

Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado (Buenos Aires, Argentina, 26 al 28 de septiembre de 2012, Biblioteca Nacional).

Libro de actas

ISBN: 978-987-26204-2-4

<http://www.vinetasseries.com.ar>

Les récits sécants de Muñoz et Sampayo

Erwin Dejasse - Université de Liège

erwin.dejasse@ulg.ac.be

Resumen en español

Las historietas de Muñoz y Sampayo presentan muchísimos personajes extraños quienes sorprenden con sus apariencias enigmáticas y quienes parecieran no tener un papel importante en trama narrativa. Este artículo intenta determinar la naturaleza de estos motivos, cómo se articulan con la red que forma todas las viñetas y, finalmente, como adquieren sentido cuando se considera la totalidad de la obra.

English summary

The comics of Muñoz and Sampayo are full of strange characters who surprise by their enigmatic appearance but do not seem to play a particular role in the overall framework of the story. This essay attempts to determine their nature, how they are articulated within the web formed by all the panels and to analyze how they make sense within the context of the oeuvre in its entirety.

Palabras clave: Muñoz, José; narración; red; *relato secante*; Sampayo, Carlos.

Eje sugerido: « Estética, experimentación y lenguaje ».

Deux afro-américains vus de profile. Le port altier, ils regardent droit devant eux dans un mélange de dédain et d'indifférence. D'une poubelle, émerge un journal dont la une titre « Nixon resign » [Figure 1, case 3]. Un curieux agglomérat d'individus se détache devant un amoncellement d'enseignes et de panneaux publicitaires. On y distingue notamment une dame d'un certain âge à la moue douloureuse, un garçon au sourire béat coiffé d'un chapeau à ruban ou un individu excentrique d'allure androgyne [Figure 2, case 1]. Une femme dont les traits semblent marqués par les vicissitudes de l'existence, une cigarette visée entre les lèvres, donne le biberon à un chimpanzé sous le regard scrutateur d'une jeune fille à la poitrine opulente [Figure 3, case 2]. Quatre clients sont assis au bar. Celui tout à gauche, le visage grave, étreint l'épaule d'un individu au sexe incertain. Les yeux cernés de noir, ce dernier ressemble à un acteur de cinéma expressionniste. Voûté, le regard sombre, l'homme de droite est comme absent à lui-même. Le contenu du verre qu'il tient dans la main apparaît comme la dernière échappatoire face aux agressions du monde qui l'entoure. Au dessus de son épaule, une étrange femme-vampire semble exécuter, une chorégraphie sensuelle, macabre et grotesque à la fois [Figure 4, case 3]. À l'avant-plan, un personnage aux yeux exorbités arborant un badge « Don't Cry For Me Argentina » et un garçon blond aux lèvres charnues ruisselant de transpiration. À l'arrière, sous les parasols, on distingue pêle-mêle : un couple d'Allemands composé d'une femme aux formes flasques et d'un type en singlet hilare, une greluce outrageusement maquillée qui éructe des insanités et un jeune homme au-dessus duquel figure le mot « Xarnego » [Figure 5, case 1]. Devant l'entrée de la gare de Milan, un quidam émacié vêtu d'une vareuse de football frappée d'un écusson « Style » fait la manche. Derrière lui, un homme hagard arborant une grosse boucle d'oreille et une cravate fatiguée. On peut supposer qu'il est germanophone puisque dans la bulle de pensée qui le surmonte apparaît le mot « Mailand »... [Figure 6, case 1]. Devant les grilles de la maison blanche,

quelqu'un photographie l'édifice accompagné d'un gamin qui tient une sucette entre les dents. Un pauvre hère assis sur le trottoir arbore une pancarte sur laquelle est écrit « I've got nothing to add » [Figure 7, case 1].

Des motifs orphelins

Dans l'œuvre commune des Argentins José Muñoz (né en 1942) et Carlos Sampayo (né en 1943), on les compte par dizaines ces images déconcertantes peuplées d'individus énigmatiques. Qui sont-ils ? Quelles sont les raisons de leur présence en ce lieu ? Par quels écheveaux relationnels complexes sont-ils liés ?

Au risque d'énoncer une évidence, je rappellerai ici qu'en Occident, une bande dessinée se lit de gauche à droite puis de haut en bas. Bien que se présentant visuellement sous la forme d'une mosaïque d'image, la lecture « déconstruit » mentalement le dispositif pour le transformer virtuellement en suite linéaire ou, pour reprendre les mots de Thierry Groensteen, en « un ruban imaginaire » : « [...] la succession des vignettes se présente théoriquement sous l'espèce d'un simple bout-à-bout, une suite strictement linéaire » (Groensteen, 1999: 70).

Chacun des sujets évoqués en début d'article s'inscrit dans une case qui est effectivement connectée de façon linéaire avec celle qui la précède et/ou celle qui la suit : un personnage ou un groupe de personnages vu précédemment autour desquels se cristallise l'action apparaît en petite taille à l'arrière-plan [Figure 1, case 3 ; Figure 3, case 2 ; Figure 4, case 3], une bulle de dialogue pointant hors-cadre poursuit une conversation entamée plus tôt [Figure 7, case 1], un cartouche enfermant un monologue intérieur émanant d'un protagoniste déjà bien connu vient s'inscrire dans l'image [Figure 2, case 1]... Remarquons, toutefois, que ces éléments qui assurent la continuité linéaire du récit, qui permettent d'articuler la vignette avec celle qui précède et celle qui suit occupent le plus souvent une surface relativement limitée et sont

renvoyés à la périphérie de la case. Les motifs qui dominent plastiquement l'essentiel de la composition ne s'inscrivent, quant à eux, dans aucune séquence.

La plupart des travaux théoriques d'envergure ont bien montré qu'au-delà de la relation linéaire qui connecte une case avec sa devancière et sa successeuse, la bande dessinée autorise aussi des relations *translinéaires*, des connexions « à distance, entre deux ou plusieurs entités non contigües » (Baetens ; Lefèvre: 1993, 7). Baetens et Lefèvre notent que « la bande dessinée demande une lecture capable de rechercher, au-delà des relations linéaires, les aspects ou fragments de vignettes susceptibles d'être mis en réseau avec tels autres aspects ou fragments de vignettes. » (Baetens ; Lefèvre: 1993, 7). S'appuyant sur les recherches antérieures de Baetens et Lefèvre, Thierry Groensteen a forgé la notion de *tressage* pour nommer ces relations *translinéaires* :

[...] toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres. Cette totalité [...] répond donc à un modèle d'organisation qui n'est pas celui linéaire, de la bande ou de la chaîne, mais celui, éclaté, du *réseau*. (Groensteen, 1999: 173).

Or, dans les cas qui nous occupent, rien dans l'ensemble du volume – ni même dans toute de l'œuvre de Muñoz et Sampayo – n'établit de dialogue apparent avec ces motifs. Ils ne s'inscrivent dans aucun réseau, ce sont des *motifs orphelins*.

Les figurants transfigurés

Ces motifs orphelins ne reposent nullement sur un modèle immuable inlassablement répété, ni sur un système cohérent qui surdéterminerait l'ensemble¹. Comme le souligne José Muñoz,

¹ L'œuvre du scénariste anglais Alan Moore en fournit un contre-exemple parfait. On se reportera notamment aux nombreuses analyses de *Watchmen* (dessin de Dave Gibbons). Cette bande dessinée est truffée de motifs qui tressent tout au long du récit un réseau de significances et de rimes plastiques. Appliqué à cet objet particulier, le

l'œuvre admet une certaine part d'improvisation et se construit souvent de manière empirique :

On nous a parfois reproché de quitter le chemin principal de la narration et d'ajouter toute une série d'éléments ayant leur cohérence propre, mais qui n'aident pas nécessairement le lecteur à suivre le fil du récit principal. Ce sont toujours des choses pensées sur le moment et, comme le disait Arlt, guidées par la force du travail et par l'enthousiasme (Fofi, 2008: 125).

Je ne me hasarderai donc pas à établir une taxonomie des motifs orphelins. En revanche, à défaut d'invariants, je relèverai quelques caractéristiques récurrentes.

Comme je l'ai déjà évoqué plus haut, les éléments qui, dans la case, assurent l'enchaînement linéaire des vignettes sont plutôt discrets et occupent des positions excentrées. Par contre, les motifs qui ne s'inscrivent pas dans « le fil du récit principal » remplissent l'essentiel de l'espace délimité par le cadre et sont, le plus souvent, projetés à l'avant-plan. Les rapports d'usage dans les réalisations « classiques » – celles qui affirment « la primauté du récit dans la réussite d'une bande dessinée » (Peeters: 1998, 129) – sont inversés. Dans ce type de réalisation, il est impératif l'on ne perde pas de vue les protagonistes qui portent l'intrigue : un passant dans la rue ou un client accoudé au bar sera renvoyé à la périphérie de la case quitte à ce qu'il échappe aux lecteurs les moins attentifs. Chez Muñoz et Sampayo, au contraire, les « figurants » sont représentés en taille héroïque alors que les personnages « principaux » ne sont souvent que de frêles ectoplasmes.

Deuxièmement, ces vignettes occupent fréquemment un site jouissant « d'un privilège naturel » dans l'économie de la page (première ou dernière case ou au centre de la planche) (Groensteen, 1999: 37). Troisièmement, ces cases se distinguent habituellement leur grande

taille. Ces deux dernières caractéristiques sont de nature à attirer encore davantage le regard et semblent attester de leur statut privilégié.

Enfin, il m'apparaît indéniable que ces « figurants » dégagent une aura puissante. En représentant des individus aussi fortement incarnés, les auteurs renouent avec la riche tradition séculière du portrait psychologique qui a fait florès dans l'histoire de la peinture, de Rembrandt à Lucian Freud en passant par Géricault ou Van Gogh. En dépit de l'absence d'information concernant tous ces protagonistes, le lecteur perçoit que cette faune humaine est traversée par de multiples ambiguïtés, par une gamme très riche de sentiments contradictoires même s'il ne peut véritablement en mesurer ni la nature ni l'ampleur.

Un hors-champ paradoxal

La puissance d'évocation, la complexité psychologique des « figurants » leur permet de rivaliser avec les « personnages principaux ». Comme le souligne José Muñoz, ils paraissent exister au-delà de ce qui est visible : « Ensemble, nous avons développé l'idée de la vignette comme "grande fenêtre", qui encadre une réalité déterminée, mais si on y passe la tête et qu'on regarde à l'intérieur, on s'aperçoit que le dessin continue et qu'on peut parvenir à voir où arrivera ce type qui t'a intrigué » (Fofi, 2008: 124).

Il est tentant, à la lecture de ces propos, de convoquer ici la notion de « hors-champs ». Empruntée au vocabulaire cinématographique, elle s'est souvent révélée féconde une fois appliquée – au prix de quelques adaptations – à la bande dessinée :

Que le hors-champs d'une case ne jouisse d'aucune épaisseur matérielle, ne signifie nullement qu'il ne puisse jouer de rôle structural décisif dans le fonctionnement d'une suite d'images. Le hors-champ, dans une telle vision, participe autant à l'organisation interne de l'image que n'importe quel fragments dessiné (Baetens ; Lefèvre: 1993, 26).

Baetens et Lefèvre distinguent le hors-champs *statique* (« Chaque fois qu'un élément du dessin permet d'induire un prolongement virtuel de la vignette [...] ». Par exemple, « l'ombre portée d'une forme qui demeure invisible, le regard d'un personnage vers un objet exclu de la case, l'interruption d'un "mot dans l'image" au milieu d'une lettre [...] ») et le hors-champs *dynamique*, lorsque le lecteur reconstruit le hors-cadre grâce à « [...] la succession des cases qui, élargissant peu à peu le champ de vision, révèle des fragments auparavant dérobés au regard [...] » (Baetens ; Lefèvre: 1993, 27).

Le hors-champs tel que l'envisagent les deux théoriciens est déduit par le lecteur à partir de ce qui lui est donné à voir, il est, en quelque sorte, *sous-entendu* par le dispositif plastic. Dans le cas des motifs orphelins de Muñoz et Sampayo, rien de ce que nous avons sous les yeux ne vient véritablement induire un quelconque prolongement. Tout au plus, peut-on extrapoler des hypothèses totalement invérifiables quant aux antécédents et aux devenirs des personnages.

Dans son essai *Système de la bande dessinée*, Thierry Groensteen forge la notion de *lieu* qu'il décrit en ces termes :

Lorsqu'elle s'articule à quelques-unes de ses semblables par une relation qui ressortit au tressage, la vignette s'enrichit de résonnances qui ont pour effet de transcender la fonctionnalité du site qu'elle occupe, pour lui conférer la qualité de *lieu*. Un lieu n'est-il pas un espace habité où se fond et se défont les relations ? Si tous les termes d'une séquence, et par conséquent, toutes les unités du réseau constituent des sites, c'est l'appartenance de surcroît, de telles de ces unités à une ou plusieurs série(s) remarquable(s), qui les définit comme des lieux (Groensteen, 1999: 175).

Les cases étudiées dans cet article me paraissent effectivement « transcender la fonctionnalité du site » qu'elles occupent et être qualifiées d'espaces habités. En revanche, elles ne peuvent

prétendre au statut de *lieu*, n'appartenant à aucune série remarquable à moins de postuler leur inscription dans une série virtuelle dont elles seraient l'unique élément visible.

À la vue de ces images, le lecteur pressent que chacune d'elle recèle une histoire en puissance. Cette impression trouve un écho dans les propos des créateurs. Carlos Sampayo : « Même si les personnages ne parlent pas, ce sont des histoires en soi ». Muñoz ajoute : « Le délire programmé est d'entrer dans les vignettes et de voir ce qui se perd derrière l'action, ce qui s'y cache, s'il y a des vignettes qui continuent derrière les autres [...] » (Fofi, 2008: 125).

Tout ceci nous amène à penser que toute l'œuvre est traversée par une multitude d'histoires virtuelles qui croisent la « trame principale » et dont les créateurs ont délibérément choisis de ne figurer qu'un seul fragment d'espace-temps. Je propose de les désigner sous le terme de *récits sécants*. À l'instar des droites sécantes qui coupent un plan ou une autre ligne en un point unique, ceux-ci traversent la partie visible de l'œuvre en un site unique.

Une guérilla narrative incompréhensible

En explorant en détails les bandes dessinées de Muñoz et Sampayo, le lecteur décèlera bien d'autres fragments d'histoires que l'on ne peut pas assimiler à ce que j'ai qualifié de *récits sécants* : séquences d'images autonomes enchâssées dans la trame principale [Figure 8, cases 4-6], séries de cases dispatchées sur différents sites non contigus qui, par un effet de *tressage*, reconstruisent un micro-récit autonome [Figure 9, case 2, 4 et 5]... Faute de ne pouvoir me lancer ici dans d'importants développements, je m'en tiendrai à ces embryons d'analyse. Chacun de ces dispositifs – et bien d'autres encore – qui viennent « perturber » le « récit principal » mériteraient assurément d'être à leur tour étudiés plus en détail.

J'ajouterai, toutefois, que la notion de « récit principal » se doit d'être relativisée. Elle est certes probante dans les toutes premières créations du duo qui s'inscrivent dans la logique du genre policier où l'intrigue demeure un enjeu essentiel. Mais, très rapidement, cette intrigue

passé au second voire au troisième plan quand elle ne tend pas à se dissoudre. Le fil narratif autour duquel s'articule l'essentiel des péripéties se fait toujours plus mince. La hiérarchie entre le « récit principal » et les « récits secondaires » est mise en crise au profit d'un enchevêtrement complexe d'histoires et de fragments d'histoires. Pareille déconstruction des normes en vigueur au sein d'une forme d'expression qui à longterms affirmé la primauté de l'intrigue n'a pu que déconcerter bien des lecteurs. José Muñoz :

On nous a accusés d'ajouter des difficultés à la compréhension, de ne pas accompagner le lecteur en l'entretenant à son niveau le plus bas, de donner vie à une guérilla narrative incompréhensible, de poser des obstacles à ceux qui devaient traverser la bande dessinée pour parvenir à de plus hautes plages... (Fofi, 2008: 91).

Une bande dessinée qui peut dire *l'ensemble du monde*

Si l'entreprise de déconstruction de la narration traditionnelle auxquels se livrent Muñoz et Sampayo devait se résumer un exercice de parasitage gratuit, l'analyse à laquelle je me suis livré plus haut aurait bien peu d'intérêt. Pour tenter de comprendre comment cette approche anticonformiste est susceptible de faire sens, il me paraît utile d'appréhender l'œuvre dans sa globalité plutôt que d'envisager chaque épisode un par un.

Elle se distingue par un certain nombre de thématiques et un discours politique implicite présents dans toutes les réalisations communes de Muñoz et Sampayo. Ils dépeignent un monde traversé par de multiples tensions. La société capitaliste contemporaine est dominée par les détenteurs du pouvoir prêts à tout pour que se perpétue un système présenté comme profondément inégalitaire. Ces bandes dessinées montrent aussi les laissés pour compte, les femmes et les hommes qui se sont révélés incapables de s'adapter à ce système. Elles décrivent l'antagonisme inconciliable entre ceux qui se sont résolus à l'accepter et ceux qui continuent à croire aux utopies. Carlos Sampayo : « Il y a vingt ans, José m'a dit une chose

très simple mais très profonde : on ne peut pas vivre sans utopie. [...] mais je garde une certaine idée de la société, des injustices sociales contrent lesquelles il faut réagir [...] » (Fofi, 2008: 143).

Cette description des inégalités qui frappent le monde contemporain trouve de multiples échos dans les images décrites au tout début de cet article. Par exemple, lorsqu'ils représentent un mendiant devant les grilles de la Maison blanche [Figure 7, case 1] où quand ils décrivent la misère pathétique d'un quartier black de New York [Figure 1, case 3]. En y ajoutant une référence au scandale du Watergate, cette case met en résonance les disparités sociales et les tensions ethniques avec la duplicité des élites dirigeantes.

Autre thématique qui très souvent s'intrique avec la description des inégalités engendrées par le capitalisme, l'exil physique et intérieur et le questionnement identitaire. En témoigne, une propension à représenter des individus aux origines les plus diverses, nés quelque part mais qui ont échoués loin de chez eux. Ces grappes humaines se muent souvent en chœurs polyphoniques où chacun s'exprime dans sa propre langue (« Ma patrie, c'est ma langue » disait Fernando Pessoa) où exhibe, sur un badge ou un t-shirt, des slogans ici anglais, là en espagnol ou en allemand... [Figure 5, case 1 ; Figure 6, case 1].

Plus globalement, l'œuvre de Muñoz et Sampayo semble mue par une quête insatiable de la représentation des multiples visages et des multiples corps susceptibles d'incarner l'humanité. Certains sont aisément reconnaissables : Frank Sinatra, Ronald Reagan ou le héros de bande dessinée Dick Tracy [Figure 10, case 1]. Ces apparitions dépassent le simple effet de citation. Dans les trois cas, ils personnifient une certaine idée du Bien qui ne se superpose pas pour autant avec l'idée de Justice. Ils entrent en résonance avec le contenu général de l'œuvre. L'apparition de Dick Tracy sur le même trottoir qu'Alack Sinner, le principal « héros » imaginé par Muñoz et Sampayo, tisse des liens complexes et paradoxaux avec l'ensemble de

l'œuvre. On assiste à la confrontation entre le flic de droite à la morale binaire et le flic utopiste et désespéré qui ne croit plus que l'institution judiciaire est au service du bien de l'humanité. Mais Chester Gould, le créateur de Tracy, est aussi, pour Muñoz, une influence esthétique fondamentale. Dans un autre épisode, on retrouve Sinner dans un bar aux côtés du dessinateur vénitien Hugo Pratt et de sa célèbre création, le marin Corto Maltese [Figure 11, case 5]. Avec les autres clients du troquet, ils entonnent *Bye Bye Blackbird*, le standard de Ray Henderson et Mort Dixon. Pratt fût pour José Muñoz tout à la fois un grand ami, une figure quasi paternelle et une référence artistique incontournable. Lui qui dans ses bandes dessinées n'hésitait pas non plus à faire apparaître des personnages réels qu'il s'agisse de figures historiques, d'écrivains ou de proches. Les livres des deux auteurs argentins sont aussi peuplés de multiples autoportraits. Tantôt, ils jouent leur propre rôle, tantôt ils deviennent musiciens, passants ou vacanciers [Figure 12 ; Figure 13, case 4 ; Figure 5, case 2]. Parfois, le lecteur se perd en conjecture quant à l'identité de certains protagonistes. Sont-ils inspirés de personnages réels ou sont-ce là de pures inventions ? L'activiste Ferrari a-t-il été inspiré par le terroriste néo-fasciste Stefano Delle Chiaie ? [Figure 8]. En représentant ce client androgyne au regard vide, Muñoz et Sampayo ont-ils pensés à l'écrivaine Carson McCullers ? [Figure 4, case 3]. Est-ce Andy Warhol, ce petit homme à lunettes au milieu d'une faune bigarrée qui rappelle celle de la Factory ? [Figure 2, case 1] L'œuvre dévoile un invraisemblable maelström humain où fantasme et réalité s'interpénètrent, où les épisodes célèbres et obscurs de l'Histoire politique et culturelle se confondent avec l'histoire intime. Le dessinateur Edmond Baudoin affirmait à propos des créations de ses collègues et amis : « Voici, enfin, une bande dessinée qui peut dire *l'ensemble du monde* » (Fofi, 2008: 152).

Ces réalisations combinent deux singularités apparemment paradoxales. D'une part, l'extrême éclatement de sa structure en de multiples segments narratifs, embryons d'histoires et motifs *orphelins* qui souvent ne se connectent pas de manière directe et univoque – son étude selon

le modèle du réseau révèle ici ses limites. D'autre part, la remarquable cohérence de l'ensemble où chaque fragment, y compris le plus apparemment secondaire, fait sens lorsque l'on élargit la perspective en englobant tout son contenu implicite, l'ensemble des enjeux qui la porte. L'œuvre de José Muñoz et Carlos Sampayo est à la fois traversée par des forces centrifuges qui la déstructure et des forces centripètes qui la concrète.

Bibliographie

BAETENS, J. ; LEFÈVRE, P. (1997): Pour une lecture moderne de la bande dessinée, Bruxelles, CBBD.

FOFI, G. (2008): Conversations avec Muñoz et Sampayo, Bruxelles, Casterman.

GROENSTEEN, T. (1999): Système de la bande dessinée, Paris, Presses universitaires de France.

HÉRODY, D. (1998a): « Alack Sinner : rencontres et souvenirs », 9^e Art, 3: 20-29.

- (1998b): « José Muñoz – Carlos Sampayo. Récits croisés », 9^e Art, 3: 30-37.

MOUCHART, B. (2008): « "Je danse avec le passé". Entretien », 9^e Art, 14: 46-53.

MUÑOZ, J. ; SAMPAYO, C. (1983): Flic ou privé, Bruxelles, Casterman.

- (1984): Rencontres, Bruxelles, Casterman.

- (1986a) [1977]: Viet Blues, Bruxelles, Casterman.

- (1986b): Sudor Sudaca, Paris, Futuropolis.

- (1999): Le Poète, Paris, Amok.

- (2006): L'Affaire USA, Bruxelles, Casterman.

PEETERS, B. (1998) [1991]: Case, planche, récit : lire la bande dessinée, Bruxelles, Casterman.

TURNES, P. (2011): Viñetas subversivas. La experiencia estética de la historieta en Alack Sinner (1975 – 1986) de José Muñoz y Carlos Sampayo, Tesis de maestría en Historia del Arte, Buenos Aires, Instituto de altos estudios sociales / Universidad nacional de San Martín.

Lista de figuras

Figure 1. L'Affaire Webster, pl. 2 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1975), Il caso Webster, *Alter Linus*. Album: (1983), Flic ou privé,

Casterman.



Figure 2. Lui dont la bonté est infinie, pl. 9 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1975), Egli, la cui bontà è infinita, *Alter Linus*. Album: (1986) [1977], Viet Blues, Casterman.



Figure 3. Città oscura, pl. 7 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1976-1977), Città oscura, *Alter Linus*. Album: (1983), *Flic ou privé*, Casterman.



Figure 4. Rencontres, pl. 8 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1981-1982), *Trovare e ritrovare*, *Alter Alter*. Album: (1984), *Rencontres*, Casterman.



Figure 5. Seuls pour toujours, pl. 1 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1983), Seuls pour toujours, (A Suivre). Album: (1986), Sudor Sudaca, Futuropolis.



Figure 6. Trains sur l'eau, pl. 3 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1991), Quel fantastico treno, *Corto Maltese*. Album: (1999), *Le Poète*, Amok.



Figure 7. L'Affaire USA, pl. 21 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (2006), L'Affaire USA, Casterman.



Blues, Casterman.



Figure 9. Rencontres, pl. 11 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1981-1982),

Trovare e ritrovare, *Alter Alter*. Album: (1984), Rencontres, Casterman.



Figure 10. Scintille, scintille, pl. 11 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1976)

Scintille, *Alter Linus*. Album: (1986) [1977], Viet Blues, Casterman.



Figure 11. Scintille, scintille (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1976) Scintille, *Alter Linus*. Album: (1986) [1977], *Viet Blues*, Casterman.



Figure 12. La Vie n'est pas une bande dessinée, baby, pl. 21 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1975), La vita non è un fumetto, baby, *Alter Linus*. Album: (1986) [1977] Viet Blues, Casterman.



Figure 13. Viet Blues, pl. 9 (Muñoz et Sampayo). Première publication: (1975), Viet Blues, *Alter Linus*. Album: (1986) [1977] Viet Blues, Casterman.

