

Chapitre 2

Les *Cahiers de la bande dessinée* « période bruxelloise » : la critique à l'âge ingrat

Erwin DEJASSE

FNRS / Université libre de Bruxelles

Shot by both sides
On the run to the outside of everything
Shot by both sides
They must have come to a secret understanding

Howard DEVOTO & Pete SHELLEY

« Glénat s'en vient droit sur moi, me soulève par le col, et hurle à la cantonade : "Le travail que vous faites est nuisible à la profession !" » (Groensteen 2001) Thierry Groensteen rapporte en ces termes une rencontre impromptue avec son éditeur lors du Festival de la bande dessinée de Sierre. Toutefois, cette altercation ne constitue que le point culminant des tensions incessantes qui ont émaillé l'existence des *Cahiers de la bande dessinée* au cours de sa « troisième époque¹ » — soit

-
1. Créé en 1969, *Schtroumpf* est d'abord un fanzine bimensuel ronéotypé. Les numéros doubles 3/4 et 5/6 portent le sous-titre *Fanzine de la bande dessinée*. À partir du numéro 7, le sous-titre devient *Les Cahiers de la bande dessinée*. À la fois bulletin de liaison entre collectionneurs et support d'information, ses articles sont consacrés à un auteur, une série, une revue ou une thématique. Une seconde époque débute à partir du numéro 10 daté de janvier/février 1971. La revue professionnalise sa présentation en optant pour une maquette et un logotype qui resteront immuables jusqu'en 1983. La quasi-totalité du sommaire de chaque numéro est désormais occupée par un dossier unique dédié à un auteur particulier. En outre, elle jouit d'une distribution en librairies. Les numéros 7 à 9 sont réédités en adoptant la maquette de cette deuxième formule ; leur contenu diffère en partie de celui de la première édition — certains textes ont été ajoutés et d'autres retirés de façon à se conformer au principe du dossier monographique. D'abord bimestriel, le rythme de parution devient plus irrégulier à partir de 1973. Bon an mal an, *Schtroumpf* / *Les Cahiers de la bande dessinée* paraît alors trois ou quatre fois par an. Le numéro 55 daté du

la période allant de 1984 à 1988, durant laquelle le théoricien occupe le poste de rédacteur-en-chef [Fig. 1]. Animer une revue dont l'objectif affiché est de produire « un véritable travail d'analyse sur la BD. » (Groensteen 1983 : 3) s'avère une tâche des plus délicates dès lors que la structure qui la publie ne partage pas ces ambitions et que l'initiative suscite, globalement, l'hostilité des autres supports francophones consacrés à la bande dessinée.

En juillet 1983, Thierry Groensteen prend l'initiative d'envoyer à Jacques Glénat un mémorandum intitulé *Pour de nouveaux Cahiers de la bande dessinée*. Le texte formule une série de propositions visant à renouveler de façon substantielle le contenu de la revue; son rythme de parution étant devenu de plus en plus irrégulier et sa formule inchangée depuis 1972. La nouvelle mouture est inaugurée en janvier 1984 à l'occasion du 11^e Salon d'Angoulême. Premier changement visible : le titre *Schtroumpf/ Les Cahiers de la bande dessinée* est raccourci et devient *Les Cahiers de la bande dessinée*. La maquette est entièrement revue et le nombre de pages passe de cinquante à cent. Avec la formule précédente, chaque numéro était constitué d'un dossier monographique traitant d'un auteur particulier. Ce principe est conservé mais s'y ajoute une partie « magazine » d'égale volume. Celle-ci associe actualités, chroniques des publications récentes, dossiers thématiques, billets d'humeur et analyses théoriques; elle contient souvent aussi un second dossier monographique portant sur un créateur « ne figurant pas parmi les fabricants de "best sellers". » (Groensteen 1983 : 5)

Groensteen préside à la destinée des *Cahiers* pendant vingt-huit numéros (56 à 83). Bimestrielle puis trimestrielle², la revue est en outre complétée par quatre épais numéros hors-série intitulés *L'Année de la bande dessinée* qui font le bilan des douze derniers mois écoulés³. L'ensemble couvre un peu plus de 3 500 pages. La contribution du rédacteur-en-chef est considérable puisqu'il signe à lui seul près d'un tiers des textes.

quatrième trimestre 1983 est le dernier de cette formule. Jacques Glénat est crédité comme rédacteur-en-chef jusqu'en 1972. Passé cette date, la coordination est assurée par différents auteurs selon les numéros, notamment Henri Filippini, Numa Sadoul, Jean Léturgie ou Thierry Groensteen. Pour plus de précision, je renvoie le lecteur à l'article de Maël Rannou, « Glénat-Guttin et les fanzines » dans ce même volume.

2. Ce changement de périodicité débute au numéro 79 de janvier 1988. Celui-ci arbore une nouvelle maquette, le titre devient *Les Cahiers de la BD* et le nombre de pages passe à 112.
3. Entre 1981 et 1983, les éditions Temps Futurs dirigées par Stan Baret ont publié trois volumes de *L'Année de la bande dessinée*. Les quatre suivants sont édités par Glénat — Temps Futurs ayant entretemps cessé ses activités au moment où Baret a été recruté par l'éditeur grenoblois. Ces annuels se présentent désormais comme des numéros hors-série des *Cahiers*. Ceux-ci sont réalisés en collaboration avec Baret et l'équipe qui anime le rédactionnel d'une autre revue des éditions Glénat : *Circus*. Cette mixité oblige à davantage de compromis; les textes théoriques y sont à peu près absents.



Fig. 1 : Couvertures des Cahiers de la bande dessinée, 1984-1988

Dans son mémorandum, il liste les noms d'une trentaine de collaborateurs potentiels. Entre autres, deux figures pionnières : Pierre Couperie (1930-2010) et Francis Lacassin (1931-2008). Tous deux ont œuvré à la création en 1962 de la première association francophone dédiée à la promotion du mode d'expression : le « Club des bandes dessinées ». En dépit de ses efforts, Groensteen ne convainc ni l'un ni l'autre de participer aux nouveaux *Cahiers* (Groensteen 2001) ; la première génération de critiques sera quasiment absente du sommaire, laissant la place à des collaborateurs pour l'essentiel très jeunes. L'ours du numéro inaugural mentionne un comité de rédaction de six membres qui tous ont alors moins de trente ans : Thierry Smolderen (né en 1954), Thierry Groensteen (1957), Bruno Lecigne (1957), Daniel Hugues (1957), Arnaud de la Croix (né 1959) et Anita Van Belle (1960) ; ils seront rejoints ensuite par Luc Dellisse (1953) et Sylvain Bouyer (né en 1962)⁴. Harry Morgan désigne « l'équipe réunie autour de Thierry Groensteen » comme formant le cœur de la « deuxième génération de la critique savante. » (Morgan 2007 : 24). Les membres du comité de rédaction présentent des profils sociologiques assez similaires : tous ont suivi un cursus dans l'enseignement supérieur en lien avec les sciences humaines ou la création artistique⁵. Aux similitudes en termes d'âge et de parcours scolaires, s'ajoute une proximité géographique. Durant les premières années surtout, la majorité des signatures sont bruxelloises. À l'exception de Bruno Lecigne et de Sylvain Bouyer, tous les membres du comité habitent la capitale belge où la rédaction possède son siège, au domicile personnel de Thierry Groensteen.

1. « LA VRAIE BANDE DESSINÉE CE N'EST PAS CELA »

Selon ce dernier, les nouveaux *Cahiers* suscitent d'emblée des réactions enthousiastes de la presse généraliste, des supports à vocation pédagogique et des organes spécialisés en dehors de la France et de la Belgique (Groensteen 2001). Cette attitude contraste avec celle de la plupart des revues francophones consacrées à la bande dessinée qui les évoquent en termes généralement négatifs, allant du mépris relatif à la franche hostilité. Rétrospectivement, les *Cahiers* « période bruxelloise » agissent comme un révélateur. La confrontation de leurs prises de position avec les réactions des détracteurs met en évidence une série de clivages, d'antagonismes apparemment inconciliables. Ceux-ci portent essentiellement sur le type de discours et les politiques éditoriales associés à la bande dessinée, voire sur la nature même du mode d'expression et le corpus qu'il s'agit d'envisager.

4. De 1984 à 1988, la composition du comité varie au gré des départs et des arrivées. L'ours ne mentionne toutefois plus de comité de rédaction à partir du numéro 79 de janvier 1988.

5. Sylvain BOUYER (histoire de l'art), Arnaud de la Croix (philosophie), Luc Dellisse (philologie romane), Thierry Groensteen (journalisme), Daniel Hugues (communication), Bruno Lecigne (lettres modernes), Thierry Smolderen (cinéma d'animation) et Anita Van Belle (philologie romane).

L'un des enjeux essentiels qui traverse la « période bruxelloise » consiste à adopter une perspective englobante. On peut lire dans l'éditorial du numéro inaugural : « toutes les bandes dessinées nous intéressent sans distinction de public ou de genre, pourvu qu'elles soient de qualité et qu'elles nous procurent du plaisir. » (CBD⁶ 56 : 3) Ces intentions tranchent avec les partis pris des prédécesseurs⁷. Morgan note à ce propos : « Pour la première génération des "spécialistes" français, la BD, c'est avant tout la bande dessinée américaine et, à l'intérieur de celle-ci, le comic strip. » (Morgan 2007 : 21) Le choix du titre de l'organe officiel du « Club des bandes dessinées » est révélateur du corpus privilégié : *Giff-Wiff* — personnage issu des *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks. Ces premiers zéloteurs vont jusqu'à décréter l'existence d'un « Âge d'Or de la bande dessinée ». L'expression est quelque peu spécieuse puisqu'à l'origine elle désigne les créations étasuniennes traduites en français au sein des « illustrés » parus entre 1934 et la Seconde Guerre mondiale⁸. Le « Club des bandes dessinées » et les structures qui en sont dérivées accordent la primauté aux réalisations qui ont marqué l'enfance de ses membres ; une entreprise largement teintée de nostalgie où les « préférences [sont] érigées en dogmes. » (Groensteen 2006 : 100)

Toutefois, à mesure que le fandom s'étoffe et accueille des membres plus jeunes qui n'ont pas nécessairement connu les « illustrés de l'Âge d'or », les discours tendent à accorder une importance accrue aux créations franco-belges. Dès 1966, André Leborgne (1928-2012) crée la revue *Ran Tan Plan* dont le titre fait référence au Club des Ran-Tan-Plan dans la série *Bicot* du dessinateur étasunien Martin Branner mais aussi au célèbre chien shérif des aventures de *Lucky Luke* ; Jacques Glénat (né en 1952) s'est largement inspiré de ce titre lorsqu'il crée *Schtroumpf* en 1969 (voir le texte de Philippe Capart dans le présent volume). Le titre se focalise essentiellement sur les auteurs francophones dont l'œuvre s'épanouit *grosso modo* entre l'immédiat après-guerre et le début des années 1960. Les bandes dessinées parues à cette époque, principalement dans *Spirou*, *Tintin*, *Vaillant* et *Pilote*, deviennent le nouveau corpus de référence, envisagé à son tour de manière plus ou moins explicite comme un « Âge d'or ».

Celui-ci a repris à son compte une série de caractéristiques saillantes héritées des comics étasuniens : héros récurrents, inscription dans des genres hérités de la

6. Afin de ne pas alourdir inutilement le texte, *Les Cahiers de la bande dessinée* seront désignés par les initiales CBD dans les renvois bibliographiques.

7. Le présent texte n'a pas pour vocation de raconter par le menu l'histoire de la construction du discours critique dédié à la bande dessinée. Je n'évoquerai ici que les faits susceptibles d'éclairer la « période bruxelloise » des *Cahiers*. Pour de plus amples informations, on pourra se reporter aux sources bibliographiques suivantes : Ameline, 2009. Groensteen, 2006 : 98-129 ; Martin, 1996 ; Morgan, 2007.

8. Entre autres, *Le Journal de Mickey*, *Robinson*, *Hurrah!*, *L'Aventureux*, *L'As*, *Robinson*, *Jumbo*, *Junior*...

littérature, subdivision entre « humour » et « réalisme », entre formes rondouillardes et mimesis illusionniste... Ces usages deviennent des normes pour définir un ensemble de réalisations communément qualifiées de « classiques » ou « populaires ». D'aucun n'hésite pas à proclamer qu'elles incarnent la « vraie bande dessinée », point de vue dont le plus ardent défenseur est incontestablement Henri Filippini (né en 1946). Collaborateur de *Schtroumpf* dès son numéro 2, celui-ci devient ensuite l'un des principaux directeurs éditoriaux de Glénat. Entre autres responsabilités, il assure la rédaction-en-chef de *Circus* dans lequel il signe une abondante production rédactionnelle où s'expriment des opinions tranchées. Filippini est tout à la fois le héraut de la « BD classique » ou « populaire » et l'éreinteur des réalisations qui s'écartent des formules éprouvées qu'il affuble d'épithètes tels que « intello », « branché », « élitiste » ou « moderne ». Les créations non conformes aux standards tendent à être purement et simplement exclues du champ de la bande dessinée. Interrogé par Thierry Groensteen en 2017, il déclare encore : « Je n'ai rien contre le roman graphique ni contre les mangas, mais j'estime que ça ne doit pas être assimilé à de la bande dessinée. » (Groensteen 2017a)

À l'inverse, *Les Cahiers* « période bruxelloise » affirment qu'une tendance fusse-t-elle ultra-dominante ne peut définir une forme artistique dans sa totalité ; la « BD classique » est, au même titre que les autres incarnations du mode d'expression, une réalité construite et non la « vérité immanente » du média. À ce titre, elle ne peut jouir d'aucune prévalence. La modification du titre témoigne de cette ambition. Dans le mémorandum, on peut lire :

[...] nous estimons souhaitable d'éliminer complètement le titre primitif de « Schtroumpf » (trop évocateur d'une certaine catégorie de BD. et de conserver seulement celui de « Les Cahiers de la bande dessinée. » (Groensteen 1983 : 8)

En 2006, Groensteen déplore toujours qu'à l'exception des séries les plus populaires, il soit amené à étudier « un art qui cultive volontiers l'amnésie et n'a pas grand soucis de son patrimoine. » Il note qu'un très grand nombre d'œuvres de premier plan issues d'horizons géographiques divers sont indisponibles, voire n'ont jamais fait l'objet d'une traduction, « preuve s'il en faut de l'inculture des éditeurs et de l'incuriosité des amateurs. » (Groensteen 2006 : 67-68). Ce constat met en lumière deux travers qui affectent les politiques éditoriales mais aussi les discours tenus sur la bande dessinée : leur anhistoricisme et leur ethnocentrisme (Dejasse 2014).

Vingt ans plus tôt à fortiori, il paraît inenvisageable de traiter de la réalité multiple du mode d'expression sur la seule base de ce qui est alors disponible en langue française. Dans son mémorandum, Groensteen pointe les limites de la formule précédente fondée sur le principe du dossier monographique : « seuls peuvent convenir les auteurs dont la totalité ou la majeure partie de l'œuvre soit accessible au public francophone (ce qui élimine la plupart des auteurs américains, italiens, espagnols, hollandais, etc). » (Groensteen 1983 : 2) Le développement d'une revue

d'étude sur la bande dessinée ne peut dès lors s'envisager que dans une démarche exploratoire. D'emblée, le sommaire mentionne un réseau de correspondants étrangers chargés d'informer sur l'actualité de la bande dessinée dans leurs territoires respectifs⁹. Une rubrique consacrée à l'actualité des revues rend compte de titres difficilement trouvables en Francophonie comme *Raw*, *El Víbora*, *Frigidaire*, *Fierro* ou *Madriz* et la partie « magazine » porte régulièrement sur des auteurs non traduits, comme Eddie Campbell, Harvey Pekar ou Andrea Pazienza¹⁰. *Les Cahiers* consacrent aussi des numéros « Spécial USA », « Spécial Italie » et « Spécial Espagne » ainsi que des articles de synthèse sur les productions australiennes, japonaises ou taïwanaises qui, à l'époque, sont des *terras incognitas* pour le lecteur francophone.

Si ces textes de synthèse abordent les réalisations contemporaines, ils sont souvent aussi l'occasion de brosser un premier panorama historique des différentes traditions locales. La volonté d'envisager la bande dessinée dans une perspective englobante porte autant sur la dimension internationale du mode d'expression que sur son inscription dans le temps. Une « rubrique "relecture" d'œuvres anciennes à redécouvrir » (Groensteen 1983 : 6), annoncée dans le memorandum, est lancée dès le numéro initial de la troisième époque ; les parutions issues de la collection « Copyright » des éditions Futuropolis font l'objet de recensions régulières ; à partir de 1988, une suite d'articles traite des séries issues du patrimoine populaire dans les autres aires culturelles. Les productions étasuniennes des années 1930 et les « classiques franco-belges » sont certes bien représentés mais le support n'en offre pas moins un panorama très diversifié en termes d'origines géographiques et d'époques : comic strips du début du XX^e siècle (*Krazy Kat*, *Polly and her Pals*, *The Explorator*, *Little Nemo in Slumberland*), créations apparues dans l'immédiat après-guerre en Espagne (*Mortadelo y Filemón*), en Flandres (*Nero*), en Italie (*Tex Willer*, les créations de Benito Jacovitti) ou au Japon (les œuvres d'Osamu Tezuka), bandes quotidiennes françaises des années 1950 (*13 rue de l'Espoir*), comic books du Silver Age (les bandes dessinées de super-héros par Jack Kirby)...

On peut néanmoins s'étonner de la quasi absence d'articles abordant les réalisations du XIX^e siècle ; à fortiori quand on connaît l'importance des écrits ultérieurs de Groensteen, Peeters et Smolderen portant sur cette période¹¹. Au milieu des années 1980, le *Yellow Kid* de Richard Felton Outcault est encore communément

9. Gianni Brunoro en Italie, Paul Derouet en Allemagne, Paul Gravett au Royaume-Uni, Joan Navarro puis Alberto Altarriba en Espagne, Jacques Samson au Québec, Juan Sasturain en Argentine, Mat Schifferstein aux Pays-Bas, Pasi Vaino en Scandinavie.

10. Il faudra attendre 2000 et 2007 pour que — respectivement — Campbell et Pekar soient édités en français ; à l'heure où s'écrivent ces lignes, l'œuvre de Pazienza attend toujours une traduction.

11. Voir notamment : GROENSTEEN, Thierry et Benoît PEETERS, 1994, *Töpffer l'invention de la bande dessinée*. Paris : Hermann, « Savoirs sur l'art » ; Thierry SMOLDEREN, 2009, *Naissances de la bande dessinée*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles ; GROENSTEEN, Thierry, 2014, *M. Töpffer invente la bande dessinée*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.

présenté comme la première bande dessinée. Cette thèse largement défendue par la première génération de critiques renvoie les expériences antérieures à une hypothétique « préhistoire ». Toutefois, dans le numéro 77, on peut lire une annonce en forme de « bouteille à la mer » :

Les Cahiers lancent un appel pressant à leurs lecteurs. Nous recherchons sans succès l'ouvrage de Rodolphe Töpffer intitulé *L'Essai de physiognomonie*. Toute personne disposée à nous céder ou nous prêter cet ouvrage (ou encore à nous en procurer un jeu de photocopies de bonne qualité) est prié de se mettre en contact avec la rédaction. (CBD 77 : 60)

Preuve que si ses traces sont peu visibles dans la revue, l'entreprise de redéfinition des origines de la bande dessinée est probablement déjà en marche.

Les Cahiers « bruxellois » sont animés par une double ambition : penser le mode d'expression dans ses multiples incarnations tout « en les distinguant parmi la production courante, les œuvres qui font événement et qui contribuent à faire progresser le genre. » (Groensteen 1983 : 6) Sans nommer le principal intéressé, Thierry Groensteen se désole, dans le numéro 70, de la réaction d'Henri Filippini suite à la publication de son guide *La Bande dessinée depuis 1975*. Ce dernier émet à l'encontre de l'ouvrage des reproches similaires à ceux qu'il a coutume d'adresser aux *Cahiers* dans les pages de *Circus* : avoir outrageusement « privilégié les dessinateurs d'avant-garde » et « les jeunes auteurs qui n'ont ému que quelques critiques nombrilistes d'une presse pseudo-intellectuelle ». Le rédacteur-en-chef réplique :

La bande dessinée en 1986 couvre une étendue beaucoup plus vaste que le mince spectre allant des *Toniques bleues* à *Adèle Blanc-Sec*. Ceux qui ne connaissent pas (ou ne veulent pas connaître) les Barbier, Baudoin, Calligaro, Eberoni, Friedman, Mattotti, Sim et autres Spiegelman me paraissent peu fondés à proclamer *a priori* que « la vraie bande dessinée ce n'est pas cela ». Ne leur en déplaise, c'est cela aussi, ce sera même peut-être de plus en plus cela. (CBD 70 : 46)

Dans un précédent article, j'écrivais qu'en « simplifiant quelque peu, on peut affirmer que l'histoire de la bande dessinée oscille entre deux pôles : d'une part, "la chronique égalitaire" et, de l'autre, "l'histoire discriminante" » (Dejasse 2012) ; *Les Cahiers* dirigés par Groensteen tendant résolument vers le second pôle. Cette opposition me semble pouvoir être élargie à l'ensemble des discours tenus sur la bande dessinée et pas uniquement à ceux portant sur sa seule dimension historique. De tous les collaborateurs réguliers, c'est certainement Bruno Lecigne qui revendique de la manière la plus assertive un « discours discriminant ». À plusieurs reprises, il met en garde contre une approche niveleuse, au risque « de promouvoir toute la bande dessinée au rang d'objet artistique. Ici, le discours savant risque par exemple de cautionner de simples produits commerciaux. Un journalisme exigeant devrait permettre aux *Cahiers* d'évoluer à l'encontre de cette tendance par ailleurs générale. » (CBD 63 : 53) Peu enclin à faire des concessions aux goûts supposés du

public et aux succès de librairie, Lecigne ne collabore pas aux dossiers monographiques sur Godard, Cauvin, Franz, Bourgeon, Rosinski ou Vance; autant de créateurs qui réinvestissent les formes éprouvées plutôt que de se distinguer par le caractère inédit de leur poétique. Deux décennies plus tard, Lecigne commente l'expérience des *Cahiers* en ces termes :

[...] j'avais envie de dire attention, il n'y a pas LA bande dessinée, il y a des auteurs [...] Ce que je ne trouvais pas logique c'est qu'on applique un discours critique sophistiqué à tout et n'importe quoi. Au lieu que le discours et l'analyse servent à introduire certaines hiérarchies, on considèrerait au contraire, encore et toujours, LA bande dessinée comme un tout indéterminé. (Menu et Rosset 2007 : 74-77)

L'approche du jeune critique n'est évidemment pas sans rappeler « la politique des auteurs » associée aux *Cahiers du cinéma*. S'il incarne la tendance radicale au sein du comité de rédaction, c'est globalement toute la revue des éditions Glénat qui est traversée par cette démarche discriminante, par cette volonté de discerner au sein de la production les créations qui sont l'expression d'une singularité artistique. Si la notion de « bande dessinée d'auteur » n'est pas brandie telle un étendard, elle apparaît à ma connaissance pour la première fois en 1985 dans *La Bande dessinée depuis 1975* de Groensteen. Elle fait l'objet d'une entrée dans ce petit ouvrage à vocation encyclopédique (Groensteen 1985 : 21-23), ce qui atteste, à tout le moins, qu'elle soit considérée comme un concept pertinent qui mérite d'être interrogé. En somme, Lecigne comme Groensteen adoptent une démarche critique relevant de la « politique des auteurs ». S'il existe des nuances entre celle de l'un et de l'autre, elles tiennent surtout à la radicalité attendue des démarches auctoriales et plus encore à des questions de stratégies éditoriales. Je l'évoquais plus haut, le futur rédacteur-en-chef affirme dans son mémorandum vouloir distinguer « parmi la production courante, les œuvres qui font événement et qui contribuent à faire progresser le genre. » (Groensteen 1983 : 6) Bruno Lecigne, en revanche, ne fait sienne que la seconde partie de la proposition.

2. « COMMENT POUVEZ-VOUS AVOIR TANT DE CHOSES!!! »

La résistance aux discours discriminants affichée par Filippini et d'autres chroniqueurs issus de la presse spécialisée n'est certainement pas étrangère à une pratique massivement présente chez les amateurs de bande dessinée : le collectionnisme (Groensteen 2006 : 116). Le parcours de Jacques Glénat est à ce titre éminemment révélateur. Dans la première lettre qu'il adresse à Alain Van Passen, il se présente comme « un jeune collectionneur » qui confesse en ces termes l'admiration qu'il porte à son interlocuteur : « Comment pouvez-vous avoir tant de choses¹²!!! ». S'il cite de nombreux titres de revues, noms d'auteurs ou de héros,

12. Lettre de Jacques Glénat à Alain Van Passen, 21 août 1968. Voir l'article de Philippe Capart dans ce même volume.

jamais, dans ses échanges épistolaires, il ne se hasarde à expliquer même sommairement le plaisir que lui procure la lecture des œuvres qu'il convoite. Rien sur le dessin ou la construction du récit chez Burne Hogarth ou Hergé; son attrait pour la bande dessinée semble essentiellement mu par une logique de possession et d'accumulation.

Le numéro 69 donne la parole à Michel Denni, libraire spécialisé dans les publications anciennes et co-auteur du *BDM*, le principal argus dédié à la bande dessinée. Il signe avec Françoise Thonet un long texte intitulé « La Rage de collectionner » (*CBD* 69 : 49-54). L'article est on ne peut plus laudatif à l'égard des collectionneurs puisque l'on peut y lire que ceux-ci « sont de véritables érudits, les seuls connaisseurs fiables », que c'est grâce à eux si la bande dessinée « a connu son véritable essor, son accès au grand public et ses lettres de noblesse » ou encore que « l'évolution [du neuvième art est] tout entière sous-tendue par les recherches, les caprices et les passions de ces infatigables amasseurs de trésor. »

Thonet et Denni rebaptisent erronément le « Club des bandes dessinées » qui devient sous leur plume le « Club des collectionneurs de BD ». Cette erreur historique est révélatrice d'un discours récurrent qui assimile nécessairement l'amateur de bande dessinée à un collectionneur. Dans le numéro 71, Jean-Claude Glasser (1941-2005) y répond par un article intitulé « Faut-il se prémunir de la rage ? » (*CBD* 71 : 90-91) : « l'histoire de la bédéphylie ne saurait être associée trop étroitement à cette catégorie elle-même fort diversifiée, d'amateur du dénichement et de l'empilage de vieilles revues ». Pour appuyer son point de vue, l'auteur montre la contemporanéité entre les premiers cénacles de collectionneurs et l'émergence d'un discours savant au début des années 1960 en citant la création de la revue *Communications* ou la publication de l'article de Jean-Claude André « Esthétique des bandes dessinées » dans la *Revue d'esthétique*¹³. Il se montre par ailleurs très critique à l'égard des discours produits par les collectionneurs :

[...] tel incollable sur les différentes éditions de *Hurrah!* en zone libre, serait bien incapable de dire deux mots sensés sur le graphisme de son dessinateur favori [...]. Le regard du collectionneur est trop souvent un regard figé, bloqué. C'est un regard mort.

Glasser note encore que l'acte de collection est mu par « le fétichisme du support plus que [par] l'intérêt pour les œuvres elles-mêmes ». Ce fétichisme conjugué à la logique d'accumulation tend à produire des discours fort peu discriminants. Comme le note Maël Rannou, les premières publications du « jeune collectionneur » Jacques Glénat témoignent d'une « vision de la critique quasi exclusivement descriptive voire comptable » (voir Rannou dans ce volume).

Le collectionnisme contamine *in fine* tous les discours. Dans *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée*, les dossiers sont souvent subdivisés en articles qui

13. ANDRÉ, Jean-Claude, « Esthétique des bandes dessinées », *Revue d'esthétique*, 1965, 11 : 49-71.

chacun abordent une des séries animées par le créateur auquel est consacré le numéro. Il n'est, par ailleurs, pas rare que ces textes consistent eux-mêmes en une description chronologique des différents épisodes qui forment cette série. Dans l'entretien qui ouvre chaque dossier, l'auteur est généralement invité à retracer sa carrière étape par étape, à évoquer à grand renfort d'anecdotes les personnages qu'il a créé ainsi que les périodiques et les éditeurs qui ont publié ses travaux. Les textes de Glénat et de beaucoup de ses collaborateurs fonctionnent souvent selon le principe du « passage en revue systématique » comme si on envisagerait une à une les pièces qui composent une collection. Chaque livraison s'achève invariablement par une bibliographie aussi exhaustive que possible qui peut couvrir jusqu'à une dizaine de pages. Sur ce point, le contenu de *Schtroumpf* ne diffère en rien de la plupart des organes qui l'ont précédé. Harry Morgan note que l'étude de la bande dessinée telle qu'envisagée par la première génération de critiques s'apparente souvent à une « gigantesque entreprise de listage » (Morgan 2007 : 20). Dans l'éditorial du numéro 65 des *Cahiers*, Groensteen annonce que les bibliographies « où ne manquent pas la queue d'un dessin » mais que « personne ne lit jamais » sont désormais remplacées par une fiche « ramassant, sur une seule page, les principales informations à retenir. » (CBD 65 : 3) À l'aune des usages et de la culture éditoriale du milieu, cette décision constitue un véritable acte de rupture.

Si Jacques Glénat abandonne assez vite l'écriture pour se concentrer sur ses activités d'éditeur, son proche collaborateur Henri Filippini se distingue par une intense production écrite qui débute à la fin des années 1960 et qui s'est poursuivie sans discontinuité jusqu'à nos jours¹⁴. À l'époque où Thierry Groensteen dirige les *Cahiers*, Filippini rédige dans chaque numéro de *Circus* — également édité par Glénat — un abondant rédactionnel qui s'étend sur une douzaine de pages dont l'objectif est de rendre compte dans ses moindres détails de l'actualité du mode d'expression. Revues, albums, festivals, fanzines, produits dérivés, presse étrangère et revues spécialisées sont scrupuleusement décrits sous la forme de notules où abondent les listes de noms d'auteurs ou de séries. Sous le pseudonyme de Docteur Circus, il répond par ailleurs aux questions des lecteurs désireux de connaître le nom des séries publiées dans le magazine *Super As*, l'identité des différents dessinateurs de *Tif et Tondu* ou les numéros de *Hurrah!* dans lesquels sont parues les aventures d'*Hardi John!* Si ses articulets sont essentiellement descriptifs et factuels, l'auteur y distille néanmoins son opinion par le biais de formules laconiques : « un journal fort bien fait », un magazine « de moins en moins soigné » qui contient « quelques bonnes séries », « un excellent fanzine un peu difficile à lire », un support critique qui parle avec « ennui de notre bonne vieille BD », « du bon travail », « un contenu varié et passionnant ». Ses avis critiques s'expriment à travers une

14. Les premiers textes d'Henri Filippini sont publiés dans *Alfred. Bulletin de la Société française de bande dessinée* lancé en 1969. L'essentiel de ses textes actuels paraissent dans la revue en ligne *BDZoom*.

gamme somme toute limitée d'épithètes positifs (« bon », « excellent », « passionnant », « soigné ») ou négatif (« difficile », « ennuyeux », « illisibles », « bâclé »). Henri Filippini distribue les bons et les mauvais points sans jamais apporter d'arguments.

3. « PARLER DE CE QUI N'EST PAS L'ŒUVRE »

Durant leur « période bruxelloise », *Les Cahiers* font le constat récurrent du caractère défaillant de la critique de bande dessinée. Groensteen affirme qu'elle est « cet objet étrange dans lequel ses propres défenseurs [...] refusent généralement de voir [...] autre chose qu'un divertissement populaire, avouant à leurs corps défendant, combien ils manquent d'ambition pour ce genre qu'ils prétendent chérir. » (CBD HS4 : 162) Si le goût immodéré des listes, l'érudition réduite aux connaissances strictement factuelles et l'absence de discours discriminants figurent parmi les principaux griefs, les rédacteurs reprochent souvent aussi à leurs confrères leur tendance à légitimer les réalisations par le truchement unique de leur pouvoir nostalgique, de même qu'une vision autocentrée qui envisage la bande dessinée comme un « monde clos » sans considérer les rapports qu'elle entretient avec les autres moyens d'expression... Parlant des monographies d'auteurs qui fleurissent en nombre au milieu des années 1980, Arnaud de la Croix affirme qu'elles sont trop souvent « commandées par des pratiques d'évitement » lesquelles consistent à « parler de ce qui n'est pas l'œuvre » (CBD 58 : 54) Groensteen fait quant à lui un constat implacable : « soyons lucides : l'étude de la bande dessinée si elle n'est plus tout à fait à ses premiers balbutiements, n'a de loin pas dépassé l'âge ingrat. » (CBD 73 : 50)

Alors que les critiques de la première génération avaient grandi avec les traductions de comics étasuniens découverts dans les « illustrés » des années 1930 ou avec les magazines franco-belges de l'après-guerre, l'essentiel de l'équipe réunie autour de Groensteen a assisté, entre la préadolescence et les débuts de l'âge adulte, à la mutation de *Pilote* et à l'arrivée de *Charlie*, *L'Écho des savanes*, *Métal hurlant* ou (*À Suivre*). Ces titres ont révélé, entre autres, Crepax, Moebius, Tardi, Barbier ou Muñoz et Sampayo. Leurs œuvres ont certainement joué un rôle prescripteur, démontrant avec éloquence que la bande dessinée n'était pas nécessairement vouée au seul divertissement, qu'elle pouvait incarner des discours complexes et faire émerger des poétiques originales. Ces singularités appelant *de facto* une approche analytique, à l'instar des études portant sur les autres formes d'expression.

Deux décennies après sa participation aux *Cahiers*, Bruno Lecigne décrit en ces termes les motivations qui l'animaient :

J'aimais beaucoup [regarder] les bandes dessinées qui avaient mes préférences [...] comme des objets, les retourner dans tous les sens, les asticoter sous tous les angles, trouver des mots nouveaux pour les décrire, leur faire avouer des choses, les

interroger [...] que ça me parle que ça devienne une matière pour l'écriture. (Menu et Rosset 2007 : 74)

Ces propos me semblent parfaitement résumer une vision commune aux principaux collaborateurs de la revue : prendre les œuvres « à bras-le-corps » aux antipodes des « pratiques d'évitement » qui contournent leur objet sans jamais l'interroger. Cette démarche n'est certainement pas incongrue venant de rédacteurs qui se sont confrontés à l'analyse des créations littéraires, plastiques ou cinématographiques durant leurs études universitaires. Les jeunes collaborateurs des *Cahiers* n'hésitent pas à citer dans leurs contributions Jean Baudrillard, Christian Metz ou Gérard Genette. Toutefois, Arnaud de la Croix déplore un déficit d'outils d'analyse : « la BD exige un nouveau type de critique, dont le surgissement s'avère difficile. Critique qui oserait aborder la BD dans sa spécificité de mixte indécidable. » (CBD 58 : 54) La nécessité d'élaborer un discours spécifique et des concepts théoriques propres apparaît comme un débat central dont les enjeux sont régulièrement débattus dans les pages de la revue.

Quand bien même les ouvrages académiques sur la bande dessinée sont alors très peu nombreux, quelques-uns attirent l'attention des rédacteurs¹⁵. Leur ambition scientifique implique à priori des méthodes d'analyse rigoureuses qui n'évaluent pas la complexité des objets traités. Elles paraissent dès lors susceptibles de rencontrer les aspirations de la revue davantage que le rédactionnel des revues spécialisées ou les monographies d'auteur proches du support d'autopromotion. Pourtant, si *Les Cahiers* saluent occasionnellement la justesse de certaines analyses, il ressort de la lecture des différents articles portant sur les essais universitaires qu'ils fournissent bien peu d'outils susceptibles d'aider à l'étude approfondie du mode d'expression. Plusieurs livres sont décrits comme des échecs patents à l'instar de *Bande dessinée et croyances du siècle* de Jean-Bruno Renard à propos duquel Jean-Claude Glasser écrit :

[...] le lecteur ne cesse de s'interroger sur cette enfilade de chapitres qui se répètent inutilement sans qu'on puisse y déceler la moindre ligne directrice, la plus sommaire ébauche d'une quelconque recherche. (CBD 73 : 48)

Paradoxalement, c'est le manque de sérieux, l'absence de rigueur élémentaire qui sont le plus souvent pointés dans ces ouvrages à vocation scientifique. Comme si la bande dessinée, de par sa nature-même, autorisait le chercheur à faire fi de ses

15. BARON-CARVAIS, Annie, 1984. *La Bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? » (CBD 61 : 45) ; FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 1977. *La Chambre à bulles. Essai sur l'image du quotidien en bande dessinée*. Paris : UGE, « 10/18 » (CBD 60 : 56-57) ; MASSON, Pierre. 1985. *Lire la bande dessinée*. Lyon : Presses universitaires de Lyon (CBD 70 : 45-46) ; REY, Alain. 1978. *Les Spectres de la bande*. Paris : Minuit, « Critique » (CBD 60 : 56) ; TILLEUIL, Jean-Louis. 1986. *Pour analyser la bande dessinée. Propositions théoriques et pratiques*. Louvain-la-Neuve : Academia (CBD 70 : 43-44) ; RENARD, Jean-Bruno. 1986. *Bandes dessinées et croyances du siècle*. Paris : Presses universitaires de France (CBD 73 : 48).

méthodes pour l'aborder avec la plus grande des désinvolture. Certaines failles soulignées dans les discours universitaires sont somme toute similaires à celles décelées dans la vulgate consacrée à la bande dessinée : l'absence de prise en compte des spécificités du médium, les « pratiques d'évitement » qui consistent à n'étudier son objet que de loin sans jamais véritablement le questionner, la convocation d'un corpus d'œuvres par trop restreint ou peu représentatif souvent lié à un défaut de connaissance, une approche insuffisamment discriminante qui envisage la bande dessinée comme un phénomène homogène sans interroger le génie singulier des œuvres ou des créateurs.

4. « LES ANALYSES ASSOMMANTES DES INTELLOS DE SERVICE »

Sous l'égide de Groensteen, le périodique adopte enfin un programme éditorial qui se rapproche du type de publications auxquelles on donne communément le nom de « cahiers » ; soit une revue savante dévolue à l'étude d'un objet spécifique. Toutefois, le titre *Les Cahiers de la bande dessinée* est apparu dès 1970 à l'époque où Jacques Glénat assurait la fonction de rédacteur-en-chef. Ce choix fût plus que probablement inspiré par *Les Cahiers du cinéma* ; la renommée de ces derniers dépassant largement celle des autres « cahiers » dont la diffusion est généralement limitée à certains cercles de spécialistes. Avec cette deuxième formule, la revue de Glénat adopte d'ailleurs une maquette qui évoque le mensuel sur le Septième Art dans la présentation du sommaire et dans le choix des polices de caractère. Pourtant, au-delà des apparences, les liens entre les deux titres demeurent superficiels. Comme le note Maël Rannou, Glénat utilise sans cesse dans ses textes l'expression « petits Mickeys » sans distance ironique (voir dans ce volume) ce qui ne l'empêche pas de consacrer son premier fanzine à l'histoire de la naissance d'un « art ». Vocables légitimants et expressions familières sont utilisés à tour de rôle comme des équivalents sans jamais interroger leur portée symbolique. De même pour le double titre *Schtroumpf/Les Cahiers de la bande dessinée* lequel ressemble à une tentative pour s'approprier dans un même élan l'image sympathique communément associée à la BD et la crédibilité d'une revue d'étude. La démarche de Jacques Glénat s'inscrit dans une tendance que l'on peut fréquemment observer dans le tout-venant des discours tenus sur la bande dessinée : brandir des termes culturellement valorisants — tels que « roman », « littérature », « art », « patrimoine » ou « cahiers » — tout en s'exonérant des exigences que ceux-ci impliquent. Le choix exprimé dans le mémorandum de Thierry Groensteen « d'éliminer complètement le titre primitif de "Schtroumpf" » (Groensteen 1983 : 8) clarifie les intentions de la revue. Celle-ci peut désormais mieux s'affirmer comme l'équivalent des *Cahiers du cinéma* — la filiation étant encore accentuée par le nouveau logotype et par le choix du format et du façonnage, lesquels sont strictement identiques à ceux des numéros hors-série de la revue cinématographique [Fig. 2]. La volonté d'appliquer à la bande dessinée « un véritable travail d'analyse »

(Groensteen 1983 : 3) suscite d'emblée l'hostilité de Filippini qui rédige dans *Circus* des chroniques au picrate : « les propos traités dans ces articles destinés à une élite intellectuelle sont très loin de ce que souhaitent les lecteurs de BD », « Lorsque vous réunissez un auteur aux scénarios compliqués et des critiques adeptes de la sémiologie, vous obtenez un produit particulièrement indigeste. C'est le cas de ce numéro des Cahiers », « [...] bien qu'il faille subir les analyses assommantes des intellos de service. » « Difficile », « ennuyeux » ou « intellectuel » figurent parmi les qualificatifs les plus fréquents adressés en guise de remontrances.



Fig. 2 : Logotypes : Les Cahiers du cinéma et Les Cahiers de la bande dessinée

Si Filippini s'affirme comme le contempteur le plus résolu des *Cahiers de la bande dessinée*, le reste de la presse spécialisée francophone ne se montre guère plus favorable. Les échos positifs y sont extrêmement rares alors qu'une opinion semble faire consensus : *Les Cahiers* « version Groensteen » sont une entreprise absurde et leur lecture un épouvantable pensum. Dans *L'Horloger de la comète* de Tome et Janry qui paraît dans le journal *Spirou* entre 1984 et 1985, Fantasio est soumis à un interrogatoire poussé avec en guise d'instrument de torture un épais volume relié. Le bourreau proclame : « Il s'agit d'une sorte de manuel de cuisine régionale intitulé "Lait caillé del aban desinez". On en lit parfois quelques passages aux suppliciés ; ils craquent très vite¹⁶. » [Fig. 3] En 1986, c'est le journal *Tintin* qui publie le courrier d'un lecteur bruxellois de seize ans. Réel ou fictif, cet admirateur inconditionnel de la série *Monsieur Édouard* se lance dans un dithyrambe à l'adresse de la bande dessinée de Didgé à coup de sentences telles que « Du sarcasme lugubre au second degré, nous sommes passés grâce à ces catégories mélancoliques et visionnaires de l'allégorie et du sublime à un troisième degré : celui de l'âme libre, sensible, épicurienne. » Réponse de la rédaction :

Sublime, tu l'es certainement aussi : ton analyse de l'œuvre de Didgé témoigne d'une profonde étude du sujet. Rarement nous avons reçu une appréciation aussi intelligente et intelligible sur l'un ou l'autre de nos auteurs. Dommage qu'à le lire,

16. TOME & JANRY, « L'Horloger de la Comète », *Spirou*, 1985, 2442 : 4.

on ait besoin d'un tube d'aspirine à portée de main. Te prendrais-tu pour un des collaborateurs des Cahiers de la Bande Dessinée? Didgé, lui au moins, a le grand mérite de rester simple¹⁷!

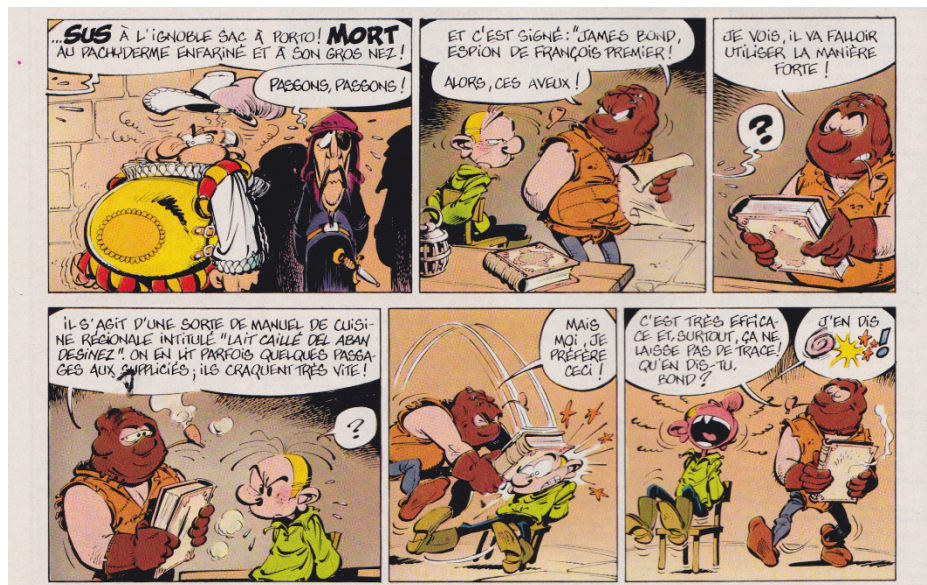


Fig. 3 : TOME & JANRY. L'Horloger de la Comète dans Spirou n° 2442, 1985

L'entreprise de construction d'un discours analytique spécifique au médium qui anime les *Cahiers* « période bruxelloise » se prolonge dans d'autres publications. En particulier, dans les actes du colloque *Bande dessinée, récit et modernité* qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle en 1987, lequel est abondamment relayé dans la revue dont il constitue somme toute une excroissance théorique. Publié en 1988 aux éditions Futuropolis, l'ouvrage suscite à son tour les railleries de plusieurs périodiques. Dans *Circus*, Filippini se contente de citer quelques titres de communications qu'il ponctue de l'expression « Ah vos souhaits¹⁸! » Dans *Pilote*, les conférenciers sont comparés à Diafoirus dans *Le Malade imaginaire* et leurs communications qualifiées de « Parodies effrénées (et involontaires!) de ce que certains discours peuvent avoir de plus abscons, stériles, prétentieux et ridicules¹⁹ [...] ». (À Suivre) — qui est alors « fréquemment perçu comme le modèle de ce qu'une bande dessinée adulte et légitimée peut produire » (Lesage 2018 : 33) et dont *Les Cahiers* ont souvent salué l'ambition artistique — abonde pourtant dans le même sens :

17. « Des jeux et des lettres », *Tintin*, 1986, 50 : 24.

18. FILIPPINI, Henri. « Ils parlent de BD ». *Circus*, 1987, 110 : 65.

19. P.C. [Paul Curie]. « Rions un peu... ». *Pilote*, 1988, 29 : 95.

[À l'heure où se déroulait le colloque,] comme je vous connais, vous étiez à la plage, sûrement le nez collé dans une BD, béatement, sans chercher à piger quoi que ce soit à la « continuité des diégèses » ni à « la règle d'isochoroisotopie ». Vous êtes superficiels quand vous lisez ! [...] Ils sont savants, et débordent de « dispositifs », de « structures », d'« enjeux » et d'« implications ». Mais quand ils parlent de bande dessinée (pardon, de Bande Dessinée), ils font penser à Diafoirus avec son chapeau pointu. Leur malade, c'est la BD, à ces chirurgiens de la bulle²⁰ !

En évoquant l'un comme une œuvre de Molière, les chroniqueurs de *Pilote* et (*À Suivre*) convoquent leurs références littéraires pour brocarder une initiative qui ambitionne de construire des outils d'analyse pourtant similaires à ceux en vigueur dans les études littéraires. Le colloque, comme *Les Cahiers* dont il est une émanation, constitue une entreprise de légitimation culturelle du médium. Le choix du Centre culturel international de Cerisy — institution vouée « aux échanges entre artistes, intellectuels et savants²¹ » — constitue déjà en soi une affirmation implicite. Les prises de position les plus hostiles caractérisées par leur refus de toute forme de complexité invitent à interroger la position de leurs émetteurs. Dans la seconde moitié des années 1980, les discours tenus proviennent essentiellement du milieu-même de la bande dessinée, lequel forme un microcosme autocentré fonctionnant selon une logique isolationniste. Celui-ci fait de la bande dessinée une exception dans le « concert des arts » à qui l'on dénie le droit d'être analysée par le prisme d'un discours théorique, contrairement à la littérature, aux arts plastiques ou au cinéma. C'est bien l'absence d'une vision globale, laquelle envisagerait la bande dessinée dans une logique d'interconnexion avec les autres formes d'expression, qui fait apparaître les analyses de Groensteen et de son équipe comme absconses, stériles, prétentieuses ou ridicules.

Dans son bilan historique des discours sur la bande dessinée, Harry Morgan revient sur la naissance à l'aube des années 1960 du fandom dont est issue la première génération de critiques (Morgan 2007 : 18-19). Cette période est marquée selon lui par une polarisation extrême où s'opposent moralisateurs et fans, professionnels de l'enfance et premiers zélateurs du médium. Pour dire les choses prosaïquement, les discours se rangent alors dans deux camps, celui des « contre » et celui des « pour ». Le second englobe pourtant des productions très différentes : bibliographies exhaustives, argus, recension des publications récentes, actualités du fandom, panoramas historiques, parcours biographiques et premières amorces de théorie esthétique. Toutefois, ces dernières demeurent encore limitées à une somme d'initiatives individuelles, à l'inverse des *Cahiers* « période bruxelloise » qui mobilisent un groupe de chercheurs autour d'un projet commun. Cette démarche structurée qui rompt avec les usages en vigueur suscite une animosité d'autant plus

20. C.L. [Claudine Legardinier], « Tels Diafoirus et son chapeau pointu... », (*À Suivre*), 1988, 127 : 97.

21. D'après le site du Centre culturel international de Cerisy [<http://www.cci-cerisy.asso.fr/activites.html>].

grande qu'elle s'épanouit dans un support vendu en kiosque qui jouit d'une visibilité inédite. Sous la direction de Thierry Groensteen, la revue provoque une division parmi les thuriféraires francophones. À l'antagonisme initial entre les opposants et les partisans du mode d'expression s'ajoute un schisme au sein du camp des « pour », entre les adeptes d'un discours descriptif et factuel qui envisage la bande dessinée comme un divertissement et les défenseurs d'un discours analytique adapté à la nature artistique du médium.

En dépit de sa réputation d'intellectualisme forcené, le projet des *Cahiers* troisième époque repose bien sur une forme de compromis. La revue ne rompt pas radicalement avec la formule précédente, ni avec certains usages bien ancrés dans les organes spécialisés. Les bibliographies exhaustives sont encore présentes durant la première année et demi et la rubrique des brèves relaie les nouveautés en matière de produits dérivés et autres tirages de tête. Le choix des auteurs traités dans les dossiers monographiques qui occupent la moitié du sommaire relève d'un équilibre savant. Ceux qui interrogent les codes de la bande dessinée alternent avec de « gros vendeurs » qui l'envisagent à travers des usages éprouvés; les *Cahiers* consacrent leur couverture à Régis Franc autant qu'à Raoul Cauvin, à Jean Teulé autant qu'à William Vance. Dans son mémorandum, Thierry Groensteen déplore que l'ancienne formule ait consacré des dossiers à des créateurs dont l'œuvre ne possède « pas une valeur artistique suffisante pour pouvoir donner matière à un discours critique étoffé et intéressant. » (Groensteen 1983 : 3) Dix-huit ans plus tard, il avoue pourtant que sous sa direction la revue n'a « pas toujours su éviter l'écueil d'un discours plus élaboré que son objet. » (Groensteen 2001) La « politique des auteurs » se heurte à la logique de compromis. Ainsi, il rédige un texte sur la reprise de *Spirou et Fantasio* par Raoul Cauvin et Nic Broca au titre sans ambiguïté — « Un ratage organisé » — et conclut par ces mots un article traitant du style graphique de William Vance : « de la vulgarité à l'élégance, le style de Vance déploie toutes ses virtualités. » (CBD 61 : 26-27; 76 : 15)

En 1985, paraît la retranscription d'une table ronde qui s'est tenue lors du dernier festival d'Angoulême, laquelle réunit quelques-uns des collaborateurs les plus réguliers des *Cahiers* (CBD 63 : 52-55). Au sein de ce panel, une opinion que résume cette déclaration de Claude Ecken semble faire consensus : « Les impératifs commerciaux nous obligent à orienter notre travail vers une forme et un contenu plus journalistiques. » Ces propos diffèrent du projet initial qui selon le mémorandum « se situe à mi-chemin entre la revue de vulgarisation et la revue scientifique, mais plus proche de la seconde que de la première. » (Groensteen 1983 : 12) Il ressort clairement de ce débat que l'ambition théorique ne peut animer *Les Cahiers* que de façon ponctuelle. Groensteen confirme en 2001 que « les contraintes pesant sur la revue bridaient l'ambition que plus d'un collaborateur pouvait nourrir à son endroit. » (Groensteen 2001)

Si ce dernier admet que les pressions directes de Jacques Glénat furent somme toute limitées²², il doit toutefois composer avec les réprobations répétées des directeurs commerciaux qui invariablement lui font part de leur incompréhension devant le contenu d'un titre aux antipodes des aspirations de la maison qui le publie. L'ouvrage collectif *Animaux en cases*, conçu à l'origine comme un hors-série des *Cahiers*, paraît *in fine* chez Futuropolis, de même que les actes du colloque de Cerisy — quand bien même ceux-ci réunissent un grand nombre de collaborateurs réguliers de la revue. Regrettant qu'elle ne fût « qu'incidemment un lieu d'élaboration théorique » (Groensteen 2015), son rédacteur-en-chef ne dispose pas non plus chez Glénat d'un espace éditorial susceptible d'accueil des analyses de plus longue haleine qui prolongeraient les réflexions amorcées dans *Les Cahiers de la bande dessinée*.

5. « NON À L'ULTRA-CRITIQUE »

La position inconfortable dans laquelle se trouve Groensteen va se révéler plus difficile encore dès lors qu'arrivent d'autres voix qui loin de leur reprocher de mépriser les œuvres populaires, dénoncent au contraire le manque de radicalité des *Cahiers* et leur complaisance à l'égard de productions jugées médiocres.

En mai 1985, Bruno Lecigne fait paraître aux éditions Futuropolis le premier numéro de *Controverse*, publication au format A5 d'aspect modeste. Sous-titrée *Lettres ouvertes autour des bandes dessinées*, elle se veut une agora dédiée aux échanges entre auteurs, éditeurs, critiques et lecteurs [Fig. 4a]. Afin d'amorcer le débat, Lecigne publie un article qui occupe l'entièreté du numéro intitulé « De la confusion des langages²³ » (*Controverse* 1). Ce texte reprend en les développant des idées qu'il a déjà émises dans les pages des *Cahiers* :

[...] les bandes dessinées s'intègrent à une culture légitime. Or, ce basculement a manifestement porté sur la globalité de l'expression : naguère globalement dévalorisées, les bandes dessinées sont aujourd'hui globalement valorisées. Le discours régnant est donc un discours totalisant, niveleur, disons d'amalgame, alors que le champ objectif des bandes dessinées, qu'il s'agisse des œuvres comme des contextes éditoriaux, est disparate ou polymorphe. [...] La pratique de l'amalgame entraîne la confusion des langages.

22. Alors que le numéro inaugural devait débiter avec un dossier sur Régis Franc, Groensteen est sommé en dernière minute de le consacrer à André Juillard afin que sa sortie corresponde au lancement par sa maison d'édition de la série *Arno* du même Juillard sur scénario de Jacques Martin. Dans le numéro 71, il publie sous la pression de son éditeur un *mea culpa* pour avoir critiqué en des termes peu amènes la revue *SpotBD*, décrite comme un support promotionnel pour les éditions Dargaud déguisé en magazine d'information (Groensteen 2001).

23. Cet article a été republié dans son intégralité en 2007 dans *L'Éprouvette* 3 : 41-69.

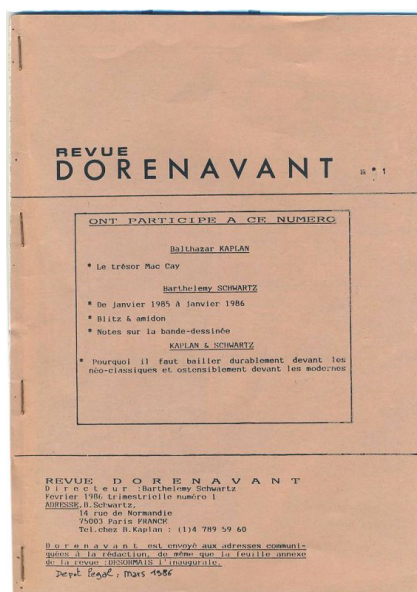
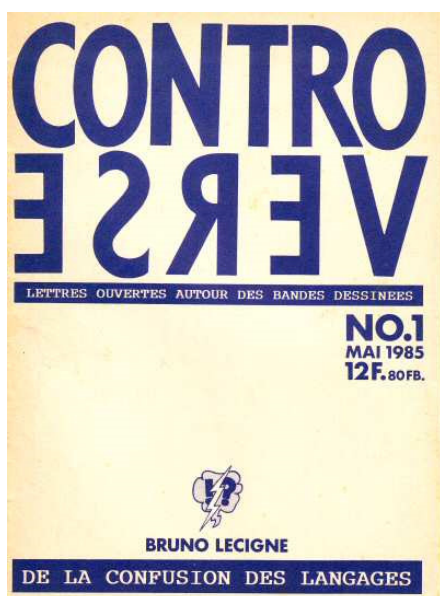


Fig. 4ab : Controverse n° 1, 1985 et Dorénavant n° 1, 1986

Pour étayer son propos, Lecigne évoque différents articles parus dans la presse spécialisée dont un texte, issu du volume hors-série des *Cahiers*, *L'Année de la bande dessinée 1984-1985*, consacré au *Bois d'ébène*, cinquième volume des *Passagers du vent* de François Bourgeon. Sans le nommer, Lecigne reproche à son auteur — Thierry Groensteen — de participer à cette entreprise de « confusion des langages » en amalgamant les notions d'artisan et d'artiste, attitude qui selon lui repose « non sur un travail critique, mais sur une procédure de confusion ».

Groensteen réplique dans le numéro deux de *Controverse* sous le titre « Non à l'ultra-critique ». Il se défend en arguant que c'est un bien mauvais procès qui lui est fait. S'il a souhaité dans le papier incriminé « mettre l'accent sur les qualités [qu'il reconnaît] volontiers au travail de Bourgeon », il précise toutefois qu'il n'est pas un admirateur béat de son œuvre pour laquelle il confesse lui aussi certaines réserves. Enfin, il conclut en reprochant à Lecigne le caractère péremptoire de ses affirmations : « Je préfère rester dans mon rôle d'animateur, d'informateur et de commentateur faillible que de me poser en "conscience" de la critique. » (*Controverse* 2 : 12-13)

En mars 1986, apparaît *Dorénavant*, une autre revue encore plus limitée dans sa diffusion et modeste dans son apparence — de simples photocopies agrafées à la main [Fig. 4b]. Elle est animée par deux jeunes artistes inconnus, Barthélemy, Schwartz et Balthazar, Kaplan qui proclament l'indissociabilité de la pratique avec le discours en réalisant tout à la fois des planches de bande dessinée et des textes

de réflexion. Tout en stigmatisant le mercantilisme à l'œuvre dans l'édition, ils se livrent à une critique radicale de la production de l'époque dont rien ou presque n'est jugé digne d'intérêt. Groensteen réagit à la parution du numéro un de *Dorénavant* en dénonçant le dogmatisme de leurs prises de position sans concessions tout en persifflant les reproches que s'adressent mutuellement Lecigne et le duo Schwartz-Kaplan par le biais de leurs titres respectifs. (CBD 68 : 48)

Malgré leurs antagonismes, Barthélemy Schwartz admet trente ans plus tard de profondes convergences entre ses aspirations et celles exprimées dans *Controverse* : « On sentait chez Lecigne l'expression de quelqu'un qui voyait les limites de la bande dessinée ou plutôt l'écart entre ce qui était produit et ce qui pouvait se faire. » (Guilbert 2015) L'existence d'un potentiel inexploité qu'il convient de faire émerger est autant si pas davantage présente dans *Dorénavant*. Pour mener à bien leur dessein, Schwartz et Kaplan élaborent conjointement théories et créations — lesquelles s'assimilent elles-mêmes à des théories en actes. Contrairement à l'écrasante majorité des auteurs et critiques, le socle de référence à partir duquel ils ont envisagé la bande dessinée n'est pas tant la bande dessinée elle-même que la poésie, le cinéma expérimental, le poème visuel, le collage... Cette différence d'approche a fait apparaître des virtualités qui, dans le champ de la bande dessinée, étaient demeurées en friche. Schwartz note encore :

La création et la théorie étaient deux moments qui devaient se compléter, dans la tradition des artistes et des poètes qui réfléchissaient aussi sur leur moyen d'expression, il s'agissait de défendre une certaine attitude en création dans le rapport au monde marchand, provoquer une rupture entre ce qui était communément admis en bande dessinée comme étant la « normalité » (la « bédé ») et les voies nouvelles à explorer (la bande dessinée). (Guilbert 2015)

À la lumière de son abondante production écrite pour *Les Cahiers*, il apparaît sans équivoque que Groensteen envisage lui aussi la bande dessinée comme un art dont les formes méritent d'être perpétuellement réinterrogées; bien loin de l'approche qui dominait dans la génération de critique précédente, à savoir qu'à un moment donné de son histoire le médium s'est figé dans une « formule idéale », quasi indépassable. Toutefois, sa démarche consiste d'abord à traiter des œuvres remarquables au sein de la production existante quand *Dorénavant* et *Controverse* structurent leur discours autour de l'idée d'une bande dessinée « en puissance ». Ainsi, Lecigne déclare :

Les Cahiers de la bande dessinée [...] avaient une conception rédactionnelle et s'appuyaient sur ses définitions de la bande dessinée. Le point de départ de *Controverses* était de questionner les idéologies, les manières d'aborder le genre. En roue libre; à bâtons rompus. (Menu et Rosset 2007 : 80)

Cependant, la posture « sans concession » de Lecigne, Kaplan et Schwartz relève au moins en partie du positionnement stratégique. Ainsi, le premier cité

explique rétrospectivement que son but était de « provoquer des débats, des discussions, éventuellement d'inclure des provocations qui aiguillonnent les uns et les autres de façon à créer des échanges et des discussions. » (Menu et Rosset 2007 : 78) De même, Barthélemy Schwartz avoue que « Dans l'environnement des années 80, cela ne pouvait se faire que sous une forme qui pouvait devenir polémique, tellement le poids du conformisme et de "l'esprit BD" était omniprésent » (Guilbert 2015). Les prises de position de *Dorénavant* — qui laissent à penser que, dans le domaine de la bande dessinée, rien ou si peu ne trouve grâce à ses yeux — rappellent *Le Manifeste de surréalisme* lorsqu'André Breton déclare que rien ne mérite d'être sauvé dans la littérature qui l'a précédé à l'exception de Lautréamont. Tant dans leurs textes critiques que dans leurs bandes dessinées — qui souvent utilisent le collage ou détournent des réalisations préexistantes —, Kaplan et Schwartz évoquent aussi des mouvements comme dada, le situationnisme ou le punk. Comme dans ces derniers, le rejet de toutes les expériences passées relève tout à la fois de l'attitude critique et de la démarche esthétique.

En revanche, la stratégie adoptée par Groensteen dans *Les Cahiers* ne consiste pas à « prendre la forteresse d'assaut » mais à « se faire admettre dans la place », quitte à faire certains compromis nécessaires, à adopter au moins en partie les usages du « journalisme BD » pour mieux faire aboutir son entreprise. Dans le numéro 68, il dit défendre une ligne « pragmatique (qui soit dit en passant est pour nous la seule **viable**) » et conclut en affirmant :

Dès avant l'épisode Schwartz-Kaplan, je me suis élevé contre cette tendance à « l'ultra-critique ». Plus que jamais il me paraît que la critique aujourd'hui a mieux à faire, et qu'il faut plutôt s'assurer une permanence, une qualité et une audience qu'elle n'a jamais eues. Ce pari-là, je crois bien qu'avec tous leurs défauts, *Les Cahiers de la bande dessinée* sont en train de le gagner. (CBD 68 : 48)

En août 1987, un conflit éclate cette fois avec Sylvain Bouyer qui, dans la foulée, cesse sa collaboration avec la revue. La brouille trouve son origine lors du colloque de Cerisy. En lieu et place de la communication initialement prévue, il y présente un exposé intitulé « Scénario et nouvelle pensée éditoriale. Théorie de l'infiltration éditoriale dans la pratique d'auteur » (Groensteen 2001); la version écrite paraît un mois plus tard dans *Les Cahiers* (CBD 77 : 46-51). Il y décrit un « nouveau mouvement de fond de la bande dessinée dont les auteurs sont les éditeurs » et dénonce un formatage de la production par le biais du scénario. Il plaide pour une « bande dessinée purement expressive » ou le « "scénario" échappe au verbal, c'est à dire au pouvoir d'une normalisation de type industriel ». L'auteur craint par ailleurs que « la nouvelle pensée éditoriale » ne soit en train de contaminer la critique. Plutôt que d'illustrer son propos par une quelconque chronique qui se contenterait de résumer l'intrigue, il pointe du doigt, comme Lecigne avant lui, un texte de son rédacteur-en-chef. L'article incriminé, paru dans le quotidien *Le Monde*, traite de

l'album *Les Infernets* de Michel Crespin qui vient de paraître²⁴. Sylvain Bouyer lui reproche de juger l'ouvrage insuffisamment lisible. Ce critère est à ses yeux irrecevable considérant que les bandes dessinées de Crespin, où l'intrigue passe souvent au second plan au profit de séquences contemplatives, ne peuvent être jugées sur « la base d'un scénario que l'on aurait à décrypter ». La parution de « Scénario et nouvelle pensée éditoriale » dans *Les Cahiers* s'accompagne d'une mise au point de Thierry Groensteen. S'il avoue adhérer globalement aux thèses de son auteur, il réfute l'interprétation qui est faite de ses propos :

S'agissant de Crespin, c'est à l'aune de son propre projet — auquel va toute ma sympathie — que j'ai pu émettre certaines réserves sur *Les Infernets* [...] et non, bien évidemment en raison de sa distance vis-à-vis des conventions narratives.

Tant vis-à-vis de Bouyer, de Lecigne ou des auteurs de *Dorénavant*, l'attitude de Groensteen consiste à parer les attaques avec arguments à l'appui. Dans un premier temps du moins, il préfère clore d'emblée le débat plutôt que de chercher à nourrir l'échange d'idées qu'appellent leurs propositions²⁵. Ceci peut à priori surprendre sachant qu'il plaide, tant dans son mémorandum que dans le premier éditorial, pour une pluralité de discours. Il avouera toutefois plus tard que les tensions inhérentes à son poste de rédacteur-en-chef ont pu exacerber ses réactions :

Ma paranoïa ainsi encouragée, j'avais quelque peu tendance à me sentir dans la position de celui qui défend une citadelle assiégée. Je crois pouvoir expliquer par-là la susceptibilité sans doute excessive que je manifestai en plusieurs occasions, à cette époque. (Groensteen 2001)

Balthazar Kaplan fait probablement référence à Thierry Groensteen lorsque, trente ans après les faits, il regrette que les *Cahiers* n'aient pas reçu la proposition de *Dorénavant* avec davantage de bienveillance :

Ce qui m'a un peu surpris, c'est que les gens qui à priori auraient pu être nos alliés, étaient parmi les plus agressifs. [...] Et ça, ça nous a un peu — moi, ça m'a un peu déstabilisé. Parce qu'on se disait : si eux ne montrent pas au moins un petit peu de sympathie ou de curiosité, c'est... enfin, on pense à la même personne (rire). (Guilbert 2015)

De son côté, Bruno Lecigne concède :

[...] comme je le percevais, il faisait des choses qui allaient dans le sens positif [...]. Je trouvais globalement bien que cette nouvelle formule des *Cahiers de la bande*

24. GROENSTEEN, Thierry, « Dunes, forêts, prairies... », *Le Monde*, 27 février 1987 : 12.

25. Toutefois, le texte « La Narration comme supplément. Archéologie des fondations infra-narratives de la bande dessinée » — lequel retranscrit la communication de Thierry Groensteen lors du colloque de Cerisy — répond clairement à Kaplan et Schwartz. Sans partager leur opinion sur la nécessité d'une bande dessinée débarrassée de ses velléités narratives, il démontre à tout le moins le caractère intellectuellement stimulant des propositions théoriques de *Dorénavant*, lesquelles méritent dès lors de faire débat. (Groensteen 1988 : 45-69)

dessinée existe, mais par contre, dans le détail des choses, j'étais extrêmement critique et souvent j'adressais force remontrance au malheureux Thierry Groensteen qui, de son côté, ne comprenait pas que je n'approuve pas tout les yeux fermés... (Menu et Rosset 2007 : 75-76)

Si les propos furent parfois virulents et les divergences réelles, les témoignages ultérieurs tendent à montrer que leurs points de vue n'étaient en somme pas inconciliables. Les différents protagonistes sont unanimes au moins sur un point : l'état de sclérose généralisée qui caractérise l'édition de bande dessinée dans la seconde moitié des années 1980.

6. « EN CES TEMPS MAUSSADES OÙ TOUT A TENDANCE À RÉTRÉCIR »

Si, dans le premier éditorial de la « période bruxelloise », Groensteen affiche l'ambition « [d'affiner] notre perception des œuvres les plus fortes » (CBD 59 : 3), il ne peut que constater au fil des livraisons que ces dernières font de plus en plus défaut. L'acmé est atteinte dans le numéro d'été 1987. On peut y lire :

Nous n'avons pas trouvé d'album « indispensable » à mettre en exergue de ce numéro, et notre « crible » même est dépourvu de surprises heureuses²⁶. À mi-chemin de l'année 1987, les coups de cœur se font rares, et la relative pauvreté de la bande dessinée d'expression française actuelle apparait au grand jour. (CBD 76 : 3)

Christian Rosset évoque des « temps maussades où tout a tendance à rétrécir. » (CBD 80 : 26) et Jean-Luc Fromental écrit que « [...] l'examen de la production récente, toutes tendances confondues, fait apparaître un reflux évident de la créativité, une retombée de toutes les effervescences » (CBD 73 : 76). Bouyer abonde dans le même sens tout en pointant les éditeurs qui recourent à « une mythologie de type industriel en dressant la nomenclature des anciennes fictions adolescentes » et ajoute que « le classicisme est l'alibi permettant aux éditeurs de favoriser la production quasi industrielle de stéréotypes sous le label "œuvre d'auteur". » (CBD 77 : 48) Au fil des éditoriaux, des dossiers thématiques ou des chroniques des parutions récentes, les collaborateurs déplorent le recours systématique aux formules les plus éprouvées : héros récurrents, inscription dans les genres institués de la fiction (policier, science-fiction, récit animalier...), recours à des esthétiques rabâchées assimilées au « style BD », domination sans partage de l'album de 48 pages en couleur. La reprise des séries historiques par des dessinateurs et scénaristes jugés besogneux ou la multiplication des produits dérivés — qu'Arnaud de la Croix qualifie de « cancer de la fiction » (CBD 58 : 49) — participent également de l'avènement de cette « mythologie de type industriel ».

26. La rubrique « L'Indispensable » est consacrée à « l'album qui se détache [...] parmi la production des deux derniers mois, celui qui fera date, celui qu'il faut lire avant tous les autres » (CBD 64 : 3). « Le Crible » recense sous la forme d'articulets une sélection d'une dizaine de bandes dessinées qui ont particulièrement retenu l'attention de la rédaction.

L'opposition des *Cahiers* à l'égard des politiques éditoriales sans imagination se superpose à son opposition aux discours critiques « de surface » ou « d'évitement » décrits plus hauts. Ce faisant, ils visent globalement les mêmes cibles. Généralement, les personnes en charge de l'édition des bandes dessinées sont aussi responsables de la publication d'un para-discours qui se déploie notamment dans les pages rédactionnelles des revues. Certains responsables comme Philippe Mellot, le rédacteur-en-chef de *Charlie* puis de *Pilote*, ou l'inévitable Henri Filippini participent aussi en tant qu'auteurs à cette abondante production écrite. Dès 1984, Groensteen publie un « état des lieu » acerbe :

Parmi les périls qui menaceraient l'avenir de la bande dessinée, la désaffection des lecteurs vis-à-vis des revues est fréquemment citée en bonne place. [Si] désaffection il y a, nous l'attribuons [à] la médiocrité véritablement affligeante de la plupart des titres existants. [...] Que l'on nous comprenne bien : les créateurs ne sont pas en cause ici, mais bien le personnel intellectuel qui a pour mission de leur offrir un environnement éditorial dynamique et mobilisateur, et de filtrer la production. Ce personnel, nous le jugeons incompétent à de rares exceptions près, et nous appelons à son renouvellement. (CBD 59 : 51)

Les périodiques de bande dessinée sont par ailleurs régulièrement dénoncés pour leur érotisme racoleur, *L'Écho des savanes* en tête. Créée en 1972 par Claire Bretécher, Marcel Gotlib et Nikita Mandryka, il s'agit à l'origine d'une revue gérée par ses auteurs, à l'esprit et au contenu proche des comics underground étasuniens. Dix ans plus tard, le titre est racheté par Albin Michel qui en confie l'exploitation au groupe Filipacchi, lui-même éditeur de *Lui*, *Union* et *Newlook*. *L'Écho* fait désormais une large place à des reportages titrés « Minitels en chaleur », « Tout sur Monaco Monacul Monafric » ou « 22 % des Françaises veulent se le taper » — à propos du jeune premier ministre Laurent Fabius. Cette propension pour le sexe mâtiné de sensationnalisme et de superficialité assumée imprègne les bandes dessinées qui subsistent encore au sommaire et contaminent les autres titres de la presse dite « adulte » [Fig. 5abc]. Groensteen note encore dans son état des lieux :

Il est temps d'admettre que même les lecteurs de bandes dessinées s'intéressent parfois à ce qui se passe au-dessus de leur ceinture : les amateurs d'érotisme, eux finiront bien par comprendre qu'il existe d'autres supports que *Charlie*, *Zoulou*, *Rigolo* et *L'Écho des savanes*, où s'étale davantage de chair, et pour moins cher. (CBD 59 : 51)

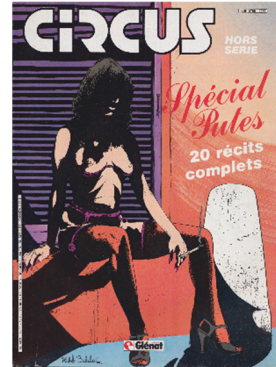


Fig. 5abc : L'Écho des savanes n° 22, 1984, Pilote n° 122, 1984. Circus n° 82bis, 1985

En janvier 1985, quatre dessinatrices — Florence Cestac, Nicole Claveloux, Jeanne Puchol et Chantal Montellier — publient, sous le titre « Navrant », une tribune libre dans *Le Monde* qui dénonce une presse de bande dessinée « percluse des plus vieux et crasseux fantasmes machos » (Cestac *et al.* 1985). Ce texte fustige la récurrence des fantasmes de domination, une représentation de la femme systématiquement érotisée et, plus globalement, le caractère régressif du contenu. Ce manifeste reçoit le soutien de la plupart des collaborateurs réguliers des *Cahiers de la bande dessinée* qui le reproduisent *in extenso* (CBD 62 : 46-47) tout en suscitant un débat qui se prolonge dans les livraisons suivantes. Jean-Claude Glasser et le romancier et scénariste Frank Reichert dit Frank y voient tous deux une terrible régression à l'aune des combats politiques, culturels et sociaux menés dans l'effervescence de Mai 68. Autrefois enjeu politique, la représentation du sexe en bande dessinée s'est muée en argument marchand. Frank écrit :

Non mais ! C'est vrai quoi ! On n'a pas fait 68 pour des prunes ! [...] Les audaces d'hier sont les gros sabots d'aujourd'hui [...] La brèche ouverte par Pauvert, où devait s'engouffrer le vent de la Liberté, était juste assez large pour que le gros bide des marchands la colmate. Marchandise ! Et celle-ci à sa logique propre : tout est bon qui se vend, tout ce qui se vend est bon ! Voilà, sa seule raison, sa seule critique, son seul humour. Ça porte un nom l'amoralisme des marchands : cynisme. (CBD 63 : 42)

Dans l'autre titre des éditions Glénat, *Circus*, Henri Filippini défend une opinion strictement inverse, assumant pleinement l'inféodation aux logiques marchandes [Fig. 6] :

[...] ces quatre dames [...] n'hésitent pas à classer les BD en deux parties : la BD pornographique et la leur. Le débat est-il bien posé ? Ne faut-il pas plutôt classer les bandes dessinées en deux genres plus réels : celles qui divertissent et se vendent et celles cherchant à passer des messages — souvent fort honorables — mais qui, hélas, ne se vendent pas. [...] Ce que n'ont pas compris ces braves dessinatrices c'est que

la réalisation d'un album de BD coûte très cher et qu'il faut en vendre beaucoup pour le rentabiliser. Or, il semble que leurs albums ont rarement connu le succès [...] Hélas, le public leur a préféré d'autres auteurs qui pour certains aiment dessiner des jolies filles souvent pas très habillées. (*Circus* 84 : 59)

Ces tensions s'expriment dans le contexte d'une décennie marquée par l'accession au pouvoir de Margaret Thatcher et de Ronald Reagan, par un recul de l'état-providence au profit d'une libéralisation des marchés ou par l'avènement de top managers — dont l'ultra-médiatique Bernard Tapie — starifiés à l'égal des vedettes de la chanson. Le culte de la réussite économique, honni par les tenants de la Contre-culture, est largement réhabilité au prix d'une tendance à la marchandisation de toutes les expériences. Bruno Lecigne replace les *Cahiers* dans ce contexte :

Concernant la lame de fonds de ces années-là, je me dis qu'au fond, il se peut à modeste échelle que toute cette intense production critique ait été en effet les derniers feux d'un courant né dans les années 1970, un chant du Cygne (évidemment) avant les années fric. (Menu et Rosset 2007 : 84)

La publication de bandes dessinées, qui était demeurée jusqu'alors essentiellement le fait d'acteurs endogènes — maisons d'édition familiales ou initiatives nées dans l'effervescence contre-culturelle des années 1960 et 1970 —, suscite la convoitise de groupes d'édition. Les rachats successifs de la plupart des structures historiques — Dupuis, Les Humanoïdes associés, Lombard, Futuropolis, Dargaud — sont autant de feuilletons qui alimentent l'actualité et dont les *Cahiers* se font l'écho²⁷. Les soucis de rentabilité n'était évidemment pas absent dans le chef des anciens propriétaires mais le passage à l'échelle industrielle entraîne une rationalisation de la production et l'adoption de pratiques managériales qui laissent peu de place à l'expérimentation au profit des formules éprouvées²⁸.

27. Le mouvement débute dès 1982 lorsqu'Albin Michel rachète successivement les éditions du Fromage et sa revue *L'Écho des savanes* puis les éditions du Square — à l'exception notable du mensuel *Charlie* qui passe chez Dargaud. En 1984, c'est Dupuis qui est repris par un consortium formé par la holding Groupe Bruxelles Lambert et les éditions Hachette. Un an plus tard, le même Hachette prend le contrôle des Humanoïdes associés. Futuropolis est cédé à Gallimard en 1987. Enfin, la reprise des Éditions du Lombard en 1986 et de Dargaud en 1988 par Média-Participations amorce la constitution du premier géant européen de l'édition de bande dessinée.

28. Plusieurs collaborateurs connaîtront ensuite une seconde carrière comme responsables éditoriaux, allant parfois jusqu'à adopter les « recettes » qu'ils dénonçaient dans les pages des *Cahiers*. Bruno Lecigne quitte la revue en 1986 pour occuper un poste à la direction des Humanoïdes associés. En 2007, il concède : « en tant qu'éditeur, j'ai concouru à faire publier des albums qu'en tant que critique j'aurais désapprouvé ». (Menu et Rosset 2007 : 85) Jean-Christophe Menu écrira à son propos qu'eu « égard à feu ses compétences dans le champ critique, et au fait qu'en tant qu'éditeur il se soit montré plus constant à défendre l'aspect industriel que l'aspect créatif des choses constitue un exemple assez unique de démission intellectuelle » (Menu 2006 : 183). Arnaud de la Croix intégrera lui aussi le staff éditorial de plusieurs structures importantes. Il inaugure en 2000 la collection « Nouvelle Têtes » chez Casterman. Au journaliste Hubert Leclercq qui s'étonne qu'un éditeur qui s'est construit une légitimité par le biais d'une bande dessinée d'auteur se lance dans la publication de séries « commerciales », il



Fig. 6 : Circus n° 84, 1985

répond : « L'image plus élitiste d'une nouvelle génération n'est venue qu'avec les années 70. Avec les nouvelles têtes, j'ai donc l'impression d'un retour aux sources. [...] Ce sont des bandes dessinées comme les autres, qui nécessitent un véritable travail d'artisan. [...] C'est du grand public et nous en sommes fiers chez Casterman. » (Leclercq 2000).

Si les éditions Glénat sont demeurées la propriété de leur fondateur, elles vont elles aussi se muer en un groupe éditorial d'envergure par le rachat de maisons concurrentes²⁹ tout en continuant à privilégier les recettes jugées commercialement rentables — comme les propos de Filippini mentionnés ci-dessus le montrent sans ambiguïté.

Cette période de turbulence est aussi marquée par la chute vertigineuse des chiffres de vente de la plupart des revues. Devenues largement déficitaires, ce sont des malades sous perfusion que les directeurs financiers envisagent de débrancher. *Métal Hurlant* est le premier titre historique à s'éteindre. Dans le hors-série *L'Année de la bande dessinée 1987-1988*, Jean-Christophe Menu écrit : « C'est ainsi que nous quittons notre *Métal* mi-mortifiés, mi-soulagés, comme un parent que l'on aurait vu souffrir trop longtemps. » (CBD HS4 : 108-109) L'apport historique du titre explique évidemment la vive émotion qui accompagne cette disparition. Toutefois, elle est aussi le marqueur d'une évolution inéluctable, la confirmation définitive que « plus rien ne sera jamais comme avant ». L'époque où les éditeurs de bande dessinée étaient structurés autour d'une revue qui servait de matrice à leur catalogue est définitivement révolue. Personne ne doute au sein des *Cahiers* que la fin de *Métal* ne restera pas un événement isolé³⁰, comme en témoigne la publication d'un débat intitulé « La presse a-t-elle encore un avenir ? » que Thierry Groensteen conclut par ce verdict : « le marché de la bande dessinée est sans doute en passe de connaître le bouleversement le plus radical de toute son histoire. » (CBD 76 : 41)

La fin de la « période bruxelloise » des *Cahiers* est symptomatique de ce contexte. En 1988, Groensteen abandonne son rôle de rédacteur-en-chef au profit d'un poste de conseiller scientifique en vue de la création du futur Musée de la bande dessinée à Angoulême, dont il prendra ensuite la direction. Pour le remplacer, Jacques Glénat sollicite Numa Sadoul (né en 1947), proche collaborateur des tout-débuts de la maison grenobloise et l'une des signatures les plus fréquentes de la formule *Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée*. L'équipe rédactionnelle est entièrement renouvelée³¹ alors que la nouvelle mouture se positionne d'emblée contre la précédente, proclamant dans l'éditorial inaugural :

29. La constitution du Groupe Glénat débute en 1987 avec le rachat des éditions Zenda. L'éditeur acquiert ensuite successivement les catalogues de Vents d'Ouest (1991), Atlas (1999), Albin Michel BD (2007), 12bis (2013), MadFabrik (2013) et Comix Buro (2017).

30. *Tintin* cesse sa parution en 1988 et *Circus* en 1989. *Pilote* et *Charlie* fusionnent en 1986 ; redevenu simplement *Pilote* en 1988, le titre disparaît l'année suivante.

31. Le siège de la rédaction est déménagé à Cagnes-sur-Mer, au domicile de Numa Sadoul. La revue conserve toutefois une antenne bruxelloise animée par Yves Schlirf, libraire et futur directeur éditorial de Dargaud Benelux, et Alain de Brisherr — pseudonyme du dessinateur Bernard Hilaire. Thierry Tinlot, journaliste et futur rédacteur-en-chef de *Spirou* puis de *Fluide Glacial*, occupe le poste de secrétaire de rédaction.

B D I T O

U

Un mois.

*Ils nous ont donné un mois pour
flanquer un coup de jeune à ces
bons vieux CBD qui ont 20 ans.*

Les fous! Et nous on a accepté.

*Fous mais contents. En un mois, on refait
le monde. Alors, réanimer un journal... Ici, on fonce. Bien sûr on ne pense plus à la
postérité, mais on se branche intensément sur tout ce qui bouge et vit dans la BD.
Finie l'exégèse, finie la grisaille.*

*Nous voulons que ça vive, que ça respire, que ça transpire. De la critique sans
désodorisant. L'actualité vive. Renifler toutes les odeurs, y compris les plus
nauséabondes. A d'autres les cadavres exquis.* Ici on opère à vif et sans anesthésie.
En plein jour, au grand soleil.*

*Ah! le soleil, justement. C'est vers lui qu'on se tourne, à poil et sans huile
protectrice.*

Tant pis pour la crise et les enrhumés. Les CBD ont pris un coup de soleil.

Vous allez bronzer, veinards!...

Numa Sadoul

**BONJOUR
CHEZ VOUS !**



* A l'occasion du 60^e anniversaire de "Tintin",
voici, pour la première fois,
un CBD sans une seule ligne sur Hergé.

Les petits
crobarbs qui
piratent ce
numéro se sont
échappés du
feutre de
Frédéric Jannin.
On l'applaudit
bien fort.

Fig.7 : Les Cahiers de la BD n° 88, 1989

« Finie l'exégèse, finie la grisaille » [Fig. 7]. (Sadoul 1989 : 3) En 2017, Sadoul décrit par ces mots le projet soumis à la direction des éditions Glénat :

[un] magazine grand public, léger, centré sur l'actualité, avec un brin de provocation, qui serait pour la bande dessinée l'équivalent — plus rigolo — de *Studio* ou de *Première* pour le cinéma³². (Groensteen 2017b)

7. « MALADIE : FILIPPINISME »

Dans un texte antérieur, je décrivais l'évolution de la bande dessinée d'auteur sous la forme d'une sinusoïdale qui atteint un premier sommet au tournant des années 1960 et 1970 — marqué par l'avènement des revues issues de la Contre-culture — avant de plonger progressivement et ne réémerger qu'à l'aube des années 1990 avec l'arrivée des éditeurs alternatifs (Dejasse 2014 : 32). L'époque des *Cahiers* « bruxellois » correspond sans conteste à un « creux de la vague », le principal moment de « basse intensité auctoriale » dans le domaine francophone.

Face au statu quo des structures éditoriales, *Les Cahiers* ne cessent d'affirmer qu'il existe d'autres voies possibles en soulignant par contraste le bouillonnement artistique qui anime d'autres territoires. Ils s'enthousiasment pour *Maus* d'Art Spiegelman dès sa publication en épisodes dans *Raw* (CBD 66 : 62-66); de même pour la revue espagnole *Madriz*, laquelle fait l'objet d'un long article dans le numéro « Spécial Espagne » (CBD 75 : 70-75). Ces deux expériences artistiques et éditoriales mettent en lumière un potentiel inexploité dont L'Association, Les Requins-Marteaux, Cornélius, Fréon, Amok, Ego comme X ou Atrabile ne tarderont plus à s'emparer. Ce sont bien ces derniers qui, face à une industrie de la bande dessinée qui ne cesse d'affirmer qu'il « n'y a pas d'alternative » aux formules éprouvées, répondront par la pratique qu'une « autre bande dessinée est possible ».

L'un des acteurs les plus fondamentaux de ce renouvellement est Jean-Christophe Menu (né en 1964), futur co-fondateur de L'Association, dont la signature apparaît régulièrement au sommaire des *Cahiers* durant sa dernière année et demie d'existence. Son premier texte est une chronique d'*In Vitro* de Marc Caro qui débute par ces mots :

Au sein de la production actuelle, un album de Caro fait quasiment figure d'intrus, d'alien. C'est que Caro est aux antipodes de la « bédé » et de ses petites spéculations. Il est de ces artistes multidisciplinaires qui utilisent vraiment la bande dessinée pour elle-même, et pas pour les suffisantes mythifications de son reflet dégénéré. En ce sens, comme le dessin de couverture peut nous le suggérer, il s'agit bien

32. Cette quatrième mouture fera long feu puisqu'elle s'arrête en juin 1990 au bout de seulement six numéros. Toutefois, entre 2004 et 2005, cinq volumes titrés *Les Cahiers de la bande dessinée présentée* paraissent de façon irrégulière. Ils se présentent sous la forme de volumes cartonnés semblables aux albums de bande dessinée standards. Chaque volume est dédié à une série issue des catalogues Glénat ou Vents d'Ouest (structure passée sous le contrôle de l'éditeur grenoblois en 1991). Les dossiers sont coordonnés par Henri Filippini puis par Brieg Haslé.

avec cet album de passer la main à travers le miroir, et de voir que derrière le cadre bien galvaudé de la bande dessinée, il peut encore tout se passer. (CBD 76 : 62)

Ce passage esquisse déjà une problématique que Menu ne cessera de réinterroger par la suite et qui trouvera son aboutissement dans sa thèse de doctorat, soit la nécessité de faire advenir dans le domaine de la bande dessinée un « *Double* [qui] est le symbole de ce qui peut encore être réel et vrai dans l'Art, figé par les académismes ou galvaudé par le divertissement. » (Menu 2011 : 41). Un dessin de sa main datant des années 1990 intitulé « Maladie : Filippinisme » [Fig. 8] montre un personnage boutonneux devant une bibliothèque composée d'ouvrages au formats rigoureusement identiques surmontée de statuettes issues de l'univers de séries populaires, alors qu'au mûr sont accrochés deux posters montrant respectivement un barbare muni d'un glaive et une jeune femme nue à la poitrine proéminente³³. Au-delà du critique et éditeur qui a donné son nom à ce concept, le filippinisme semble bien représenter aux yeux de Menu l'ensemble des tares et des dérives mercantiles qui affectent la bande dessinée — lesquelles ont été particulièrement prégnantes dans la seconde moitié des années 1980. Comme le note Benjamin Caraco, l'état de stagnation de l'édition à cette époque « jouera le rôle de matrice de la révolte et du militantisme qui caractérisera durablement le discours de Menu (Caraco 2016) ». Si Caraco entend d'abord par « discours » les productions écrites de l'auteur, cette affirmation conserve toute sa pertinence dès lors que l'on envisage également ici ses « discours en actes » que sont la création et la publication de bandes dessinées.

Dans le numéro 83, Groensteen annonce la fin de sa collaboration aux *Cahiers* et conclut en saluant le dépôt du mémoire de Maîtrise en art plastique de Jean-Christophe Menu dont il écrit qu'il s'agit d'un « des textes les plus passionnants jamais écrits sur la bande dessinée par un praticien du genre » (CBD 82 : 69). Relu aujourd'hui, ce travail frappe par sa dimension programmatique tant il dessine déjà avec précision les contours du futur éditorial et artistique de son auteur. Ainsi, Groensteen conclut-il son ultime texte de manière prophétique en reliant l'expérience critique des *Cahiers* et l'avènement prochain des éditeurs alternatifs dans l'espace francophone.

8. « J'ADORE LE MALENTENDU »

Durant leurs cinq années d'existence, *Les Cahiers* « bruxellois » ont traversé de nombreuses zones de turbulences. Chargé d'imprimer une ligne éditoriale, le rôle du rédacteur-en-chef a aussi consisté à perpétuellement chercher un point d'équilibre au milieu d'incessantes tensions tant internes qu'externes. En quittant la

33. Ce dessin fait partie d'une collection de 500 chromos offerts aux adhérents de L'Association qui s'inspirent de façon parodique des images que l'on trouvait autrefois dans les emballages de chocolat.

direction de la revue pour celle d'un musée, Thierry Groensteen a pu poursuivre son entreprise de défense et illustration de la bande dessinée dans un cadre institutionnel sans devoir se défendre en permanence d'accusations de terrorisme intellectuel.

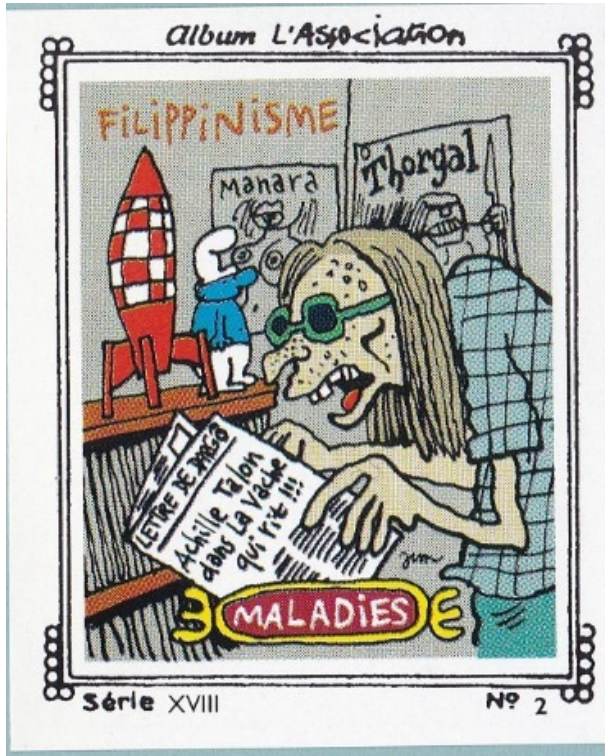


Fig. 8 : Jean-Christophe MENU, Image chocolat — Maladies : Filippinisme, *L'Association*, années 1990

Les années qui ont suivi la disparition des *Cahiers* ont vu naître un très grand nombre de titres qui partagent avec ces derniers un certain nombre d'enjeux programmatiques. Singulièrement, l'ambition — affirmée ou implicite — de produire un discours structuré dédié à la critique voire à l'analyse théorique de la bande dessinée : *Critix*, *9^e Art*, *Bananas*, *L'Indispensable*, *Comix Club*, *Bang*, *DMPP*, *Kaboom*, *Pré Carré*, *La Crypte tonique*... — cette liste est loin d'être exhaustive et ne se limite qu'aux revues imprimées. Aucune de ces publications n'a eu à souffrir d'un quelconque ostracisme un tant soit peu comparable à celui subi par les *Cahiers* dirigés par Groensteen. L'exception notable est *L'Éprouvette* lancée en 2006 par Jean-Christophe Menu qui suscita un très grand nombre de réactions virulentes. Toutefois, ces réactions ne portaient que très rarement sur un contenu jugé « élitiste », « intello », « difficile » ou « ennuyeux » mais essentiellement sur la mise en

cause de journalistes ou de responsables éditoriaux. L'idée que la bande dessinée puisse, à l'instar de la littérature, des arts plastiques ou du cinéma, être envisagée par le biais d'analyses théoriques fussent-elles parfois complexes paraît désormais faire consensus. À tout le moins, ceux qui s'opposent à ce type de discours ont cessé d'en faire un combat à porter sur la place publique.

Trois décennies après le départ de Thierry Groensteen, le contraste en termes d'image de marque est saisissant. Ainsi, Xavier Guilbert déclare-t-il : « [...] j'ai l'impression qu'une partie des gens qui s'intéressent à la critique de bande dessinée considèrent la période Groensteen des *Cahiers* comme une forme d'âge d'or. » (Guilbert 2015) En 2017, le titre, dirigé cette fois par le journaliste et éditeur Vincent Bernière (né en 1969), réapparaît³⁴. Dans le texte qui introduit le nouveau numéro un, il décrit à gros traits les différentes époques des *Cahiers* pour inscrire cette sixième incarnation dans une perspective historique. C'est néanmoins la « période bruxelloise » qui est plus particulièrement mise en exergue. Bernière termine en citant un passage entier de l'éditorial de janvier 1984 et conclut : « Parfois, il y a des choses qui ne changent pas ». (Bernière 2017 : 3)

La fortune des *Cahiers* « période bruxelloise » va cependant bien au-delà de son seul capital symbolique. L'ouvrage dirigé par Ann Miller et Bart Beaty *The French Comics Theory Reader* s'est donné pour ambition de fournir la traduction en anglais de quelques-uns des textes fondamentaux issus du domaine francophone. À ce titre, il permet d'éclairer l'apport du périodique au regard de l'ensemble de la production théorique. Dans *L'Année de la bande dessinée 1987-1988*, Groensteen qui quittera bientôt son poste de rédacteur-en-chef fait le constat des limites à l'épanouissement d'un discours théorique à l'intérieur des *Cahiers* :

[...] la construction d'une théorie de la BD. suppose l'existence de supports éditoriaux appropriés [...] elle ne peut se développer en marge de publications dont ce n'est pas la vocation première. (CBD HS 4 : 163)

Miller et Beaty soulignent pourtant son apport fondamental et écrivent :

[...] le magazine *Cahiers de la bande dessinée* durant la période (1984-1988) où sa direction éditoriale était assurée par Thierry Groensteen [...] est devenu un moteur de la théorie de la bande dessinée³⁵. (Miller et Beaty 2014 : 17)

Parmi les vingt-cinq textes réunis, quatre sont directement issus de la revue et deux autres sont parus dans les actes du Colloque de Cerisy dont ils sont le prolongement direct. Enfin, si l'on envisage l'ensemble des contributions des collaborateurs réguliers des *Cahiers* « bruxellois », y compris dans d'autres supports, ce ne

34. Lancés en octobre 2017, *Les Cahiers de la BD* est une revue trimestrielle distribuée en librairies et en kiosques. Le titre a été cédé par Jacques Glénat pour une durée de douze ans à la société Vagator Productions administrée par Vincent Bernière.

35. "[...] the journal *Cahiers de la bande dessinée* during the period (1984-1988) when it was under the editorship of Thierry Groensteen [...] became a powerhouse of comics theory."

sont pas moins de treize articles du *French Comics Theory Reader* qui sont issus de leur plume.

Le titre était animé par une équipe jeune et relativement inexpérimentée tenue de rédiger de quoi remplir cent pages tous les deux mois. Les collaborateurs se sont aguerris à l'exercice de la critique de façon empirique, découvrant souvent les œuvres au moment de la rédaction des textes et construisant leurs analyses à partir d'une boîte à outils conceptuels nécessairement réduite. Dans la seconde moitié de la décennie 1980, *Les Cahiers* sont un laboratoire qui formera toute une génération de théoriciens francophones nés entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960. La revue a joué un rôle de matrice, un lieu d'émergence d'idées qui ont ensuite rayonné vers d'autres publications. Si la formule magazine favorisait *de facto* la production de textes relativement courts, on pourra relever, en parcourant les vingt-huit numéros et les quatre hors-série, les prémisses d'ouvrages de plus grande ampleur qui comptent désormais parmi les essais sur la bande dessinée les plus fréquemment cités : *Case, planche, récit* de Benoît Peeters (1991), *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen (1999), *Principes des littératures dessinées* d'Harry Morgan (2003), *Avis d'orage en fin de journée* de Christian Rosset (2008), *Naissances de la bande dessinée* de Thierry Smolderen (2009) ou *La Bande dessinée et son Double* de Jean-Christophe Menu (2011).

L'émergence d'une critique qui s'intéresse « à la cohérence secrète de l'œuvre, à son surplus par rapport à l'intention qui l'a fait naître, à sa puissance artistique » fut, de l'aveu même de Groensteen préparée notamment par Thierry Lagarde et sa revue *STP*³⁶ (Groensteen 2015). Celle-ci ne connut cependant que quatre numéros et sa diffusion dans le milieu de la bande dessinée resta limitée. Au contraire des *Cahiers* « bruxellois » qui occupèrent les rayonnages des librairies et des kiosques sans interruption durant cinq ans. Les nécessaires compromis et l'animosité du milieu furent le prix à payer pour bénéficier d'une visibilité appréciable et connaître une longévité plutôt rare pour ce type de publication. Ceci n'aurait probablement pas été possible sans l'assise financière et le réseau de distribution des éditions Glénat. Toutefois, le titre apparaît presque comme un corps étranger en regard de la politique de la maison qui le publie. Si, dans la seconde moitié des années 1980, l'éditeur grenoblois fait notamment paraître *Filles de nuit* de Jean Teulé et *Perramus* d'Alberto Breccia et Juan Sasturain, son catalogue se structure très nettement autour de séries qui réactualisent pour l'essentiel des codes narratifs et des traitements graphiques forgés dans les *adventure strips* étasuniens dès les années 1930. Ces réalisations fondées sur des formules éprouvées trahissent une vision de la bande dessinée d'abord envisagée comme un divertissement. Quant aux *Cahiers* de Thierry Groensteen, s'ils ne négligent pas nécessairement les séries les plus populaires, fussent-elles peu soucieuses d'innovation, ils accordent une

36. Diffusée par Futuropolis, la revue *STP. Analyse critique de la bande dessinée* connu quatre numéros (dont un numéro 0) entre 1977 et 1980.

place appréciable aux œuvres qui interrogent le médium pour privilégier une forme de critique qui tend vers une « politique des auteurs ».

La transformation d'un opuscule imaginé comme un bulletin de liaison entre collectionneurs en une revue considérée comme « un moteur de la théorie de la bande dessinée » fût le fruit des contingences. Elle résulte de la rencontre impromptue entre d'une part, les aspirations de jeunes intellectuels désireux de donner à la bande dessinée un discours à la hauteur de ses créations les plus remarquables et, d'autre part, l'existence d'un support « laissé en friche » par son éditeur. Interrogé sur la position inconfortable de la revue entre contenu journalistique et aspirations théoriques, Arnaud de la Croix résume toute l'ambigüité foncière de cette aventure éditoriale : « [...] le côté hybride que certains peuvent reprocher aux *Cahiers* me plaît beaucoup. La duplicité est une force qui peut créer beaucoup de plaisir. J'adore le malentendu ! » (*CBD* 63 : 53)

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : Couvertures des *Cahiers de la bande dessinée*, 1984-1988.

Fig. 2ab : Logotypes : *Les Cahiers du cinéma* et *Les Cahiers de la bande dessinée*

Fig. 3 : TOME & JANRY. *L'Horloger de la Comète* dans *Spirou* n° 2442, 1985.

Fig. 4ab : *Controverse* n° 1, 1985. *Dorénavant* n° 1, 1986.

Fig. 5 abc : *L'Écho des savanes* n° 22, 1984. *Pilote* n° 122, 1984. *Circus* n° 82bis, 1985

Fig. 6 : *Circus* n° 84, 1985

Fig. 7 : *Les Cahiers de la BD* n° 88, 1989.

Fig. 8 : Jean-Christophe MENU, *Image chocolat — Maladies : Filippinisme*, L'Association, années 1990.