmante dans son ensemble, elle constitue au moins un modèle contre lequel le jeune artiste peut se déterminer. Lapin, et plus encore le Cheval Sans Tête ou Frigo, sont ainsi devenus des espaces de création très attirants. Le mot d'avant-garde n'est prononcé que par leurs détracteurs, ou des commentateurs maladroits, et ils refusent la posture commode du génie incompris en acceptant la sanction éventuelle du (micro) marché.

Si la bande dessinée fait aisément la nique à un quart de siècle de production de peinture contemporaine, elle demeure encore un peu jeune pour se passer de la tutelle symbolique de la peinture tant classique que moderne.

Évariste Blanchet

1. Dans son n° 543 du 2 avril 1970, *Pilote* publie un récit de 4 pages où le dessinateur Verli croit faire de l'esprit en imaginant que, puisque « la BD est un art » (intitulé de son histoire), bientôt les collectionneurs se presseront aux ventes publiques, « Zinzin » fera l'objet d'essais psychanalytiques, les musées exposeront des planches originales, et des ouvrages de BD obtiendront des prix réputés.
2. Sur la manière dont la bande dessinée a représenté le monde de la peinture dans ses récits et sur quelques expériences de peintres puisant leur matière dans la bande dessinée, se reporter aux *Cahiers de la bande dessinée* n°68 (mars-avril 1986), n°69 (mai-juin 1986) et n° 70 (juillet -août 1986).
3. L. Battista Alberti, *De la peinture* Macula, 1992.
4. « La bande dessinée redécouvre la potion magique », Philippe Flamand, *La Tribune*, jeudi 19mars 1998.
5. « Art, guerre et révolution », John Milner in *L'Avant-garde russe, chef-d'œuvre des musées de Russie, 1905-1925*, Musée des Beaux-Arts de Nantes / RMN, Paris, 1993.
6. « Les idées de progrès et leur répercussion dans l'art » (1971), repris dans *L'écologie des images*, Flammarion 1983, p 271.
7. Bien avant que le «réalisme socialiste» ne devienne dans les années trente la seule norme autorisée en URSS, les dirigeants bolcheviks se sont opposés à tout art nouveau, moins pour des raisons esthétiques que budgétaires (Lénine : « j'aime mieux la création de deux ou trois écoles primaires dans des villages perdus que la plus belle pièce d'une exposition »), idéologiques (peur de corrompre les masses ou de les désespérer de la culture) et politiques (peur de voir les artistes gagner leur autonomie).
8. École allemande d'enseignement artistique fondée en 1919 dont l'objectif était de « créer une architecture nouvelle, en rendant vie et signification à l'habitat, au moyen de la synthèse des arts plastiques, de l'artisanat et de l'industrie » (*Grand Larousse Universel*). Elle fit appel à de nombreux peintres, notamment Kandinsky.
9. La notion de modernité est beaucoup plus large que celle d'avant-garde, et ne rime pas inéluctablement avec la notion d'engagement. On peut donc ne plus s'y référer.

Le centre et la marge

10. Jay Leyda, *Kino : A history of russian and soviet cinema* Londres, 1960.
11. Yvan des Valdaï dessin de Loys Pétillot, texte d'Acquaviva, Éd. du Triomphe, 1997.
12. Fils de Chine Paul Gillon, *Vaillant* n° 281 (1/10/50) à 426 (12/7/53) puis n° 431 (16/8/53) à 450 (27/12/53); album Glénat, 1978.
13. Antoine Roux, « Les bulles des balillas », (A Suivre) n° 12, janvier 1979.
14. Pour mémoire, signalons néanmoins qu'il existe quelques exemples d'utilisation de la bande dessinée à des fins de propagande (Histoire du socialisme en France dessinée par Paul Gillon, ou plus récemment, la vie de Jean-Marie Le Pen en BD, par Frank, Bariller et Lefort). Par ailleurs, Willem signale dans *Libération* du 03/04/98, l'existence d'une version anglaise en BD très anticommuniste d'*Animal Farm*, de George Orwell.
15. Les « illustrés » affichent plus nettement leurs sympathies pour certains régimes en période de conflits armés. Mais les bandes dessinées sont moins concernées que le rédactionnel qui les accompagne.
16. Lire par exemple « La prise de l'île de la Montagne Rouge », *Charlie Mensuel* n° 46 (nov. 1972) et l'article « La bande dessinée chinoise », signé « Demonkos Szenes », *Charlie Mensuel* n° 104 (sept. 1977). M. Hirtz et H. Morgan recommandent par ailleurs Bandes dessinées chinoises par M.C. Piques, J.-L. Boissier, P. Destenay, P. Blanquart, Mao Dun et He Youzhi, Centre de recherche de l'université Paris VIII, Centre Georges Pompidou, 1982 (nous n'abordons pas ici la question de la pertinence de nommer « bande dessinée » des récits où la totalité d'un texte, parfois abondant, est placée sous l'image sans que l'interaction entre les deux soit très nette). Remarque de Renaud Chavanne: « La BD fut également utilisée à des fins idéologiques en Syrie et en Égypte. »
17. (A Suivre) n°2, mars 1978.
18. « Pilote ou la contestation impossible », B. Pourprix, *Opus International* n° 31/32, janv. 1972.
19. *Cahiers du Cinéma* n° 238/239 de mai-juin 1972.
20. En créant *L'Écho des Savanes* Mandryka, Gotlib et Brétécher firent de nombreux émules, issus majoritairement de *Pilote*. En 1974, Lucques, Morchoisne, Mulatier et Rampal créent le trimestriel *Mormoil* (7 numéros entre mars 1974 et novembre 1975). En 1975, pas moins de trois nouveaux titres virent le jour : *Métal Hurlant* (Druillet, Giraud, Dionnet), *Tousse Bourin* (Loro, Taffin, Loisel, Cabanes) et *Fluide Glacial* (Gotlib) qui, tous, ouvraient leurs pages à leurs anciens collègues, contribuant ainsi à rendre exsangue le journal de René Goscinny. Si le contenu de ces nouveaux journaux n'est guère politique, leur démarche l'est assurément. Cette volonté de se doter de supports autonomes pour s'exprimer librement, puisque tel est l'objectif avoué des auteurs, peut s'analyser comme une tentative d'auto-appropriation des moyens de production.
21. *Sergent Laterreur*, *Pilote*, entre 1971 et 1973.
22. La citation est extraite de la présentation publiée dans *Pilote* n° 636 (13/01/72).
23. *Rumeurs sur le Rouergue* *Pilote* n° 637 (20/01/72) au n° 658 (15/06/72), album *Futuropolis 1976*; *La Croisière des oubliés* (1975); *Le Vaisseau de pierre* (1976); *La Ville qui n'existait pas* (1977); *Les Phalanges de l'ordre noir* (1979); *Partie de chasse* (1983). À l'exception du premier épisode dessiné par Tardi, les suivants sont dessinés par Bilal et furent publiés en album chez Dargaud avant d'être réédités aux *Humanoïdes Associés*.
24. Les deux événements sociaux les plus emblématiques de ces années-là sont sans aucun doute la « grève active » des ouvriers de Lip qui organisent des ventes sauvages de montres qu'ils ont fabriquées, et les manifestations contre l'extension du camp militaire du Larzac.
25. *Le domaine interdit* *Pilote* n° 525 (27/11/69) à 539 (05/03/70); *Le grand complot* *Pilote*

n° 589 (18/02/71) à 603 (27/05/71) ; Tu n'es pas le bon dieu petit chinois Pilote n° 681 (23/11/72) à 697 (15/03/73).

26. La citation est extraite de la présentation publiée dans Pilote n° 680 (16/11/72).

27. Guido Crepax, « Viva Trotsky », Charlie Mensuel n° 72, janvier 1975 (repris dans Le Journal de Valentina Futuropolis, 1985).

28. Les bandes hebdomadaires ont été réunies dans un Hors-série Charlie Hebdo n° 5, en janvier 1998.

29. (A Suivre) n° 5, juin 1978.

30. Attention à toute interprétation anachronique : le fait d'arborer des signes jusque là réservés à une insignifiante poignée de nerfs (boule à zéro, croix gammées) ne traduisait en aucune façon une adhésion à une idéologie nazie. Au contraire, à cette époque, ils provoquaient un rejet massif de l'opinion, toutes tendances confondues (à un résidu près).

31. Référence au spécialiste de la bande dessinée Henri Filippini.

32. Métal Hurlant n° 9 (sept. 1976) et n° 16 (avril 1977).

33. Charlie Mensuel n° 99, avril 1977.

34. Ils apparaissent dès le premier numéro. Dans le n° 3 (2e trimestre 1976), ils occupent deux + trois pages, auxquelles il faut ajouter deux pages de couverture.

35. La gloire des Bazooka Jean Seisser, Robert Laffont, 1981.

36. On peut supposer une certaine délectation, dans l'entretien publié par (A Suivre) (op. cit.), à avouer qu'ils ne lisent plus et ne possèdent pas de culture politique. Si Kiki Picasso déclare : « On essaye de construire plus que de détruire », il dit aussi : « On doit pouvoir s'adapter à n'importe quelle idéologie pour perdre les gens. »

37. Charlie Mensuel n° 108, janvier 1978.

38. Périodique hollandais underground d'où émergea la Ligne Claire (Swarte en particulier).

39. Lulu Larsen et Bernard Vidal, autres membres du noyau dur de Bazooka avec Kiki

Picasso, Loulou Picasso et Olivia Clavel.

40. Une phrase célèbre de Jean-Luc Godard pourrait résumer l'illusion que les artistes entendaient dénoncer : « ce n'est pas une image juste, c'est juste une image. »

41. Remarque de Jean-Philippe Martin: « Je ne partage pas ce jugement qui me semble trop hâtif et reposant sur une vision réduite de la question artistique. Que les Millet et les Chalumeau se complaisent dans un hermétisme snob est une chose mais que l'on conclue pour autant que la création contemporaine est du n'importe quoi ne me paraît pas justifié par ce simple fait. »

Loin de moi l'idée de rejeter l'art contemporain dans sa globalité, ce qui serait une attitude des plus sottes. Mais je persiste à penser que le n'importe quoi est sur-représenté et que les imposteurs y sont légion.

42. Petite consolation, les lois de décentralisation du début des années quatre-vingt ont permis aux élus des nouvelles collectivités locales de puiser dans l'argent public pour construire des musées et y entasser toute sorte d'objets hétéroclites parfois affligeants, ce qui a soutenu conjoncturellement le marché. Mais, à l'heure de la résorption des déficits budgétaires, la gabegie (pour utiliser volontairement un terme polémique) n'est plus de mise.

Remarque de Jean-Philippe Martin : « Là encore, je ne suis pas entièrement de ton avis. Foncièrement, tu as raison. Mais il faut reconnaître que l'argent des collectivités a avant tout permis la rénovation des musées vétustes, que la création des Fonds Régionaux d'Acquisition des Musées (FRAM) et les efforts fournis dans la formation des conservateurs a eu pour effet de renforcer la cohérence scientifique de certains musées, voire de compléter la constitution des collections. Je trouve sain qu'une partie de l'argent public ait été affectée au fonctionnement d'institutions culturelles. Il est sans doute vrai que des erreurs ont été commises, que la politique

Le centre et la marge

d'acquisition des œuvres d'art contemporain, par le biais du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) ou des services culturels des collectivités locales, est sujette à caution, par trop marquée par des réseaux d'influence et le copinage. Mais je remarque tout de même que, malgré son jugement sur Combas ou sur les Di Rosa, Cathy Millet, qui fit partie de la commission d'achat du FNAC, n'a jamais réussi à dissuader celle-ci d'acquiescer des pièces majeures de ces artistes. Au reste, rares sont les artistes qui ne vivent qu'exclusivement des commandes publiques, de l'achat de leurs œuvres par l'État ou les collectivités. En règle générale, l'essentiel des ventes se fait au profit de collectionneurs non institutionnels, avec des fonds privés (Fondation, entreprises, particuliers). Il est même à noter que l'État n'a pas souvent les moyens d'acheter les œuvres majeures d'un artiste et doit se contenter de réalisations moins onéreuses et parfois moins intéressantes, privant ainsi le public de la connaissance de ce qui constitue la part la plus probante d'une œuvre. On constatera ainsi que les expositions publiques sont souvent constituées d'œuvres prêtées par des personnes privées. Il est donc faux de croire que le marché a été dopé par l'argent des collectivités. L'envol des prix, il y a quelques années, était dû à un phénomène spéculatif, organisé par les galeries et les milieux d'affaires, notamment les banques. Une dernière réflexion, pour finir : hier, les principaux commanditaires étaient les princes, les puissants, les mécènes fortunés qui constituaient des collections à leur usage propre et accaparaient pour leur seule satisfaction le talent de l'artiste, modifiant parfois son œuvre. Aujourd'hui, l'État n'exerce aucune influence sur l'artiste puisque les critères d'acquisition n'impliquent plus les exigences du commanditaire quant au sujet ou au traitement. La force publique ne fait pas l'Art, du moins en

France, elle le subit parfois. Une situation qui autorise l'artiste à aller plus avant dans sa démarche sans souci de plaire au Prince. Il faut se méfier des élus ou responsables qui, arguant d'une conjoncture difficile, réduisent des budgets déjà très étriqués, et qui, au nom de leur conception de l'art, décident que la "gabegie" a trop duré : qui sont-ils pour en juger? Voir Vitrolles, Orange, Toulon... »
Sur l'art contemporain et ses récentes polémiques, faute de pouvoir citer tous les essais et articles publiés dans Art Press, Esprit, Le Monde, Libération et ailleurs, je renvoie les lecteurs au n° 98 de la revue Le Débat (janvier-février 1998).

CRITIX **numéro 1**

automne 1996

Études

La théorie du 0 % — J.-P. Martin
BD de masse, BD de classe — É. Blanchet

Œuvres

Sur Terrains Vagues — F. Neaud
L'œil de l'œil — R. Chavanne
Mister Blueberry — R. Chavanne

Matériel critique

9e Art — J.-P. Martin

Dossier : Fabrice Neaud

Les éviscérations de Neaud — J.-P. Martin
Entretien avec Fabrice Neaud

CRITIX **numéro 2**

hiver 1996-1997

Études

Qu'est-ce que la critique? — R. Chavanne
L'ombre d'un trouble — É. Blanchet
Pour une diffusion
différente — J.-P. Jennequin

Œuvres

La Sultane blanche — É. Blanchet

Matériel critique

Les origines
de la bande dessinée — J.-P. Martin

Dossier : Aristophane

Aristophane par Aristophane
La fin des temps — F. Neaud
De la mort à la mort — R. Chavanne
Les sœurs Zabïme - É. Blanchet

CRITIX **numéro 3**

printemps 1997

Études

Tardi, aux frontières du réel — J.-P. Martin

Œuvres

En revisitant Godot — É. Blanchet
Un air de beat generation — C. Marmonnier

Matériel critique

L'essence interdite — É. Blanchet

Dossier: la bande dessinée numérique

À propos d'une écriture
numérique de la BD — R.Chavanne
Quatres entretiens
Les aventures de F. Schuiten
et B. Peeters — R.Chavanne

CRITIX **numéro 4**

automne 1997

Études

Aventures de la forme — J.-P. Martin

Contraintes

et propositions diverses — M. Hirtz

Œuvres

Lolmède, moins 4 avant 2000 — J.-P. Martin

Dossier : les petits formats

Questions de définition — É. Blanchet

Des petits formats pour

de grands desseins — C. Marmonnier

Tex Willer,

les pirates du Mississippi — É. Blanchet

Entretien avec Farid Boudjellal

Question de climat — C. Marmonnier

CRITIX **numéro 5**

hiver 1997-1998

Études

Entretien avec Danier Goossens

Frigo Comix, introduction — J.-P. Martin

Bande dessinée et politique — J. Baetens

Œuvres

Daniel Goossens téléphile — É. Blanchet

Matériel critique

Understanding Comix — J.-P. Jennequin

La bande dessinée selon Will Eisner

— R. Chavanne

Correspondances

Manuel Hirtz et Thierry Groensteen