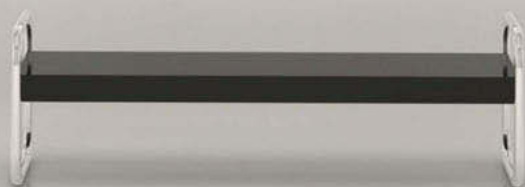


JEAN-NOËL LAFARGUE

ENTRE LA PLÈBE & L'ÉLITE

LES AMBITIONS CONTRAIRES
DE LA BANDE DESSINÉE



Collection dirigée par David Rault

Certaines images de ce livre ne bénéficient pas d'une qualité de reproduction optimale, en raison de la difficulté rencontrée dans la localisation des documents originaux.

ISBN 978-2-911220-42-5

© Atelier Perrousseaux éditeur 2012
www.perrousseaux.com
www.adverbium.fr

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, numérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. Toutefois, l'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie (photocopie, télécopie, copie papier réalisée par imprimante) peut être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC) - 20, rue des Grands-Augustins - 75006 Paris.

JEAN-NOËL LAFARGUE

ENTRE LA PLÈBE & L'ÉLITE

LES AMBITIONS CONTRAIRES
DE LA BANDE DESSINÉE

REMERCIEMENTS

Ce modeste ouvrage a profité de nombreuses années d'échanges avec des auteurs, des critiques, des théoriciens ou de simples lecteurs comme moi, notamment sur internet.

Il me serait impossible d'en faire une liste exhaustive, mais j'aimerais tout de même nommer quelques-uns de mes interlocuteurs – et parfois adversaires – ici.

Tout d'abord, mon frère Jérôme Lafargue, libraire de bandes dessinées d'occasion et de collection à Paris, qui m'a laissé accéder à son fonds comme s'il s'agissait d'une bibliothèque, et dont l'amour immodéré pour les vieux papiers m'a permis de faire de nombreuses et étonnantes découvertes. La fréquentation plus occasionnelle de sa clientèle a aussi été très éclairante.

Puis :

Patrick Albray, Nine Antico, Appollo, Franck Aveline, Mariina Bakic, Guillaume Barou, Julie Bavant, Michel Béra, Charles Berberian, Alain Beyrand, Jessi Bi, Blexbolex, Fred Boot, Jean-Louis Boissier, Magali Bouadissa, François Boyer, Thierry Cailleteau, Yvan Capowiez, Erwan Cario, Étienne Chantrel, Cizo, Claude Closky, Jean-Marie Dallet, Jean-François Debord, Morvan Deghelt, Fabien Delpiano, Stéphane Deschamps, Arnaud Desjardin, Bernard Desjardin, Morgan di Salvia, Kaze Dolemite, Pascal Dufournet, Philippe Dumez, Philippe Dupuy, Fred Duval, Julien Falgas, Jean-Philippe Garçon, Jean-Louis Gauthey, Hélène Georges, Laurent Gerbier, Jean-Michel Gériidan, Astrid Girardeau, Stanislas Gros, David Guerse, Xavier Guilbert, Thierry Guitard, Ibn Al Rabin, Xavier Hardy, Jean-Paul Jennequin, Guy-Vincent Jourdan, Sylvie Kleiman-Lafon, Ronan Lancelot, Li An, Xavier Löwenthal, LL de mars, Fabrice Neaud, Alex Nikolavitch, Philippe Madar, Lisa Mandel, Patrick Marcel, Christian Marmonnier, Jean-Luc Martou, Isabelle Martin, Pierre Maurel, Miriana Mislov, Nathalie Mislov, Colonel Moutarde, Stéphane Oiry, Didier Pasamonik, Patrick Peccatte, Liliane Périchaud, Omer Pesquer, Michel Philippon, Annie Pierre, Pierre La Police, Loo Hui Phang, Phicil, Emmanuel Pollaud-Dulian, Laurent Prevosto, Julien Quint, David Rault, Vincent Rif, Philippe Rivière, Jean-François Rey, Bertrand Saint-Guillain, Antoine Sausverd, Charlotte Schmidt, Joann Sfar, Mark Siegel, Sholby, Thierry Smolderen, Tanxxx, Liliane Terrier, Camille Touraine, Didier Torny, Lewis Trondheim, Gregory Trowbridge, David Turgeon, David Vandermeulen, Sébastien Vassant, Frédéric Vivien, Shen Yang, Craig Au Yeung, Claire Wendling.

Je ne connais aucun d'entre eux personnellement mais les travaux de Harry Morgan, de Benoît Peeters et bien entendu de Thierry Groensteen m'ont beaucoup profité.

Parmi toutes les personnes dont je n'aurai jamais le plaisir de faire la connaissance, j'aimerais remercier feu Francis Lacassin pour son infatigable œuvre de redécouverte des littératures populaires.

INTRODUCTION

- Buffy: «Qu'est-ce que tu essaies de dire, alors?»
- Spike: «Je ne sais pas! Je le saurai quand j'aurai fini de le dire.»

Buffy the vampire slayer, saison 7, épisode 20, *Touched*

On m'a rapporté une discussion entre artistes et officiels de la culture, lors d'un dîner de vernissage, qui s'affligeaient des a priori du public vis-à-vis de l'art contemporain : si les gens viennent si peu nombreux aux expositions, c'est parce qu'ils se font des idées sur l'art, qu'ils sont victimes de clichés réducteurs et qu'ils ignorent que ce champ de la création est extrêmement vaste. Une petite voix a osé : «C'est un peu comme la bande dessinée...», mais on l'a interrompue sèchement : «Ah non! Pas la bande dessinée!» Cela se passait il y a une quinzaine d'années, alors que les éditeurs dits *indépendants* ou *alternatifs* défrichaient des territoires nouveaux, ou qui semblaient nouveaux à ce moment-là : autobiographie, journalisme dessiné, expérimentations plastiques diverses.

Aujourd'hui, il est probable que la réponse serait un peu différente. Le monde culturel sait que la bande dessinée actuelle est différente, ou en tout cas, que son aura est différente, que l'on n'en parle plus comme du refuge des artistes ratés et du dépôt des passions vulgaires : la bande dessinée n'est plus un *gros mot*. De jeunes artistes refusent de choisir leur registre, leur milieu, et exposent dans des galeries d'art contemporain tout en publiant des livres chez L'Association ou Les Requins Marteaux. Il faut dire que les auteurs de bandes dessinées et les artistes sont à présent formés par les mêmes écoles, ce qui rend la porosité entre ces différents milieux assez évidente.

Pourtant, la bande dessinée n'a pas tant changé, et on ne peut pas dire qu'un homme du début du xx^e siècle comme Winsor McCay ait plus ou moins d'ambition créative et de talent que Chris Ware, d'un siècle son cadet. La bande dessinée a une très longue et passionnante histoire dont nous allons ébaucher le récit. Plus difficile, puisque le sujet est bien moins souvent traité, nous allons aussi essayer de raconter deux histoires parallèles à celle de l'art de la bande dessinée : l'histoire de la légitimation du média, et celle du rejet dont il a fait l'objet à diverses époques.

Thierry Grøensteen, dans un essai récent, se demandait si la bande dessinée n'était pas un *objet culturel non identifié*. Mais peut-être est-ce exactement le contraire, peut-être est-ce d'être trop identifié, d'être considéré comme une sous-culture cohérente (avec ses amateurs, ses lieux, ses rites, ses pratiques commerciales) qui fait que la bande dessinée est souvent abordée, sinon avec hostilité, avec une certaine méfiance : il faudrait faire partie de la secte, ou pas.

Je peux prendre pour exemple le rapport que Gallimard, éditeur centenaire aux trente-cinq Nobel et autant de prix Goncourt, qui occupe une place centrale dans le monde des arts et des lettres, entretient avec la bande dessinée. Gallimard, qui édite aujourd'hui d'excellents albums, notamment dans les collections Bayou et Fétiche, a beaucoup tâtonné. En 1966, par exemple, Jacques Carelman a sorti chez Gallimard une adaptation de *Zazie dans le métro*, par Raymond Queneau, qui reprenait, sous un trait « pop », la forme démodée de bandes dessinées telles que *La famille Fenouillard* : chaque vignette surplombait un important pavé de texte. À la fin des années 1980, Gallimard s'est rapproché de Futuropolis, éditeur spécialisé dans la littérature graphique, aussi prestigieux dans son registre que Gallimard en littérature générale. L'approche de la bande dessinée qui a résulté de cette association était, là encore, bien vieillotte, puisqu'il s'agissait simplement de faire renaître le livre illustré : les textes de Céline, Pergaud, Sollers, Le Clézio et d'autres étaient publiés sous forme de grands albums imitant la collection blanche de la NRF (couverture crème, deux filets rouges, un filet noir), et où, de temps en temps, apparaissait un dessin de Tardi, Baudouin, Cestac... Le résultat n'était pas mauvais mais semblait plus destiné à extraire les dessinateurs de la bande dessinée, et à les ramener au statut de simples illustrateurs, qu'à faire profiter la littérature des possibilités de la grammaire de la bande dessinée.

En 2004, Gallimard s'est associé à l'éditeur toulonnais Soleil pour faire renaître le label Futuropolis, qui était devenu sa propriété dix ans plus tôt. L'annonce de ce retour a fait beaucoup de bruit en son temps, car Soleil est un éditeur de bandes dessinées populaires qui ne s'était jusqu'ici jamais fait remarquer par l'ambition artistique de sa production. Le résultat n'a pas été mauvais : d'excellents albums sont nés sous la marque Futuropolis, même si l'on peut leur reprocher un contenu étonnamment sérieux, parfois morne, qui n'était pas celui de Futuropolis, où des travaux intimistes pouvaient côtoyer les bandes dessinées animalières de Calvo, comme *Les aventures de Moustache et Trottinette*. Quant à ce qui a fait la véritable marque de fabrique des éditions Futuropolis historiques, à savoir le graphisme de leur fondateur Étienne Robial, on ne l'y a jamais retrouvé – de la volonté même de ce dernier, très mécontent du destin du nom Futuropolis (qui a aussi été celui d'une librairie historique de bandes dessinées et, avant-guerre, une série de science-fiction créée par René Pellos, sous inspiration de H.G. Wells notamment).

Comme on l'a dit plus haut, les rapports de Gallimard avec la bande dessinée sont à présent devenus cordiaux, si l'on peut dire, et semblables à ce que l'on voit chez d'autres éditeurs littéraires (Denoël, Actes Sud, Le Seuil...). Le passage de la « bande dessinée indépendante » n'y est évidemment pas pour rien.

Ces tâtonnements sont liés – c'est ma théorie, en tout cas – au fait que la bande dessinée a été un objet de plus en plus difficile à appréhender au fil des décennies, non pas par méconnaissance mais, au contraire, du fait du sentiment de trop bien la connaître.

En effet, en 1938, Gallimard a publié, sans façon, sans alibi, sans excuse pédagogique, un excellent album, *Le petit roi*, par Otto Soglow. Le prestigieux label NRF apparaissait en couverture et le graphisme de l'objet était sobre et très approprié. Si l'on pouvait publier une bande dessinée innocemment, sans se poser trop de questions, sans complexe, en 1938, c'est parce que l'on ne savait pas que c'était une bande dessinée. Du reste, à l'époque, la locution *bande dessinée* était inconnue du public et était utilisée par les agences de presse pour décrire un format, sans plus d'affect que l'on utilise aujourd'hui les mots *sucette* ou *quatre par trois* dans le monde de la communication publicitaire.

L'ÉVOLUTION DU STATUT DE LA BANDE DESSINÉE

Une certaine théorie de la bande dessinée, d'inspiration sémiologique, a tenté de représenter son objet d'étude comme une forme d'expression aux possibilités immenses mais aux réalisations pauvres : une coquille vide. Les tenants de ce champ théorique se sont par exemple passionnés pour la grammaire visuelle et l'extraordinaire sens de l'ellipse de Hergé mais ont souvent traité avec une pointe de dégoût les aventures de Tintin en elles-mêmes, alors qu'ils en avaient évidemment été lecteurs. Cette tendance est devenue vraiment caricaturale avec l'«ultracritique» de la fin des années 1980, liée à la tradition universitaire des arts plastiques et qui considère que la pratique et la théorie du média peuvent et doivent se construire ensemble, en dehors de toute contrainte économique. Cette recherche d'une bande dessinée totale rend nul et non avvenu à peu près tout ce qu'a produit le média depuis qu'il existe.

L'aura de la bande dessinée en tant que média destiné à la jeunesse puis en tant que média «sympathique» et «qui ne prend pas la tête» a été un autre motif de rejet, puisque pour se faire croire que l'on a grandi, il faut parvenir à se convaincre que l'on déteste l'enfant que l'on a été, et pour se faire croire que l'on est sérieux, il faut rejeter ce qui n'a pas l'air de l'être suffisamment. Enfin, dans le cadre d'une valorisation de la figure de l'auteur, condition *sine qua non* pour qu'un domaine créatif puisse accéder au rang d'art majeur¹, certains ont considéré la série et le personnage comme les ennemis mortels de l'intégrité artistique.

Si l'on écoutait à la fois tous les théoriciens les plus radicaux du genre, on conclurait que la bande dessinée est un média moderne, contemporain, passionnant, riche d'un avenir extraordinaire, mais à condition qu'elle ne soit pas la bande dessinée. Cette approche assez fertile intellectuellement, qui semble parfois souffrir du complexe bourgeois de l'art pour l'art, fait l'impasse sur toute la culture de la bande dessinée, une culture qui existe bel

et bien et qui n'a pas à rougir de son histoire et du corpus d'œuvres qui se sont accumulées en cent quatre-vingts ans.

La réputation du média ne cesse d'évoluer. À présent, un auteur de bandes dessinées n'est plus un peintre raté qui, un peu honteusement, fait de la bande dessinée pour remplir son réfrigérateur, sous pseudonyme. Au contraire, il peut faire de la bande dessinée par passion, sans même espérer en tirer de véritable revenu, et compter sur d'autres activités pour gagner sa vie véritablement. En revanche, il n'existe plus de journaux comme *Pif Gadget* qui soient capables de toucher chaque semaine jusqu'à un million d'enfants. On étudie la bande dessinée à l'université et ses auteurs peuvent faire la couverture de *Télérama* ou des *Inrockuptibles*, mais on n'achète plus les quotidiens pour connaître chaque jour l'aventure suivante d'*Arabella*, la dernière sirène, ou d'*Annie la petite orpheline* – les quotidiens ne contiennent plus de comic-strips et le public néglige la presse quotidienne, ce qui n'est peut-être pas sans rapport, du reste².

Chaque année, la presse généraliste s'émerveille de l'importance de la bande dessinée en tant que puissance économique, au sein du secteur de l'édition que l'on dit par ailleurs moribond. Les chiffres qui motivent le poncif aux airs de mantra, «la bande dessinée se porte bien!», peuvent être mis en cause, mais il n'en reste pas moins vrai que ce secteur éditorial dispose d'un public, et même de plusieurs publics, et bénéficie d'une visibilité certaine dans les linéaires des librairies comme dans les articles de presse. Car la presse, si elle ne publie presque plus de bandes dessinées, ne cesse de la célébrer.

Les supports ont changé, le public a changé, les auteurs ont changé et ce n'est pas terminé. Après un engouement populaire autour des «blogs bd», on peut s'attendre à ce que les nouveaux supports numériques mobiles (tablettes, téléphones) bouleversent encore un peu ce petit monde et ses pratiques.

UNE DÉFINITION

La question de la définition de la bande dessinée est une vieille affaire, on n'a cessé de se la poser depuis que l'on se penche sur l'histoire et la théorie du média, c'est-à-dire depuis une cinquantaine d'années. Certains voient le phylactère (la «bulle»), ou en tout cas l'association du texte et du dessin, comme élément indispensable de la bande dessinée, mais cela ne saurait suffire, car on sait qu'il existe des bandes dessinées sans textes et des phylactères sans bandes dessinées. Certains lient le média à l'imprimerie et aux médias de masse, mais il existe des bandes dessinées uniques, qui ont

la forme d'une peinture ou d'un dessin destinés à être exposés. Et ce sont bien des bandes dessinées.

La définition technique la plus prudente est de voir la bande dessinée comme une *juxtaposition intentionnelle d'images organisées dans le but de constituer une séquence narrative*. Presque toutes les bandes dessinées racontent quelque chose et la plupart sont destinées non à être vues ou regardées mais à être lues : les dessins ne sauraient être disposés dans n'importe quel ordre. Des collectifs d'auteurs comme l'OuBaPo (Ouvroir de Bande dessinée Potentielle) et des créateurs tels que Lewis Trondheim, Chris Ware, Scott McCloud, Ruppert et Mulot, Cizo ou encore Ibn Al Rabin, se sont amusés à éprouver les limites théoriques de ce qu'est la bande dessinée, en proposant des séquences non linéaires, des récits abstraits, des associations d'images non séquentielles mais signifiantes, etc. Chacune de leurs expériences élargit un peu le territoire de la bande dessinée et, peut-être, en trace plus précisément les limites.

Les historiens, en se penchant sur d'autres traditions de la narration en images (les bandes dessinées sans paroles du XIX^e, la bande dessinée traditionnelle chinoise, le roman-photo, le cinéma, etc.), font aussi des découvertes ou des rapprochements parfois inattendus et toujours passionnants. Au-delà de la simple définition morphologique de la bande dessinée – qui est aussi celle du mode d'emploi technique après tout – nous prendrons ici le parti de définir la bande dessinée par son histoire, en énonçant cette définition tautologique et extensive mais plus courageuse qu'il n'y paraît : la bande dessinée est l'ensemble de ce que l'on nomme bande dessinée.

Le but de ce livre n'est pas vraiment d'établir la définition de la bande dessinée, mais nous allons donc le faire en creux, en racontant successivement plusieurs histoires de la bande dessinée : l'histoire du média, de ses créateurs et leurs réalisations ; l'histoire du rejet de la bande dessinée ; et enfin l'histoire de la légitimation de la bande dessinée. Ces trois parties peuvent se lire indépendamment les unes des autres et se répondent et se complètent, avec d'inévitables redondances, qu'il n'était ni possible ni peut-être souhaitable d'esquiver.

TROIS HISTOIRES
DE LA BANDE
DESSINÉE

1

UNE COURTE HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE

« L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots: c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement: c'est de la littérature en estampes. L'on peut aussi ne faire ni l'un ni l'autre, et c'est quelquefois le mieux. »

Rodolphe Töpffer, Essais de Physiognomonie

L'homme produit des images depuis des dizaines de millénaires et il raconte sans doute des histoires depuis qu'il sait parler. Cela ne nous permet cependant pas de connaître la fonction exacte des arts visuels depuis leurs origines. Les grottes de Lascaux, de Chauvet ou d'Altamira étaient-elles des sanctuaires chamanistes destinés à accueillir des cérémonies initiatiques secrètes ou bien est-ce que les dessins qui se trouvent sur leurs murs servaient à amuser les enfants avec des spectacles contés ou chantés à la lueur d'une torche? Nous ne le saurons vraisemblablement jamais. Ceux qui y voient une pré-bande-dessinée vont sans doute un peu vite en besogne. Si certaines images sont bien narratives, on ne connaît pas d'exemple évident d'images destinées à être lues sous forme de séquence, ce qui est tout de même une des caractéristiques premières de ce média.

Certains sont allés chercher des bandes dessinées dans les fresques égyptiennes ou dans les bas-reliefs assyriens, gréco-romains, précolombiens, indiens, etc. C'est, là aussi, une extrapolation. Nous connaissons souvent la destination première de ces œuvres, et nous savons aussi qu'elles ne constituent que rarement des séquences narratives. Il ne suffit pas que des images soient liées thématiquement pour que l'on puisse vraiment parler de bande dessinée.