

MUÑOZ ET SAMPAYO DANS L'ÉCOSYSTÈME (À SUIVRE)

« Nous nous stimulons les uns et les autres, sans en avoir même conscience dans nos travaux respectifs. L'association de nos styles parfois diamétralement opposés et de nos sujets de scénarios très différents produisait un effet de densité, de synergie qui formait, d'une manière impalpable, l'âme du journal¹. » L'effervescence créative que décrit José Muñoz devient prégnante dès lors que l'on feuillette les numéros d'*(À Suivre)*, singulièrement ceux des premières années. Différentes approches du noir et blanc dialoguent et s'entrechoquent. Les styles respectifs de Jean-Claude Forest et d'Hugo Pratt trouvent tous deux leur origine dans la *mimésis* illusionniste des bandes dessinées d'aventures nées aux États-Unis à l'aube des années 1930. Toutefois, le premier surjoue le traitement baroque et illustratif d'Alex Raymond en multipliant les hachures à la manière d'un aquafortiste. Le second, quant à lui, est un émule de Milton Caniff; il se réapproprie tout à la fois le jeu d'opposition radicale entre valeurs de noirs et de blancs et le traitement épuré qu'il stylise au point de confiner parfois à l'abstraction. Très marqué à ses débuts par le dessinateur vénitien, Jacques Tardi se distingue par un clair-obscur domestiqué par le trait

¹ Benoît Mouchart, « José Muñoz » (entretien), dans Nicolas Finet, *(À Suivre), une aventure en bandes dessinées*, p. 80.

cérébral d'Hergé et de Jacobs, « un produit très réussi aussi bien de la ligne claire que de la ligne sombre, un homme de frontières² ». José Muñoz, en revanche, radicalise l'esthétique prattienne en accentuant la géométrisation des motifs et produit une forme d'expressionnisme halluciné. Les bandes dessinées qu'il signe avec Carlos Sampayo ont à leur tour exercé une influence profonde sur d'autres auteurs de la revue - Comès, Golo ou Baru, notamment - ce qui leur confère un rôle essentiel au sein de l'écosystème *(À Suivre)*.

Cette œuvre souvent qualifiée de radicale tant en ce qui concerne le traitement graphique que la construction narrative trouve pourtant sa source dans des supports à vocation populaire dominés par les genres institués de la fiction aventureuse. Les revues argentines auxquelles collabore le jeune Muñoz publient des westerns, polars et autres récits d'aviations sous forme d'histoires complètes ou de bandes dessinées « à suivre » découpées en épisodes de six à douze pages. Se qualifiant lui-même d'« ouvrier d'art entré à l'usine de l'imagination³ », il dessine sans discontinuité et doit composer avec la frustration de ne pas pouvoir accorder suffisamment de temps à la

² Citation de José Muñoz dans Goffredo Fofi, *Conversations avec Muñoz et Sampayo*, p. 73.

³ Lucas Nine, « De luz y de sombras. Entrevista a José Muñoz »,

réalisation de chaque image. De son aveu même, ce travail de stakhanoviste aura des effets bénéfiques a posteriori. Les mensuels européens auxquels il collaborera à partir du milieu des années 1970 autorisent des rythmes de production nettement moins frénétiques; armé d'une expérience et d'un bagage technique considérables, Muñoz dispose désormais du temps nécessaire pour réfléchir à la composition de ses planches et faire en sorte que « chaque vignette ait sa vie propre⁴ ». Suite à la rencontre en Espagne du poète Carlos Sampayo, exilé argentin comme lui, les deux hommes créent le détective *Alack Sinner*. Les codes en vigueur dans la bande dessinée de genre - focalisation sur le héros, intrigue, succession de péripéties menant à l'inévitable dénouement... - sont peu à peu pervertis au profit d'une redéfinition du mode d'expression, d'une mise en crise de ses dispositifs plastico-narratifs traditionnels. En 1975, les premiers épisodes d'*Alack Sinner* paraissent en italien dans le mensuel *Alter Linus* puis en français dans *Charlie*. Quatre ans plus tard, Muñoz et Sampayo migrent vers *(À Suivre)*, qui offre « la possibilité de poursuivre l'expérience dans un certain confort matériel et psychologique...⁵ ». Des questions de droit empêchant la reprise immédiate d'*Alack Sinner*, les auteurs décident néanmoins de continuer d'explorer l'univers new-yorkais dans lequel évolue le

⁴ Cité dans Lucas Nine, *ibid.*

⁵ Benoît Mouchart, *ibid.*



Ill. 87. L'annonce pour le retour d'Alack Sinner dans *(À Suivre)* n° 102, p. 99.

détective. Le cycle du *Bar à Joe* se distingue par sa structure polyphonique, composée de récits indépendants mais intimement connectés les uns aux autres. Le premier épisode, publié dans le numéro 16, est annoncé par le dessin de la couverture et complété par un important dossier sur New York, remplaçant l'œuvre du duo argentin dans un creuset de créations imprégnées de la mythologie de la mégapole. Jusqu'à la fin des années 1980, les retours de Muñoz et Sampayo dans les pages d'*(À Suivre)* s'accompagnent souvent de rédactionnels et d'importantes annonces paratextuelles qui confèrent à ces réapparitions le statut d'événements. À titre d'exemple, *Nicaragua*, qui débute en 1986, a droit dans le numéro précédent la parution du premier épisode à une pleine page annonçant « Le grand retour d'Alack Sinner » [Ill. 87]. Rien

de semblable pourtant, trois ans plus tard, lorsqu'est publié *Nord-Américain* : l'unique mention paratextuelle est une phrase laconique figurant à la page du sommaire, « Pour Sinner rien ne vaut une bière mexicaine ». Ce nouveau retour d'Alack Sinner n'a cette fois plus rien d'un événement.

Trois autres épisodes paraissent au compte-gouttes entre 1991 et 1992. Plusieurs mois séparent chaque livraison, ce qui rend difficilement palpable le fil narratif qui les relie.

Un courrier de la direction administrative et financière de Casterman daté de juillet 1993 adressé à José Muñoz annonce un pilonnage massif de l'ensemble de leurs albums⁶, pour ne plus conserver que 800 exemplaires de chaque volume. Muñoz et Sampayo ne sont visiblement plus une priorité pour l'éditeur. Les derniers épisodes d'*Alack Sinner* parus

6 Lettres de Christian Delattre à José Muñoz du 9 juillet 1993, archives Casterman, dossier auteurs.

dans (*À Suivre*) ne seront réunis en volume qu'en 1999. La revue n'existe alors plus depuis deux ans.

Sinner a survécu à la disparition d'(*À Suivre*) et ses créateurs ont continué de publier leurs bandes dessinées directement en album. Toutefois, l'absence d'un support périodique a brisé une dynamique qui rythmait concomitamment création et publication. Celle-ci animait le travail de José Muñoz depuis ses tout débuts dans la presse argentine :

Je suis de ceux qui ont été blessés par la fin du magazine. Certes l'harmonie avait fini par se disloquer. La situation culturelle et, surtout, les conditions financières s'étaient dégradées. Mais je regrette encore la cadence qui rythmait mon travail lorsque mes pages étaient attendues un mois après l'autre...⁷ • Erwin Dejasse

7 Benoît Mouchart, « José Muñoz », p. 81.

LE SALON DES REFUSÉS

« Jacques Tardi avait introduit Art auprès de Jean-Paul Mougin. Ensemble, ils avaient parlé du projet qui allait devenir *Maus*. Mougin avait dit : "Très bien, mais je veux une proposition écrite." [...] On s'est rendu compte que publier dans (*À Suivre*) pourrait s'avérer trop contraignant ; il voulait un échéancier très précis ». C'est par ces termes que l'éditrice Françoise Mouly décrit le rendez-vous manqué entre son mari Art Spiegelman et le mensuel des éditions Casterman. Pourtant, *Maus* apparaît rétrospectivement comme le parangon du « roman » en bande dessinée. Par le choix du noir et blanc et d'une écriture graphique au service d'une construction narrative complexe, l'œuvre semble parfaitement en phase avec l'identité artistique d'(*À Suivre*) et avec les ambitions affichées par Mougin dans ses éditoriaux : la publication de « "grands récits" sans autre limite de longueur que celle que voudront leur donner les auteurs² », de créations susceptibles d'« apporter des éléments de réponse aux questions de notre temps³ ».

Pour des raisons similaires, on peut *a priori* s'étonner de l'absence d'Alberto Breccia au sommaire de la revue. Son adaptation de la nouvelle

d'Ernesto Sábato *Rapport sur les aveugles* ne trouve pas grâce aux yeux de l'éditeur en dépit des efforts de José Muñoz, qui fut son élève à l'Escuela Panamericana de Arte à Buenos Aires⁴. Les bandes dessinées d'Alberto Breccia auraient ainsi pu compléter un triptyque comprenant également les créations d'Hugo Pratt et celles de Muñoz et Sampayo. Trois œuvres issues d'un même creuset argentin, trois réinventions radicales et singulières du noir et blanc, trois destins artistiques que l'histoire relie intimement.

Dès ses débuts, (*À Suivre*) ouvre largement son sommaire à des auteurs apparus dans *Pilote*, *Charlie Mensuel* et *Métal hurlant*. Ces revues françaises sont traversées par un vent de contestation contre-culturel et publient des bandes dessinées en rupture par rapport aux normes sociales, politiques et esthétiques. Toutefois, le titre attire aussi de nombreux créateurs, actifs au sein d'hebdomadaires *a priori* destinés au jeune public, qui y voient l'opportunité de sortir de la logique des séries portées par un héros récurrent, du format standard de 48 pages et des registres codifiés de l'aventure ou de l'humour. Venu du journal *Spirou*, Bernard Hislaire adopte le pseudonyme Yslaire et soumet le projet *Lulu Chine*, inspiré par le drame des *boat-people* vietnamiens largement évoqué dans

1 Bill Kartalopoulos, « A RAW History ».

2 Jean-Paul Mougin, éditorial d'(*À Suivre*) n° 1, 1978.

3 Jean-Paul Mougin, éditorial d'(*À Suivre*) n° 2, 1978.

4 Témoignage de José Muñoz à l'auteur, 2003.

l'actualité de l'époque⁵. Le dessinateur est éconduit, de même que les Suisses Derib et Cosey⁶. Faute d'avoir été acceptés dans *(À Suivre)*, *Celui qui est né deux fois* et *À la recherche de Peter Pan* paraissent *in fine* dans *Tintin* - qui publiait déjà leurs séries respectives : *Buddy Longway* et *Jonathan*. Des bandes dessinées de plus de cent pages ponctuées de longues séquences contemplatives, pensées à l'origine pour une publication mensuelle, sont soumises à un rythme de parution hebdomadaire qui favorise *a priori* plutôt la succession des péripéties. *(À Suivre)* exerce donc une influence à distance sur la politique éditoriale des structures concurrentes. Voulant probablement tirer parti du succès de *Silence*, le Lombard publie en 1981 *L'Ombre du Corbeau* de Comès, récit autonome apparu cinq ans plus tôt dans *Tintin* et demeuré jusqu'alors inédit en album. L'ouvrage inaugure la collection « Histoires et légendes » qui se distingue par son format légèrement plus grand et par l'épaisseur de son cartonnage, comme s'il s'agissait d'incarner à travers la matérialité des objets des ambitions artistiques qui le distinguent des « séries avec héros ». « Histoires et légendes » accueille ensuite *Celui qui est né deux fois* et *À la recherche de Peter Pan*, deux succès populaires et critiques qui contribuent à revaloriser l'image des éditions du Lombard. Cette collection occupe

5 Témoignage de Bernard Hilaire à Philippe Capart, 2008.

6 Témoignage de Derib à Philippe Capart, 2012.

somme toute une position médiane entre l'album standard et les volumes publiés sous l'appellation « Les Romans *(À Suivre)* ». En 1986, Glénat crée la collection « Caractère » - dont l'un des tous premiers titres est *Sambre d'Yslaïre* - et, deux ans plus tard, Dupuis lance à grand renfort de publicité le label « Aire Libre ». Enfin, les locaux de la rue Madame reçoivent aussi la visite de très jeunes créateurs, dont les futurs fondateurs de L'Association, Jean-Christophe Menu et David B. Le premier voit ses planches refusées et le second publie quatre épisodes de *Zèbre* au milieu des années 1980. Cependant, l'éditeur décide de ne pas les réunir en album, entraînant *de facto* la fin de la collaboration avec le futur auteur de *L'Ascension du Haut-Mal'*. Dix ans plus tard, alors qu'*(À Suivre)* est au crépuscule de son existence, *Péplum* de Blutch paraît dans une version amputée d'un bon tiers de ses pages :

Le problème, c'est que les planches que je leur avais rendues faisaient royalement chier les gens de *(À Suivre)* et qu'ils ont tout fait pour que *Péplum* passe le plus vite possible, que ça ne dure pas des mois. Les parties du récit où il n'y a pas de texte sont passées à la trappe et des pages ont été ôtées de façon arbitraire⁷.

7 Témoignage de Jean-Christophe Menu à l'auteur, 2018.

8 Philippe Dumez, « Blutch, le dernier spartiate ».

Prévu à l'origine pour Casterman, *Péplum* paraîtra finalement en volume chez Cornélius. Dès son lancement, *(À Suivre)* affiche des parti pris radicaux : le privilège accordé au noir et blanc plutôt que le recours obligatoire à la couleur, les paginations longues plutôt que les formats standardisés, l'expression de la singularité du créateur plutôt que son assujettissement aux genres institués de la fiction. Des œuvres comme *Ici Même*, *Jehanne d'Arque* ou *Le Bar à Joe* sont l'incarnation pleine de ces ambitions, l'expression de « nouveaux possibles » pour la bande dessinée, lesquels imprèneront en profondeur la politique éditoriale des futures structures alternatives. Toutefois, comme les revues francophones nées dans

l'effervescence contre-culturelle, *(À Suivre)* n'échappe pas aux reniements de ses principes fondateurs et se replie sur un conservatisme qui le rend peu sensible aux bouillonnements créatifs et aux mutations esthétiques de son temps. Au début des années 1990, Amok, L'Association, Atrabile, Cornélius ou Fréon naissent d'un constat fait par une nouvelle génération de créateurs. Ils jugent que leurs aspirations artistiques sont inconciliables avec les structures existantes ; à leurs yeux, *(À Suivre)* est, autant que les autres supports, un agent du *statu quo*. Plutôt que de faire des compromis avec les structures existantes, ils décident de créer des espaces autonomes où la bande dessinée pourra se réinventer. • Erwin Dejasse