

Raw: la fin de la puberté pour la bande dessinée américaine

Raphaël Baroni et Raphaël Oesterlé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/2442>
DOI : 10.4000/edl.2442
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2020
Pagination : 201-204
ISBN : 978-2-940331-73-4
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Raphaël Baroni et Raphaël Oesterlé, « Raw: la fin de la puberté pour la bande dessinée américaine », *Études de lettres* [En ligne], 312 | 2020, mis en ligne le 24 mars 2020, consulté le 20 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/2442> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.2442>

RAW: LA FIN DE LA PUBERTÉ POUR LA BANDE DESSINÉE AMÉRICAINE

L'année 1980 peut être considérée comme un moment charnière dans l'histoire de la bande dessinée. Au mois de juillet, Françoise Mouly, une Française exilée à New York, et son conjoint Art Spiegelman, auteur et éditeur issu du milieu underground *west coast*, créent *RAW*, une revue qui vient bouleverser le paysage médiatique et va définitivement asseoir une bande dessinée apte à rivaliser narrativement et graphiquement avec d'autres formes de production artistique.

De nos jours, cette revue est souvent réduite à son statut de support de prépublication pour *Maus*, du même Art Spiegelman, qui paraît en onze livraisons entre 1980 et 1991. Ce récit constitue en effet l'une des œuvres les plus commentées et les plus célébrées de la bande dessinée, ouvrant le champ pour son entrée dans les classes de littérature et la critique académique. C'est dans son sillage que la critique américaine Hillary Chute écrira en 2008, dans l'influente revue de la *Modern Language Association*, un plaidoyer intitulé « Comics as Literature? Reading Graphic Narrative ». Elle conclut son propos en affirmant que :

Dans le récit graphique, nous voyons que la reproductibilité et la circulation de masse se combinent avec une attention rigoureuse et expérimentale à la forme comme mode d'intervention politique. Les approches critiques de la littérature, comme elles commencent à le faire, doivent porter une attention plus soutenue à cette forme émergente [...] ¹

1. H. Chute, « Comics as Literature? », p. 462.

Mais l'intérêt de cette revue ne se cantonne pas à la publication du récit de Spiegelman. C'est surtout par la diversité des œuvres publiées dans *RAW* que s'incarne une rupture de ton dans l'histoire du média. Si l'émancipation de la bande dessinée américaine hors des formats convenus débute dès les années soixante avec les *comix underground*, cette production, surtout transgressive et anti-bourgeoise, se situe en marge des grands circuits de production et de diffusion de la bande dessinée. La revue *MAD* marque une première forme de professionnalisation de cette veine subversive, mais elle n'apporte pas d'évolution majeure au niveau des formes et des contenus. *RAW* se positionne au contraire comme emblématique d'une bande dessinée plus mature, s'appuyant sur l'élan de liberté de la culture underground pour proposer des œuvres ambitieuses, réflexives ou expérimentales. Reléguant l'humour au second plan, elle vise avant tout à promouvoir le travail d'auteurs qui mettent des qualités graphiques fortes au service d'une vision du monde plus personnelle. Des auteurs emblématiques de *RAW* comme Ben Katchor, Charles Burns, Mark Beyer ou Gary Panter n'ont ainsi en commun que le développement d'un style propre qui concoure, selon les termes de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, à l'auteurisation de la production et à sa progressive artification.

La mise en valeur du style est accentuée par un second élément de rupture, formel celui-ci. Son format de 27/35 cm, proche du standard de l'album franco-belge, se démarque radicalement de la norme du *comic book* (17/26 cm), et il est dès lors perçu par le public américain comme démesuré. Si *RAW* demeure souple et en noir et blanc, l'attention à la facture de ses numéros sera constante et elle accueillera dans ses premières années différents suppléments (un récit complet en petit format en couleur signé Art Spiegelman dans le n° 1, des pastiches de cartes à collectionner de chewing gum dessinées par Mark Beyer dans le n° 2, un *flexi disc* dans le n° 4, etc.), proposant ainsi un objet luxueux qui s'éloigne autant du fanzinat que des formats dérivés des *pulps*, qui avaient été adoptés par la production mainstream.

Le parti-pris de déranger avec application les habitudes de lectures du public se retrouve dans son contenu. Son sommaire se veut international et le premier numéro accueille plusieurs auteurs européens publiés pour la première fois aux États-Unis. La ligne claire des Hollandais Joost Swarte et Ever Meulen côtoie les détournements punks du collectif parisien Bazooka et un cartoon animalier de l'Espagnol Javier

Mariscal. Jacques Tardi occupe pour sa part une place privilégiée, seul auteur déployant une histoire sur huit pages alors que les contributions ne dépassent généralement pas la double-page. Ce lien privilégié avec la France et une certaine idée de l'avant-garde est d'ailleurs affiché d'entrée de jeu, le numéro inaugural s'ouvrant sur un court texte d'Alfred Jarry. Les contributions des auteurs européens mettent en scène un imaginaire américain : l'histoire de Tardi, intitulée *Manhattan*, dépeint la déambulation d'un Français à New York sur fond de monologue intérieur, alors que Swarte illustre les paroles d'un standard de blues d'Albert King et que Bazooka pastiche des couvertures de *Life*. Le point de vue extérieur sur les États-Unis instaure ainsi une forme de dialogue entre deux espaces culturels.

Cette volonté internationaliste, inédite, est accompagnée d'un souci patrimonial. Winsor MacCay et Caran d'Ache, auteurs dont la production remonte au début du XX^e siècle pour le premier et à la fin du XIX^e pour le second, sont ainsi publiés sans commentaires aux côtés des auteurs les plus avant-gardistes : une façon de montrer que la conscience des propriétés du médium a toujours existé. Cette tendance témoigne d'un regain d'intérêt pour l'histoire de la bande dessinée, l'érudition constituant l'une des caractéristiques majeures qui permettront aux auteurs « alternatifs » de faire entrer leur production dans une véritable histoire culturelle, en l'émancipant des contraintes industrielles qui avaient figé ses formes durant les décennies précédentes.

Mais c'est bien *Maus* qui incarne par excellence l'émergence du *graphic novel*. Les épisodes publiés dans *RAW* jusqu'en 1991 seront recueillis en volumes et deviendront les onze chapitres de deux romans graphiques, bientôt republiés en version intégrale, qui vaudront à son auteur un prix Pulitzer en 1992, faisant entrer cette forme d'expression dans son âge adulte. Outre-Atlantique, la révolution annoncée par la revue *À Suivre*, créée en 1978 et dont le premier tirage dépasse les 40'000 exemplaires sans pour autant atteindre le seuil de rentabilité, apparaît en comparaison bien timide. Certes, son rédacteur en chef, Jean-Paul Mougín, annonçait dans son premier éditorial « l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature », et les premiers « grands romans de la bande dessinée » publiés par Casterman, notamment la *Ballade de la mer salée* d'Hugo Pratt, sorti en 1975, semblaient lui donner raison. Certes, le récit new-yorkais de Tardi est publié dans les deux magazines. Mais cette avant-garde française s'inscrivait surtout dans la stratégie commerciale

de l'éditeur des aventures de Tintin, qui cherchait un second souffle en diversifiant les formats et les publics des albums franco-belges. Quelques années plus tard, Mougin refusera de publier *Maus*, qu'il considérera avec mépris, alors que cette œuvre deviendra la véritable figure de proue d'une bande dessinée d'auteur capable d'ébranler le champ littéraire. Si *RAW* fait office d'instrument de légitimation du neuvième art, malgré son tirage initial de seulement 5'000 exemplaires, *Maus*, qui en émane, par son succès critique et commercial retentissant, entraînera une reconfiguration durable du champ éditorial de la bande dessinée, ainsi que l'internationalisation du genre identifié comme le roman graphique.

Raphaël BARONI

École de français langue étrangère,
Faculté des lettres, Université de Lausanne

Raphaël OESTERLÉ

Section d'histoire et esthétique du cinéma,
Faculté des lettres, Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

CHUTE, Hillary, « Comics as Literature? Reading Graphic Narrative », *PMLA*, 123.2 (2008), p. 452-465.

HEINICH, Nathalie, SHAPIRO, Roberta (éds), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.