

# La naissance d'une forme classique en bande dessinée

*L'Accélérateur atomique, ill. L. Trondheim, Poisson Pilote*



par **Pierre-Laurent Daures\***

Pour finir ce parcours, un article sur la bande dessinée par un spécialiste du domaine.

Au travers de son approche historique - depuis l'âge d'or des années 1950 - et générique - bandes dessinées pour la jeunesse et bandes dessinées pour adultes - Pierre-Laurent Daures pose les jalons de ce qui pourrait constituer les canons d'une forme classique : présence ou absence de certains éléments narratifs ou picturaux, type de narration, de héros, principe de série, etc. Un standard par rapport auquel les créateurs semblent se positionner et qui permettrait de mieux appréhender l'ensemble de la production.

\* Pierre-Laurent Daures mène un travail de recherche sur les enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée à l'École Européenne Supérieure de l'Image d'Angoulême. Voir aussi son site personnel : [www.pilau.fr](http://www.pilau.fr)

Une version développée de cet article a été publiée sur le site <http://www.du9.org/>

Les rentrées éditoriales se succèdent et les maisons d'édition proposent régulièrement de nouvelles collections dans de nouveaux formats. Derrière cette production foisonnante qui semble répondre à un impératif d'innovation, on observe la permanence d'une forme classique concernant une part importante des livres de bande dessinée édités chaque année : une narration romanesque fondée sur l'aventure et le suspense ; une valorisation positive du personnage principal ; le principe de séries avec des personnages récurrents ; une durée de lecture à peu près constante ; le fameux format 48CC<sup>1</sup>... on peut y ajouter le recours fréquent à la prosopopée animale. Globalement, il s'agit de la forme dans laquelle ont été édités les albums de bandes dessinées de l'école franco-belge des années 1950 et 1960. La constitution de ce format en forme classique et sa perpétuation dans le paysage éditorial sont des phénomènes remarquables qui peuvent être interprétés dans une perspective historique. Dans les années 1950 et 1960, ce format est déjà un stan-

dard, produit de la conjonction de plusieurs facteurs historiques, au premier rang desquels il faut certainement ranger la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, mais aussi l'installation progressive du concept d'album prépublié se substituant progressivement à celui de feuilleton au long cours rassemblé *a posteriori* en recueil<sup>2</sup>. Comment ce format éditorial s'est-il progressivement institué en forme classique et comment caractériser celle-ci ? La période charnière 1968-1975, marquée par un élan d'émancipation, semble jouer un rôle décisif dans ce processus.

### **La perpétuation du format standard des albums de bandes dessinées destinées aux enfants des années 1950 à nos jours**

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle et pendant plus de cinquante ans, la bande dessinée européenne s'est développée en s'adressant à des enfants<sup>3</sup>. De nos jours, une part importante des bandes dessinées éditées est encore intentionnellement conçue à leur adresse. L'âge des personnages principaux de ces bandes dessinées ou la distance qu'ils entretiennent avec l'âge adulte en sont les marqueurs principaux : les héros sont en effet souvent eux-mêmes des enfants (de Benoît Brisefer à Petit Vampire...), ou des êtres hybrides dotés de certains attributs de l'âge adulte tout en restant, par ailleurs, des enfants : Tintin, Spirou et Fantasio ou les 4 As, conduisent des automobiles, mènent une vie indépendante, exercent, pour certains, une activité professionnelle ; et pourtant leurs adversaires (qui sont eux, assurément, des adultes) les traitent de blancs-becs, de gamins ou de freluquets. De façon moins évidente, certains héros qui paraissent adultes

dans leur apparence, leur mode de vie et la plus grande part de leur comportement sont néanmoins dénués de l'attribut important, sinon discriminant, de cet âge : la sexualité. Buck Danny, Lucky Luke, Astérix... vivent hors de la sphère amoureuse (alors même que les couples sont nombreux dans leur entourage). L'adulte, celui qui prétend à une vie amoureuse et familiale est « l'autre » (positif ou négatif), étranger au lecteur qui s'y identifie. Notons aussi que nombre de ces personnages ne s'inscrivent dans aucune généalogie, ce qui renforce l'hypothèse qu'ils s'inscrivent « hors du temps biologique<sup>4</sup>».

Une partie de la production actuelle de bande dessinée, celle qui s'adresse quasiment explicitement à l'enfant ou à l'adolescent, est la continuation directe de celle des années 1950 et 1960 : elle possède le même code génétique et ne saurait donc proposer de mutation ou de profond renouvellement, même si l'existence d'un lectorat adulte pour ces bandes dessinées est un fait connu des éditeurs.

### **Après 1968, une bande dessinée pour adultes ?**

Les profonds mouvements de société de la fin des années 1960 et des années 1970 ont permis l'émergence d'une bande dessinée pour adultes s'émancipant de certaines contraintes. Dans une interview récente aux *Inrockuptibles*<sup>5</sup>, Moebius évoquait cette époque et la création de *Métal Hurlant* :

« Pour atteindre une capacité de création maximale, il fallait ruser d'une façon insupportable. Hergé avait créé une sorte de malentendu magique mais puissant : faire croire qu'il travaillait pour les enfants alors qu'il œuvrait pour tout le monde, en expurgeant sa création de

*tout ce qui relevait de la sexualité. Nous voulions nous émanciper de cette méthode [...] À l'époque, l'expérimentation s'imposait, nous cherchions à établir une sorte de spectre de ce qui était possible. Pour ça, il fallait tester. Mais l'envie de bousculer, de choquer n'était pas si délibérée. Cela ressemblait aux sorties de classes, quand les élèves se déversent dans la cour de récré. Ils crient, et au bout de trente secondes, ça commence à se tasser. Nous, nous entrons dans la période « cri » ! C'était sympa comme tout. »*

Émancipation et expérimentation ont de fait constitué des moteurs créatifs décisifs pour de nombreux auteurs de cette période. En levant les contraintes qui pesaient sur la forme et sur le contenu des bandes dessinées, ils ont pu multiplier les explorations de leur médium. Les explorations sur la forme ont été poussées très loin, sur les modes graphiques, sur les régimes narratifs ainsi que sur les dispositifs d'agencement propres à la bande dessinée (organisation de la planche, sens de lecture...). Si les résultats ont été inégaux, ce foisonnement anarchique n'a pas été vain : plusieurs voies ouvertes il y a trente ans sont aujourd'hui de nouveau empruntées, de façon peut-être plus maîtrisée, par des auteurs qui bénéficient ainsi du caractère aventurier de leurs prédécesseurs.

Les expérimentations sur les contenus et les thèmes traités ont aussi proliféré : la bande dessinée s'est mise à parler de sujets réservés aux adultes, de politique, de violence, de psychologie, et, bien sûr, de sexe. Les premiers numéros de *L'Écho des Savanes*, animés par Mandryka, Claire Brétécher et Gotlib en 1972 et 1973 portaient en couverture la mention

# ATCHiii!



Benoît Brisefer, dessin Peyo, Dupuis



Petit Vampire, ill. J. Sfar, Dargaud

*L'Écho des Savanes*, n°15, 1975, Éditions du Fromage



« réservé aux adultes »<sup>6</sup>. L'humour déli-  
rant et savoureux de ces pages masque à  
peine qu'il s'agissait finalement d'une  
expérience plus proche de l'adolescence  
que de l'âge adulte : le plaisir associé à  
la transgression de l'interdit semble pré-  
valoir sur d'autres satisfactions que  
pourrait laisser espérer la promesse  
d'une bande dessinée pour adultes.

### L'actualisation du format standard des années 1950

Ce mouvement de fond a aussi conduit à  
actualiser le format standard des années  
1950 pour l'adapter à un lectorat atten-  
dant des contenus plus matures, mais  
sans en changer fondamentalement les  
normes. Tout comme l'ardent élan de  
recherche formelle, le mouvement d'ex-  
ploration des contenus s'est apaisé. Mais  
les portes ouvertes ne se sont pas refer-  
mées : d'une part, la BD adulte (dans le  
sens érotique, coquin ou pornogra-  
phique) a pu prospérer comme genre,  
pour le meilleur et pour le pire, acqué-  
rant une place significative dans les cata-  
logues des grands éditeurs ; d'autre part,  
cette période a donné naissance à tout  
un pan de l'édition actuelle de bande  
dessinée : la mise au format adulte de  
bandes dessinées enfantines. La diffé-  
rence entre ces versions pour adultes et  
les versions pour enfants originales tient  
essentiellement à la levée de certaines  
règles du cahier des charges : les person-  
nages ont désormais un âge et sont  
sexués ; ils éprouvent des sentiments  
amoureux, ressentent des désirs et les  
assouissent (« Jéremiah », « Les Passagers  
du Vent »...) ; leurs motivations sont  
moins nobles et plus égoïstes (le Nestor  
Burma de Tardi, le John Difool de  
Moebius...) ; les violences sont montrées  
et la mort est présente dans le récit (le

*Peter Pan* de Loisel, *Le Tueur* de Jacamon  
et Matz...) ; les institutions (école, église,  
armée...) ne sont plus protégées et sont  
mises en scène sous des angles peu avan-  
tageux (« XIII », « Corto Maltese »...). Les  
auteurs se sont affranchis du cahier des  
charges sur le contenu qui prévalait dans  
les bandes dessinées des années 1950 et  
1960 et qui continue à être respecté pour  
les bandes dessinées destinées aux enfants.  
Les lecteurs de ces bandes dessinées  
pour adultes seraient ainsi avant tout  
des anciens enfants lecteurs de bandes  
dessinées pour enfants. Ils ont grandi,  
leurs préoccupations ont changé, les  
créateurs de bandes dessinées se sont  
adaptés, profitant des brèches ouvertes  
par les auteurs des années 1970. Édi-  
teurs, scénaristes, dessinateurs ont grandi  
en même temps que leurs lecteurs, et  
l'existence d'un lectorat adulte a progressi-  
vement été reconnue plus ou moins impli-  
citement par tous les acteurs de la chaîne  
de production. Leurs histoires sont deve-  
nues plus complexes et plus adaptées à  
leur maturité collective. Elles reposent  
toutefois sur les mêmes ressorts et les  
mêmes codes de genre que la bande des-  
sinée pour enfants d'il y a cinquante ans.  
De nombreuses caractéristiques com-  
munes à toutes ces bandes dessinées  
découlent du principe de série. Celle-ci  
se distingue du feuilleton par le fait que  
chaque album est une unité narrative  
autonome. Cette règle accepte de nom-  
breuses exceptions, notamment parce  
que des enchaînements plus ou moins  
accentués peuvent exister entre albums,  
allant jusqu'à permettre d'établir un  
ordonnancement des événements plutôt  
que l'écoulement d'un temps. Cette der-  
nière caractéristique est particulièrement  
remarquable : le principe de série et,  
plus précisément, celui de l'album

comme unité narrative autonome imposent un renouvellement à l'identique des personnages principaux. Les aventures se succèdent, mais le temps ne s'écoule pas. Le héros vit des aventures qui ne le transforment pas et il en ressort éternellement semblable à lui-même : Achille Talon n'épousera jamais Virgule de Guillemets, Lucky Luke ne deviendra pas propriétaire de ranch, Chesterfield ne prendra jamais du grade... Pour qu'il y ait récit, c'est l'environnement dans lequel est plongé le héros qui sera transformé par lui.

La série des « Jeremiah », de Hermann, est représentative de cette catégorie : la structure narrative type des aventures de Jeremiah et Kurdy entretient d'ailleurs des similitudes fortes avec celle de nombreux épisodes de « Lucky Luke ». Les points communs les plus flagrants sont les suivants :

1. Arrivée dans une ville inconnue (sur une monture, cheval ou moto)
2. Intervention spontanée dans le jeu d'acteurs local (réaction impulsive à une injustice dont le héros est témoin, interposition entre une victime et son persécuteur...)
3. Prise de connaissance d'une situation inhumaine ou d'un ordre social dérangé
4. Résolution de la situation par punition ou rédemption des méchants
5. Départ vers le soleil couchant...

### **La constitution en forme classique**

Nous nous trouvons donc face à deux catégories de bandes dessinées qui ne diffèrent que par la présence ou l'absence<sup>7</sup> de certains éléments narratifs ou picturaux (sexualité, violence physique mortelle, vice...) et respectent un format commun (narration romanesque, valorisation positive du héros, principe de

série – avec ses conséquences en termes d'immutabilité des personnages principaux, format 48CC...) – identifié par toutes les parties prenantes (lecteurs, auteurs, éditeurs) à celui qui dominait l'édition de bande dessinée dans les années 1950 et 1960. Ces deux catégories se retrouvent donc confondues dans ce qu'on pourrait appeler une forme classique, par analogie au classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle, courant artistique, principalement français, qui définissait une esthétique prenant appui sur des règles de composition contraignantes, supposées héritées d'un âge d'or (l'Antiquité) : le respect de ces règles canoniques marquées par la mesure et l'équilibre était la condition pour produire des œuvres de goût. Le théâtre classique français de cette époque est ainsi encadré par une série de règles dont l'origine antique est en grande partie inventée.

La comparaison n'est pas usurpée : l'inscription de certaines bandes dessinées dans la forme classique repose sur un principe similaire : la qualité d'un ouvrage sera garantie par son respect des canons établis durant l'âge d'or de la bande dessinée franco-belge. Bien entendu, l'analogie ne peut être poussée trop loin car le contexte et les enjeux sont différents : le classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle servait principalement un projet politique (renforcer le centralisme monarchique) ; la forme classique en bande dessinée sert avant tout un intérêt industriel et commercial. Il s'agit de simplifier la relation entre l'éditeur, l'auteur et les lecteurs, en exploitant un référentiel formel commun et rassurant, jouant en partie sur la nostalgie, et facilitant la production et l'écoulement des œuvres : l'auteur sait comment écrire, l'éditeur sait comment vendre, et le lecteur sait ce qu'il achète.



L'Accélérateur atomique, ill. L. Trondheim, Poisson Pilote

Blacktown, ill. L. Trondheim, Dargaud



## Un horizon indépassable pour certains auteurs

De même qu'à l'époque classique qui a permis l'émergence de l'excellence (Racine, Corneille...) comme de la médiocrité, le respect de règles académiques conduit en bande dessinée au meilleur comme au pire. Deux grandes familles semblent émerger.

Dans la première, la forme classique se justifie par le caractère indépassable des œuvres créées durant l'âge d'or : les œuvres produites dans la référence à celles-ci renvoient à celles de Franquin ou d'Hergé comme à des œuvres matricielles. Il faut rester au plus près des règles pour réussir là où les illustres prédécesseurs ont réussi. Bien souvent, cette démarche créative n'aboutit toutefois qu'à faire de l'ancien avec du neuf : l'acharnement thérapeutique sur des personnages qui auraient dû s'éteindre depuis belle lurette (« Blake et Mortimer », « Guy Lefranc », « Lucky Luke »...) aboutit à des résultats pitoyables et dénués d'intérêt. Les auteurs de ces œuvres semblent travaillés par une unique obsession : *fondre* leurs épisodes et les épisodes originaux dans une seule et même œuvre. Disparaître en tant qu'auteurs, devenir eux-mêmes Edgar P. Jacobs ou Jacques Martin. On conçoit l'intérêt qu'un auteur contemporain peut trouver à relever ce genre de défi : réussir, cela signifie toucher un large public en réalisant un sans faute car ce public est très pointilleux dans son évaluation : il peut être plus facilement rebuté par des manquements à la règle que par des défauts d'ordre artistique. Pour caricaturer, une trop faible fréquence de « By Jove » dans la reprise de « Blake et Mortimer » sera plus sûrement rédhibitoire que l'abandon des grands équilibres des mises en pages

chers à Jacobs. Cependant, il suffit de songer à d'autres séries (« Blacksad », « Jeremiah », « Lanfeust », « Largo Winch »...) pour voir apparaître au sein de cette famille des œuvres plus intéressantes : il faut leur reconnaître des qualités d'exécution certaines, tournant parfois à la virtuosité, ainsi qu'une forte capacité à divertir. Ces œuvres respectent un cahier des charges qui a fait ses preuves. Elles sont efficaces et procurent un certain plaisir : précisément celui que l'on cherche en les ouvrant.

### Des usages créatifs de la forme classique

Certains auteurs se confrontent de façon différente à la forme classique : Lewis Trondheim et Joann Sfar en font évidemment partie, avec les nombreuses séries qu'ils font vivre, ensemble ou séparément. Considérons par exemple « Les Formidables aventures de Lapinot » : nous sommes en présence d'une série d'albums de bande dessinée ayant en commun des personnages, ou au moins certaines composantes de personnages (seules les apparences physiques et certains traits de personnalité sont immuables), un format éditorial proche du 48CC, un nom de série, un auteur, un style graphique et narratif, une histoire complète par album... La série respecte les canons de la forme classique, comme celles de « Jeremiah », ou de « Largo Winch ».

Au sein de la série des « Lapinot », l'album *L'Accélérateur atomique* fournit des indices qui peuvent justifier de ne pas le ranger dans la même famille que la série des « Jeremiah ». Il s'agit d'une aventure de Lapinot écrite et dessinée par Lewis Trondheim dans laquelle des éléments de « Spirou et Fantasio » sont intégrés (les personnalités des personnages, cer-

tains objets emblématiques, tels que le fantacoïter, divers éléments graphiques...) ; toutefois, cela reste une œuvre originale – ni parodie, ni hommage – dont l'enjeu n'est pas de figurer dans la série des « Spirou et Fantasio »<sup>8</sup>: *L'Accélérateur atomique* peut être lu comme une œuvre autonome. Trondheim n'emprunte pas un personnage à Franquin, mais il met en scène un personnage que Franquin a déjà utilisé<sup>9</sup>; De même que Racine n'emprunte pas Phèdre à Euripide mais met en scène un personnage qu'Euripide a déjà utilisé. Nous ne sommes pas dans un principe de continuation, mais dans un principe de réappropriation.

C'est d'ailleurs l'un des fondements de toute la série des « Lapinot » : des personnages-acteurs qui endossent des rôles parfois archétypaux (shérif, journaliste,...) dans des bandes dessinées de genre (western, comédie sentimentale...). On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que « Blacktown » renvoie aux westerns de Jijé ou de Giraud, plus qu'à ceux de Ford ou de Leone. Ainsi, lorsque Lewis Trondheim renvoie à l'œuvre de Franquin ou à celle de Giraud, comme Racine à celle d'Euripide, ce n'est pas en tant qu'œuvres matricielles, mais en tant que manifestations d'une forme d'art qui, à la limite, leur préexistait.

Dans une interview accordée à *bdparadisio* en 2001<sup>10</sup>, Lewis Trondheim s'exprimait ainsi à propos de la série « Donjon »: « ... On ne se dit pas " comment est-ce qu'on peut aller plus loin dans l'exploration du monde de « Donjon » et de la narration en BD ? " [...] On reste des narrateurs et pas des chercheurs de nouvelles formes de narration BD. On veut avant tout rester lisible et accessible, même si ça nous amuse de

décaler parfois notre propos » Dans les mêmes circonstances, Joann Sfar niait toute intention parodique : « *Le problème de l'humour ne peut se résoudre que par les personnages, jamais à leur détriment. C'est-à-dire qu'on ne fait jamais de parodie dans « Donjon ». « Donjon » n'est pas une parodie d'héroïc fantasy, c'est au contraire un travail d'héroïc fantasy où l'humour vient des personnages. Les personnages doivent être drôles par eux-mêmes.* » ; Il n'est donc pas question de parodie, ni de recherches sur de nouvelles règles de narration : il s'agit de s'emparer d'une forme et de créer dans cette forme, plutôt que à sa manière, sur elle (parodier), ou contre elle (déconstruire et reconstruire).

### Pour conclure, sans clore le débat...

La place occupée par la forme classique dans le paysage de la bande dessinée impose sa présence au cœur de la problématique créative de chaque auteur. Il est possible de contourner la question en s'inscrivant explicitement dans d'autres références internes à la bande dessinée (le manga, le comics...), ou en prenant appui sur d'autres formes de création (du jeu vidéo à l'art contemporain). Toutefois, de façon plus ou moins consciente, chacun est conduit à prendre position par rapport à cette forme. Il y a tout d'abord les très nombreux petits-mâtres qui œuvrent à la conservation de la forme classique en respectant scrupuleusement ses canons, au risque de tomber dans l'ornière de la reproduction « à la manière de » ; par l'homogénéité et le nombre de leurs productions, ils entretiennent et accentuent, année après année, la perpétuation de cette forme, son enfermement dans des codes de plus

en plus stériles et la croyance qu'elle représente le « langage » de la bande dessinée. À l'opposé, une large part de la richesse artistique et créative de la bande dessinée est le fait d'auteurs optant pour la révocation de la forme classique et la réinvention du langage, par détournement, transgression, innovation. Entre ces deux approches, ou à côté d'elles, nous avons apporté un éclairage sur la voie choisie par des auteurs qui usent de la forme classique comme d'une langue qu'ils savent manier avec suffisamment d'aisance pour être capables d'en jouer, de la rajeunir ou de la travestir, tout en restant lisibles, forme dont ils peuvent user à leur guise car elle leur appartient autant qu'à ceux qui les ont précédés dans le talent.

1. Selon la formule inventée par Jean-Christophe Menu, désignant les albums en couleurs de 48 pages à couverture cartonnée.
2. Pour retracer cette histoire, voir Sylvain Lesage, « L'édition de bande dessinée jeunesse et l'album : genèse d'un standard », dans *La Revue des livres pour enfants*, n°251, BnF/CNLJ-La Joie par les livres, février 2010.
3. Voir à ce sujet Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Éditions de l'an 2, 2006.
4. Cette formulation m'a été suggérée par Xavier Guilbert.
5. *Les Inrockuptibles*, 20 octobre 2010.
6. De même que les premiers numéros de *Fluide Glacial*.
7. Les différences sont réellement de l'ordre de l'absence / présence et non pas de l'ordre du caché / montré.
8. Ce que Lewis Trondheim a par ailleurs réalisé avec Fabrice Parme.
9. Ce qui correspond d'ailleurs à une réalité puisque Franquin n'a pas créé le personnage de Spirou.
10. Interviews de Lewis Trondheim, Joann Sfar et Manu Larcenet, réalisées en 2001 par Thierry Bellefroid pour le site *bdparadisio*.



« Jérémiah »,  
Hermann,  
Dargaud