

ÉCOLE DU LOUVRE

Colette ANGELI

L'art de la contestation :  
les dessins de la presse parallèle  
parisienne (1968-1975)

Mémoire d'étude  
(1<sup>re</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)  
présenté sous la direction  
de M. Sébastien GOKALP et M<sup>me</sup> Angéline SCHERF

Mai 2015

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



# Table des matières

Avant-propos et remerciements.....	1
Introduction.....	2
I. La presse parallèle, porte-parole de la contre-culture.....	8
a. De la révolution politique à la révolution contre-culturelle.....	8
Origines, première vague et développements .....	8
Le bouillonnement de Mai.....	10
L'après-Mai.....	12
Deuxième vague : une révolution totale.....	13
b. La liberté avant tout : les combats de la presse parallèle .....	16
c. Le dessinateur, figure de proue de la contre-culture.....	18
Le statut des dessinateurs .....	19
La notion de collectif.....	21
La philosophie du « Do it yourself ».....	21
L'Underground Press Syndicate.....	23
II. Le journal underground, un objet artistique ?.....	25
a. La place du dessin dans la nouvelle presse .....	25
Quelle fonction ?.....	25
Le rôle de la Une.....	29
b. Une nouvelle esthétique underground.....	32
Inspirations et expérimentations visuelles.....	32
Le décloisonnement entre les arts.....	35
c. L'émergence d'une bande dessinée underground.....	37
III. Le dessin de presse engagé : une arme... ..	42
a. ... Contre le pouvoir établi.....	43
Étudiant contre C.R.S., un combat manichéen.....	43
Contre le gaullisme et le pompidolisme.....	45
Anticapitalisme et anti-impérialisme.....	48
Contre la presse officielle et les médias de masse.....	50
b. ... Pour briser les tabous.....	51
« Sex and drugs and rock and roll ».....	51
La libération du rire.....	56
c. ... Pour un monde meilleur.....	58
Conclusion.....	62
Bibliographie.....	64

# Avant-propos et remerciements

Lorsque j'ai décidé d'axer mon mémoire sur la thématique de l'art *underground*, j'ai rapidement été menée, lors de mes recherches autour de ce terme, vers les journaux *underground*, surtout américains, dont je ne connaissais que le contexte sociopolitique ainsi que la figure de Crumb. Je me suis alors demandé si de tels journaux existaient en France, et si leur aspect esthétique pouvait faire objet d'étude. J'ai vite remarqué qu'il y avait très peu d'écrits sur la presse parallèle française, et aucun sur son univers artistique, uniquement évoqué au fil des études historiques.

J'ai alors entrepris d'étudier ces journaux à travers un nouveau prisme : leur art, et plus particulièrement, leurs dessins. Après avoir saisi le contexte historique et culturel dans lequel ils s'inscrivent, je suis allée de la partie au tout, en consultant chacun des périodiques pour relever leurs dessins, et tâcher d'établir un lien afin de les regrouper et les articuler autour d'une problématique commune, qui ne pouvait être autre que leur appartenance au mouvement contre-culturel. Après un long travail d'observation, de classement et d'analyse, et avec l'aide de différents intervenants, mon sujet a pris forme et sa pertinence a pu être confirmée.

Je tiens à remercier, en premier lieu, mes directeurs de mémoire, M. Gokalp, conservateur du patrimoine, et M<sup>me</sup> Scherf, conservateur en chef du patrimoine, qui se sont toujours montrés enthousiastes face à mon sujet et qui ont su me guider pour le mener à bien.

Je remercie Steven Jézo-Vannier, historien spécialiste de la contre-culture, pour sa gentillesse et ses conseils, et pour avoir accepté le rôle de personne-ressource.

J'exprime toute ma gratitude aux personnes qui m'ont accordé de leur temps pour répondre à mes questions : Pierre Guitton, artiste et fondateur de *Zinc*, Jean-Pierre Mercier, spécialiste de la bande dessinée et conseiller scientifique à la cité internationale de la bande dessinée à Angoulême, Marie-Jo Bonnet, spécialiste de l'histoire de la femme, Philippe Legendre-Kvater, artiste et ancien dessinateur du *Parapluie*, ainsi que Henri-Jean Enu, plasticien et fondateur du *Parapluie*.

Un grand merci également à tous ceux qui m'ont soutenue, ma famille, mes amis, et tout particulièrement à Camille Paulhan, docteur en histoire de l'art, pour son aide.

# Introduction

Presse parallèle, presse alternative, presse *underground*, nouvelle presse, presse libre, *free press*, « fripe », « presse sauvage »... Les termes ne manquent pas pour la définir, et cette profusion témoigne de la difficulté de la cerner. Car celui qui se veut libre est le premier à se méfier des étiquettes. La presse parallèle, aussi libre qu'elle soit, ou qu'elle prétende être, n'en reste pas moins une réalité qui peut se délimiter selon certains critères : sa forme, son contenu, sa diffusion.

Sa principale caractéristique est sa qualité première de média d'information – ou plutôt de contre-information – opposé à la presse dite « classique », « grand public », *mainstream*<sup>1</sup>. Cette forme de média alternatif affirme son indépendance en échappant à l'hégémonie des grands groupes de presse, de la publicité et des sociétés de distribution commerciale, bien que ce dernier principe se retrouve souvent davantage en théorie qu'en pratique. Insoumise, la presse parallèle l'est à l'égard du pouvoir établi, en proposant une ligne éditoriale originale et engagée, aux ambitions populaires, ce qui la différencie de la neutralité revendiquée par les médias de masse. Rebelle, elle se pare de signes visuels distinctifs : titres évocateurs, graphisme singulier, mise en page artisanale, papier et impression de basse qualité, usage croissant de la couleur, de la photographie, du dessin.

On peut en lire un essai de définition dans *l'Annuaire de la presse parallèle* de 1970 :

Une presse formée d'une multitude de petits périodiques non-conformistes, traitant les sujets les plus divers, explorant les sentiers non battus, immensément riche de curiosité, d'audace et de connaissances, et qui informe ses lecteurs de tout ce qui est important, c'est-à-dire de tout ce qui touche aux plus grandes questions de la vie : santé de l'homme, santé de l'esprit, santé de la terre, santé de la société, santé de la civilisation.

Cette presse, absente des kiosques, dépourvue de moyens, sans soutiens officiels, méprisée des clercs, inconnue dans la cité, ne survit le plus souvent que grâce à la ténacité de chaque animateur, et grâce à la fidélité de petits noyaux d'abonnés dont nous n'hésitons pas à dire qu'ils forment une véritable élite de lecteurs.

Dans cette presse toutes les opinions se rencontrent, les plus diverses, les plus opposées, sur tous les points. C'est qu'en effet chacun y va au bout de ses idées, sans hypocrisie et sans calcul, parce que sans mercantilisme<sup>2</sup>.

Si cette description s'applique en particulier aux « périodique[s] multigraphié[s] » tirant à moins de

---

1 Terme anglais popularisé désignant le courant dominant et ce qui se réfère à la majorité.

2 Pierre Lance, « Qu'est-ce que la presse parallèle ? », *Annuaire de la presse parallèle*, Paris, L'Hespéride, 1970.

« 3000 exemplaires et non distribué par messageries, sauf cas particulier<sup>3</sup> », on y retrouve les traits principaux de cette presse : marginalité, variété, humanisme, sincérité.

Cependant, la mise en avant de sa richesse ne saurait laisser place à la confusion que peut créer un terme aux différentes acceptions. Ainsi, aux côtés de l'appellation générique de « presse parallèle », on retrouve souvent celle de « presse *underground* », utilisée comme synonyme, mais qui nécessite quelques précisions quant à sa signification. En comparant les expressions, on se rend compte qu'en anglais, l'*underground press* fait partie des *alternative media*, tout comme en français la presse parallèle fait partie des médias alternatifs. Néanmoins, la réutilisation du vocable *underground* en français pour parler de la presse implique une nuance supplémentaire. Ce mot, signifiant littéralement « sous-terrain », « clandestin », et qui ferait allusion aux publications illégales de la Résistance française, s'applique à une presse particulière qui émerge à partir des années 1960 aux États-Unis et qui devient le principal moyen d'expression du mouvement contre-culturel alimenté par les révoltes de cette décennie, reconnaissable parmi tous de par son style psychédélique et son ton contestataire. Si l'on parle alors de « presse *underground* française », on devrait se référer *stricto sensu* à la production de journaux directement inspirée des précurseurs américains, ce qui exclurait la frange de journaux militants qui émergent en 1968.

C'est pourquoi le terme plus englobant de « presse parallèle » a été retenu afin de réunir dans une étude commune tous les journaux issus de cette nouvelle vague de la presse en France.

Les révoltés de Mai ont participé à une véritable libération de la parole : slogans entonnés sur les barricades, affiches réalisées au jour le jour, tracts distribués à la volée dans les universités... Dans ce contexte d'effervescence, de nouvelles feuilles de chou apparaissent afin de donner corps à la pensée et « l'esprit » de Mai et de les pérenniser. Parmi les premiers périodiques, on retrouve *Action*, organe du mouvement du 22-Mars, de l'Union nationale des étudiants de France (UNEF) et des Comités d'action étudiants, *La Cause du Peuple*, qui deviendra le relais de la Gauche prolétarienne<sup>4</sup>, et *L'Enragé*, journal satirique sans parti. Suivront, à partir de 1969, *L'Idiot International* et *L'Idiot Liberté*, de la mouvance gauchiste, *Hara-Kiri Hebdo*, prolongement hebdomadaire de la revue apolitique *Hara-Kiri*, qui devient ensuite *Charlie Hebdo*, *Tout !* en 1970, journal du groupe maoïste-libertaire Vive la Révolution, *Le Torchon Brûle*, fondé par le Mouvement de Libération des Femmes (MLF), ainsi que *Le Fléau Social* du Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR).

La brève existence de ces périodiques engagés permet l'émergence d'une seconde génération de

---

3 *Annuaire de la presse parallèle*, op. cit. En réalité, la plupart des journaux qui figurent dans l'*Annuaire* tirent à bien plus de 3000 exemplaires.

4 Organisation maoïste créée en septembre 1968, héritière du mouvement du 22 mars et de l'UJCml (Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes).

journaux libres, moins révolutionnaires mais non pas moins contestataires. La nouvelle formule d'*Actuel*, empreinte de l'*underground* américain, paraît en 1970, la même année que *Le Parapluie* et *Le Pop*. L'année suivante, le journal illustré *Zinc* fait son apparition, et en 1972 naissent la revue de bande dessinée *L'Écho des Savanes*, l'inclassable *Géranonymo* et *La Gueule Ouverte*, premier journal écologiste français.

Pour réellement comprendre l'importance historique de la presse parallèle, il est nécessaire de la rattacher au contexte particulier avec lequel son existence forme une relation d'interdépendance : le développement d'une contre-culture.

La contre-culture est un mouvement complexe et pluriel, difficile à définir. La notion même de « contre-culture » est vaste et discutée : des termes similaires, mais pas forcément synonymes, tels que culture alternative ou parallèle, *underground*, culture résistante, sous-culture, bohème ou hippie peuvent prêter à confusion. Elle désigne cependant un phénomène historique, social et culturel uni autour des courants de contestation et de marginalisation qu'il concentre.

La contre-culture se définit d'abord par la négative : « contre », elle l'est à l'égard de la culture dominante – non de la Culture –, et de l'aliénation en général – non d'un ennemi particulier.

Le refus et l'opposition se situent à sa base : les acteurs de la contre-culture ont accompli leur *drop out*, ils ont laissé tomber la société au profit d'une vie marginale. On doit la première analyse de cette effervescence contestataire à Theodore Roszak, dans son étude de 1969 intitulée *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, qui définit la contre-culture comme la mise en forme de la rébellion d'une jeunesse contre un pouvoir technocratique rationnel<sup>5</sup>. Le phénomène né aux États-Unis, alimenté par les révoltes étudiantes et le mouvement des droits civiques, nourri de la littérature *beat*<sup>6</sup> et des expériences psychédéliques, se répand rapidement en Europe, notamment en France dès Mai 1968.

Mais la contre-culture se définit avant tout par ce qu'elle a de positif : si elle tient ses origines dans les mouvements de contestations, c'est pour mieux les dépasser. Elle n'est pas révolutionnaire, elle est réformiste : attaquer les institutions ne suffit pas, c'est la société entière qu'il faut repenser et l'homme lui-même qu'il faut changer, avec toute la dimension utopique – assumée – que comprend cette entreprise. C'est pour ce faire qu'elle propose un modèle culturel alternatif, en marge, parallèle, donc, au modèle contesté. L'utilisation des médias, créés à son image, est donc essentielle, pour une

---

5 La technocratie est définie comme le « système social où une société industrielle atteint le sommet de son intégration "organisationnelle" », intrinsèque aux concepts de « modernisation, de rationalisation, de planification. », Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris : Stock, 1970, p.19.

6 Le terme *beat generation* est employé par Jack Kerouac en 1948 et sera amené à désigner le mouvement littéraire et artistique américain des années 1950 dont font partie notamment Allen Ginsberg et William Burroughs.

consommation interne puis pour répandre ses idées.

L'importance de l'existence d'une contre-culture est justifiée par sa constance et son universalité : tant qu'il y aura un modèle culturel établi, il sera contesté et doublé d'un modèle alternatif. « Les idées, les institutions et les individus les plus solidement enracinés méritent d'être décapés : Voilà la fonction de l'Underground. Il y aura toujours un Underground<sup>7</sup>. »

L'art, au sens large, en tant que moyen d'expression, est un outil privilégié pour rendre visibles et tangibles les formes de contestation. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'art occidental constitue un domaine autonome, partiellement affranchi des instances dominantes, notamment du pouvoir établi et du marché. Ce qui donne à la presse parallèle tout son intérêt et son originalité est son appréhension et son utilisation unique de l'art, en particulier du dessin, de par son potentiel contestataire qui lui est intrinsèque. Marchant sur les traces des pionniers satiriques *Le Charivari* (1832-1837) et *L'Assiette au beurre* (1901-1936), les journaux libres qui émergent à la fin des années soixante confirment qu'une image vaut bien mieux qu'un long discours, surtout si elle se montre belle et cruelle à la fois. Dans la presse parallèle de cette époque, le dessin s'affirme en tant qu'outil d'opposition contre le pouvoir établi et la culture dominante. C'est la revendication *dans* l'art et *de* l'art. C'est là tout l'art de la contestation.

Il convient de préciser que les dessins de cette presse sont certes de nature et de style variés, mais se distinguent cependant de l'illustration, qui n'existe que dans le rapport de l'image au texte. Toutefois, les dessins de la presse ne sont pas tous des dessins *de* presse, qui se caractérisent par leur discours sur un événement et leur lien avec l'actualité ; on retrouve certes de nombreuses caricatures, mais aussi des images décoratives et des bandes dessinées.

Étudier les dessins de la presse parallèle, c'est avant tout devoir faire un choix, et donc de prendre parti. L'une des principales questions qui s'est posée à moi dès la formulation du sujet et qui m'a accompagnée tout au long de mes recherches est celle du choix du corpus d'œuvres. Car l'univers artistique de la presse parallèle est riche et varié, et pourrait faire l'objet d'une étude approfondie.

Les cadres géographiques et chronologiques du groupe de recherche ont été un premier critère de resserrement du sujet, qui par ailleurs était cohérent vis-à-vis de l'objet d'étude. En effet, si la presse parallèle est présente dans toute la France, force est de constater que la majorité de ses représentants se concentre dans la capitale. Les bornes chronologiques ont dû être élargies afin de coïncider avec la première effervescence d'une nouvelle presse dès Mai 1968 et de s'étendre jusqu'en 1975, quand

---

<sup>7</sup> *Actuel* n°10-11, juillet-août 1971, p.2

les derniers survivants disparaissent : *Zinc* et *Le Fléau Social* s'arrêtent en 1974, *Géranonymo* et *Actuel* en 1975.

Le choix des journaux repose sur la sélection faite par Steven Jézo-Vannier dans son ouvrage *Presse parallèle : la contre-culture en France dans les années soixante-dix*<sup>8</sup>. La quinzaine de périodiques retenus n'est que la partie émergée de l'iceberg, c'est un échantillon représentatif de cette presse qui compte nombre d'autres titres bien plus souterrains, mais qui ont donc eu une moins grande influence. Ainsi, les périodiques qualifiés de *fanzines*<sup>9</sup> ne seront pas étudiés.

Un second tri, lors de la consultation des numéros d'époque, a permis de retenir les périodiques dont le contenu artistique convenait d'être étudié. Ainsi, des titres tels que *Libération*, *La Cause du Peuple* et *Le Nouveau Clarté*, bien qu'importants au niveau de l'histoire de cette presse, ne figurent pas dans l'étude car ils contiennent très peu de dessins. D'autres journaux tels que *Le Pop* et *Free IX* ont également dû être mis de côté, mais pour des raisons pratiques, étant donnée la difficulté d'y avoir accès.

Le dernier choix a été opéré quant aux œuvres elles-mêmes : les dessins figurant dans cette presse sont en si grand nombre qu'ils ne sauraient être tous étudiés. La sélection a donc été faite en fonction de leurs thèmes, afin de les rapprocher entre eux dans une analyse transversale. Une telle opération implique donc nécessairement un parti pris, en lien avec ma sensibilité, mais qui tâchera d'être justifié au long de l'étude.

La presse écrite est l'ensemble des journaux imprimés, qui sont essentiellement constitués de textes. Accorder de l'importance aux dessins dans la presse, c'est inclure une nuance dans le message, c'est se démarquer de la démarche classique, c'est donc déjà, en quelque sorte, prendre parti et revendiquer quelque chose. Car les dessins ne sont jamais là par hasard ; ils donnent une autre perception de l'information et une autre vision des thématiques abordées. La place et le rôle du dessin sont révélateurs des intentions et des propos du journal, qui lui-même s'inscrit dans un contexte sociopolitique particulier.

Dans quelle mesure la presse parallèle utilise-t-elle le dessin comme vecteur d'un propos de contestation contre-culturelle ?

Et en quoi la démarche artistique de la *free press* est-elle représentative de cet esprit contestataire propre aux années soixante et soixante-dix ?

---

8 Steven Jézo-Vannier, *Presse parallèle : la contre-culture en France dans les années soixante-dix*, [Marseille], Le Mot et le Reste, 2011.

9 Issu de *fan* (fanatique) et de *magazine*, le terme couvre les périodiques indépendants d'amateurs, quels qu'ils soient. Ils se distinguent ainsi de la presse underground, bien que les frontières entre eux soient fines.



Premièrement, il est important de démontrer en quoi la presse parallèle, de façon générale, se fait le véritable porte-parole de la contre-culture. Une histoire synthétique de cette presse essayera d'en dresser un portrait, afin de saisir ses origines, sa nature et le contexte dans lequel elle s'inscrit. Il paraît également nécessaire d'énoncer brièvement ses grands combats, pour mieux comprendre, par la suite, le cadre dans lequel s'inscrivent les dessins en particulier. Pour aborder la thématique du dessin, on commencera par analyser le rôle et le statut du dessinateur au sein de cette presse.

La deuxième partie de l'étude se penchera, avec plus d'attention, sur la démarche artistique du journal *underground*, qui accorde une place majeure au dessin, en lien avec le graphisme et la mise en page, pour en faire un objet d'art contestataire. L'un des exemples sera l'émergence d'un nouveau type de bande dessinée, caractéristique du mouvement contre-culturel en art.

Enfin, en dernier lieu, les différents dessins de la presse parallèle seront étudiés de façon plus précise, regroupés selon des thématiques qui constituent les revendications qu'ils relayent : la critique du pouvoir établi, la mise à mal des tabous liés au sexe et à la drogue, le droit de rire de tout, et l'appel à un changement des valeurs pour mener à un monde meilleur.

# I. La presse parallèle, porte-parole de la contre-culture

## a. De la révolution politique à la révolution contre-culturelle

La presse parallèle est essentielle au phénomène contre-culturel : elle le matérialise et l'organise grâce à un média « fédérateur, générateur et relais de contestations<sup>10</sup>. » Cette presse est avant tout révolutionnaire ; tant par son fond que par sa forme. Elle est engendrée lorsqu'elle a besoin d'exister, afin d'exprimer un désaccord et de proposer une nouvelle façon de penser le monde. Si elle émerge, en France, comme véritable rebelle dans un contexte politique en crise où la spontanéité est de mise, c'est pour ensuite mieux développer et ancrer dans la durée ses idéaux anti-institutionnels.

### *Origines, première vague et développements*

La presse *underground* tient ses prémices aux États-Unis, avec le pionnier *Village Voice*, fondé dans le quartier de Greenwich à New York en 1955 par John Wilcock, Norman Mailer, Dan Wolf et Ed Fancher. C'est la première revue à développer un journalisme personnel et populaire tout en s'engageant ouvertement pour le mouvement des droits civiques et la libération sexuelle dans le contexte d'une Amérique maccarthiste, ainsi qu'en accordant de l'importance à une nouvelle scène culturelle, par la promotion de concerts de rock ou de jazz et par la publication de littérature *beat*. Le mouvement est réellement initié à partir de 1964, dans un contexte de révoltes propice à l'émergence d'une contre-culture : le *Free speech movement* des étudiants de l'université de Berkeley et les premières oppositions à l'entrée en guerre contre le Vietnam l'année suivante participent à une réelle libération de la parole, une parole politisée qui deviendra l'apanage du mouvement hippie. Une nouvelle jeunesse activiste sort alors de l'ombre pour repenser de façon radicale les valeurs américaines jusqu'alors inébranlées et rejeter les principes de la politique étrangère impérialiste et le mode de vie conformiste. Ainsi, en mai 1964, le *Los Angeles Free Press* devient le premier journal *underground* publié de façon régulière, suivi de près par l'*East Village Other* de New York, dont l'un des fondateurs est John Wilcock. Ces deux périodiques marquent le

---

<sup>10</sup> Steven Jézo-Vannier, *op. cit.*, p. 10.

point de départ d'une nouvelle presse libre, réalisée de façon artisanale et vendue dans la rue, qui donne corps aux combats pacifistes et qui est la première à diffuser un art qui lui est propre, le dessin *underground* ou *underground comix* : on y retrouve les premières œuvres de Robert Crumb, Ron Cobb et Gilbert Shelton publiées dans le *LA Free Press*, et dans l'*East Village Other* figurent de nombreux artistes tels que S. Clay Wilson, Bill Beckman et Kim Deitch. La création du *San Francisco Oracle* en septembre 1966 par Allen Cohen et Michael Bowen représente l'avènement du courant psychédélique qui ne fera vite qu'un avec les représentations visuelles de cette contre-culture populaire. D'ici 1967, on trouve déjà une vingtaine de ces tabloïds noir et blanc ou quatre couleurs produits aux quatre coins du pays. Cette idée de la presse comme terrain d'expression et de diffusion de l'art psychédélique et des pensées révolutionnaires qui l'accompagnent se propage rapidement en Europe, notamment avec le célèbre *Oz*, magazine satirique né en Australie en 1963 puis refondé en Grande-Bretagne en 1967, un an après *It*, le premier journal *underground* anglais.

Il faudra attendre les années soixante-dix pour que la presse *underground* telle qu'elle se développe aux États-Unis trouve son équivalent français. Cependant, il serait incorrect d'affirmer qu'une presse contre-culturelle n'était pas déjà présente avant Mai 68. En effet, on retrouve dans les textes de l'Internationale Situationniste, notamment ceux publiés dans sa revue éponyme entre 1958 et 1969, les premiers jalons d'un courant critique du « spectacle moderne » dénoncé par Guy Debord dans son ouvrage *La Société du Spectacle* paru en 1967 et qui désigne « le règne autocratique de l'économie marchande ayant accédé à un statut de souveraineté irresponsable, et l'ensemble des nouvelles techniques de gouvernement qui accompagnent ce règne<sup>11</sup>. » Les situationnistes, en rejetant les formes de représentation passives que leur société met en place et en déconstruisant les symboles du pouvoir autoritaire, proposent ainsi un certain mode de pensée alternatif, opposé à la culture de masse, qui influencera nombre d'étudiants politisés qui feront partie des futurs « enragés » de Mai.

Parmi les titres indépendants qui fleurissent à cette époque, la revue littéraire et artistique *Bizarre* est véritablement *underground* avant l'heure. Fondée en 1953 par l'écrivain Michel Laclos, elle est éditée par Éric Losfeld puis rapidement reprise par Jean-Jacques Pauvert, futur éditeur de *L'Enragé*, et publie quarante-huit numéros jusqu'en 1968. Comme son nom l'indique, *Bizarre* cultive un goût de l'étrange et de l'absurde propre au surréalisme, et sa quête d'une liberté tant artistique que stylistique le met en marge du panorama des revues spécialisées. Cette revue accorde une place importante aux dessins, et on y retrouve les premières publications de Siné, Wolinski, Gédé et Topor.

---

11 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, G. Lebovici, 1988, p. 12.

Le journal *Clarté* est également considéré comme l'un des pionniers d'une nouvelle presse française qui allie engagement politique et originalité. Créé en 1956, le mensuel de l'Union des étudiants communistes est alors l'une des premières revues d'extrême-gauche qui s'ouvre sur l'actualité et la culture et dont on retrouvera certains participants dans la presse libre d'après-Mai 68 : Jean Schalit à *Action*, Serge July à *Libération*, Bernard Kouchner et Michel-Antoine Burnier à *Actuel*. Ainsi, dès le début des années soixante, *Clarté* « a incarné une authentique créativité, proposé des titres impertinents et osé de vraies innovations dans sa maquette<sup>12</sup> », une nouveauté dans la presse que poursuivront ses successeurs.

Cependant, tout comme la *free press* américaine a été le fruit d'une révolte, la jeune presse parisienne n'entre réellement en ébullition qu'à partir du mois de mai 1968, grâce à la brèche ouverte par la prise de parole des révoltés.

## Le bouillonnement de Mai

Avant les événements de Mai 68, qui commencent dès le mouvement du 22-Mars à Nanterre, « la France s'ennuie<sup>13</sup>. » Certes, le pays connaît une période de modernisation, de paix et de prospérité, même si les inégalités sociales restent présentes. La génération des baby-boomers subit le « fossé générationnel<sup>14</sup> » qui les sépare de leurs aînés, qui, eux, ont connu la guerre, et n'ont pas grandi dans une société d'abondance. Sous la figure paternaliste du général De Gaulle, encore respecté en tant que libérateur de la France, le pays connaît une période de conservatisme et de moralisme, valeurs auxquelles la jeunesse adolescente ne peut s'attacher pour vivre pleinement et librement.

Les étudiants révoltés critiquent la passivité du système éducatif, mais aussi, aux côtés des ouvriers, l'exploitation au travail, généralisée en une condamnation de l'aliénation sociale visant l'ensemble des rouages d'une société hiérarchisée qui déshumanise l'homme en faveur du profit.

Les feuilles de chou étudiantes émergent alors pour exprimer leur désaccord et les raisons de la grève, et voient la violence croissante de leur propos faire écho à la violence de la répression comme réponse du gouvernement.

*Action* est parmi les premiers journaux à s'exprimer : il naît le 7 mai 1968, trois jours avant la nuit des barricades. Déjà quelques jours auparavant, le 1<sup>er</sup> mai, le militant communiste Roland Castro avait créé *La Cause du peuple*, organe de la Gauche prolétarienne. Dès le 4 mai, Jean Schalit, qui avait fondé *Clarté*, devenu *Le nouveau Clarté* en 1965, propose aux Comités d'action,

---

12 André Gattolin et Michel-Antoine Burnier, « Avec Action, la presse se met en mouvement », *MédiaMorphoses* [en ligne], 2008, hors-série n°4, p. 50.

13 Pierre Viansson-Ponté, « Quand la France s'ennuie », *Le Monde*, 15 mars 1968.

14 Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte Poche, 2002, p. 34.

soutenus par le Mouvement du 22-Mars, le SNESup et l'Unef<sup>15</sup>, de reprendre le titre d'*Action* qui était à l'origine un hebdomadaire de l'indépendance française paru en septembre 1944. On retrouve parmi les participants Michel-Antoine Burnier et Bernard Kouchner, qui avaient déjà collaboré au sein du mensuel politique, social et culturel *L'Événement*, fondé en 1966 par le résistant Emmanuel d'Astier de la Vigerie<sup>16</sup>. Le premier numéro à la Une évocatrice (« Répression : faire face ! ») est vendu à la criée par les militants au prix de cinquante centimes de franc et voit ses 35 000 exemplaires s'écouler dans la journée. Le n°2 du 13 mai, qui crie « La rue vaincra ! », bat les records pour atteindre un tirage de 100 000 exemplaires. En moyenne, le journal est tiré à 40 000 exemplaires, nombre considérable comparé aux titres de l'époque : *La Cause du peuple* tire à environ 10 000 exemplaires, et *Servir le peuple*, bi-mensuel de l'UJCml, à 7 000 exemplaires<sup>17</sup>. *Action* connaît une parution irrégulière, devient brièvement quotidien en automne et en mai-juin 1969 sous la direction de Jean-Pierre Vigier, ancien membre du Parti communiste, pour finalement s'éteindre au cours des élections présidentielles : le 47<sup>e</sup> et dernier numéro paraît le 3 juin 1969.

Parmi les dessinateurs d'*Action*, l'un d'entre eux, Siné, quitte le journal pour fonder, en collaboration avec l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, un pamphlet illustré intitulé *L'Enragé*. Le premier numéro voit le jour le vendredi 24 mai 1968 ; il est réalisé dans une petite imprimerie clandestine, tiré à la sauvette et distribué le soir même, en pleine manifestation. Sa diffusion aurait atteint les 100 000 exemplaires<sup>18</sup>. Ce brûlot de huit pages est organisé par le Comité d'action sans pour autant appartenir au mouvement communiste, bien que le « G » du titre arbore la silhouette de la faucille et du marteau. L'éditorial du n°1 annonce le ton, qui justifie le nom du journal :

Ce journal est un pavé.  
Il peut servir de mèche pour cocktail Molotov.  
Il peut servir de cache matraque.  
Il peut servir de mouchoir anti-gaz. (...)

Le principe d'un périodique contestataire entièrement composé de dessins avait déjà été mis en forme par Siné dans *Siné Massacre*, dont les neuf numéros – qui ont provoqué autant de procès – sont parus de décembre 1962 à avril 1963. Son esprit résolument anti-gaulliste, anti-religieux et anti-militaire se perpétuera dans les douze numéros de *L'Enragé*, autour de ses grands noms, dont Topor, Cardon, Cabu et Wolinski.

Ainsi, *Action* et *L'Enragé* restent les deux titres les plus emblématiques et représentatifs de l'expression visuelle de l'« esprit de Mai ».

15 Le Syndicat national de l'éducation supérieure et l'Union nationale des étudiants de France.

16 A ce sujet, voir « *L'Événement*, la dernière aventure d'Emmanuel d'Astier de la Vigerie », *La Fabrique de l'Histoire*, Radio France Culture, 27 décembre 2005.

17 François Duprat, *Les Journées de Mai 68 : les dessous d'une révolution*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1968, p. 40. Disponible en ligne sur Google Books.

18 « L'Enragé hebdo = 100.000 exemplaires !!! le succès du siècle ! », lettre de Siné à Catherine Failliot, 11 juin 1968, in : Siné, *La Chienlit c'est moi !*, Paris, Balland, 1978, p. 21.

## L'après-Mai

« L'angoisse d'après-Mai, c'est qu'on a envie de créer, et pas simplement de remettre en question », annonce *L'Idiot Liberté* dans son premier numéro<sup>19</sup>. Dès l'automne 1968, une partie des gauchistes refuse d'attendre le « Grand Soir » pour commencer à vivre autrement, et préfère s'engager dans un « long combat que constitue l'instauration d'un monde nouveau<sup>20</sup>. » Les journaux parus après les troubles de Mai, qui se poursuivent jusqu'en juillet, et avant les années soixante-dix, se retrouvent à une période charnière de la presse parallèle parisienne, encore empreinte d'un sentiment de révolte, mais avec la volonté de le dépasser pour créer quelque chose de nouveau.

*L'Idiot International* s'inscrit dans cette mouvance. Après la disparition d'*Action*, l'écrivain et journaliste Jean-Edern Hallier tente de racheter le titre, en vain, et fonde alors son propre journal qui est édité par les éditions Hallier, société anonyme au capital de 100 000 francs créée pour ce faire. Le périodique se veut international surtout par son contenu, désireux de dépasser le contexte parisien pour parler des contestations au niveau mondial. *L'Idiot* est un journal littéraire et politique à vocation révolutionnaire et à tendance gauchiste, bien que n'appartenant à aucun parti, mais fonctionne pourtant comme une « entreprise de presse traditionnelle<sup>21</sup> », basée sur le système du patronat. Il est cependant fortement engagé contre le capitalisme et dénonce ouvertement « l'exploitation de l'homme par l'homme<sup>22</sup>. » *L'Idiot International* publie vingt-deux numéros de décembre 1969 à décembre 1971, en partie soutenu par Simone de Beauvoir au titre de directrice de publication et éditorialiste, avant de fusionner avec *Tempêtes*. En décembre 1970, un mensuel parallèle, *L'Idiot Liberté*, est créé, avec pour vocation de traiter d'autres faits sociaux telles que la liberté sexuelle, les communautés, les drogues, et les préoccupations de la jeunesse en général.

Les journaux *Hara-Kiri Hebdo* et *Charlie Hebdo*, bien que nés dans cette période, sont des cas particuliers. Premièrement, parce qu'ils ne sont pas vraiment les fruits d'une nouvelle presse : en effet, la revue mensuelle *Hara-Kiri* existe depuis 1960, fondée par Georges Bernier, alias le Professeur Choron, François Cavanna, et Fred, pseudonyme du dessinateur Othon Aristides. Mais son caractère indépendant et ouvertement « bête et méchant » se démarque du reste de la presse. Bien que la distribution du journal soit classique, sa volonté de rire de tout le rend libre – état d'esprit qui a marqué les mentalités à la veille de Mai 68, au sein de ce que G. Bernier appelle une « France épouvantable », et de rajouter : « C'est vrai que *Hara-Kiri* a dû foutre un peu le feu là-

19 « Ils ne sont pas morts de vieillesse », n°1, décembre 1970, p. 14.

20 « Le début d'un long chemin », *L'Idiot Liberté*, n°5, avril-mai 1971, p. 2.

21 André Bercoff, *L'autre France : l'Underpresse*, Paris, Stock, 1975, p. 59.

22 Éditorial, n°4, mars 1970, p. 2.

dedans<sup>23</sup>. »

Les événements de Mai ont certainement joué un rôle dans la création de *Hara-Kiri Hebdo* le 3 février 1969, car l'équipe souhaitait un journal plus près de l'actualité, et un peu plus politisé. *L'Hebdo Hara-Kiri*, qui a adopté ce nom en mai 1969, est interdit par un arrêté du ministère de la culture à cause de sa Une cinglante du 16 novembre 1970, « Bal tragique à Colombey – 1 mort », allusion à un incendie dans un dancing qui avait fait de nombreux morts et la Une de toute la presse, éclipsée une semaine plus tard par le décès de De Gaulle, à Colombey-les-Deux-Églises. Il n'a fallu attendre que quelques jours pour que paraisse en réponse *Charlie Hebdo*, prolongement du journal de bande dessinées *Charlie Mensuel*, qui connaîtra un franc succès (jusqu'à 120 000 exemplaires vendus en 1971<sup>24</sup>) et une longue vie, contrairement à ses éphémères congénères.

Parmi les titres qui émergent dans cet après-Mai, celui qui marque sans doute la transition la plus claire avec la deuxième génération de journaux est *Tout !*, du groupe Vive la révolution. Ce journal, par sa volonté d'investir tous les champs de la vie quotidienne, « opère un passage de témoin entre les révolutionnaires de la lutte des classes de Mai 68 et ceux qui s'engagent, dès 1970, dans la lutte des générations<sup>25</sup>. » Le groupe maoïste-libertaire Vive la révolution, anciennement Vive le communisme, est fondé en 1968 par Roland Castro, ancien directeur de *La Cause du peuple*, qui souhaitait se distinguer des autres groupes en proposant un combat plus festif et davantage ouvert sur les préoccupations des étudiants que des ouvriers. Le groupe publie d'abord, dès novembre 1969, sept numéros d'un journal éponyme, et sort le 23 septembre 1970 le premier numéro de *Tout !*, sous-titré « Ce que nous voulons », reprenant les slogans des manifestations des ouvriers des usines Fiat de Turin en 1969. Le journal connaît un certain succès : le premier numéro est vendu à près de 40 000 exemplaires<sup>26</sup>, et les seize parutions du titre sont une grande source d'inspiration pour tous ceux qui militent pour une presse libre.

## *Deuxième vague : une révolution totale*

Les retentissements de l'*underground* américain ont eu peine à se faire sentir en France avant les années soixante-dix, même si une forme de culture souterraine existait déjà : le groupe Mandala, par exemple, était l'un des premiers acteurs de la scène contre-culturelle française, organisé autour de

---

23 Georges Bernier en 1993, cité par Stéphane Mazurier, in *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de "Charlie Hebdo" (1969-1982)*, Paris, Buchet Chastel, 2009, p. 49.

24 Stéphane Mazurier, *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de "Charlie Hebdo" (1969-1982)*, Paris, Buchet Chastel, 2009, p. 112.

25 Steven Jézo-Vannier, *op. cit.*, p. 68.

26 « Même si vous lisez peu, lisez *Tout !* », *Tout !*, n°2, p. 2.

Jean-Jacques Lebel, auteur du premier happening européen en 1960 qui a joué un rôle dans la diffusion de la contre-culture artistique en France.

En 1970, Jean-François Bizot, jeune bourgeois gauchiste, rentre en France après un voyage aux États-Unis, « de l'*underground* plein la tête<sup>27</sup> », après avoir rencontré les hippies californiens, écouté du rock et fait des expériences psychédéliques, et convaincu que l'importation de cette contre-culture est la réponse à l'échec de Mai. Alors journaliste à *L'Express*, il rencontre Michel-Antoine Burnier et Bernard Kouchner, avec qui il rachète le titre *Actuel*, qui était à l'origine un journal de jazz créé en 1968 par le musicien Claude Delcloo, pour en faire un périodique calqué sur le modèle de la *free press* américaine. Dès le premier numéro, paru en octobre 1970, l'intention d'*Actuel* est claire : diffuser l'*underground* en France, concept encore inconnu, et sensibiliser la jeunesse à ses thématiques (les communautés, la drogue, le sexe, la musique rock et pop...) et à son esthétique, en reprenant la mise en page colorée propre aux journaux psychédéliques et en publiant les œuvres des dessinateurs américains tels que Crumb et Gilbert Shelton.

Un mois après le premier *Actuel* paraît *Le Parapluie*, créé par Henri-Jean Enu, plasticien et anthropologue de formation, ayant participé au mouvement du 22-Mars, en collaboration avec quelques amis. Le journal est pourtant loin d'être politisé : engagé dans toutes les causes de la contre-culture, *Le Parapluie* est l'équivalent français de la *free press* anglo-saxonne, avec ses articles sur la culture *underground*, son esthétique fait-main et psychédélique, et sa diffusion indépendante, d'abord jusqu'à 11 000 exemplaires hors du système des NMPP (Nouvelles messageries de la presse parisienne) jusqu'en 1972. Une fois distribué en kiosque, il sera tiré jusqu'à 35 000 exemplaires.

En mars 1970 apparaît le magazine musical *Le Pop*, « journal hippie par excellence<sup>28</sup> » créé par Max Peteau et ses amis. C'est au sein des éditions du *Pop* que naît *Zinc*, « très beau, pas cher », journal de bande dessinées organisé autour des jeunes artistes Pierre Guitton, Gilles Nicoulaud et Claude Besnainou, paru entre mai 1971 et mai 1974. Selon Pierre Guitton, « le but premier, c'était de faire rire », mais également d'offrir un moyen de communication pour « s'adresser à des gens qui avaient le même âge et les mêmes idées<sup>29</sup> », en célébrant le sexe et la liberté individuelle contre la morale, la religion, et le mode de vie capitaliste.

La discrète émergence d'une bande dessinée française pour adultes se confirme avec la création de *L'Écho des savanes* en mai 1972 par des anciens de *Pilote*, Claire Brétécher, Marcel Gotlib et Nikita Mandryka. Son caractère subversif et sa volonté de s'affirmer comme la réponse française

---

27 Jean-François Bizot, *Free press : la contre-culture vue par la presse underground, 1965-1975*, Paris, éditions Panama, 2006, p. 233.

28 Steven Jézo-Vannier, *op. cit.*, p. 251.

29 Entretien avec Pierre Guitton, Annexes p. 6



aux *comix*<sup>30</sup> américains en font un des acteurs principaux d'un underground artistique qui étend ses frontières jusqu'à l'art de la bande dessinée.

*Géranonymo* fait partie de ces titres inclassables de la presse parallèle parisienne. Laisse de côté par la plupart des histoires qui la retracent, il est pourtant représentatif d'une presse qui se veut libre avant tout, comme en témoigne son sous-titre « la liberté sans réserve », et qui sait conjuguer ses convictions politiques avec la poésie et l'art. Créé en mars 1972 par Christian Poitevin, plus connu sous son nom d'artiste et de poète Julien Blaine, *Géranonymo* publie quinze numéros témoins d'une volonté d'offrir un journal démocratique auquel tout le monde peut participer, et de faire la révolution à grande échelle.

La presse qui se développe autour de cette idée de révolution totale comprend aussi des journaux engagés, mais qui, sans appartenir à aucun parti, militent pour des causes précises, également défendues par leurs semblables. L'un de ces combats majeurs concerne les droits de la femme, sa place dans la société et l'appel à la libération sexuelle. Dans une France qui commence lentement à repenser ces droits, avec la loi de 1965 portant réforme des régimes matrimoniaux qui libère la femme de la tutelle de son mari et la loi Neuwirth de 1967 autorisant l'usage des contraceptifs, un féminisme *underground* s'organise dans le but de « généralise[r], vulgarise[r] et démocratise[r] le combat pour l'émancipation féminine<sup>31</sup>. » Le Mouvement de libération des femmes (MLF) est fondé en 1970 par la psychanalyste Antoinette Fouque et la romancière Monique Wittig, et se dote dès décembre 1970 d'un journal « menstruel », *Le Torchon brûle*, dont le numéro zéro paraît en supplément au premier *Idiot Liberté* et le premier numéro dès mai 1971. Autour de la directrice de publication Marie Dedieu, de nombreuses militantes du MLF y participent, ainsi que toutes les femmes qui souhaitent se joindre à l'aventure.

L'appel à la libération sexuelle comprend un autre volet, celle de la défense des droits des homosexuels. Le FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire), mouvement parisien qui regroupe les féministes lesbiennes et les activistes homosexuels, est créé en 1971. Son journal, *Le Fléau social*<sup>32</sup>, est fondé en juin 1972 par le Groupe 5 du FHAR, et sera suivi l'année suivante par *Antinorm*. *Le Fléau social*, qui se considère comme « ni homosexuel ni underground » mais simplement « politique »<sup>33</sup>, publie six numéros trimestriels pendant deux ans, tirés à 7 000 exemplaires en moyenne, jusqu'à la dissolution du FHAR qui refusait de s'organiser en institution.

C'est également en 1972 que la presse parallèle concrétise un autre combat : *La Gueule ouverte*,

---

30 Le terme de *comix* (issu de « comics ») désigne la bande dessinée underground américaine.

31 Steven Jézo-Vannier, *op. cit.*, p. 179.

32 Le titre fait référence à l'amendement Mirguet, proposé par le député Paul Mirguet pour combattre l'homosexualité, classée comme « fléau social », au même titre que l'alcoolisme, la toxicomanie ou le proxénétisme. Il a été adopté par la majorité de l'Assemblée nationale en juillet 1960.

33 André Bercoff, *op. cit.*, p. 167.

fondé par Pierre Fournier, alors journaliste à *Charlie Hebdo*, est le premier journal écologiste français. Ce journal « qui annonce la fin du monde » entend le terme d'écologie dans son sens large : « ce n'est pas le "problème de l'environnement" qui nous intéresse, ce sont les extraordinaires possibilités de révolution enfin globale, radicale et fondamentale que fait entrevoir l'absolue nécessité de le résoudre<sup>34</sup> », explique Fournier. Celui-ci meurt avant la parution du cinquième numéro, mais le journal lui survivra, notamment grâce à Isabelle Cabut-Soulié, la femme de Cabu, qui en devient la directrice de publication à partir de 1977.

Ainsi, l'histoire de la presse parallèle évolue au même rythme que les mentalités de son temps, qu'elle exprime et inspire à la fois. La nouvelle presse apparaît tel un coup de pied dans la fourmilière, dans un contexte d'impatience et de rage, et se stabilise dans une volonté de changer les mentalités à long terme. Ainsi, ce qui caractérise avant tout la presse parallèle, c'est son combat perpétuel pour provoquer une prise de conscience et pour changer les façons de penser, voire la société toute entière.

## b. La liberté avant tout : les combats de la presse parallèle

La presse parallèle est le messager de la contre-culture ; c'est elle qui communique ses revendications. Elle rend compte de son esprit libertaire, ayant pour but premier la « libération totale et complète de l'individu, de ses rapports, de sa pensée et de ses choix<sup>35</sup>. »

Le premier combat mené, nécessaire pour accomplir les autres, est celui pour la liberté d'expression et de la presse. En effet, comme le confirme Steven Jézo-Vannier, « l'affranchissement des outils de communication est l'indispensable vecteur d'une libération totale, l'intermédiaire sans lequel la révolution ne peut aboutir<sup>36</sup>. » La presse parallèle se présente comme média alternatif à la grande presse qu'elle critique ouvertement, à l'instar de *Charlie Hebdo*, rejeté par celle-ci, qui affirme que « la France n'a plus de presse<sup>37</sup> » ou que « la presse est malade ! (sauf *Charlie Hebdo*)<sup>38</sup> ». *L'Idiot International* proclame qu'« un autre temps se prépare, il a besoin d'une autre presse. Elle s'invente. Inventez-la avec nous<sup>39</sup>. » Cette nouvelle presse est définie comme « une presse de la liberté et de la libération », en somme « une presse de la vérité et une presse qui doit

34 Pierre Fournier, Éditorial, *La Gueule Ouverte*, n°1, novembre 1972, p. 4-5.

35 Steven Jézo-Vannier, *op. cit.*, p. 143.

36 Steven Jézo-Vannier, *op. cit.*, p. 143.

37 « Presse blette (presse pourrie, c'est injurieux) », *Charlie Hebdo*, n°220, 3 février 1975.

38 Reiser, couverture du n°63, 31 janvier 1972.

39 Éditorial, *L'Idiot International*, n°1, p. 2.

être faite par tous<sup>40</sup>. » Aux grands journaux qu'elle reproche d'être contrôlés par l'État, la presse parallèle préfère la richesse et la variété d'informations qui traite des réels problèmes de la société et du peuple. En témoigne la réplique formulée par les responsables d'*Actuel*, du *Cri du Peuple*, du *Parapluie*, de *L'Idiot International* et de *La Veuve Joyeuse* à un article du *Monde* qui constate que « la "presse sauvage" crache dans tous les plats "bourgeois" » : « Le monde s'est obnubilé sur quelques supports ; il eût été préférable d'informer sur le bouillonnement social et la révolte qu'il révèle...<sup>41</sup> » L'un de ses ennemis à combattre est la censure, comme le confirme le soutien massif à *L'Hebdo Hara-Kiri* lors de son interdiction (même de la part de la grande presse) ainsi que les nombreux dossiers consacrés au statut de la presse, notamment dans le n°17 de *L'Idiot International*.

Forte de son indépendance, la presse parallèle peut s'engager sans peur et sans retenue sur tous les fronts. Elle défend activement la liberté de penser et d'agir des individus, en imaginant une refonte des structures sociales et de ses institutions : l'éducation, le travail, la santé... Les journaux nés en pleine révolte de Mai 68 ont tous combattu pour la réforme du système éducatif et universitaire et pour les droits des ouvriers : le programme d'*Action*, « véritable organe de lutte », tend à « l'union des étudiants avec les ouvriers pour un front unique<sup>42</sup> », de même pour *Les Cahiers de Mai*, journal paru entre 1968 et 1975 qui publiait de nombreux bilans de luttes et appels à mobilisation. La santé – du corps et de l'esprit – est un thème traité dans sa globalité par plusieurs journaux, dont *La Gueule Ouverte*, mais aussi plus précisément par certains journaux spécialisés et critiques comme *Tankonala santé*<sup>43</sup>.

De plus, l'un des objectifs de cette presse est la remise en cause de ce qui est à l'ordre présent, ce qu'elle démontre par un appel à la marginalité. Cela se traduit notamment par l'intérêt porté aux communautés, thème principal de nombreux journaux tels que *La Voix des communautés* et son successeur *C*, et l'objet de plusieurs dossiers, comme celui du premier *Actuel*, « communautés contre la famille ». De manière générale, la presse alternative, de tendance gauchiste voire d'extrême-gauche, se montre toujours critique envers la société capitaliste et consumériste, attaquée directement par les journaux de Mai 68 ainsi que *L'Idiot International* et *L'Idiot Liberté*, mais aussi en filigrane et plus discrètement dans les journaux *underground*. Cette critique se matérialise en actes à travers, entre autres, l'engagement écologiste dans les périodiques spécialisés tels que *La Gueule Ouverte*, *Le Courpatier*, *La Baleine* et le plus médiatisé *Le Sauvage*, ainsi que dans les

---

40 « La nouvelle presse appartient à tous », *L'Idiot International*, n°17, mai-juin 1971, p. 3.

41 Claude Bellanger, « La presse de la V<sup>e</sup> République », in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et al. (dirs), *Histoire générale de la presse française*, Tome V : De 1958 à nos jours, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 406.

42 *Ibid.*, p. 198.

43 Sur les journaux traitant de la psychiatrie, voir Steven Jézo-Vannier, *op. cit.*, p. 147-149.

autres journaux : *Actuel* y consacre un dossier dans son n°13 et *Zinc* dans son n°19.

En dehors de la virulence politique, les deux autres constantes dans la presse contre-culturelle sont le sexe et la drogue. La majorité des journaux traitent de la thématique de la drogue à travers des articles scientifiques ou des témoignages pour informer les jeunes des risques de certaines drogues dures, mais aussi des textes apologiques sur les bienfaits du cannabis ou l'apport créatif des psychédéliques<sup>44</sup>. C'est là une façon de remettre en cause de façon construite et documentée les *a priori* d'une société jugée hypocrite. Enfin, l'un des combats majeurs relayé par la presse parallèle est la libération sexuelle, car pour elle, « l'embrigadement du corps est la condition de la soumission des esprits<sup>45</sup> ». Ce combat passe non seulement par la défense des droits des minorités sexuelles, mais aussi par une volonté de changer la façon de penser la sexualité, qui ne doit plus être normalisée par la société. *Tout !* est l'un des premiers journaux à crier haut et fort pour la « libre disposition de notre corps<sup>46</sup> » et à donner la parole au FHAR et au MLF. L'objectif des féministes est annoncé dès le premier numéro du *Torchon brûle* : « Nous lutterons jusqu'au bout pour la CONTRACEPTION ET L'AVORTEMENT LIBRES ET GRATUITS<sup>47</sup> », combat soutenu par l'ensemble de la *freep* jusqu'à la loi Veil en 1975. Tous les journaux se veulent également les défenseurs d'un meilleur accès à l'éducation sexuelle pour les jeunes, et publient de nombreux textes explicatifs<sup>48</sup>.

Si certains de ces combats ont été remportés, le mérite revient en partie à cette presse qui s'est battue pour donner la parole à des minorités qui avaient alors peu de terrains d'expression. Le dessinateur participe activement à ces combats et redouble leur portée à travers ses œuvres.

### c. Le dessinateur, figure de proue de la contre-culture

Si la contre-culture se diffuse par la presse alternative, elle est également relayée par des figures majeures d'un art contre-culturel émergent en France, qui viendront à représenter ce phénomène à travers le dessin. Les dessinateurs qui participent à cette nouvelle presse font partie des acteurs principaux de la contre-culture ; ils l'assimilent et la créent, l'interprètent en images et la

---

44 « Éclaircissements sur le haschisch », *Le Parapluie*, n°2, p. 5 ; « Cannabis, aspects sociologiques », *Le Parapluie*, n°3, p. 3 ; « Drogue à la une », *Le Parapluie*, n°5, p. 3 ; « L'héroïne est à rejeter », *Le Parapluie*, n°9 p. 4 ; *Actuel* n°20, dossier spécial « La drogue »...

45 *Tout !*, n°12, 23 avril 1971, p. 1.

46 « Y en a plein le cul ! Libre disposition de notre corps », couverture du n°12, 23 avril 1971. (**Fig. 1**)

47 *Le Torchon brûle*, n°1, mai 1971, p. 7.

48 « J'aimerais embrasser une fille sur le cul », *Tout !*, n°8, p. 9 ; Wilhelm Reich, « La pulsion sexuelle », *Le Parapluie*, n°3, p. 5 ; *Actuel* n°14, 25, 36...

réinventent. C'est grâce à eux que l'on ne peut dissocier la presse parallèle de son aspect artistique. Quel rôle tiennent-ils dans le journal, et comment sont utilisées leurs œuvres ?

### *Le statut des dessinateurs*

Le dessinateur de presse est une figure intéressante : entre l'artiste et le journaliste, il donne une forme visuelle à l'esprit du journal et traduit sa pensée en images. Sa double casquette est due à sa formation d'artiste et son métier de journaliste. Cependant, cela s'applique uniquement aux dessins qui parlent d'actualité : les artistes qui voient certaines de leurs œuvres publiées dans un journal ne deviennent pas automatiquement des dessinateurs de presse. Comment cerner le statut et le rôle du dessinateur dans le cadre de la presse parallèle, qui veut échapper aux règles ?

Avant toute chose, on peut remarquer une différence de statut entre les dessinateurs des journaux engagés et les dessinateurs des journaux plus *underground* et moins proches de l'actualité politique. Les premiers sont des véritables commentateurs de l'actualité, qui synthétisent leur vision d'événements contemporains en un dessin unique ou sous forme de bande dessinée. Si ce sont aujourd'hui les plus connus, c'est parce qu'ils ont allié leur style personnel, leur « patte », avec l'acuité de leur observation pour donner des dessins puissants et évocateurs. Bosc, Cabu, Cardon, Fournier, Gébé, Kerleroux, Reiser, Siné, Soulas, Topor, Willem, Wolinski... Ces noms se sont démarqués du panorama du dessin de presse car ils faisaient partie intégrante des journaux pour lesquels ils travaillaient, au même rang que les éditorialistes<sup>49</sup>.

Certains assumaient ouvertement le rôle de journaliste. Siné était non seulement le dessinateur principal de *L'Enragé*, mais aussi son fondateur et son rédacteur en chef. De même pour Pierre Fournier avec *La Gueule ouverte*. Cabu tient un rôle particulier, celui de dessinateur-reporter<sup>50</sup> qui a appris à croquer sur le vif d'abord en tant que dessinateur judiciaire puis dans des reportages de terrain. « Au fond je suis un journaliste qui fait du reportage avec du dessin<sup>51</sup> », reconnaît-il. Par exemple, il s'affirme comme véritable défenseur du patrimoine dans son reportage retraçant « les mutations d'une ville moyenne », sa ville de naissance Châlons-sur-Marne, touchée par un important programme de rénovation. Ses planches sont d'abord publiées dans *Charlie Hebdo*, puis régulièrement dans *La Gueule ouverte* sous le nom de « Mut-mut » (**Fig. 2**).

Si ces dessinateurs se rapprochent du métier journalistique, leur formation académique est celle d'artistes. La plupart ont une solide formation graphique : Cabu et Siné ont fréquenté l'école

49 Voir la liste détaillée des journaux étudiés, Annexe pp. 1-4.

50 Voir Cabu et Alain David, *Cabu, reporter-dessinateur : les années 70*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2006.

51 Solo, « Cabu », *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports : en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004, p. 123-124.

Estienne, Cardon a étudié aux Beaux-Arts de Toulon, Willem aux Beaux-Arts de Paris, Wolinski et Topor aux Beaux-Arts de Paris, Fournier est allé à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, tandis que Gébé a commencé comme dessinateur industriel et que Reiser est autodidacte.

Leur engagement dans la presse parallèle est disparate : dans les années soixante et soixante-dix, certains ne travaillent que pour des journaux engagés ou des petits journaux, tandis que d'autres vont également voir du côté de la grande presse. Cardon réserve (sans doute par conviction) ses dessins à la presse parallèle et engagée (*Action, L'Enragé, Charlie Hebdo, L'Humanité, Politique-Hebdo, Le Canard enchaîné*), de même pour Philippe Delessert (*Hara-Kiri, Siné Massacre, Bizarre, L'Enragé, L'Idiot Liberté, L'Idiot International, Zinc, Libération, La Gueule Ouverte...*), ainsi que pour Siné, qui fait pourtant ses débuts dans la grande presse (*France-Soir, France-Dimanche, L'Espresso*). Gébé se fait connaître dans *Paris Match* et *Le Journal du dimanche*. Cabu, pourtant caricaturiste virulent et anticonformiste, publie dans *Le Figaro* et *France-Soir*, les ennemis jurés de la presse libre – essentiellement par besoin d'argent<sup>52</sup>. Certains vont se tourner vers la presse classique quelques années plus tard, n'étant plus considérés comme des rebelles contestataires : Wolinski sera publié dans *Paris Match* et Willem dans *Télérama*.

Le statut des dessinateurs de journaux plus *underground* et moins professionnels est différent, car leurs dessins ont trouvé moins d'écho, étant donné la faible popularité des périodiques. Pourtant, certains noms de dessinateurs sont indissociables de leurs journaux : Guitton, Besnainou et Nicoulaud ne font qu'un avec *Zinc*, qu'ils ont créé, et Philippe Legendre-Kvater est l'un des rares dessinateurs fixes du *Parapluie*. Cependant, ces dessinateurs ne sont pas des dessinateurs de presse à proprement parler, mais davantage des artistes qui publient leurs œuvres dans la presse. Certains ont également suivi un parcours académique, comme le souligne *Zinc* avec humour : « Bien des dessinateurs confirmés, syndiqués, Français, propres, à l'haleine fraîche sont au chômage et désespérés. Philippe Bertrand, lui, n'a jamais appris à dessiner. Il ne possède aucun diplôme. Nicoulaud, Guitton, tintin de Terre Neuve, Assens, Besnainou en ont, eux<sup>53</sup>. »

Le statut précaire est, en revanche, partagé par tous. La majorité des journaux parallèles font juste assez de bénéfices pour rembourser les frais de production du journal, et ne peuvent donc pas ou peu payer leurs dessinateurs. Dans *Le Parapluie*, « on ne collaborait pas pour le fric, d'ailleurs on était tous bénévoles, mais pour une cause<sup>54</sup> », selon Philippe Legendre-Kvater. Chez *Zinc*, les dessinateurs n'ont touché de l'argent qu'à partir de la publication du journal par les éditions Balland. Les dessinateurs de *Charlie Hebdo* sont les seuls à être salariés, grâce aux bénéfices des éditions du

52 « Avant je faisais la pige, comme les copains, à *Ici-Paris, Le Hérisson* et toute la merde. J'aimais pas ça. », in François Cavanna, *Bête et méchant*, Paris, éd. Belfond, 1981, p. 217.

53 *Zinc*, n°3, p. 4.

Pierre Guitton et Gilles Nicoulaud se sont d'ailleurs rencontrés aux beaux-arts de Tours.

54 Entretien avec Philippe Legendre-Kvater, Annexes p. 11

Square, qui appartiennent à Georges Bernier.

Le choix des dessinateurs et des œuvres se faisait, généralement, assez librement. *Actuel* est l'un des seuls journaux à avoir une directrice artistique, Claudine Maugendre, qui s'occupait de la maquette. Dans les autres périodiques, ce sont en général les dessinateurs qui viennent proposer leurs services, choisis en fonction de la qualité ou de la pertinence de leurs œuvres. Pierre Guitton insiste sur l'importance de « la question du goût, et le contact avec les gens, en plus de la qualité ou de l'intérêt du travail<sup>55</sup> .»

Mais qu'en est-il des dessinatrices ? En effet, on remarque la présence très discrète, voire la quasi-absence de femmes dans le milieu *underground* artistique, qui est surtout masculin. Selon l'historienne et féministe Marie-Jo Bonnet, les femmes sont éclipsées du domaine des arts visuels en général, car elles ont un meilleur rapport à l'écriture, qui relève du temps, que des arts plastiques, qui relèvent de l'espace<sup>56</sup>. Parmi les rares dessinatrices qui publient dans les journaux *underground*, on peut citer Anne Costerg de *Zinc* et Malum de *Géranonymo*, qui se présente de façon originale dans le n°13 (**Fig. 3**). Elles n'ont pourtant pas percé dans le milieu. Il a fallu attendre 1972 pour que des femmes dessinatrices commencent à s'affirmer au niveau de la scène contre-culturelle française, avec Claire Brétécher et Chantal Montellier<sup>57</sup>.

Ainsi, le dessinateur tient une place majeure dans la presse parallèle, responsable de la diffusion d'une esthétique propre à la contre-culture. Cependant, c'est surtout avec le recul qu'ils ont été considérés comme tels, et que les grandes figures se sont démarquées. À l'époque, ils faisaient partie d'un tout qui composait le journal, et c'étaient leurs œuvres qui primaient sur leur nom.

## *La notion de collectif*

### La philosophie du « Do it yourself »

« Vous n'aimez pas les journaux qu'on vous donne ? Fabriquez-les vous-mêmes<sup>58</sup> ! » La liberté de créer est le mot d'ordre de la presse parallèle, à l'instar des idéaux des soixante-huitards. Le *do it yourself* (DIY), littéralement « fais-le toi-même », est une notion chère à la contre-culture émergente qui souhaite faire les choses par elle-même, créer et s'auto-gérer pour éviter de reposer

---

55 Entretien avec Pierre Guitton, Annexe p. 6.

56 Entretien avec Marie-Jo Bonnet, Annexe p. 9.

57 Chantal Montellier publie notamment des bandes dessinées dans *Charlie Mensuel*, *Métal Hurlant* et *Ah ! Nana*, première revue de bande dessinées entièrement composée de femmes, créée en 1976.

58 *Actuel* n°8, mai 1971.

sur les offres de la société pour obtenir ce qu'elle veut. La culture du DIY se compose, selon l'historien George McKay, de « regroupements de centre d'intérêt et de pratiques dirigés par la jeunesse, et axés sur elle<sup>59</sup>. » Elle fait l'éloge de l'indépendance. En ce sens, l'idée du DIY va de pair avec une attitude contre-culturelle ou simplement avec l'envie et le besoin de se détacher de la consommation traditionnelle en proposant quelque chose de différent. C'est le travail de la presse parallèle, et plus particulièrement, celui des *fanzines*. En effet, « les producteurs de *fanzines* se trouvent dans une position unique, car ils sont à la fois auteurs, correcteurs, éditeurs et graphistes ; ce sont des initiés de cette sous-culture qui embrassent les principes du DIY<sup>60</sup>. » Si cet aspect est spécifique aux magazines amateurs, la démarche se retrouve dans de nombreux journaux parallèles. La différence entre la philosophie DIY des journaux parallèles et celle des *fanzines* est que ces derniers sont entièrement amateurs, et échappent donc complètement au circuit commercial : ils doivent vraiment tout faire eux-mêmes, jusqu'à la distribution de leurs numéros. L'idée du DIY est pourtant à l'origine de la presse parallèle, même si elle a été conceptualisée plus tardivement, notamment avec l'émergence du mouvement punk<sup>61</sup>. Ainsi, si certains fondateurs de journaux parallèles parisiens sont des journalistes ou familiers du milieu, comme on en retrouve dans l'équipe d'*Action*, d'*Actuel*, de *Charlie Hebdo* ou encore de *La Gueule Ouverte*, beaucoup d'autres s'improvisent ce rôle pour créer un périodique selon leurs désirs. Le principe qui en découle est alors l'importance du « fait maison » et du fait-main, comme le dit l'équipe de *Zinc* : « si on fait tout à la main, c'est parce qu'on a pas de machine...<sup>62</sup> » Dans les journaux plus organisés et plus équipés, le DIY se retrouve davantage, en lointain écho, dans la volonté créatrice qui a été à son origine.

Si la notion d'authenticité est inhérente au DIY et favorisée par certains journaux underground, celle de participation l'est tout autant. Le journal n'est plus cette entité reçue passivement par le lectorat : tout le monde peut faire un journal, et d'ailleurs tout le monde est invité à le faire. « Piquez tout ce que vous voulez dans *Tout !* » autorise le journal de Vive la révolution, qui demande régulièrement à ses lecteurs d'envoyer des articles, des renseignements ou des photographies. *Actuel* va encore plus loin avec son n°5 de février 1971 « réalisé par les lecteurs ». *Le Torchon brûle*, quant à lui, repose entièrement sur un travail de création collective, auquel toutes les femmes sont invitées à participer<sup>63</sup>. Enfin, *Géranonymo* est l'exemple parfait du DIY dans la presse, créé en grande partie

---

59 George McKay, *DiY Culture : Party & Protest in Nineties Britain*, Londres, Verso, 1998, cité par Teal Triggs, *Fanzines. La révolution du DIY*, Pyramyd éd., 2010, p. 10.

60 Teal Triggs, *op. cit.*, p. 7.

61 A ce sujet, voir Fabien Hein, *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Le passager clandestin, 2012.

62 *Zinc* n°2, août 1971, p. 5-6.

63 Cette volonté de se détacher du professionnalisme journalistique a un impact sur les dessins du journal : « Notre blocage par rapport au dessin a fait que, seules celles qui savaient (ou avaient l'habitude) de dessiner l'ont fait (...). », *Le Torchon brûle*, n°3, p. 24.



par les lecteurs : « le journal restera ouvert à tous ceux qui enverront une page écrite ou dessinée à l'encre ou au feutre noir...<sup>64</sup> » Il donne même, dans son premier numéro, une recette pour « faire un journal pas cher vite vite vite... »

Ainsi, tout un chacun peut voir son article ou son dessin publié dans un journal, tant qu'il est de qualité. Cela renforce l'esprit de collectivité propre à la presse underground, et cela implique également un autre regard porté à l'égard de la figure du dessinateur, qui n'est pas nécessairement un professionnel.

## L'Underground Press Syndicate

Comme énoncé plus tôt, l'une des préoccupations principales de la presse parallèle est d'affirmer sa liberté, et ce sur tous les plans, même quant aux droits d'auteur. On peut lire dans le n°1 de *L'Enragé* : « En cas de reproduction, aucun droit ne sera exigé (sauf pour le Figaro)<sup>65</sup>. » Si l'objectif de la presse alternative est de faire entendre ses idées au plus grand nombre dans un esprit démocratique de droit à l'information, il est donc tout en son intérêt de diffuser tant que faire se peut ses productions écrites ou visuelles. Les journaux contre-culturels s'opposent à la culture dominante, majoritairement régie par le commerce qui impose des règles jusque dans le domaine de l'art, avec notamment le principe de propriété intellectuelle. Pour s'affranchir de cela, ils prônent un art libre et accessible à tous, grâce au modèle du journal, et réutilisable par tous. La presse underground veut former une grande famille, dont les œuvres seraient une sorte de patrimoine commun. Cette symbolique est cristallisée autour de l'Underground Press Syndicate (UPS), syndicat créé en 1966 à l'initiative de John Wilcock et Walter Bowart, cofondateurs de *The East Village Other*, avec pour but de fédérer les journaux de la contre-culture pour une libre circulation d'articles, de dessins et de photographies entre ses membres. Le contenu des périodiques n'est soumis à aucun copyright, mais doit cependant être cité en cas de réutilisation. Les membres français de l'UPS sont *Actuel*, *Le Parapluie*, *Le Pop*, *Tout !* et *L'Idiot International*. Ce système penche d'ailleurs en leur faveur, car la presse américaine réutilise finalement peu d'images de journaux français.

Ainsi, c'est grâce à l'UPS qu'*Actuel* a popularisé les *comix* américains, en publiant librement les planches de Crumb et de Shelton, de même pour *Tout !* qui affiche des dessins de Crumb sur les couvertures des n°13 et n°16, et également pour *Le Parapluie* qui publie des *strips* de Clay Wilson<sup>66</sup> et de Kim Deitch<sup>67</sup>. Le 18 février 1971, *Le Pop*, *Le Parapluie*, *La Veuve Joyeuse*, *Free IX*, *Tout !* et

64 *Géranonymo* n°7, mai-juin 1973, p. 9.

65 *L'Enragé*, n°1, 24 mai 1968, p. 2.

66 *Le Parapluie* n°8 p. 12, n°9 p. 9-10.

67 *Le Parapluie* n°8 p. 17.

*Le Cri du Peuple* se réunissent pour créer le Syndicat de la Presse Souterraine, équivalent « désaméricanisé » de l'UPS, dont les intentions sont expliquées dans le n°3 du *Parapluie*<sup>68</sup>, mais leur projet n'aboutit pas.

Quelle conséquence a ce libre partage sur les dessinateurs ? On peut dire qu'il constitue un grand avantage pour eux – certes pas sur le plan financier – car la diffusion facilitée de leurs œuvres permet en partie la connaissance et la reconnaissance de certains artistes, qui seront bientôt consacrés en tant grandes figures de l'univers artistique *underground*. Le dessinateur est désacralisé, car ses œuvres n'ont pas un statut d'inaccessibilité propre à l'œuvre d'art traditionnelle, distancée du public et non manipulable. Mais c'est par cette démarche qu'il va justement toucher un public plus large, et ainsi devenir une référence majeure dans son domaine.

De ce fait, ce principe de collectivité propre à la presse parallèle peut être perçu par la presse classique comme un inconvénient au regard du dessinateur, mais constitue pour la contre-culture, qui désire avant tout partager son savoir et son art, un atout majeur.

La presse parallèle est le véritable porte-parole de la contre-culture : elle naît dans un climat contestataire et évolue en fonction des revendications de son temps. Sa richesse et sa diversité, qui forment son atout majeur, sont autant dus à la machine à écrire du journaliste ou du citoyen militant qu'à la plume du dessinateur. Ce qui la distingue de la presse classique et qui fait toute son originalité est l'importance accordée à l'art en général et au dessin en particulier. Peut-on aller jusqu'à dire qu'en plus d'être un médium d'information, le journal devient un véritable objet d'art ?

---

68 « (...) journaux qui n'acceptent pas l'existence des messageries, pour conserver notre force et notre potentiel de toutes pressions : argent, censure, distribution. », *Le Parapluie*, n°3, mars 1971, p. 18.

## II. Le journal *underground*, un objet artistique ?

Le journal, par définition, est une publication périodique qui tient compte de l'actualité et qui donne des informations ou des opinions sur les nouvelles, dans un ou plusieurs domaines. Le but premier du journal est donc d'informer son lectorat, ou plutôt de contre-informer, dans le cas de la presse alternative. Les journaux parallèles se détachent des fonctions traditionnelles de la presse écrite, notamment par l'importance donnée aux laissés pour compte par cette presse classique : le graphisme, le dessin, et la photographie dans un but autre que documentaire. Henri-Jean Enu considère lui-même son journal comme une « matière première à peindre<sup>69</sup> », dans lequel le dessin est mis à égalité avec le texte. Ainsi, le périodique parallèle transcende son rôle initial de simple média pour véhiculer des idées et se présente comme support idéal pour l'expression artistique.

### a. La place du dessin dans la nouvelle presse

La particularité de la presse parallèle, et surtout de la presse *underground*, est que « c'est la forme qui l'emporte – ou du moins elle compte autant que le fond<sup>70</sup>. » Pour s'en rendre compte, il suffit d'observer la place qu'occupe le dessin au sein du journal, et le rôle qu'il y tient.

#### *Quelle fonction ?*

Avec l'avènement de la photographie, le dessin de presse perd de son importance dans la presse classique. La presse parallèle lui redonne ses lettres de noblesse en lui accordant une place majeure, et, en ce faisant, une nouvelle fonction, qui renoue avec le caractère artistique des périodiques du début du siècle. *Clarté* est l'un des premiers journaux engagés à privilégier la maquette, au nom d'une créativité trop souvent oubliée par la presse traditionnelle. Michel-Antoine Burnier se souvient : « Nous avons une mise en page beaucoup plus aérée que les autres journaux. On

---

69 Entretien avec Henri-Jean Enu, Annexe p. 15.

70 André Gattolin et Michel-Antoine Burnier, « Avec Action, la presse se met en mouvement », *op. cit.*, p. 50-51.

introduisait dans nos pages des caricatures et des dessins agressifs<sup>71</sup>. » C'est ainsi que la presse parallèle se démarque : le principal n'est pas de donner un maximum d'informations, mais de bien les donner, en revendiquant la subjectivité d'une telle entreprise. La manière d'utiliser le dessin traduit (ou trahit?) la démarche du journal et sa vision sur l'actualité et sur le rôle général de la presse. Car en modifiant la présentation visuelle de la presse, les acteurs de la contre-culture redéfinissent ses fonctions, qui ne s'articulent plus seulement autour d'un contenu textuel brut.

La place physique accordée au dessin dans la presse parallèle n'est pas hasardeuse, et semble porter une signification quant aux intentions du journal, ce qui influe le statut même de l'œuvre.

En effet, en comparant l'espace qu'occupe le dessin au sein des différents journaux, on remarque des différences qui peuvent être révélatrices de la variété des motivations de la nouvelle presse.

Une rapide observation permet de classer les journaux étudiés en fonction de la place donnée au dessin. Ainsi, les périodiques qui contiennent très peu de dessins sont *L'Idiot International*, *L'Idiot Liberté*, *Tout !*, *Le Torchon brûle* et *Le Fléau social*, ceux où les dessins ont une grande importance sans être majoritaires sont *Le Parapluie*, *Action* et *La Gueule Ouverte*, ceux qui contiennent une majorité de dessins sont *L'Hebdo Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo*, *Géranonymo* et *Actuel*, et enfin ceux qui sont entièrement composés de dessins sont *L'Enragé*, *Zinc* et *L'Écho des Savanes*.

Pour commencer, on peut évoquer les titres qui n'ont pas été inclus dans cette étude à cause, justement, de la très faible présence de dessins. À titre d'exemple, *La Cause du peuple*, selon André Bercoff, se démarque du reste de la presse militante d'organisation qui « appartient à une mouvance traditionnelle de la presse d'opinion » par sa « nouvelle sensibilité<sup>72</sup> ». Pourtant, cette sensibilité ne va pas jusqu'à vouloir laisser parler le dessin. Le journal maoïste, très révolutionnaire, semble privilégier la photographie et le texte, et laisse au dessin la force symbolique de son iconographie : le visage de Mao Zedong, la faucille et le marteau ou encore le poing, qui apparaissent sur la couverture, sont autant de symboles de lutte et de résistance.

*L'Idiot International* et *L'Idiot Liberté*, autres journaux d'opposition témoins d'une certaine originalité qui leur vaut leur appartenance à la presse parallèle, semblent être dans un cas similaire. En effet, en dépit de leurs couvertures entièrement dessinées et colorées, ils ne publient aucun dessin, à une ou deux exceptions près. Il semblerait alors que les journaux engagés pour une cause précise soient certes conscients de la force contestataire des dessins, mais n'en font pourtant pas l'usage. Serait-ce par choix assumé de favoriser le texte comme meilleur vecteur d'un propos politique ? Cette hypothèse serait justifiée par l'héritage des titres de Mai 68 dont l'aspect esthétique ne pouvait primer sur la publication de tracts et de textes qui véhiculaient les idées des partis et

---

71 *Ibid.*, p. 50.

72 André Bercoff, *op. cit.*, p. 17-18.

faisaient appel à la lutte. Les dessins de presse ont l'avantage d'être synthétiques et efficaces, mais certains y préfèrent la caractéristique analytique de l'écriture.

*Le Torchon brûle* et *Le Fléau social* font également partie des journaux engagés pour un combat précis, et qui contiennent peu de dessins. Pourtant, dans leur cas, il semble que ce soit davantage par défaut que par conviction. En effet, ces deux journaux défendent des causes certes politiques, mais qui font partie des grandes luttes menées par la contre-culture sur tous les fronts, y compris dans le domaine artistique. Le FHAR et le MLF reconnaissent l'utilité du dessin pour leur propos et l'apport du graphisme dans la lecture du journal : leurs titres témoignent d'un réel effort au niveau de l'esthétique visuelle, avec la création de couvertures originales et d'une mise en page aérée et colorée, parsemée de quelques illustrations. Il semblerait alors que les dessins soient rares – et surtout décoratifs – à cause du manque de moyens qui leur est accordé. Ce n'est pas faute d'essayer : les femmes du MLF produisent tant bien que mal de petits dessins amusants et maladroits, de style enfantin, et le *Fléau Social* recherche un « dessinateur super génial que le FHAR inspire<sup>73</sup> », mais n'en trouvant aucun, opte pour la réutilisation d'images de Crumb, de Charles Schulz et de Willem.

Quant aux autres journaux, leur univers repose en grande partie sur leur aspect artistique. Pourtant, le dessin ne prime pas toujours sur le texte dans les questions de mise en page. La plupart du temps, les dessinateurs doivent s'adapter aux contraintes spatiales de la maquette, décidées par les directeurs (ou le maquettiste). Stéphane Mazurier parle, pour *Hara-Kiri Hebdo*, *L'Hebdo Hara-Kiri* et les premiers numéros de *Charlie Hebdo*, d'une maquette simple et de l'aspect artisanal d'un journal amateur, résultat de la « méthode Cavanna », et où les dessinateurs devaient en quelque sorte remplir les trous dans la page. On retrouve une méthode similaire dans *Le Parapluie*, où les dessins occupent une grande place. Philippe Legendre-Kvater, l'un des collaborateurs réguliers au journal, se rappelle : « J'apportais mes dessins qui correspondaient à l'esprit du journal, on les choisissait selon les thèmes, la place, le rythme à donner à la page<sup>74</sup>. » Cette liberté dans la mise en page fait écho à la liberté du dessin, qui n'est plus uniquement perçu comme illustration accompagnant un texte, comme c'est le cas dans *Le Canard enchaîné* – ce qui le distingue d'ailleurs de son « adversaire » *Charlie Hebdo*.

Pourtant, dans de nombreux journaux, le dessin est certes libre, dans le sens où il ne doit pas être vu en fonction du texte, mais dans un but uniquement décoratif. *Le Parapluie* et *Actuel* font partie des périodiques valorisant l'aspect esthétique du dessin, qui est alors choisi pour donner vie à des pages qui ne doivent pas succomber à la linéarité du texte. Ils témoignent d'un réel intérêt pour la force visuelle de l'image, choisie pour ses qualités plastiques, parfois sans lien avec le thème de

---

73 Petites annonces, *Le Fléau social*, n°1, juin 1972, p. 10.

74 Entretien avec Philippe Legendre-Kvater, Annexe p. 11.

l'article. Dans *Le Parapluie*, de nombreux dessins parsemés viennent agrémenter la lecture ; ainsi, on peut retrouver des extraits d'une bande dessinée de Flash Gordon et le symbole macabre d'un impérialisme américain accompagner des textes sur l'aspirine et sur un manifeste cinématographique (**Fig. 4**), ou encore des illustrations d'Aubrey Beardsley pour *Lysistrata*<sup>75</sup> aux côtés de petits dessins enfantins (**Fig. 5**). Dans le vocabulaire du dessin de presse, on nomme ces dessins décoratifs qui servent de pause esthétique ou humoristique des culs-de-lampe ou des cabochons. Ils sont surtout utilisés par les journaux qui ne laissent pas une place majeure au dessin tout en voulant échapper à l'austérité de la presse classique, comme le font *Le Torchon brûle* et *Tout !* (**Fig. 6 et 7**).

Ainsi, lorsque la presse parallèle libère le dessin de sa fonction illustrative, celui-ci devient indépendant, et cette autonomie s'affirme par la taille qu'il peut se permettre d'avoir. En effet, dans certains journaux, le dessin occupe une page entière, voire une double-page, et révèle ainsi son héritage des affiches. Les affiches de Mai 68 ont fortement inspiré le dessin de presse, en montrant par la force des images qu'art et politique forment un parfait ménage en descendant dans la rue. Leurs rôles sont semblables : tout comme les affiches, le dessin de presse doit être compris en un regard et doit s'imposer au lecteur pour être efficace. L'un des exemples les plus représentatifs de cette influence est l'utilisation de la « page-tract » à découper dans le journal, qui fait éclater les cadres de la narration séquentielle. La dernière page du premier numéro de *L'Enragé* est entièrement composée de slogans et de dessins voués à être utilisés : « Découpez ces étiquettes et collez-les partout ! » (**Fig. 8**) *Action* propose également d'utiliser le journal comme outil pour le combat, tant intellectuel que physique : la dernière page du n°2 est une affiche à découper et à coller. Dans le premier numéro de *L'Idiot Liberté*, on trouve une pleine page dessinée par Bertrand, critiquant les cadres, avec cette indication : « Ce poster est à afficher partout. Si dans les quinze jours, les murs de H.E.C et autres moules à cadres n'en sont pas recouverts, c'est que personne ne lit l'Idiot ! » (**Fig. 9**)

Les journaux underground utilisent beaucoup le dessin-poster afin de donner plus de poids à une image porteuse d'un message ou uniquement esthétique. Philippe Legendre-Kvater explique à ce propos : « Le dessin se retrouvait enfin d'égal à égal avec la photo, ce qui était nouveau. Le dessin véhiculait des idées plus provocantes, plus directes, on l'avait vu avec les affiches de "68". *Le Parapluie* étant un grand format, l'effet créatif et graphique du dessin s'imposait, avec un effet poster<sup>76</sup>. » En effet, le journal propose souvent des pages entières comme terrain de libre expression pour les artistes. On peut y admirer, dans le n°1, une mystérieuse « arborescence mentale » par

---

75 Aubrey Beardsley a réalisé une série d'illustrations pour la comédie d'Aristophane en 1896.

76 Entretien avec Philippe Legendre-Kvater, Annexe p. 11.

Harry Perlitz (**Fig. 10**), ainsi qu'une double-page entièrement remplie d'un dessin d'André Petit représentant un paysage imaginaire post-apocalyptique empreint d'un graphisme psychédélique (**Fig. 11**).

*Zinc* utilise également le format du poster double-page pour y donner à voir de grandes œuvres humoristiques comme la représentation d'un monument aux morts écrasés par les voitures, signée Gilles Nicoulaud, ou encore un Portement de croix moderne avec Jésus en vélo, réalisé par Pierre Guitton (**Fig. 12**). *Géranonymo* est sans doute le journal qui consacre le plus de pages entières à de grands dessins, qui par ailleurs ne sont pas sans portée critique. Le ton est donné dans le premier numéro, dont toutes les pages sont envahies de dessins-tableaux en aplats accompagnés d'une légende peinte au pinceau, telles des murs recouverts de peinture (**Fig. 13**). Il annonce ainsi d'emblée sa volonté d'agir à travers les formes, la couleur – rouge, la seule du journal – et par la poésie.

Ainsi, la place croissante accordée au dessin se fait l'écho de la portée croissante de sa fonction : libéré du texte, le dessin s'affirme comme œuvre à part entière afin de créer un véritable « choc émotionnel<sup>77</sup> ». Cela se reflète particulièrement bien dans le nouveau rôle accordé à la Une.

## *Le rôle de la Une*

Ce qui est commun à tous les journaux étudiés, sans exception, est l'importance donnée à leur Une. En effet, les couvertures des titres de la *free press* sont toujours très soignées, et n'utilisent presque que des dessins. La Une d'un journal est cruciale dans la perception de l'identité du journal, car étant la première page vue, elle doit représenter à elle seule son thème et son esprit. Dans la presse classique, la Une doit synthétiser le contenu du journal afin de favoriser son achat, et privilégie alors le texte, résumé en quelques phrases-clé qui ont chacune leur emplacement désigné, selon leur priorité. Mais la presse parallèle n'a que faire des canons de la presse traditionnelle, et ne cherche pas à attirer à tout prix un lectorat sur des informations-choc. Elle va repenser le rôle de la Une en tant que place avantagée pour une expression artistique porteuse des propos du journal.

On peut observer différentes utilisations de la Une dans les journaux parallèles, qui peuvent être regroupées sous un essai de typologie. Ainsi, la « Une-affiche » est utilisée par *Action*, *L'Enragé*, *L'Idiot International* et *L'Idiot Liberté*, ainsi que *Hara-Kiri Hebdo* et *Charlie Hebdo* ; la « Une thématique » se retrouve dans *La Gueule Ouverte* et *Actuel* ; et la « Une artistique » dans les autres, soit *Zinc*, *L'Écho des Savanes*, *Le Parapluie*, *Géranonymo*, *Le Fléau social* et *Le Torchon brûle*.

---

77 Entretien avec Henri-Jean Enu, Annexe p. 16.

La « Une-affiche » est une couverture qui arbore un dessin de grande taille sur l'intégralité de la page, et qui lui confère ainsi un statut indépendant, à la manière des affiches. Ce moyen de communication visuelle est utilisé par les journaux politiques, qui s'inspirent directement de la démarche des affiches de Mai 68.

*Action* naît dans la trépidation du mois de Mai, et ses premières Unes sont assez classiques. Le journal ne trouve « son allure et son style » qu'à partir du mois de juin, « quand les imprimeurs reprennent le travail, avec les Unes-affiches faites par les types des Beaux-arts ou de la publicité<sup>78</sup>. » Si les dessins qui apparaissent sur la couverture sont toujours en lien avec l'actualité, ils peuvent tout à fait être sortis du contexte du journal pour représenter de façon générale les revendications des mouvements d'opposition. Par exemple, la Une du n°8 datant du 12 juin 1968 (**Fig. 15**) se réfère aux faits les plus récents : la veille, deux ouvriers sont tués lors d'un affrontement avec la police devant les usines Peugeot à Sochaux, un jour après la mort d'un étudiant également attribuée aux CRS. Mais le dessin, par sa simplicité et l'efficacité de son propos, pourrait être affiché dans la rue pour témoigner du mécontentement des manifestants face à l'attitude répressive du gouvernement. Cette fonction se retrouve dans la majorité des Unes d'*Action*, étant toutes à la fois précises quant à l'actualité et métonymiques voire intemporelles pour représenter l'esprit de leur temps (**Fig. 14-27**).

*L'Enragé* semble aller encore plus loin dans cette démarche : chaque Une, réalisée par les dessinateurs-phares du journal (hormis les n°2, 5 et 12), apparaît comme un cri isolé contre le pouvoir établi et peut être appréhendé de façon autonome (**Fig. 28-39**). Certains dessins en couverture annoncent la thématique générale du numéro : la Une symbolique du n°3 par Siné donne un avant-goût de la critique sans concession des gaullistes, celle du n°8 laisse entendre que l'impérialisme américain ne sera pas épargné, et le n°9 énonce clairement la condamnation des jeux olympiques de Mexico.

*L'Idiot International* et *L'Idiot Liberté* sont également conscients du pouvoir de la Une, dont ils se servent comme une bannière pour représenter leurs idéaux, de façon synthétique et efficace, car c'est l'unique page du journal comportant un dessin. Les Unes sont souvent en lien avec l'actualité générale et la thématique du numéro, mais le graphisme schématique et la force symbolique des dessins résument à eux seuls les combats généraux du journal : la liberté d'expression (**Fig. 40**), la critique de l'appareil répressif de l'État (**Fig. 41**), ou encore la condamnation de l'aliénation capitaliste (**Fig. 42**). Ainsi, les Unes des journaux politiques sont certes plus travaillées que les affiches de Mai, car la technique employée permet une définition plus minutieuse que la sérigraphie, mais elles ont en commun cette volonté d'essentialiser leurs revendications en un dessin simple et efficace, compréhensible en un regard.

---

78 André Gattolin et Michel-Antoine Burnier, « Avec Action, la presse se met en mouvement », *op. cit.*, p. 50.



Les Unes d'*Hara-Kiri Hebdo* et de *Charlie Hebdo* forment un cas un peu à part, que l'on pourrait également mettre en lien avec les affiches. En effet, ils en reprennent le principe d'une couverture entièrement occupée par un dessin, accompagné d'un texte-édito. Comme le constate Stéphane Mazurier dans sa thèse sur *Charlie Hebdo*, le journal accorde une grande importance à sa Une, qui ne ressemble à aucune autre du panorama de la presse française. Dans la couverture, il n'est pas question d'annoncer le programme du journal, mais uniquement d'afficher un dessin légendé, toujours très provocateur, afin d'attirer le regard et la curiosité (**Fig. 43-45**). Ainsi, « la Une n'est pas ici une "tête de gondole" car le lecteur ne sait absolument pas ce qu'il va trouver en pages intérieures<sup>79</sup>. » Dès octobre 1969, on voit apparaître dans *L'Hebdo Hara-Kiri* « les projets de couverture auxquels vous avez échappé cette semaine », qui devient une vraie rubrique dès août 1971 dans *Charlie Hebdo*, et témoigne de l'importance de la couverture dans l'identité visuelle et globale du journal (**Fig. 46**).

La « Une thématique » est celle qui se rapproche le plus des codes de la presse classique, car elle consiste à résumer en un dessin le thème du numéro, et bien que ce dessin soit autonome, sa présence ne s'explique qu'en fonction du contenu du journal. Cependant, étant donné qu'il a été choisi pour son adéquation avec la thématique du numéro, il peut être étudié à lui seul dans un but d'observation des sujets chers à cette presse et de sa façon de les exprimer en images.

Les couvertures d'*Actuel* reprennent des dessins (de Crumb, Shelton ou encore Roy Lichtenstein) dont l'esthétique et le thème sont en rapport avec le propos et l'esprit du magazine (**Fig. 47-50**).

Les Unes de *La Gueule ouverte* reprennent en partie la démarche de *Charlie Hebdo* en affichant un dessin poignant, mais toujours en lien avec l'actualité et annonçant un sujet traité dans le journal, que ce soit la pollution marine (**Fig. 51**), les minorités (**Fig. 52**) ou l'énergie nucléaire (**Fig. 53**). À partir du n°25, le journal change de formule, et toutes ses couvertures, jusqu'au n°54, sont réalisées par Angelo Di Marco, connu pour ses dessins de faits divers dans la grande presse. Les Unes de cette période sont alors toujours centrées sur des sujets précis, qui ont besoin d'être commentés au verso afin d'être compris. Ainsi, la couverture « Les crêpes de la mort » (**Fig. 54**) ne représente pas une scène de film d'horreur de série B, mais traite du danger du produit Téflon.

Enfin, on peut considérer comme étant « artistiques » toutes les Unes où figure une œuvre autonome, sans lien direct avec le contenu du journal, mais qui reflète toutefois son esprit. Les premières couvertures de *Géranonymo* (**Fig. 55-59**), toutes similaires, reprennent les éléments caractéristiques du journal, principalement la figure de l'Indien, et sont en quelque sorte sa signature. Les couvertures de *Zinc*, qui affichent toujours une grande œuvre de l'un des dessinateurs (**Fig. 60**), deviennent thématiques à partir du changement de formule au n°12 (**Fig. 61-64**).

---

79 Stéphane Mazurier, *op. cit.*, p. 86.

Ainsi, la presse parallèle a bien une façon particulière d'utiliser la couverture du journal, qui est parfois le seul endroit où peut se déployer l'expression artistique. Les auteurs de *Regards sur la freep : la presse underground française* y voient un inconvénient : « La couverture accroche le regard en voulant séduire ou frapper par la recherche d'effets esthétiques, insolites ou choquants. Elle est presque toujours élaborée, mais cet effort ne se poursuit pas toujours dans le contenu qui, par comparaison, est décevant<sup>80</sup>. » On peut citer à titre d'exemple les Unes du *Torchon brûle* ou du *Fléau social* (**Fig. 65-70**), toutes inventives et originales, mais auxquelles ne répondent pas d'autres dessins.

Le journal underground, loin d'être uniquement un support d'idéaux révolutionnaires, dépasse l'utilisation purement fonctionnelle du dessin, qu'il valorise en tant qu'œuvre à part entière, par la place qu'il lui accorde. Cette démarche s'ancre dans le développement d'une nouvelle esthétique formelle, propre à cette presse.

## b. Une nouvelle esthétique *underground*

Un journal *underground* se reconnaît au premier regard : ce sera toujours celui qui, malgré son papier de basse qualité, explorera toutes les possibilités visuelles dans son graphisme ondulant, sa mise en page déstructurée et ses couleurs éclatantes. Cette esthétique se développe dans un contexte particulier, qui permet à la presse écrite d'affirmer ses capacités artistiques.

### *Inspirations et expérimentations visuelles*

L'esthétique de la presse underground est fortement inspirée d'un mouvement inhérent à la contre-culture et au phénomène hippie : le psychédéisme. Le terme quasi-scientifique de « psychédélique », inventé par le psychiatre anglais Humphry Osmond pour faire référence à des expériences hallucinatoires, et popularisé dans les années 1960 autour de la polémique suscitée par Timothy Leary, désigne un état altéré de la conscience, souvent permis par la consommation de

---

<sup>80</sup> Chantal Freschard, Pierre Parbel, Françoise Pinon, *Regard sur la freep : la presse underground française*, Paris, s.n., 1973, p. 15.

psychotropes hallucinogènes qui aiguïssent les sens et l'esprit, et par extension toutes les visuelles qui s'en inspirent. Selon Theodore Roszak, si la contre-culture s'intéresse à l'exploration de la « politique de la conscience », alors l'expérience psychédélique est l'une des méthodes possibles de cette exploration, afin d'atteindre une fin psychique plus élevée. L'influence du psychologue Timothy Leary, défenseur des bienfaits thérapeutiques et spirituels du LSD, est véhiculée notamment par son ouvrage de 1968 *The Politics of Ecstasy*, dans lequel cette politique de l'extase trace le chemin de l'avenir et permettra mystérieusement d'effectuer la révolution sociale.

Le psychédéisme se propage aux États-Unis en tant que mouvement global dans lequel la musique transcrit les sons de la découverte d'un monde cosmique et spirituel, qui prend forme en art visuel dans les volutes des paysages déformés et multicolores. Il s'illustre à perfection dans les affiches réalisées pour des concerts de rock, tels que ceux du Fillmore West Auditorium à San Francisco. L'historien de l'art Christoph Grunenberg en donne cette définition :

Psychedelic art attempts to capture these fantastic visions, creatures and landscapes. It is a visionary art in the best tradition of Hieronymus Bosch, William Blake, *fin de siècle Symbolism*, Surrealism and certain types of so-called "Outsider" art. It opens the door to new universes, captures the flights of the imagination and often has a deeply mystical and religious quality<sup>81</sup>.

La fascination pour ce monde psychédélique va jusqu'à essayer d'en faire une culture à part entière, comme dans la presse *underground* américaine, où, selon Roszak, tout est « officiellement » psychédélique : les thèmes, les propos, l'esthétique<sup>82</sup>... Le *San Francisco Oracle* est le modèle de cette révolution graphique qui plonge le lecteur dans un « paysage (...) où tout se déforme pour mieux se pénétrer et s'interpénétrer, se réarticuler dans la couleur, les sons, le rythme, les odeurs, les formes<sup>83</sup>. »

En France, où le LSD n'arrive qu'à partir de 1965 avec les premiers voyages et échanges scolaires avec les pays anglo-saxons, ce mouvement se diffuse d'abord dans la scène *underground* avec le groupe Mandala, qui « milite pour le psychédéisme et l'usage à but créatif de l'acide<sup>84</sup> », avant de s'immiscer dans la presse parallèle, essentiellement par le biais d'*Actuel*, qui propage cette esthétique. Ce qui la caractérise est la richesse visuelle qu'endosse la page de journal, qui « doit être vue, avant d'être lue » et où « les couleurs giclent, les lettres dansent, les calligraphes occidentaux s'essaient à faire péter la tête du lecteur<sup>85</sup>. » La mise en page du périodique participe ouvertement

---

81 « L'art psychédélique tente de capturer ces fantastiques visions, créatures et paysages. C'est un art visionnaire, dans la meilleure tradition de Jérôme Bosch, William Blake, du symbolisme fin de siècle, du surréalisme et de certains genres d'art dit "outsider". Il ouvre la porte à de nouveaux univers, saisit les envols de l'imagination et a souvent une profonde qualité mystique et religieuse. » In : *Psychedelic: Optical and Visionary Art since the 1960s*, San Antonio, San Antonio Museum of Art, 2010, catalogue sous la dir. de David S. RUBIN, Cambridge, MIT Press, 2010, p.16

82 Theodore Roszak, *op. cit.*, p. 189.

83 Fernanda Pivano, *Beat, hippie, yippie : de l'underground à la contre-culture*, Paris, C. Bourgeois, 1977, p. 183.

84 Perrine Kervran, Anaïs Kien, *Les années Actuel : contestations rigolardes et aventures modernes*, [Marseille], Le Mot et le Reste, 2010, p. 20.

85 André Bercoff, *op. cit.*, p. 24.

de cette esthétique et de cette mentalité : la rupture avec la mise en page rationnelle et quadrillée moderne, aussi appelée le « style suisse<sup>86</sup> », se fait en quelque sorte le reflet de la répudiation de la rationalité répressive de la société technocratique à laquelle ces formes sont reliées. L'influence du psychédélisme se ressent dans la densité de la mise en page, où textes aux polices fantaisistes se mêlent aux dessins, ce qui peut donner à première vue une impression de désordre. De nombreux journaux jouent dessus pour mettre à défi un lectorat qui ne saurait être conventionnel, à l'instar de *Zinc*, qui fait dire à un personnage dessiné que c'est « beaucoup trop confus, on ne sait par quel bout commencer » (**Fig. 71**). La mise en page rompt ouvertement avec les règles traditionnelles de la maquette, qui rappelle les effets psychédéliques du LSD, et où les illustrations viennent désorienter le regard, accoutumé à la régularité des espaces rectangulaires réservés au texte.

Cependant, si cette inspiration visuelle est omniprésente dans la presse *underground* américaine, elle se manifeste de façon plus mesurée et discrète dans la presse française. À titre d'exemple, l'esthétique de journaux artisanaux tels que *Le Parapluie* ou *Le Torchon brûle* s'inspirent certes du psychédélisme pour créer des Unes colorées et aux formes ondulées (**Fig. 72, 65, 67**) et des mises en page fragmentées, mais ne vont pas jusqu'à laisser les expérimentations graphiques ou les dessins prendre complètement le dessus sur le texte.

Ainsi le journal *underground* s'affirme comme véritable objet graphique, en particulier les journaux les plus amateurs, car ce sont ceux où les auteurs ont également le rôle de graphiste ou de maquettiste.

Ces expérimentations visuelles étaient permises par des nouvelles techniques d'impression, explorées par la presse parallèle. En effet, la nouvelle accessibilité à des technologies d'impression bon marché comme l'offset, la photocomposition ou le miméographe<sup>87</sup>, présente l'avantage d'une facilité d'utilisation. La démocratisation de l'impression permet alors, entre autres, des expérimentations graphiques et des improvisations qui se transformaient en véritables effets artistiques et expressifs. Par exemple, *Tout !* se démarque en premier par son utilisation purement esthétique de couleurs vives propres au psychédélisme (**Fig. 73**), reprise par *Zinc* de façon plus accentuée dans sa nouvelle formule (**Fig. 74**). La technique du split-fountain a également été l'objet d'un véritable jeu visuel : en mettant plusieurs couleurs dans un même encrier, séparées par une cale

---

86 Le style typographique international, ou le style suisse, est un courant du design graphique qui met en avant le dépouillement, la lisibilité et l'objectivité, et qui a fortement influencé la presse des années 1950.

87 L'offset est un procédé d'impression qui est une amélioration de son ancêtre la lithographie, grâce à l'ajout d'un blanchet (étouffé qui reçoit l'encre et la transfère sur le papier) entre le cylindre porte-plaque et le papier, et qui permet la quadrichromie.

La photocomposition est un procédé de composition selon un principe photographique, généralisé dans les années 1960.

La machine miméographique ou duplicateur à pochoir consiste à forcer l'encre à travers un pochoir ou un stencil sur du papier.

en bois triangulaire, cette technique inventée par les éditeurs du *San Francisco Oracle* permet une utilisation artistique de l'impression et a donné naissance aux fameux effets de couleur arc-en-ciel. *Le Parapluie* s'en est servi pour donner aux photographies bicolores acidulées de ses couvertures la planéité d'une sérigraphie ou d'un tableau (**Fig. 75 et 76**), mais c'est surtout *Actuel* qui l'a poussée jusqu'à l'extrême (**Fig. 77**). Le magazine de Bizot, fortement empreint du modèle de la *freep* anglo-saxonne, garde une mise en page assez classique, mais laisse libre cours aux expérimentations en matière de couleurs, toujours vives et contrastées, voire incompatibles, dont le mouvement ondulatoire et hypnotique reprend la base du graphisme psychédélique californien. Jean-Paul Ribes, l'un des participants, s'en souvient : « On imposait à nos lecteurs une gymnastique invraisemblable : il fallait être capable de lire du corps 8, avec des surimpressions ! Par moment c'était littéralement illisible. C'était une forme de tri par la police, l'impression et la couleur<sup>88</sup>. » (**Fig. 78**)

Les inspirations visuelles des journaux *underground* puisent également dans d'autres courants artistiques, tels que l'Art Nouveau et le surréalisme. L'esthétique psychédélique s'est elle-même nourrie du graphisme Art Nouveau, notamment de ses lignes courbes et de sa charge érotique<sup>89</sup>. L'influence de ce graphisme se retrouve de façon dispersée dans les journaux, au détour de certaines ornements sinueuses (**Fig. 67**) ou parfois mélangé au fantastique (**Fig. 79**). L'héritage du surréalisme se ressent particulièrement dans la maquette façon collage du *Parapluie*. Philippe Legendre-Kvater explique qu'ils étaient « une génération encore imprégnée de Breton, Artaud, Dali, Max Ernst...<sup>90</sup> ». Le journal publie en effet de nombreux collages du poète et plasticien Claude Pélieu (**Fig. 80 et 81**) aux images évocatrices, qui apparaissent comme une stratégie de représentation critique en opérant selon les principes allégoriques d'appropriation, d'accumulation, de juxtaposition et de fragmentation pour protester contre une certaine réalité sociale contemporaine. Henri-Jean Enu souligne également l'inscription du *Parapluie* dans une démarche héritée de Dada, pour son goût de l'absurde, et de l'expressionnisme allemand, pour sa force visuelle<sup>91</sup>.

## *Le décroissement entre les arts*

Le journal *underground* brise les codes de la presse traditionnelle et des normes de lecture pour donner à voir un objet graphique complexe et varié, où formes et paroles s'entremêlent dans une

88 In Perrine Kervran, Anaïs Kien, *op. cit.*, p. 70.

89 Sur l'inspiration Art Nouveau dans le psychédélisme, voir *Art Nouveau Revival : 1900, 1933, 1966, 1974*, Paris, musée d'Orsay, catalogue sous la dir. de Philippe Thiébaud, Paris, Gand : Snoeck, 2009.

90 Entretien avec Philippe Legendre-Kvater, Annexe p. 11.

91 Entretien avec Henri-Jean Enu, Annexe p. 16.

perpétuelle revalorisation de l'image par rapport au texte. Tant par sa mise en page que par la démarche créatrice à son origine, le journal est perçu comme un tout cohérent, articulé autour d'une « énergie graphique », selon les mots de Philippe Legendre-Kvater. Si l'image occupe un rôle croissant au sein du périodique, gagnant ainsi en autonomie, elle reste inscrite dans une volonté générale d'une nouvelle libération artistique qu'un tel support peut désormais permettre. Cette dimension est partagée par l'univers des fanzines, qui vise aussi une ouverture interdisciplinaire. Ainsi, « le sens ne se construit pas uniquement par le biais d'images visuelles, mais aussi via la relation symbiotique entre l'image, le texte et la forme graphique elle-même<sup>92</sup>. » Cette vision totale de l'objet-journal est due au fait que la page n'est plus un cadre rigide ; les dessins peuvent déborder ou même remplacer le texte. La feuille underground ne suit donc plus le plan de la lecture linéaire, et devient un véritable « espace multidimensionnel<sup>93</sup> ». Pour Henri-Jean Enu, la mise en page façon « collage » du *Parapluie* est la manifestation d'une réelle volonté de mélanger les genres artistiques. Ce décloisonnement se manifeste non seulement dans le champ graphique, mais aussi au niveau de la démarche créatrice, qui tend à produire un objet, voire une œuvre totale, où tous les champs de l'art cohabitent. Le foisonnement visuel du journal est à l'image de la richesse de ses composantes. Dans *Le Parapluie*, la poésie apparaît littéralement sous la forme de publications<sup>94</sup>, mais également dans la façon de monter le journal comme un collage artistique ; l'art de la musique<sup>95</sup> et de la bande dessinée commenté dans des critiques est traduit en images. Contre la « conception monolithique d'une presse slogan », *Le Parapluie* favorise une lecture qui « doit être une promenade pour l'œil, une mosaïque dans laquelle les textes, les photos et les bandes dessinées s'entremêlent<sup>96</sup>. »

A partir de ces exemples, on pourrait en conclure que le journal underground tend à devenir une œuvre d'art totale, explorant tous les champs artistiques et esthétiques et abolissant les frontières entre ces domaines, tant par son graphisme que par son propos. Cette hypothèse est renforcée par l'importance que la presse parallèle, pluridisciplinaire par nature, accorde à ce qui deviendra le neuvième art – et, par extension, un outil de contestation supplémentaire.

---

92 Teal Triggs, *op. cit.*, p. 13.

93 Chantal Freschard, Pierre Parbel, Françoise Pinon, *op. cit.*, p. 21.

94 Le *Parapluie* veut remettre au jour les puissants charmes de la poésie dadaïste d'un Kurt Schwitters, satirique d'un Karl Krauss (1874-1936, journaliste autrichien, critique et poète, fonde le périodique *Die Fackel*), torturé d'un Artaud, post-beat d'un Claude Pélieu, ou encore de Jean-Louis Brau, en lien avec l'internationale lettriste.

95 Grande présence du groupe de rock expérimental Fille qui mousse, fondé par Henri-Jean Enu.

96 H-J. Enu, B. Florin, A. Josset, et al., *Le Parapluie, une résistance culturelle*, Paris, Alternative et Parallèles, 1978, p. 5.

### c. L'émergence d'une bande dessinée *underground*

Le développement de la presse parallèle parisienne va de pair avec le développement d'un autre phénomène, celui d'un nouveau type de bande dessinée, qui se détache des codes classiques d'un genre qui était exclusivement destiné aux enfants. Cette émergence s'inscrit dans la même démarche que celle des *underground comix* aux États-Unis, qui sont en rupture avec les *comics* commerciaux. Étant donné le grand impact des États-Unis dans ce domaine de culture populaire, on peut se demander s'il faut étudier cette nouvelle bande dessinée *underground* française uniquement à l'orée des *comix* américains, ou si elle a sa spécificité propre. En effet, il n'existe aucune étude entièrement consacrée à la BD *underground* française, et elle n'est d'ailleurs jamais nommée en tant que telle, comme un véritable mouvement, dans les textes qui retracent les changements majeurs du neuvième art dans les années soixante-dix. À titre d'exemple, l'ouvrage *Underground, la bande dessinée de la contestation*, publié en 1986 par Jacques Bisceglia et Sylvie Brod, et consacré au cas américain, n'a jamais vu paraître son second tome, qui devait traiter du cas européen. Selon Jean-Pierre Mercier, spécialiste de la bande dessinée, si la BD *underground* française n'a pas réellement pu être étudiée, c'est entre autres à cause de sa courte existence ; Philippe Bertrand, par exemple, s'est tourné vers la presse commerciale, et Pierre Guitton vers la peinture. Ainsi, elle n'a pas eu le temps (ou la volonté?) de se matérialiser comme véritable courant artistique comme aux États-Unis, où les *comix* ont eu un grand impact dans la contre-culture. Néanmoins, elle occupe une place majeure dans les journaux parallèles, avec qui elle entretient une relation d'interdépendance : les journaux lui ont donné une autonomie, et la bande dessinée leur a donné un nouvel intérêt esthétique. C'est pourquoi il convient, sans se livrer à une analyse approfondie de cette bande dessinée, de comprendre le contexte de son émergence dans la presse ainsi que ses aspects, ne serait-ce que pour lui redonner ses lettres de noblesse. La BD *underground* française, si on peut réunir sous ce terme les différentes œuvres publiées dans les journaux *underground*, possède beaucoup de points communs avec les *comix* ; au niveau de la démarche, mais également de l'esthétique.

Aux États-Unis, la bande dessinée apparaît comme l'un des moyens d'expression de la rupture des années soixante. Déjà en 1952, Harvey Kurtzman lançait la revue satirique *Mad*, qui échappe aux Comics Code Authority (CCA), organisation de régulation du contenu des *comic books* imposant des règles contre la délinquance juvénile. A la fin des années 1960, la bande dessinée *underground* se développe, autour des deux figures majeures de Robert Crumb et Gilbert Shelton, en tant que manifestation graphique de la contre-culture qui refuse l'*American way of life*, la politique du gouvernement et qui traite explicitement tous les thèmes interdits par la CCA tels que

le sexe, la drogue et la violence. En 1968, Crumb lance le mouvement avec la création du premier *Zap comix*, qui reprend le même format que les *comic books*, sans publicité, et exclusivement réservé aux adultes ; album qui a été une grande inspiration pour les autres dessinateurs de cette période. Les *comix*, et surtout ceux de Crumb, ont connu une grande diffusion et un certain succès en France, avec les premières publications de dessins de Crumb dès 1969 dans *Action*, et surtout dans *Actuel*, grâce au système de l'UPS. En effet, le magazine de Bizot a fréquemment recours aux œuvres des dessinateurs *underground* américains ; il publie les aventures de *Fritz the Cat* et de *Mr. Natural* de Crumb, ainsi que des *Freak Brothers* de Shelton. *Actuel* devient alors le véritable manuel de l'*underground*, en diffusant son esthétique de façon quasi-prosélytique. Selon Marjorie Alessandrini, « Si *Actuel* a contribué à sa popularité auprès d'un public, qui, auparavant, ne le connaissait pas, on ne peut imaginer ce que serait *Actuel* sans Crumb. Il est ici devenu le porte-drapeau de la marginalité, le symbole vivant de la subversion généralisée<sup>97</sup>. »

D'après Jean-Pierre Mercier, ce qui s'est passé aux États-Unis semble avoir joué le rôle d'un « signal », d'un « déclencheur<sup>98</sup> », qui a permis une libération de la création pour les dessinateurs déjà établis, dont la démarche va alors changer. En effet, on retrouve en France l'écho de l'évolution de la bande dessinée telle qu'elle s'est produite de l'autre côté de l'Atlantique. Avec le journal de bande dessinée *Pilote*, né en 1959, se développe une génération de dessinateurs qui participe à l'émergence d'une BD dite « pour adultes », parmi lesquels on retrouve Cabu, Philippe Bertrand, Brétécher, Fred, Gédé, Gotlib, Lauzier, Mandryka, Pétilion, Reiser... En 1970, *Pilote* change de formule pour atteindre un public plus âgé, et change son ancien nom « le Journal d'Astérix et Obélix » pour lui préférer « le Journal qui s'amuse à réfléchir » - changement révélateur de ses intentions. Selon Bernard Pourprix, « cette réforme est fondamentale, car pour la première fois dans l'histoire de la presse de bande dessinée, le journal est réellement considéré comme un produit industriel (...). La contestation, transformée dans son principe, remaniée dans sa forme, devenait ainsi produit de consommation courante<sup>99</sup>. » Cette évolution a pour signes les tons plus durs des récits, l'érotisation des dessins, ainsi que l'apparition de rubriques rédactionnelles pour adultes. Certains dessinateurs vont pousser encore plus loin l'émancipation des codes de la bande dessinée vers un genre qui reprend les thématiques chères aux *comix*. Parmi eux, Gotlib, Mandryka et Brétécher vont se détacher de la figure paternelle de Goscinny, fondateur de *Pilote*, pour fonder en 1972 leur propre journal, *L'Écho des Savanes*, que Gotlib quittera pour créer *Fluide Glacial* en 1975, année où Druillet, Moebius et Dionnet lancent *Métal Hurlant*. Ainsi, « ils ont été les premiers dans l'histoire de la bande dessinée française à se placer en rupture avec les éditeurs et à prendre en

---

97 Marjorie Alessandrini, *Crumb*, Paris, Albin Michel, 1974, p. 115.

98 Entretien avec Jean-Pierre Mercier, Annexe p. 12.

99 Bernard Pourprix, « *Pilote* ou la contestation impossible », *Opus international* n°31/32, janvier 1972, p. 26.



main les moyens de leur existence artistique et commerciale<sup>100</sup> », suivant l'exemple des dessinateurs américains. Cependant, il faut rappeler que *Zinc*, créé en 1971, a précédé *L'Écho des Savanes* dans cette démarche de rupture avec la BD classique, en étant l'un des premiers journaux *underground* illustrés à s'imposer et proposer un genre nouveau en France. Tout comme la presse parallèle parisienne s'est inspirée de la *free press* américaine, les auteurs de bande dessinée français se sont inspirés de la démarche des *comix* pour commencer à créer quelque chose de nouveau.

Dans cette démarche, la bande dessinée tient un nouveau rôle, qui n'est plus seulement de l'ordre de la distraction, mais aussi de l'information. Cette génération d'artistes semble appliquer l'expression de McLuhan selon laquelle « le médium, c'est le message ». McLuhan, dans son essai de 1964 *Understanding Media*, désigne la bande dessinée – au même titre que la télévision – comme étant un médium « froid » (*cool*), c'est-à-dire qui demande une participation consciente du public, faisant appel à l'imagination, en opposition aux médias « chauds » qui sont de haute définition et demandent moins de participation, comme le cinéma. La bande dessinée est facile à comprendre, et s'adapte aisément aux desseins de son créateur ; c'est entre autres pour cela qu'elle est utilisée par les artistes *underground* comme un nouveau moyen d'expression qui peut être le vecteur d'une critique sociopolitique. Tout comme les comics américains des années cinquante véhiculaient certaines valeurs aux jeunes, les *comix* mettent à mal ces mêmes valeurs à travers leurs *strips*. Dans la BD *underground*, les dessinateurs ont délibérément choisi la bande dessinée pour témoigner des luttes sociales et politiques. Ainsi, même si elle s'inscrit dans un mouvement général, « la bande dessinée caustique, véritable critique sociopolitique, est généralement l'œuvre d'un seul artiste<sup>101</sup> », qui s'exprime à travers son œuvre. La bande dessinée française que l'on retrouve dans *Zinc* puis dans *L'Écho des Savanes*, œuvres communes de plusieurs dessinateurs qui se complètent, utilise ce médium pour briser les tabous d'une société jugée trop conservatrice. Le passage d'une bande dessinée dite classique à un style *underground* est d'ailleurs symbolique de cette rupture avec la société traditionnelle. Cependant, la critique sociopolitique est beaucoup moins présente dans la bande dessinée *underground* française qu'américaine. Elle est sous-entendue à travers les thèmes traités, comme le sexe, qui est très présent, ainsi qu'à travers les personnages principaux, qui, comme ceux des *comix* américains tels que Mr. Natural et les Freak Brothers, sont principalement des *freaks*<sup>102</sup>. Dans *Jacqueline Prothèse*, bande dessinée réalisée par Philippe Legendre-Kvater en collaboration avec Henri-Jean Enu et publiée dans *Le Parapluie*, l'héroïne, qui porte un poignard sur le sexe, s'allie à un hippie ou encore au groupe Fille qui mousse pour « mettre un terme à la

---

100 Entretien avec Jean-Pierre Mercier, Annexe p. 12.

101 Annie Baron-Carvais, *La bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, coll. Que sais-je?, p. 60.

102 Terme qui désignant à l'origine un monstre humain, et réutilisé par le mouvement hippie pour désigner les marginaux.

guerre civile menée contre les freaks<sup>103</sup> », entreprise par la société capitaliste personnifiée par des porcs (**Fig. 82 et 83**). Les personnages qui apparaissent dans *Zinc* sont également ouvertement atypiques par rapport aux héros de bande dessinée classique, à l'image du couple lesbien rebelle d'Huguette et Francine, imaginé par Pierre Guitton dans sa série homonyme (**Fig. 84**). Cependant, la fonction principale de la BD *underground* émergente reste avant tout la distraction, mais différente de son équivalent commercial.

Quant à l'esthétique, l'influence – directe ou indirecte – des dessinateurs américains est indiscutable, selon Jean-Pierre Mercier. Si certains auteurs français reprennent certaines caractéristiques stylistiques des *comix*, d'autres, « bien qu'éloignés de l'esthétique souvent "hétérodoxe" des *comix* US (...) se sont sentis autorisés à faire de la bande dessinée alors que leur dessin ne correspond pas aux canons esthétiques de la BD classique » et peuvent ainsi « faire de la BD dans leur propre idiome<sup>104</sup>. » Par exemple, on pourrait comparer le style pointilliste et dense de Pierre Guitton à celui de Crumb. Cependant, Guitton affirme avoir acquis ce style avant de découvrir Crumb, et d'être davantage inspiré par Willem, qui lui a donné envie de faire de la bande dessinée<sup>105</sup>. Si l'artiste prétend avoir découvert les *comix* en même temps qu'il fondait *Zinc*, il est cependant très probable que lui et les autres dessinateurs aient vu les dessins de Crumb publiés par *Actuel* dès 1970, et qui auraient pu les influencer inconsciemment.

L'esthétique des bandes dessinées de *Zinc* est représentative d'une émergence d'un nouveau style *underground* en France, où chaque dessinateur a un trait et un univers particulier. De façon générale, cette esthétique se caractérise par l'usage croissant de ce qu'on appelle la « ligne crade », en opposition à la ligne claire, par une grande densité visuelle, et par la déconstruction des codes classiques de la BD : le mélange du texte à l'image, l'affranchissement des cases, et la baisse de lisibilité. La bande dessinée n'est plus linéaire, et cherche à occuper toute la page, jusqu'à donner une impression de désordre. Ces mêmes éléments sont également la marque de fabrique des *comix* américains. Le style de Pierre Guitton est facilement reconnaissable, avec ses formes rondes et pleines entièrement réalisés en pointillés, ce qui lui confère une certaine matérialité proche de la peinture, qu'il avait étudié. Il se distingue ainsi du style de Gilles Nicoulaud, plus proche du dessin de presse à caractère politique. Claude Besnainou, qui a malheureusement été oublié, a également un dessin très particulier : son trait très fin et irrégulier est précis, mais reste relativement simple et léger. Ses personnages font penser à des caractères de dessins animés, aux traits et expressions exagérés. Ce qui est avant tout intéressant est sa façon de jouer avec les codes de la bande dessinée. Les traditionnels rectangles qui forment les cases sont supprimés, et ce sont les éléments même de

---

103 *Le Parapluie* n°4, avril 1971, p. 9.

104 Entretien avec Jean-Pierre Mercier, Annexe p. 13.

105 Entretien avec Pierre Guitton, Annexe p. 7.

la scène, comme le sol ou le mur, qui font former la limite du cadre. Ses scènes sont très denses, pas tant par le trait même que par l'abondance de petits détails amusants ; ainsi que par leur planéité. En effet, tous les objets de ses bande dessinées semblent constituer un tout : même les bulles sont des formes sur lesquels il joue, en les entremêlant aux autres éléments du dessin (**Fig. 74**). Son esprit s'intègre parfaitement dans l'aspect volontairement étrange et excentrique du journal. Philippe Desanex, qui publie des revues de BD dans *Le Parapluie*, dit de *Zinc* que « malgré le talent, on [en] a vite fait le tour », mais que « c'est quand même la revue de B.D. la plus importante actuellement<sup>106</sup>. »

La bande dessinée qui se développe par la suite, à partir de *L'Écho des Savanes*, se détache de cette densité visuelle caractéristique du style *underground*, tout en gardant son esprit. Les œuvres des dessinateurs de la revue expriment également ce « ras-le-bol du léché, du fini, du soigné » qui sont autant de « canons sacro-saints de la bande dessinée habituelle<sup>107</sup> ». Ils restent cependant attachés à une certaine lisibilité et linéarité de la bande dessinée. Par exemple, chez Gotlib, « l'esthétique pipi-caca est servie par un graphisme extrêmement net et classique<sup>108</sup> », ce qui la rend d'autant plus provocante. Il s'inscrit dans un style propre au journal, qui parvient à faire une bonne utilisation du vulgaire, comme l'avait fait Reiser auparavant. « Le style "zizi", le vêtement, le langage des jeunes générations, le trait un peu mou, les dessins plus ou moins obscènes sont l'apanage de tous ceux qui revendiquent le "vulgaire"<sup>109</sup>. » *L'Écho des Savanes* utilise la même particularité des BD *underground* américaines : le jeu sur leur apparence trompeuse, qui peut faire croire, par le format et les couleurs attrayantes des couvertures, qu'il s'agit d'une revue pour enfants.

Ainsi, ce qui caractérise avant tout la BD *underground* américaine et française, est leur nouvelle liberté qui leur permet de tout essayer, jusque dans les excès, au niveau du dessin, du langage ou des thèmes. Cette bande dessinée pour adultes va triompher dans la nouvelle presse, où elle trouve son moyen d'expression, au détriment de petites revues spécialisées. Son style et son contenu limitent leur acception, leur diffusion et leur popularité, qui se manifestent à petite échelle, mais elle va endosser une fonction spécifique, celle de la « cohésion d'un groupe de personnes qui se sentent aliénées par la culture dominante<sup>110</sup> ». Cette BD *underground* aura donc avant tout permis une libération dans le genre, à l'origine d'une grande richesse qui se développera dans les décennies suivantes, avec des auteurs tels que Frank Margerin, Loustal ou encore Mattt Konture, qui utilisent l'*underground* comme véritable « modèle historique », selon Mercier.

---

106 Philippe Desanex, « BD Revue », *Le Parapluie*, n°8, juillet-août-septembre 1972, p. 13.

107 André Bercoff, *op. cit.*, p. 202.

108 *Ibid.*

109 *Ibid.*

110 Clinton R. Sanders, « Icons of the alternate culture : the themes and functions of underground comix », *Journal of Popular Culture*, 1975, p. 849 (proposition de traduction).

Ainsi, le journal underground peut être considéré comme objet artistique, mais davantage dans une démarche désacralisante de l'objet d'art traditionnel. S'il peut être utilisé comme « matière première à peindre », à l'instar d'Henri-Jean Enu, il apparaît surtout comme un réceptacle d'œuvres qu'il va diffuser. Il s'agirait donc d'un objet d'art contemporain qui s'affranchit du principe de l'œuvre unique et de l'exposition. Il serait alors une œuvre d'art engagée, où le dessin n'est jamais neutre, et peut au contraire communiquer des critiques violentes.

### III. Le dessin de presse engagé : une arme...

Le dessin ne montre jamais autant sa force que lorsqu'il est utilisé comme un outil de contre-pouvoir, devenant ainsi le signe d'une liberté d'expression indispensable. Le dessin de presse, en particulier, s'avère d'autant plus intéressant au regard de l'histoire de l'art, car en croquant les évolutions de la société, il se fait le témoin de son époque. Le dessin de presse politique est rarement neutre : sans forcément prendre parti, il est souvent amené, pour analyser une situation, à utiliser des schémas simplificateurs qui renforcent le manichéisme du dessin. La même démarche est utilisée par l'art de la caricature, souvent utilisé par le dessin de presse. L'absence de neutralité est présente dans la syntaxe graphique même de la caricature, qui utilise des moyens d'accentuation, de déformation et d'exagération. La caricature (du latin *caricare*, charger), est par définition une « charge » qui outre pour ridiculiser, à des fins comiques ou satiriques, et le dessin contestataire apparaît comme une catégorie de la caricature qui exprime un refus idéologique. On apparente souvent le dessin contestataire à une arme, car sa portée est large et efficace : « l'humour graphique est lâché dans la rue, dans les kiosques à journaux, sur les murs (...) <sup>111</sup> ».

On retrouve dans les dessins de la presse parallèle, grâce à leur caractère métonymique, un condensé imagé des combats de la contre-culture et de l'esprit de leur temps. A l'image du dessin de Topor représentant le cri de la pensée d'un jeune bâillonné (**Fig. 85**), le dessin permet une véritable libération des formes d'expression et de contestation à l'égard de cibles récurrentes.

---

111 Michel Ragon, « Introduction », *Opus international* n°31/32, janvier 1972, p. 17.

## a. ... Contre le pouvoir établi

Le combat pour la liberté, au sens volontairement large, est omniprésent dans la presse parallèle et, par extension, dans ses dessins. « La liberté sans réserve » est le mot d'ordre de *Géranonymo*, qui se veut « le journal de tous ceux qui se sentent les peaux rouges d'une oppression quelconque<sup>112</sup>. » La thématique du périodique repose entièrement sur cette métaphore filée à travers les numéros : la figure de l'indien est reprise comme symbole d'une minorité persécutée et opprimée par le pouvoir dominant. Pour représenter cette opposition, *Géranonymo*<sup>113</sup> utilise systématiquement l'iconographie inspirée des westerns où les indiens résistent aux cow-boys, à l'instar de ses Unes évocatrices au graphisme fortement inspiré de feuilles américaines comme l'*East Village Other* (**Fig. 58**). La couverture du premier numéro (**Fig. 55**) représente un indien sur le point de poignarder un homme blanc en habits de bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, scène dont la violence est renforcée par le tracé épais à l'encre noire. Cette iconographie originale propre au journal est représentative de la démarche de la presse contre-culturelle qui se révolte contre l'ordre établi, personnifié par des figures emblématiques tels que les C.R.S, De Gaulle, ou encore l'archétype du capitaliste.

### *Étudiant contre C.R.S., un combat manichéen*

Les brûlots de Mai 68 dénoncent sans concession la répression brutale face aux étudiants, et leurs caricatures soulignent la sauvagerie des attaques policières. Cette indignation a participé à la formation d'un cliché à la gloire de l'étudiant courageux, victime des brutes sanguinaires que sont les C.R.S. Si les faits sont réels et que la répression policière violente a bien eu lieu, la diabolisation des forces de l'ordre, cristallisée autour des slogans et caricatures, tendrait, selon Jean-Pierre Le Goff, à « gommer une réalité plus complexe<sup>114</sup>. » Au fil des affrontements, les contre-attaques dessinées paraissent dans *Action* et *L'Enragé*, trop imprégnées d'un sentiment de rage et de vengeance pour prendre du recul sur une situation dont l'injustice semble évidente. Aussi, contrairement au texte, qui peut facilement nuancer, la caricature revendique son côté univoque.

Tous les dessins engagés ont en commun la même façon de caricaturer les policiers et l'affrontement avec les étudiants, au-delà du style individuel de chaque dessinateur. Les C.R.S. sont

---

112 *Géranonymo* n°7, mai-juin 1973, p. 5.

113 On remarque le jeu de mot où Geronimo, figure de résistance indienne, devient *Géranonymo* : l'indien anonyme peut représenter toutes les formes d'oppression.

114 Jean-Pierre Le Goff, *op. cit.*, p. 104.

réduits à une figure métonymique de la répression, identifiables à leur uniforme qui suffit à décrire leur fonction. Ainsi, leurs « instruments de travail » se sont transformés en des attributs symboliques de la violence exercée par le pouvoir : casques, lunettes de protection et matraques sont les éléments indispensables à la caricature des policiers. « Les casques, bruits de bottes et coups de matraques appartiennent à un ensemble de stéréotypes qui prolifèrent à partir de Mai et perdurent au moins jusqu'en 1974 » et participent à faire des C.R.S. « l'archétype d'un fascisme que l'ensemble de la population doit combattre<sup>115</sup>. » Les dessins de presse schématisent volontairement et sans pitié les forces de l'ordre, comme le montre parfaitement le dessin de Siné qui réduit le C.R.S. à une croix gammée composée de ses attributs représentatifs (**Fig. 8**). Un autre de ses dessins, publié dans *L'Enragé* (**Fig. 86**), répond avec humour à une plainte du Syndicat des officiers C.R.S. concernant « l'usage abusif du sigle C.R.S. », en montrant qu'aux yeux des manifestants, la répression n'a qu'un seul visage.

Cette schématisation générique tend à déshumaniser complètement la figure du policier, transformé en véritable monstre. Dans les inquiétants dessins de Cardon (**Fig. 87**), les visages des C.R.S. ont le rictus glacé et le regard vide d'une tête de mort, qui accentuent la violence froide de leurs attaques. Les autres dessinateurs dressent de virulents portraits de C.R.S. représentés comme des sadiques dans des situations dont la brutalité est dramatisée. Dans un dessin de Flip (**Fig. 88**), on voit des créatures aux crocs aiguisés briser le crâne d'un jeune homme nu et sans défense. Willem résume Mai 68 en une scène de dissection d'une Marianne étudiante par un C.R.S. assoiffé de sang (**Fig. 89**). Le rapport de force inégal entre ces deux acteurs du combat est renforcé par la position soumise de la victime et par le rouge vif étalé au doigt, qui vient dénoncer cette barbarie. Lorsqu'il reprend ce thème dans un dessin de *Hara-Kiri Hebdo* un an après les événements (**Fig. 90**), Willem insiste, avec plus de légèreté, sur la bêtise comme source de violence des C.R.S., ce que fait également Lesluin avec son *strip* humoristique paru dans *Zinc* (**Fig. 91**). Siné est probablement celui qui représente la nature de ce combat avec le plus de violence et de simplicité. Le dessinateur a déjà trente-neuf ans en mai 1968, mais il participe avec ferveur et enthousiasme aux événements : « je n'ai jamais tant joui de ma vie quand j'ai vu, finalement, les C.R.S. reculer devant les jeunes<sup>116</sup> ». Cette « jouissance » dans l'affrontement se retrouve dans chacun de ses dessins, qui allient virulence et provocation pour convaincre le lecteur et l'obliger à une prise de conscience. Le trait de Siné, inspiré de la simplicité efficace de l'américain Saul Steinberg<sup>117</sup>, joue de son aspect faussement maladroit pour dénoncer avec originalité la brutalité des situations observées et

115 Scylla Morel, « Le dessin de presse : formes et enjeux de la contestation », *MédiaMorphoses* [en ligne], 2008, hors-série n°4, p. 58.

116 Siné, lettre à Catherine Failliot, 8 mai 1968, *op. cit.*

117 Saul Steinberg (1914-1999) est un artiste, dessinateur de presse et illustrateur américain d'origine roumaine, connu pour son travail pour le *New Yorker*.

assimilées par le dessinateur. « J'aime l'humour saignant, violent, agressif, provocateur », avoue-t-il. « Je crois qu'il faut secouer les gens. Un dessin drôle, s'il n'est pas violent, ne m'amuse pas<sup>118</sup>. » Cet esprit transparaît dans ses dessins qui décrivent les C.R.S. par le biais d'un humour très noir et agressif, toujours irrespectueux, sans compromis. Siné prend au pied de la lettre le fameux slogan « CRS = SS » (**Fig. 92 et 93**) en représentant ses boucs émissaires préférés en pleine action, afin de souligner la violence inhérente à leur métier (**Fig. 94 et 95**). En effet, l'attaque n'est pas destinée à un individu, mais bien à l'ensemble des forces de l'ordre, dressés en véritable bourreaux (**Fig. 96**) pour frapper voire tuer les étudiants de façon automatique. Siné dénonce ouvertement ce qu'il compare à une boucherie (**Fig. 97**) et répond à la violence physique par la violence verbale et graphique.

Les dessins qui retracent les affrontements cherchent à décrire la nature même de l'opposition de ces deux camps, en insistant sur l'inégalité des rapports de force : l'étudiant est souvent représenté en figure isolée et démunie face à un couple ou un groupe de C.R.S. armés. Ce déséquilibre établit un parallèle avec une situation de guerre où les policiers sont formés en soldats, comme des machines à répression prêtes à dégainer au moindre signe de trouble (**Fig. 98**). Ils constituent ainsi une masse uniformisée et transformée dans les dessins en marée noire qui s'étend à l'infini, symbole du caractère inhumain de cette répression et des forces de l'ordre en général (**Fig. 26, 27 et 99**).

Par extension, la critique singulière des appareils répressifs de l'État n'est qu'une partie de l'accusation des institutions gouvernementales propres à Mai 68. En effet, les dessins donnent corps au reproche fait aux forces de l'ordre d'être les marionnettes du pouvoir, à l'instar de la caricature de Siné publiée dans *Action* (**Fig. 100**), ou encore des pions, comme on en retrouve l'image dans les dessins faussement ludiques de *L'Idiot Liberté* (**Fig. 101**).

## *Contre le gaullisme et le pompidolisme*

Les dessins de presse engagés ont principalement pour cible le gouvernement, personnifié par la figure du président de la République, qui concentre les haines. Celui-ci est attaqué soit directement, par le biais de la caricature, soit de façon imagée, en employant l'allégorie.

Comme le montre François Forcadell dans son *Guide du dessin de presse d'actualité*, le général De Gaulle devient une « cible privilégiée » du dessin satirique émergent dans la nouvelle presse de la V<sup>e</sup> République, et représente à lui tout seul une « certaine idée de la France » qui s'exporte à

---

118 In François Forcadell, *Le Guide du dessin de presse d'actualité*, Paris, Syros/Alternatives, 1989, p. 78.

travers le monde<sup>119</sup>. On reconnaît aisément De Gaulle, réduit à quelques attributs caractéristiques : un gros nez, de larges oreilles coiffées d'un képi, le tout monté sur une généreuse bedaine.

De nombreux dessins humoristiques visent directement la personne du général, en croquant sous son plus mauvais jour son physique, miroir de sa mentalité tant critiquée – démarche qui pose les bases de la caricature. En effet, pour qu'il y ait caricature, il faut que la déformation facétieuse, grotesque ou parodique d'un individu soit réalisée à des fins de dérision, voire de subversion. Dans la caricature politique, l'aspect critique est toujours sous-entendu, car « au-delà du corps personnel des individus représentés, c'est le corps générique de la catégorie sociale, de l'institution ou du parti politique auxquels ils se rattachent qui entre en jeu<sup>120</sup>. » Siné, en anarchiste insolent, prend un réel plaisir à ridiculiser celui dont il souhaite tant la défaite. Dans ses petites caricatures qui semblent inoffensives, De Gaulle, avec son triple menton, sa moue et son fameux képi étoilé, apparaît complètement décrédibilisé dans des situations ubuesques, se révélant tantôt comme un gros dur tatoué (**Fig. 102**) ou comme un incompris aux angoisses refoulées (**Fig. 103**). Cabu, quant à lui, l'enterre ironiquement au Panthéon, en faisant allusion au geste habituel du général lors de ses interventions publiques (**Fig. 104**). Ici, l'aspect dérisoire de la scène est accentué par la taille et la précision de l'élément architectural qui contraste avec les figures noires, ainsi que par le décalage entre la devise du fronton, « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante », et les personnages qui se plaignent « Alors, il nous emmerdera jusqu'au bout, celui-là... ». Le président est tout aussi ridicule lorsqu'il est représenté en super-héros français au regard fier mais au visage plus enlaidi que jamais (**Fig. 105**). L'humour « bête et méchant » d'*Hara-Kiri Hebdo* n'épargne pas le général, mais ne se montre pas aussi violent que ses pairs : Reiser s'amuse davantage à dresser le portrait d'un pauvre vieillard sénile et inoffensif (**Fig. 106 et 107**) et le compare presque gentiment, à sa mort, à un éléphant, « vieux, solitaire et loin du troupeau » (**Fig. 108**).

De nombreux dessins utilisent la figure de De Gaulle pour symboliser une France vétuste et sclérosée, dont le responsable doit partir. Topor joue sur le champ lexical de la pourriture, en représentant un pays rongé de l'intérieur (**Fig. 109 et 110**) et un président lui-même décomposé (**Fig. 111**), tandis que d'autres montrent que le régime tombe littéralement en ruines (**Fig. 112, 113**).

Les caricatures les plus violentes accusent directement De Gaulle d'être un assassin, responsable des blessés et des morts causées par la police, sous son ordre. Les dessins publiés dans *L'Enragé* associent la personne de De Gaulle au sang, dont la couleur ressort, pour l'accuser d'en avoir sur les mains (**Fig. 114-116**).

---

119 Sur l'image de De Gaulle à l'étranger, voir : Jean-Claude Simoën (éd.), *De Gaulle à travers la caricature internationale*, Paris, Le Livre de poche, 1973, ainsi que les caricatures de dessinateurs étrangers réunies dans *L'Enragé* n°8, 1<sup>er</sup> août 1968.

120 Laurent Baridon, Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 29.



Cette accusation va encore plus loin lorsque le général et sa politique sont comparés au nazisme, dont il a pourtant libéré la France. Si les C.R.S. sont des SS, De Gaulle est assimilé à Hitler. Siné en joue lorsqu'il représente le général avec la moustache et la coiffure d'Hitler (**Fig. 117**), tandis que Willem se montre beaucoup plus violent en dessinant un inquiétant De Gaulle handicapé, appuyé sur des béquilles en forme du sigle des SS (**Fig. 31**). Siné va pousser cette comparaison entre gaullisme et nazisme jusqu'à publier dans le n°5 de *L'Enragé* « 8 pages de propagande nazie – sans un mot d'explication ni de traduction – une grande et énorme claque dans la gueule à De Gaulle et ses sbires <sup>121</sup>! » Un geste d'autant plus provocant qu'il se passe de dessins contemporains et de commentaire, pour laisser parler les images à elles seules.

Le style atypique de Topor s'éloigne de la caricature politique et le dessin d'actualité pour mettre De Gaulle en scène dans des situations les plus étranges, propres aux œuvres fantasmagoriques du dessinateur. Certes, il le malmène, le comparant à un abcès dont la jeunesse française doit se débarrasser (**Fig. 118**) ou à un crocodile dévorant la France (**Fig. 119**). Mais c'est avant tout une image inquiétante de la France gaulliste qu'il donne à voir de façon personnifiée dans un président assimilé à un bourreau (**Fig. 120**) et qui laisse mourir son pays (**Fig. 121, 122**). Topor joue de son inventivité et de son humour aussi sombre que son style, loin de la ligne claire des autres dessinateurs et renvoyant plutôt à des illustrations de Daumier teintées de surréalisme, pour attaquer indirectement un pouvoir aussi absurde que ses représentations (**Fig. 123-126**).

Le régime gaulliste est personnifié non seulement par de De Gaulle lui-même, mais aussi par les autres institutions qui sont à ses fondements, symbolisées par les figures récurrentes de l'ecclésiastique reconnaissable à sa mitre, du militaire ou du policier avec son uniforme, et du bourgeois avec son haut-de-forme (**Fig. 21, 127, 128, 129**). Le gaullisme est également souvent représenté de manière allégorique, à travers la croix de Lorraine, symbole de la France libre, devenu l'emblème du mouvement gaulliste. De nombreux dessinateurs jouent simplement sur la forme de la croix pour la transformer en objets néfastes tels qu'un pistolet (**Fig. 130**), une guillotine (**Fig. 131**), une potence (**Fig. 132**), une mitrailleuse (**Fig. 133**) ou encore un poids pour la noyade (**Fig. 134**). Siné, adepte des amalgames, lie la croix de Lorraine à la croix gammée, toujours dans l'association du gaullisme au nazisme (**Fig. 135**). Les dessins glaçants de Cardon, toujours empreints d'une ambiance macabre et fantomatique et d'une charge symbolique puissante, décrivent le gaullisme, représenté par la croix, comme une véritable gangrène qui annihile les cerveaux des C.R.S. et de la France toute entière (**Fig. 136-138**). Son dessin qui montre des personnages anonymes et uniformes en train d'empaler une personne avec la croix gaulliste (**Fig. 139**), est représentatif de l'univers du dessinateur, toujours peuplé de ses figures nues – donc universelles – et qui utilise la métaphore

---

121 Siné, *La Chienlit c'est moi !*, op. cit., p. 79.

pour rendre la violence encore plus palpable que par une représentation réaliste.

Enfin, Wolinski se démarque de ses pairs en critiquant la pensée gaulliste non pas à travers ses acteurs principaux, mais en donnant la parole aux partisans du gouvernement pour illustrer leur mentalité dans des petits *strips* cocasses. Ses personnages esquissés en quelques coups de feutre s'expriment soit par le biais de monologues ironiques (**Fig. 140**), soit par des dialogues qui soulignent l'absurdité de la pensée gaulliste (**Fig. 141, 142**), souvent sous forme de dialogues de café où « monsieur Français-con-moyen » s'entretient avec « monsieur Moyen-con-français<sup>122</sup> » (**Fig. 143**).

Georges Pompidou apparaît moins souvent dans les dessins satiriques, car il n'est pas le responsable direct de la répression de Mai 68, mais aussi parce que lors de son élection en juin 1969, les journaux les plus virulents ont déjà disparu. On le voit déjà apparaître en tant que premier ministre, dénoncé comme étant le « chien » docile de De Gaulle, à l'image de la caricature de Cabu (**Fig. 144**). *Charlie Hebdo* est le journal qui se montre le plus critique envers Pompidou et la « majorité silencieuse », qui incarne la démagogie et l'injustice sociale, et qui exerce la censure, responsable de la mort de l'*Hebdo Hara-Kiri* et également dénoncée par *L'Idiot International* devenu *Tempêtes* (**Fig. 145**). Le président est toujours réduit en caricature à ses gros sourcils, son mégot au coin de la bouche et son air débonnaire. Dans *Zinc* apparaissent plusieurs caricatures plus moqueuses que méchantes (**Fig. 61**). La haine envers Pompidou pousse Cabu à le ridiculiser indirectement avec sa série *Les aventures de madame Pompidou* sur l'intimité du couple présidentiel, qui a valu des amendes mineures aux éditions du Square (**Fig. 146**). C'est surtout à l'annonce de la maladie du président que *Charlie Hebdo* se défoule dans un humour noir qui culmine dans un n°177 sans pitié à l'égard de sa mort, comme en témoigne la violente couverture signée Gébé représentant un Pompidou monstrueux barré d'une croix rouge (**Fig. 147**), ainsi que l'ensemble des caricatures sur le thème (**Fig. 148**).

### *Anticapitalisme et anti-impérialisme*

Les dessins de la presse parallèle dépassent leur fonction visant à saisir l'actualité lorsqu'ils cherchent à contester la nature même du système politique et financier, basé sur l'avènement du capitalisme. Au-delà de la critique des personnalités politiques, les dessins engagés se font le reflet d'une contestation propre au phénomène contre-culturel de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : la dénonciation d'une société inégale fondée sur le profit et sur l'exploitation. Pour ce faire, tous les

---

122 André Bercoff, *op. cit.*, p. 81.

dessins utilisent les mêmes codes de représentation symbolique dans l'opposition – toujours manichéenne – entre l'exploitant et l'exploité. L'ouvrier est décrit en véritable victime des méthodes esclavagistes du capitalisme, poussé à bout pour toujours produire plus, comme par exemple dans l'entreprise automobile Citroën, où d'importantes grèves ont lieu en mai 1968, malgré les accords de Grenelle<sup>123</sup> (**Fig. 149**). Les attributs caractéristiques de la figure du capitaliste sont les mêmes que celle du bourgeois ou du banquier, issues de la typologie des personnages répandue dans les caricatures du XIX<sup>ème</sup> siècle, à l'instar des types établis par Daumier. Ainsi, le capitaliste se « reconnaît à cause du chapeau haut-de-forme », comme le dit une figure de Wolinski (**Fig. 150**), ainsi qu'à son costume souvent composé d'une veste noire, d'un nœud papillon et d'un pantalon à rayures, avec un cigare comme accessoire ; autant d'attributs classiques de la richesse et du pouvoir. Son embonpoint contraste avec la maigreur du travailleur, qui engraisse le patron avec sa force de travail (**Fig. 151**). Le capitaliste est souvent représenté en train d'écraser l'ouvrier, image de l'injustice qui permet à une puissante minorité de reposer sur le peuple (**Fig. 152, 153**). Ce sont aussi les conditions de travail qui sont dénoncées, la production à la chaîne étant perçue comme une méthode de déshumanisation de l'individu (**Fig. 154, 155**). Au-delà d'une position marxiste à l'égard du capital, ces dessins dénoncent, à travers la figure du riche patron, l'injustice sociale provoquée par la course au profit érigée comme nouveau principe de l'ordre établi. Cependant, ces petits dessins critiques ne sont pas aussi violents ou marquants que les textes qui défendent cette même cause, car ils s'inscrivent malgré tout dans la continuité d'une typologie classique sans se réapproprier entièrement ses codes. Ils restent pourtant symboliques d'une opinion partagée par tous les opposants au système et à la culture dominante.

La même démarche de reprise d'une typologie récurrente se retrouve dans la critique des États-Unis, personnifiée par la célèbre figure de l'Oncle Sam, personnage allégorique popularisé au XIX<sup>e</sup> siècle. L'Oncle Sam n'est cependant pas très présent dans les dessins de la presse parallèle française, peut-être à cause de l'aspect « vu et revu » de cette personnification. Prenons pour exemple principal de cette critique de l'impérialisme américain les dessins de Siné réalisés en 1968 et publiés dans *L'Enragé* et dans *Action*<sup>124</sup>. Il crée ces « 90 dessins astuces sur le mot CIA en portugais » lors de son séjour à Rio de Janeiro pour témoigner de son soutien au peuple brésilien dans sa lutte contre la dictature militaire pro-américaine. L'impérialisme étasunien y est représenté sans grande originalité par un Oncle Sam à barbiche portant un haut-de-forme avec la bannière étoilée, dans des scénettes dont l'humour repose sur le rapport entre la légende et l'illustration du jeu de mots. Si

---

123 Les accords de Grenelle ont été négociés du 25 au 27 mai 1968 entre le gouvernement Pompidou, certaines organisations patronales et plusieurs syndicats ouvriers, et ont abouti à des réformes telles que l'augmentation du salaire minimum et la réduction du temps de travail.

124 Ainsi que dans un recueil, *CIA*, Paris, Éditions Pauvert, 1968.

celui-ci est facile, étant donnée la terminaison courante des mots hispaniques en *-cia*, les caricatures jouent de cette simplicité pour critiquer tous les aspects négatifs de la politique américaine. Elle y est ainsi souvent comparée au nazisme (**Fig. 156**), et concentre tous les défauts pour faire de l'Oncle Sam une véritable incarnation du Mal (**Fig. 35, 157**).

Les dessins de Siné sont particulièrement violents concernant la critique de l'impérialisme israélien, qui prend forme lors des violentes guerres menées par Israël dès 1967 dans le cadre du conflit israélo-arabe. La politique militaire israélienne est, à nouveau, mise en parallèle avec le nazisme, en soulignant l'aspect d'un schéma qui se répète (**Fig. 158, 159**). Les symboles utilisés pour cette dénonciation y deviennent puissants, l'étoile de David étant directement assimilée à la croix gammée, comme le montre le glissando de Malsen (**Fig. 160**) ou encore le dessin de Willem qui critique l'attitude d'auto-victimisation d'Israël pour justifier ses actions (**Fig. 161**).

### *Contre la presse officielle et les médias de masse*

La presse parallèle s'engage ouvertement pour la liberté de l'expression et le droit à la contre-information, tandis que ses dessins attaquent directement les médias officiels comme étant les « chiens de garde » du pouvoir établi. Le contrôle du régime gaulliste sur la presse est un thème récurrent des affiches de Mai 68 célèbres, comme « la police vous parle tous les soirs à 20h », « presse ne pas avaler » ou encore celle l'Atelier Populaire représentant les radios RTL et Europe 1 ainsi que la télévision ORTF comme des organes du Général de Gaulle. Dans les dessins des journaux engagés, les titres des grands journaux sont cités comme étant les symboles d'une tromperie informative orchestrée par le gouvernement : « on vous roule » annonce dans un jeu de mots le n°30 d'*Action* qui illustre l'uniformité de l'information, reflet de l'uniformisation de la société (**Fig. 23**). La répétition du même motif vient souligner le danger de cette croyance systématique en la presse. D'autres dessins illustrent la thématique des effets la propagande mensongère sur le cerveau des citoyens. « La presse. La mécanique à bourrer les crânes à domicile. Le lavage de cerveau à l'heure du café au lait<sup>125</sup>. », résume très bien Cavanna dans *Charlie Hebdo*. Topor, dans un dessin très évocateur, dépeint la triste réalité d'une population aux cerveaux réduits en cendres par l'ensemble des grands journaux symbolisé par un oiseau en papier (**Fig. 162**). Siné ne passe pas par quatre chemins lorsqu'il illustre littéralement, en couverture du dixième *Enragé*, un bourrage de crâne gaulliste avec l'ensemble de la grande presse dont il a collé les titres : *France Soir; Le Journal du Dimanche, L'Aurore, Paris Jour, Le Monde, Le Figaro, Le Parisien, Paris-*  
125 Cavanna, « La presse écrite crève », *Charlie Hebdo*, n°63, 31 janvier 1972, p. 3.

presse et même *L'Humanité* sont accusés de servir le pouvoir établi (**Fig. 37**). Une image similaire est affichée en couverture d'Action n°29 : on y voit une personne s'intoxiquer avec la drogue néfaste qu'est la presse écrite (**Fig. 22**). Le joint a été réalisé simplement par le collage d'une page de *France Soir*, dont la matérialité contraste avec le graphisme aux courbes épaisses qui forme le profil du visage et les volutes de fumée.

Dans de nombreux dessins, la critique vise plus directement l'ORTF, qui était contrôlé par le gouvernement et donc vu comme porte-parole du pouvoir établi. Un dessin de Cardon (**Fig. 163**) reprend l'image de l'ORTF comme extension de la personne de De Gaulle qui assourdit le peuple à la chaîne. Cabu reprend la thématique du bourrage de crâne par l'ORTF en le comparant au gavage (**Fig. 164**) ou encore, fait de Jean Benedetti, journaliste à l'ORTF, un brave perroquet du président, qui lui répète ce qu'il souhaite entendre, ce qui souligne la démagogie perpétuée par la grande presse (**Fig. 165**).

Ainsi, la critique du pouvoir établi est une thématique omniprésente dans les dessins de la presse parallèle engagée, déclinée sous tous ses aspects. Elle est moins présente dans la presse contre-culturelle des années soixante-dix, qui oriente ses dessins vers d'autres combats plus généraux, pour mettre à mal les tabous inhérents à la société française conservatrice.

## b. ... Pour briser les tabous

### « *Sex and drugs and rock and roll* »

Cette fameuse formule, qui n'apparaîtra qu'en 1977 dans la chanson éponyme d'Ian Dury, est devenue intemporelle pour servir à résumer le mode de vie d'une jeunesse débridée. Cette devise synthétise les découvertes d'une génération rebelle qui cherche à mener à mal les tabous de la société à propos des pratiques sexuelles libérées, de l'usage de stupéfiants et de l'arrivée d'une musique amplifiée – autant de combats à mener pour leur acceptation, et relégués par l'univers artistique de la presse contre-culturelle.

Comme il a été dit auparavant, l'un des combats pour la libération sexuelle a pour objectif le droit à l'avortement, pratique qui n'était pas encore totalement légalisée et encore exercée dans la douleur. Sa représentation en image est délicate, étant donnée qu'elle renvoie à une idée de souffrance. L'avortement est un sujet dont l'illustration ne s'est diffusée qu'à partir des années

soixante, car tout ce qui touchait à l'obstétrique était auparavant un énorme tabou dans une société moralisatrice où la femme n'était pas libre de ses choix, et encore moins de son corps. Ainsi, lorsque la presse parallèle appelle à la légalisation de l'IVG dans des textes engagés, la question s'est posée de savoir s'il fallait en recourir aux dessins pour relayer ce combat. La difficulté d'une telle entreprise – représenter l'avortement de façon « correcte » - résulte en une rareté des dessins sur ce thème. Les quelques dessinateurs qui se sont prononcés pour cette tâche ont tous opté pour une certaine violence du propos, afin de dénoncer les positions du gouvernement, sans pour autant représenter l'acte de façon crue. Les cases dessinées par Philippe Legendre-Kvater, publiées dans une double-page du *Parapluie* (**Fig. 166**), laissent place au non-dit pour souligner les difficultés que traversent les jeunes femmes lors d'une grossesse non voulue, en opposition aux fausses difficultés que cela puisse poser aux médecins. *Actuel* consacre une de ses couvertures à « l'avortement militant » et réutilise un dessin de Crumb pour représenter la souffrance endurée lors de pratiques non conventionnelles, qui doivent disparaître (**Fig. 167**). Le droit à l'avortement est largement défendu par l'équipe de *Charlie Hebdo*, qui choisit l'ironie alliée au *gore* pour le revendiquer à travers ses dessins, souvent publiés en couverture. Dans une de ses bande dessinées, Wolinski joue de son sens du dialogue afin de montrer, dans des situations déplacées, l'incompréhension voire l'inutilité des hommes dans de telles situations, ce qui contraste avec la légende indiquant que les femmes « ne sont pas seules dans leur lutte pour l'avortement libre » (**Fig. 168**). Reiser a fait de nombreux dessins empreints d'une réflexion politique sur le féminisme, qu'il encourageait. Lorsqu'il se montre *gore* en traitant des thématiques sexuelles, c'est pour mieux se rire du mal. Ainsi, il ne se prive pas de tracer en quelques coups de crayon d'horribles avortons rouge sang dans des scènes délibérément exagérées pour témoigner de l'absurdité des mesures anti-avortement (**Fig. 169, 170**). La Une de Willem publiée en 1974 crie « assez ! » face à une situation aussi grotesque que son dessin (**Fig. 171**). On y voit une femme enceinte « jusqu'aux dents », avec dans le dos un homme et deux enfants qui s'accrochent et qui représentent probablement les membres de sa famille. Ils forment ce qui ressemble à une créature, criant d'une seule voix leur revendication commune, pour mettre fin à cette situation insupportable pour la femme. Dans une liberté artistique qui témoigne de son intérêt pour le bizarre, Willem parvient ainsi à synthétiser, avec originalité, des années de combat dans un seul dessin.

De façon générale, la thématique du sexe est très présente chez tous les dessinateurs de *Charlie Hebdo*, qui pourtant ne cherchent pas à esthétiser ou mythifier la chose, et la présentent plutôt dans toute sa banalité et sa crudité afin de plaider pour une libéralisation des mœurs dans une société conservatrice. Cet objectif est partagé par l'ensemble de la presse alternative, qui cherche à briser les tabous concernant le sexe, en laissant les images parler pour une acceptation assumée des désirs

sexuels. Il convient de rappeler que la provocation est toujours proportionnelle aux tabous, et que de nombreux dessins étaient plus choquants qu'il n'en paraît de nos jours. La sexualité et l'érotisme ne sont pas aussi délicats à représenter que l'avortement, car ils sont associés à des idées de plaisir, auquel tout le monde doit avoir droit. Les dessins s'opposent à l'unanimité contre la répression du désir sexuel, par leur existence même mais aussi par leurs thèmes. *Géranonymo*, par exemple, accorde des pages entières à la liberté de représenter le sexe, de façon poétique, contre une censure jugée absurde et hypocrite (**Fig. 172-174**). *Le Fléau social* joue sur l'auto-dérision en publiant dans son premier numéro un dessin signé Crumb représentant un homme assoiffé de sexe (**Fig. 68**). Certains des quelques dessins qui paraissent dans le journal du FHAR évoquent clairement le sexe homosexuel, toujours dans le souci de rester esthétique pour représenter la chose comme étant belle. Le numéro douze de *Tout !* consacré à la « libre disposition de notre corps » annonce la couleur en affichant une paire de fesses photographiée en couverture, et publie également une grande bande dessinée qui montre avec humour l'omniprésence du sexe et de son lien avec le pouvoir et les rapports de force dans la société (**Fig. 175**).

Le sexe est également omniprésent dans les dessins des journaux *underground* tels que *Actuel* et *Le Parapluie*, mais surtout dans *Zinc*, où il apparaît en filigrane, au détour de ses personnages dénudés, aux corps libérés. Le numéro dix est une « célébration du poil », où il abonde afin de « calmer les bonnes mœurs » qui le considèrent comme sale voire obscène (**Fig. 176**). Dans *Zinc*, on célèbre également une sexualité ouverte et naturelle et un érotisme joyeux. Pierre Guitton admire le corps de la femme ; cela se ressent dans sa façon de dessiner son corps voluptueux avec beaucoup de minutie et de singularité. Cependant, son regard masculin ne va pas jusqu'à esthétiser ou érotiser l'anatomie féminine à outrance ; la nudité apparaissant davantage comme une chose naturelle. En effet, tous ces personnages féminins, qui par ailleurs se ressemblent beaucoup, sont en tenue d'Ève et contrastent ainsi avec les figures masculines, plus rares et toujours vêtues. Pourtant, ce sont toujours les femmes qui ont une position de supériorité, grâce à leur physique dominant ou aux situations qui jouent en leur faveur. Elles sont libres de leur corps et de leurs actions, à l'image du couple emblématique formé par Huguette et Francine, deux femmes dont l'amour invincible se rebelle contre toute forme d'oppression. Bien que l'artiste ne donne pas d'interprétation à cette bande dessinée qu'il crée par simple et pur plaisir, on pourrait y voir l'apologie de la libération sexuelle, à travers le puissant amour que peuvent éprouver deux femmes l'une pour l'autre, et par le droit à la représentation de la nudité – Francine est d'ailleurs condamnée à être brûlée au bûcher pour impudicité dans le quatrième épisode de la série (**Fig. 177**). La thématique sexuelle est également source d'inspiration pour des recherches esthétiques psychédéliques : Lesluin, par exemple, joue sur la forme des organes sexuels pour créer des images fantastiques et délirantes (**Fig. 178, 179**).

On remarque cependant que cette représentation explicite et esthétique du sexe est principalement entreprise par des artistes hommes, et pour un lectorat majoritairement masculin. Il en est autrement dans les bandes dessinées d'Anne Costerg, publiées dans *Zinc*, où l'on voit des grossiers personnages se faire punir, dans des situations fantastiques, pour leur obsession (**Fig. 179, 180**).

Cette représentation du sexe se fait de façon modérément provocante – juste assez pour revendiquer, directement ou indirectement, le droit à la libération du corps et du plaisir sexuel. L'avènement d'une nouvelle bande dessinée « pour adultes », initiée en France par *Zinc* et cristallisée autour de *L'Écho des Savanes*, va aller encore plus loin dans l'illustration crue du sexe. Dans ce journal, le sexe, qui tend vers la pornographie, est omniprésent, et à ne jamais prendre au premier degré. Grâce à la réappropriation de la forme d'expression de la bande dessinée, libérée de ses carcans, le sexe, dans toute sa trivialité, peut devenir l'objet principal de la représentation artistique, simplement pour ce qu'il est. Ainsi, on peut librement raconter les aventures d'un phallus, comme le fait Mandryka avec son personnage Bitoniot, dont les différents états d'excitation sont illustrés dans de petites scénettes amusantes. Mandryka joue sur le décalage entre le thème du dessin, qui reste axé sur le plaisir phallique, et son style qui reprend les codes de la bande dessinée pour enfants – Bitoniot étant lui-même un personnage à l'allure enfantine, avec sa casquette et son air gentil (**Fig. 182**) Gotlib est certainement celui dont le dessin est le plus pornographique et délibérément vulgaire. On peut ainsi retrouver, réunis dans une seule bande dessinée, « scatologie, pornographie aussi joviale qu'un hamster, détournement des histoires enfantines les plus célèbres, Cosette pompant Jean Valjean avec application, Blanche-Neige procurant du plaisir aux sept nains à la fois, et M. Seguin courant, débraiguetté, comme un fou à la poursuite de sa chèvre<sup>126</sup>. » (**Fig. 183**) On remarque une différence dans une telle représentation du sexe, dont le réalisme va toujours de pair avec l'absurde, et celle de Brétécher, qui était pourtant la première à dessiner un sexe masculin dans *Pilote*. Elle explique à ce propos : « Je peux me le permettre parce que j'ai un dessin élégant et racé ; alors que celui de Gotlib, qui est commun et vulgaire... Si je fais un zizi, ça a de la classe. Le même dessiné par Gotlib, il sera porno et dégueulasse<sup>127</sup>. » L'obsession de Gotlib pour le sexe se transforme en véritable source d'humour, un humour déplacé et nouveau dans une bande dessinée enfin « décoincée ».

Ainsi, une brèche a été ouverte dans les mœurs françaises bien pensantes grâce à la presse parallèle qui s'est battue contre la censure pour revendiquer le droit de représenter le sexe, en tant qu'élément important de la vie, sujet artistique et surtout objet d'humour. Grâce à cette démarche revendicatrice relayée par les dessins, plusieurs journaux pornographiques *underground* voient le

---

126 André Bercoff, *op. cit.*, p. 200.

127 *Ibid.*, p. 202.



jour : *Sex Hebdo*, *L'Organe* (version française du magazine américain *Screw*) et surtout *S*<sup>128</sup>, qui accordait beaucoup d'importance aux dessins, en publiant par exemple des bande dessinées de Guitton ou encore des œuvres de Tom of Finland dans un dossier sur les homosexuels en mai 1975.

L'autre grand tabou que la presse parallèle appelle à briser concerne l'usage des stupéfiants, interdit par la loi mais surtout mal compris et mal jugé par l'ensemble de la population. S'il faut attendre l'« Appel du 18 joint » publié dans *Libération* en 1976 pour avoir le premier manifeste appelant clairement à la légalisation du cannabis, l'univers artistique de la *freep y* faisait déjà allusion dès le début de la décennie. Il est intéressant de remarquer que les dessins qui représentent la drogue elle-même sont très rares. En effet, l'objet en soi – le joint ou le carton de LSD – a peu d'intérêt esthétique, contrairement aux effets visuels qu'il provoque. Le n°20 d'*Actuel* comporte un dossier consacré à la drogue. Sur la couverture, on retrouve les fameux *Freak Brothers* de Gilbert Shelton, les yeux rivés sur un appétissant joint aux volutes de fumée vertes et rouges. En accompagnement des articles explicatifs sur les différentes drogues, d'anciennes illustrations gravées ont été sorties de leur contexte et colorées afin de mettre en image les sensations éprouvées, qui sont difficiles à matérialiser ou à rendre perceptibles. Par exemple, un homme faisant la planche dans la mer peut servir à décrire une « sensation d'étonnante légèreté » provoquée par la marijuana (**Fig. 184**), et une scène surréaliste avec un chat bleu peut donner une idée des mondes façonnés par le LSD (**Fig. 185**). Ainsi, les dessins qui traitent cette thématique vont naturellement utiliser les éléments d'un psychédélisme artistique pour donner à voir un univers où les sens sont aiguisés, où les objets se déforment, se courbent et s'étirent, et où les couleurs éclatent ; à l'instar du n°22 de *Zinc*, consacré à cette « invitation au voyage » (**Fig. 186**). Ces œuvres vont avant tout chercher à souligner la beauté que peut engendrer la consommation de stupéfiants, avec tout ce qu'elle comporte d'étrange, en revendiquant le droit à l'évasion. Elles s'inscrivent ainsi dans la démarche contre-culturelle qui utilise l'art pour ouvrir les esprits à des mondes parallèles, rejetés par la norme.

Les dessins de la presse parallèle suivent donc la fonction inhérente à l'art de casser les tabous et d'ouvrir les mentalités, à l'aide d'une nouvelle esthétique et de nouveaux sujets de représentation. Mais leur démarche est toujours teintée d'humour, arme puissante pour la contestation contre-culturelle.

---

128 Le mensuel *S*, créé en 1972 et dont le directeur de publication était Louis Dalmas, ancien militant trotskiste, reporter à *France Soir* et éditeur d'*Art Press*. Il est interdit en 1974, mais continue de paraître.

## *La libération du rire*

L'humour brise les tabous. Il est rebelle, car il peut s'attaquer à tout, et s'en prendre à n'importe qui. Le rire a été libéré pendant les affrontements de Mai 68, dans la rue. La survivance et la célébrité des slogans de Mai sont dues, entre autres, à la touche d'humour insolent ajoutée à la violence des propos. Les affiches font l'éloge de la beauté des pavés, et on plaisante sur la mort des C.R.S. Cet esprit est perpétué par la presse alternative, qui est de nature rebelle ; notamment par son usage récurrent de la caricature, art qui repose principalement sur l'humour. Les causes du rire varient en fonction des époques et des lieux : quand les caricatures font référence à des événements lointains et à des personnes oubliées, elles perdent de leur virulence, ce qui n'est pas le cas si leur message repose sur l'utilisation d'un langage allégorique et d'allusions codifiées. Le fonctionnement de la caricature suppose donc un échange entre ceux qui produisent les images, et ceux qui les perçoivent, et dépend également des sensibilités de tout un chacun. Ainsi, l'utilisation de la caricature est intéressante pour les objectifs de la presse parallèle grâce à sa double fonction : critiquer tout en distrayant, ou même distraire pour critiquer. L'humour satirique permet alors à la presse libre engagée de communiquer ses combats de manière originale et d'autant plus puissante, comme il a été vu plus tôt avec les différentes caricatures du pouvoir établi.

L'humour « bête et méchant » de l'équipe d'*Hara-Kiri* a donné naissance à une nouvelle tendance qui sera reprise dans de nombreux journaux de la presse libre : la volonté de rire de tout. Cette liberté est devenue l'apanage de la contre-culture afin de briser les tabous d'une société bien-pensante et sérieuse. Les journaux *underground*, au contraire, ne se prennent pas (toujours) au sérieux, et revendiquent une certaine légèreté représentative de leur liberté et de leur originalité face à la presse officielle, jugée grave et morose. L'humour se décline sous plusieurs formes au sein de cette presse : la satire, l'ironie, le comique de situation, l'humour absurde, noir, impertinent... On les retrouve toutes mélangées dans *Hara-Kiri Hebdo* puis dans *Charlie Hebdo*, deux journaux qui aiment jouer de la provocation, de la dérision et de la brutalité, en mêlant l'humour aux sujets d'actualité et au contexte politique et social de leur temps. La couverture du premier numéro de *Hara-Kiri Hebdo*, réalisée par Wolinski, « résume parfaitement le dessein du journal : réussir la gageure d'être drôle sur des sujets d'actualité parfois tragiques<sup>129</sup>. » (**Fig. 187**) Le type d'humour propre à ces hebdomadaires vise tout le monde, et est donc relativement désengagé, même s'il est plutôt de gauche. *Charlie Hebdo* se moque des normes, notamment à travers la figure du français moyen, caricaturé par Reiser et Wolinski avec son béret et sa moustache, personnage à l'esprit

---

129 Stéphane Mazurier, *op. cit.*, p. 182

limité, passif, voire raciste (**Fig. 188, 189**), qui donnera naissance au fameux beau' de Cabu. Il est utilisé lorsque les dessinateurs veulent critiquer, par le biais de la dérision, un conformisme à la française qui trouve ses victimes parmi la petite-bourgeoisie, ou, plus souvent, le prolétariat. Le journal répond à tout avec provocation, en démontrant sans arrêt son originalité, par exemple lorsque *Hara-Kiri Hebdo* accueille la nouvelle du premier pas sur la lune avec un humour scatologique qui lui est propre (**Fig. 190**). On lui reproche en effet souvent son humour « pipi-caca », qui pourtant va se diffuser de plus en plus dans la bande dessinée underground, comme dans *L'Écho des Savanes*. Les deux hebdomadaires utilisent régulièrement cet humour, qui amuse alors pour son aspect *gore*, pour illustrer des situations en lien avec l'actualité : Wolinski applique au pied de la lettre l'expression « être dans la merde » (**Fig. 191**), et Reiser propose avec ironie la sodomie comme solution à la surpopulation (**Fig. 192**).

Les journaux de bande dessinée comme *Zinc* et *L'Écho des Savanes* ont comme but premier, voire unique, de faire rire, comme l'explique Pierre Guitton (**voir Annexe**). Leur forme d'humour est principalement l'absurde ainsi que, pour le deuxième, le comique de situation, souvent lié au sexe. *Zinc* propose une lecture distrayante, avec des dessins-blagues, des personnages à l'allure comique, ainsi que des jeux (**Fig. 193**). Le détournement de jeux dessinés, originellement destiné aux enfants, est récurrent dans les journaux de bande dessinée *underground* et est un signe supplémentaire de l'évolution du neuvième art vers un public adulte, qui cherche à s'amuser à sa façon. En changeant de formule, les numéros de *Zinc* se consacrent à des thématiques de plus en plus absurdes : le n°13 illustre la rébellion des chaises qui en « ont plein le cul », et le n°15 titre en couverture « Les pingouins sont-ils protestants ? », aux côtés d'un monstre que l'on retrouve dans les pages intérieures du magazine. Ce même numéro accorde tout un dossier au racisme anti-suédois, avec de faux dessins explicatifs pour illustrer ces propos (**Fig. 194**). Ici, l'usage de l'absurde peut faire écho avec l'absurdité même du raisonnement raciste.

Ayant décidé qu'ils étaient libres de se moquer de tout, les journaux parallèles s'attaquent avec humour à un sujet sensible et rempli de tabous, et pour cela grande source d'inspiration : la religion. Le n°16 de *Zinc* traite entièrement de la question. « Un miracle : Dieu existe » : l'ironie de cette affirmation à la Une est d'autant plus renforcée qu'elle est accompagnée d'un personnage dans un accoutrement ridicule (**Fig. 64**). Les blagues qui s'enchaînent sur les croyances culminent dans un excellent tableau illustré, où l'humour provocateur est utilisé pour comparer les paradis des différentes religions selon des critères très païens : nombre de femmes, vie sexuelle, ambiance... (**Fig. 195**). *L'Écho des Savanes* va encore plus loin dans le blasphème lorsque Gotlib représente tous les dieux réunis dans une orgie décadente (**Fig. 196**). L'humour est une arme puissante contre la religion, car il décrédibilise et met à mal des principes érigés en modèle de vie, touchant ainsi une

grande majorité de personnes. En s'attaquant avec humour et dérision à la religion, les dessins se montrent bien plus efficaces que bien des critiques directes et construites. Les journaux du Professeur Choron sont sans doute ceux qui affirment l'humour le plus irrespectueux et provocateur en la matière, car la critique s'y fait plus ressentir. Ouvertement anticléricaux, les dessinateurs utilisent le comique de situation et l'ironie pour se moquer de la question du célibat des prêtres (**Fig. 197**) ou encore pour profaner la figure de Jésus, que Cabu met à côté d'Hitler en couverture du numéro du lundi de Pâques (**Fig. 45**). Les dessins de la presse parallèle se rejoignent alors afin de plaider pour un humanisme libéral.

Ainsi, l'humour, décliné sous plusieurs formes, accompagne presque tous les dessins pour augmenter leur impact ainsi que leur subtilité. Il est une véritable arme pour la contre-culture, qui cherche avant tout à se libérer des tabous au nom de la liberté d'expression. Sa force est essentiellement constituée de sa capacité à s'adapter à tous les sujets, même des plus sérieux ou des plus violents. Car malgré leur légèreté revendiquée, les dessins de la presse parallèle s'engagent également pour des combats de longue durée, tels que le pacifisme ou l'écologie.

### c. ... Pour un monde meilleur

On ne peut pas dire que les revendications de la presse parallèle sont optimistes en tous points. Certes, ses dessins témoignent d'un réel engagement pour bousculer l'ordre établi et changer les choses, cependant toujours teinté d'un certain pessimisme – ou plutôt d'un réalisme – qui souligne le caractère utopique de telles revendications.

La presse *underground* américaine, qui naît dans un contexte de contestation particulier, voit une grande partie de ses dessins relayer un des combats majeurs de la contre-culture : la dénonciation de la guerre du Vietnam. Les États-Unis sont toujours en pleine guerre lorsque la presse parallèle émerge en France ; elle perpétue alors cette contestation à travers ses textes et images empreints de pacifisme, et qui font également partie de la critique de l'impérialisme américain. Ainsi, de nombreux dessins se transforment en armes pour lutter contre le pouvoir des armes. Les désastres de la guerre du Vietnam sont directement nommés et attaqués dans les violents dessins que Reiser publie dans *Hara-Kiri Hebdo* et *Charlie Hebdo*, par le biais d'un humour noir qui lui est propre. En

mars 1969, il signe la Une d'*Hara-Kiri Hebdo* qui ne fait pas allusion à un sujet d'actualité précise, mais qui synthétise au contraire les revendications des opposants à la barbarie de cette guerre, avec l'utilisation de la formule « US go home » (**Fig. 198**). La présence d'un homme blanc en train d'enlacer une vietnamienne laisse penser qu'il s'agit également d'une dénonciation des viols perpétrés par les soldats américains, dont certains ont été révélés *a posteriori* dans l'année 1969. Reiser répond ainsi à la violence de ces actions par la violence de ses dessins, qui montrent explicitement les souffrances endurées par le peuple vietnamien. La couverture qu'il réalise pour *Charlie Hebdo* trois ans plus tard est encore plus *gore* : Reiser illustre son jeu de mots sur « Jésus Christ Superstar » en remplaçant Jésus sur la croix par la caricature d'un vietnamien aux membres décomposés, scène à la foi ironique et dramatique, renforcée par son style expressif et son trait dynamique (**Fig. 199**). Il joue à nouveau sur l'ironie teintée d'humour noir lorsqu'il compare les ridicules désastres de la guerre pour les américains par rapport aux vietnamiens (**Fig. 200**). Pierre Fournier se montre beaucoup plus sombre dans ses dessins noirs au style réaliste, qui décrit explicitement les scènes de guerres (**Fig. 201**).

Les autres journaux utilisent un autre type de violence dans leurs dessins contestataires. On retrouve, par exemple, des dessins de l'américain Ron Cobb réutilisés pour plaider la même cause. Ron Cobb a été envoyé comme dessinateur au Vietnam en 1963, et en a ramené de nombreuses œuvres qui dénoncent, de façon imagée, les horreurs de la guerre. Ses dessins ont été publiés dans le *Los Angeles Free Press*, membre de l'UPS, et ont donc pu être réutilisés librement par les journaux de la *freep* française. *Action* (bien que non membre de l'UPS) publie en couverture de son n°31 une œuvre réalisée par Cobb en 1967 représentant un paysage post-apocalyptique où se dresse, parmi les ruines, le drapeau américain en lambeaux, responsable de cette destruction (**Fig. 24**). Dans le dessin original, une légende donne encore plus de poids à l'image, qui l'illustre en détournant le texte. Il s'agit d'un extrait évocateur de l'hymne national des États-Unis : « And the rocket's red glare, the bombs bursting in air / Gave proof through the night that our flag was still there<sup>130</sup>. » L'image perd alors de son impact lorsque *Action* remplace la légende par « U.S. battus », qui fait sans doute référence au retrait provisoire des États-Unis en 1968. Un autre dessin de Cobb, qui reprend la même thématique, est publié dans le dixième *Enragé*, dans le cadre de sa critique de l'impérialisme, ainsi que dans le vingtième *Actuel*, dont le dossier spécial est pourtant consacré à la drogue. On y remarque la référence plus directe à la guerre du Vietnam grâce à la présence du chapeau chinois qui laisse entendre que la personne est un vietnamien brûlé au napalm. Si *L'Enragé* le publie de façon autonome, sans commentaire, *Actuel* le met en couleurs et rajoute une légende qui

---

130 « Et l'éclat rouge des fusées, les bombes explosant dans les airs / Prouvaient tout au long de la nuit que notre drapeau était toujours là. »

replaces l'image dans un contexte plus récent, celui d'un bombardement à Hanoï en avril 1972 qui aurait fait plusieurs milliers de mort (**Fig. 202**).

Les revendications pacifistes communiquées par les dessins s'étendent, au-delà de la dénonciation de la guerre, à la critique de l'armée en général. Il faut rappeler que le service militaire en France était obligatoire jusqu'en 1996, et que de nombreux hommes s'opposaient à cette mesure du gouvernement qui impose le patriotisme et la discipline comme valeurs à inculquer aux jeunes. *Zinc* critique ces principes à travers la représentation ironique, par Gilles Nicoulaud, d'une méthode pour « redonner aux jeunes français un sentiment national profond », comme l'aurait déclaré Georges Pompidou (**Fig. 203**). *Zinc* oppose la poésie à l'autoritarisme, la liberté au sacrifice, et le plaisir à l'ordre. On peut lire, dans le n°12 : « On veut nous mettre à l'armée ! C'est pour mieux nous empêcher de jouir ! » avec en arrière-plan une image provocatrice d'un homme en uniforme qui écarte ses fesses, accompagné d'un conseil de désobéissance à l'égard de la jeunesse : « Branlez-vous dans les chiottes de vos lycées ! » (**Fig. 204**). L'armée est généralement caricaturée sous les traits d'un soldat en uniforme, avec un béret, au front bas et l'air dur, à l'image du militaire dessiné par Gébé dans *Charlie Hebdo* (**Fig. 205**). Le journal fait preuve d'un antimilitarisme très puissant et sans concession, comme le résume la Une du n°198 qui affiche un message clair, en grosses lettres : « MERDE À L'ARMÉE ». La Une du n°264 se moque des militaires en faisant allusion à un fait divers, celui de l'emprisonnement de quatorze personnes pour « tentative de démoralisation de l'armée » (**Fig. 206**). Cavanna se défoule dans son éditorial : « l'armée est la grande machine à décerveler, l'école de l'irresponsabilité, de l'obéissance aveugle (...), de la planque, de la traîne, de la démerde miteuse, de la feignasserie, de l'ivrognerie<sup>131</sup>... » Les chroniques de bande dessinées de Willem ont souvent pour thème l'armée, toujours mise en scène dans des histoires inventives et farfelues, où la critique sous-jacente se fait sentir. Un des épisodes des *Aventures de Tom Blanc*, publié dans *L'Hebdo Hara-Kiri*, représente l'armée comme défouloir pour personnes sadiques (**Fig. 207**), tandis que *Peut-on guérir les militaires ?* évoque la question de la course aux armements à la façon d'un Docteur Folamour (**Fig. 208**). *Actuel* consacre également un dossier à l'armée, avec une couverture tirée d'une œuvre de Gilbert Shelton, mais qui ne comporte pas de dessins violents.

Ainsi, les dessins ouvertement antimilitaristes sont autant de témoins du combat pacifiste, si l'on peut dire, commun à tous les journaux parallèles, dans la lignée de leurs précurseurs hippies.

La presse parallèle revendique son caractère utopique et n'a pas peur de demander l'impossible. Elle est d'ailleurs la première à défendre le combat pour la protection de l'environnement ; selon

---

131 Cavanna, Éditorial, *Charlie Hebdo*, n°264, 4 décembre 1975, p. 2.

Jean-François Bizot, « la free press invente l'écologie politique<sup>132</sup> ». D'après lui, lorsque *Actuel* consacre un dossier à l'écologie en 1971, personne encore ne connaissait ce mot. Dans ce numéro, le magazine a de nouveau recours aux dessins de Ron Cobb pour illustrer les dangers de la pollution et de l'hyperproduction qui l'engendre. Ses dessins font autorité en la matière car il est le premier à populariser la notion d'écologie grâce à ses sombres mais prophétiques visions d'une planète anéantie, publiées dans le *Los Angeles Free Press*. Dans l'une d'elles, « Route panoramique sur 2 km », sont représentés les effets néfastes d'un système économique qui par ailleurs a recours à la publicité mensongère pour cacher l'effrayante réalité (**Fig. 209**). Mais c'est avant tout Pierre Fournier qui sera le pionnier du journalisme écologiste français, d'abord dans *Charlie Hebdo*, puis dans son propre journal *La Gueule ouverte*, entièrement dédié à la lutte pour la protection de l'environnement. Ce périodique est novateur car pour la première fois en France, des dessinateurs endossent le rôle de journalistes qui mettent en image, et à la page, un nouvel et important sujet d'actualité. Ainsi, tous les dessins de *La Gueule ouverte* sont de véritables pamphlets contre la destruction de la nature et surtout, contre l'énergie nucléaire ; même si le journal élargit peu à peu ses thématiques. Certains d'entre eux, comme ceux de Fournier ou de Christian Gavignet, livrent des visions très noires d'un monde apocalyptique (**Fig. 210, 211**). Mais beaucoup d'autres dessinateurs innovent par le biais d'œuvres documentées, qui se veulent instructives. C'est le cas de Reiser avec sa *Chronique de l'énergie solaire*, qu'il publie régulièrement dans le journal. Reiser est passionné par l'énergie solaire et par l'architecture depuis ses quinze ans<sup>133</sup> et, en autodidacte, il partage son savoir bricolé à travers ses dessins, documentés par des revues techniques et des chercheurs. Il utilise la bande dessinée explicative comme véritable outil pédagogique afin d'instruire le lecteur sur un sujet encore peu connu à l'époque. Ses chroniques démontrent, à travers les bulles de ses personnages, mais aussi par des schémas explicatifs, les mérites de l'énergie solaire, qui serait un « système de chauffage parfait » (**Fig. 212**). Il parvient à en faire l'apologie de façon efficace, en liant dessins techniques, textes explicatifs avec des données scientifiques fiables et humour, toujours, pour alléger son propos et mieux toucher son lectorat. Ses chroniques forment une réelle série d'histoires, ayant chacune des thématiques qui se suivent : la puissance de l'énergie solaire, la solution pour l'emplacement des paraboles, la composition des éléments technologiques, etc. Ainsi, Reiser donne à voir un type de dessin original, qui prouve son utilité – Reiser a d'ailleurs lui-même installé son système d'énergie nucléaire en 1974 dans sa maison près de Collioure. Avec de tels dessins, la lutte pour un monde meilleur ne paraît presque plus aussi utopique...

---

132 Jean-François Bizot, *op. cit.*, p. 175.

133 Stéphane Mazurier, *op. cit.*, p. 403.

# Conclusion

L'exploration aventureuse de l'univers de la *freep* parisienne fait revivre une époque charnière de l'histoire culturelle de façon intense, en plongeant le lecteur contemporain au cœur de ses revendications et lui donnant ainsi accès à toutes les facettes de son esprit. L'étude des titres de la presse parallèle permet une compréhension totale et approfondie des enjeux des contestations qui ont marqué leur temps, et qui ont été relayées par ce média original, perméable aux évolutions sociales et culturelles qu'il accompagne. Ces journaux parisiens ont tous une identité forte : ils sont engagés, courageux, passionnés, provocateurs, à la fois tolérants et irrévérencieux, et surtout, ils sont beaux. Cette beauté particulière ressemble à peu de choses dans le monde de l'art. Les journaux parallèles parisiens, entre 1968 et 1975, déploient leur propre expression artistique, qui s'inscrit dans une démarche contre-culturelle visant à faire de la contestation un tout matériel où forme et fond s'entremêlent. Le rôle du dessin est essentiel à deux niveaux : non seulement est-il utilisé directement comme moyen de contestation, comme c'est le cas de la caricature, mais aussi s'inscrit-il dans une démarche artistique globale, représentative du mouvement contre-culturel. Le dessin, la caricature et l'esthétique des périodiques étudiés jouent un rôle fondamental dans l'illustration de la contre-culture en général, dans la synthèse des revendications mais aussi dans le développement d'une nouvelle force visuelle de contestation et de provocation.

La force contestataire du dessin ne se montre jamais aussi bien que dans des contextes de bouleversements sociopolitiques. En partie grâce à la presse parallèle, le dessin de presse a été réhabilité et diversifié. Si la virulence des dessins de la presse engagée était directement reliée à un contexte contre-culturel, aujourd'hui, sa portée a été étendue. Alors même que je tentais de rassembler tous les dessins utilisés comme des armes de contestation par la presse, l'attentat perpétré aux bureaux de *Charlie Hebdo* a fait du dessin de presse le nouveau symbole universel de la liberté d'expression. *Charlie Hebdo* est le seul journal alternatif qui a survécu, car il s'est lentement inscrit dans la grande presse, au même titre que *Libération*. En déclarant son humour « bête et méchant » comme étant intemporel, il a pu ainsi perpétuer l'esprit rebelle qui l'avait fait naître. Dans les années soixante-dix, les dessinateurs se moquaient de la religion dans l'idée d'être



provocateur et de choquer, au niveau local. Avec internet, la diffusion de la presse est telle que des dessins provocateurs peuvent désormais susciter des polémiques au niveau mondial.

La presse parallèle a fait son temps : elle a été instiguée par un fort désir de changement, et s'est éteinte lorsque le mouvement contre-culturel a été peu à peu récupéré par le *mainstream*. La presse contre-culturelle semble vouée à une courte durée de vie, car elle doit sans cesse s'adapter aux instances qu'elle veut combattre. Au milieu des années 1970, la grande presse s'est progressivement ouverte et diversifiée, et a intégré des rubriques qui auparavant n'étaient publiées que dans les journaux alternatifs. Cette baisse de la concurrence a inéluctablement provoqué la lente disparition de la presse parallèle. Mais a-t-elle vraiment disparu ? Les organes de contre-information existent toujours, mais avec la baisse d'influence de la presse écrite, leur champ d'activité s'est déplacé. En effet, si les fanzines continuent d'exister car leurs principes sont immuables, la communication alternative trouve aujourd'hui son terrain d'expression privilégié sur internet, et les blogs et webzines peuvent être considérés comme les héritiers des journaux parallèles. La question de la forme se retrouve entièrement changée, avec l'automatisation de la mise en page et la numérisation des œuvres qui entraînent une perte de matérialité de l'objet, auparavant privilégiée par les journalistes-artistes.

Si l'univers artistique et graphique de la presse *underground* américaine a fait l'objet de nombreuses études, celui de la presse parallèle française a mystérieusement été occulté. Il serait intéressant, dans une recherche plus approfondie, d'étendre les bornes géographiques pour intégrer les périodiques régionaux, ou même européens, afin d'observer les différentes manifestations de la contre-culture dans le continent. Une étude comparée entre les titres américains et européens serait également enrichissante, dans le but d'analyser plus précisément les inspirations artistiques et graphiques. Enfin, il serait intéressant de consacrer une recherche à l'usage spécifique de la photographie dans les journaux parallèles, en comparaison avec la presse classique.

# Bibliographie

## Sources :

*Action*, n°1 – 47 (7 mai 1968 – 3 juin 1969), Centre d'histoire sociale, cote : P1-ACT.

*Actuel*, n°6 – 58 (mars 1971 – octobre 1975), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : 4 P 9493.

*Charlie Hebdo*, n°1 – 214 (23 novembre 1970 – 23 décembre 1974), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : FP 2781.

*L'Enragé*, n°1 – 12 (24 mai 1968 – 25 novembre 1968), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : 4 P RES 1215.

*Le Fléau Social*, n°1 – 6 (juin 1972 – 1974), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : FP 2840.

*Géranonymo*, n°1 – 15 (mars 1972 – novembre 1975), Bibliothèque nationale de France, Tolbiac, cote : FOL- JO- 16829.

*La Gueule Ouverte*, n°1 – 84 (novembre 1972 – 24 décembre 1975), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : FP 2839.

*L'Echo des Savanes*, n°2 – 15 (1972 – 1975), Bibliothèque nationale de France, Tolbiac, cote : 4- JO- 27052.

*Hara-Kiri Hebdo*, devient *L'Hebdo Hara-Kiri*, n°1 – 94 (3 février 1969 – 16 novembre 1970), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : FP 2781.

*L'Idiot International*, n°1 – 17 (décembre 1969 – mai-juin 1971), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : FP 2718.

*L'Idiot Liberté*, n°1 – 7 (décembre 1970 – juin-juillet 1971), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : FP 2744.

*Le Torchon Brûle*, n°1 – 7 (décembre 1970 – 1973), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : GFP 4421.

*Tout !*, n°1 – 16 (23 septembre 1970 – 29 juillet 1971), Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, cote : GF P 4415.

*Zinc*, n°2 – n°22 (août 1971 – mai 1974), Bibliothèque nationale de France, Tolbiac, cote : FOL- JO- 16947.

Entretien téléphonique avec Pierre Guitton le 11 mars 2015.

Entretien par courriel avec Jean-Pierre Mercier le 19 mars 2015.

Entretien téléphonique avec Marie-Jo Bonnet le 20 mars 2015.

Entretien par courriel avec Philippe Legendre-Kvater le 24 mars 2015.

Entretien avec Henri-Jean Enu le 15 avril 2015.

#### Usuels :

*Annuaire de la presse parallèle*, Paris, L'Hespéride, 1970-1976.

CAPDEVIELLE Jacques, REY Henri, *Dictionnaire de mai 68*, Paris, Larousse, 2008.

SOLO, *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports : en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

#### Catalogues d'exposition :

Art Nouveau Revival : 1900, 1933, 1966, 1974, Paris, musée d'Orsay, catalogue sous la dir. de Philippe THIEBAUT, Paris, Gand : Snoeck, 2009.

Psychedelic: Optical and Visionary Art since the 1960s, San Antonio, San Antonio Museum of Art, 2010, catalogue sous la dir. de David S. RUBIN, Cambridge, MIT Press, 2010.

#### Monographies :

ALESSANDRINI Marjorie, *Crumb*, Paris, Albin Michel, 1974.

BARON-CARVAIS Annie, *La bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, coll. Que sais-je?.

BAUR André, *Le Dessin de presse. Trente mots-clés pour comprendre*, Mouans-Sartoux, Publications de l'École Moderne Française, 1997.

BELLANGER Claude, « La presse de la V<sup>e</sup> République », in BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques, GUIRAL Pierre et al. (dirs), *Histoire générale de la presse française*, Tome V : De 1958 à nos jours, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 163-462.

BERCOFF André, *L'autre France : l'underpresse*, Paris, Stock, 1975. 333 p.

BERNIERE Vincent, *Sex press : la révolution sexuelle vue par la presse underground*, Paris, La Martinière, 2012.

BERNIERE Vincent, PRIMOIS Mariel (éds), *Actuel : les belles histoires*, Paris, La Martinière, 2011.

- BISCEGLIA Jacques et BROD Sylvie, *Underground, la bande dessinée de la contestation*, Troesnes, Corps 9 éditions, 1986.
- BIZOT Jean-François, *Free press : la contre-culture vue par la presse underground. 1965-1975*, Paris, éditions Panama, 2006.
- BIZOT Jean-François, *Underground : l'histoire*, Paris, Denoël, 2001, 351 p.
- BOURSEILLER Christophe, PENOT-LACASSAGNE Olivier (dirs.), *Contre-cultures !*, Paris, CNRS éd., 2013.
- CARDON, *Vu de dos : trente ans de dessins plus que politiques*, Montreuil, L'Echappée, 2010.
- DEVAUX Alexandre, VALLET Jacques, et al., *Topor dessinateur de presse*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2014.
- DUCCINI Hélène (dir.), *Bibliographie française de l'image satirique*, Brest, Université de Bretagne occidentale, 2008.
- ENU H-J, FLORIN B., JOSSET A., et al., *Le Parapluie, une résistance culturelle*, Paris, Alternative et Parallèles, 1978, 123 p.
- FORCADELL François, *Le Guide du dessin de presse d'actualité*, Paris, Syros/Alternatives, 1989.
- FORCADELL François, MAZURIER Stéphane, *Siné : 60 ans de dessins*, Paris, Editions Hoëbeke, 2009.
- FRESCHARD Chantal, PARBEL Pierre, PINON Françoise, *Regard sur la freep : la presse underground française*, Paris, s.n., 1973.
- GUITTON Pierre, *Et c'est pas fini ! Rétrospective Pierre Guitton*, Béziers, Le Chant des Muses, 2011, (coll. La bande à Zorro, Tome 1).
- HALLIER Frédéric, GOMBERT Denis, *L'Idiot international : une anthologie*, Paris, Albin Michel, (coll. Histoire – essais), 2005, 226 p.
- JEZO-VANNIER Steven, *Presse parallèle : la contre-culture en France dans les années soixante-dix*, [Marseille], Le Mot et le Reste, 2011.
- KAPLAN Geoff (éd.), *Power to the People. The Graphic design of the Radical Press and the Rise of the Counter-culture, 1964-1974*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2013.
- KERVAN Perrine, KIEN Anaïs, *Les années Actuel : contestations rigolardes et aventures modernes*, [Marseille], Le Mot et le Reste, 2010.
- LE GOFF Jean-Pierre, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte Poche, 2002.
- MAZURIER Stéphane, *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de "Charlie Hebdo" (1969-1982)*, Paris, Buchet Chastel, 2009.

ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, VENAYRE Sylvain (dirs.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

PARISIS Jean-Marc, *Reiser*, Paris, Grasset, 1995.

PECK Abe, *Uncovering the Sixties, The Life and Time of the Underground press*, New York, First Citadel Underground Edition, 1991.

PIVANO Fernanda, *Beat, hippie, yippie : de l'underground à la contre-culture*, Paris, C. Bourgeois, 1977.

RAMBAUD Patrick, *Actuel par Actuel, chronique d'un journal et de ses lecteurs, 1970-1975*, Paris, Dire/Stock 2, 1977.

ROLLAND Michaël, « Actuel et les contre-cultures des années 68 en France » in MARGAIRAZ Michel, TARTAKOWSKY Danielle (dirs), *1968 entre libération et libéralisation, la grande bifurcation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

ROSZAK Theodore, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970.

SINE, *La Chienlit c'est moi!*, Paris, Balland, 1978.

THIEYRE Philippe, *Psychédéisme : des USA à l'Europe*, Rochefort-sur-Mer, Éd. des Accords, 2007.

TILLIER Bertrand, *À la charge ! : la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2005.

TRIGGS Teal, *Fanzines : la révolution du DIY*, Paris, Pyramyd, 2010.

VALENTIN Pierre, *Actuel et la contre-culture en France, 1970-1975*, Mémoire de M1, Université Paris IV-Sorbonne, 2008-2009.

#### Périodiques :

*Opus International* n°31/32, janvier 1972, Paris, Éditions Georges Fall.

#### Webographie :

BALASINSKI Justyne, « Art et contestation », in FILLIEULE Olivier et al., *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), « Références », 2009, pp. 67-73.  
<[www.cairn.info/dictionnaire-des-mouvements-sociaux--9782724611267-page-67.htm](http://www.cairn.info/dictionnaire-des-mouvements-sociaux--9782724611267-page-67.htm)> (Consulté le 22 mars 2015)

BURNIER Michel-Antoine, GATTOLIN André, « Avec Action, la presse se met en mouvement », *MédiaMorphoses* [en ligne], 2008, hors-série n°4, pp. 49-52.  
<[http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28311/MediaMorphoses\\_2008\\_HS\\_49.pdf](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28311/MediaMorphoses_2008_HS_49.pdf)>

[?sequence=1](#)> (Consulté le 20 mars 2015)

CHADAIGNE Pierre-José, « La presse parallèle : une initiative jeune ? », *MédiaMorphoses* [en ligne], 2005, n°13, pp. 73-76.

<[http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23424/2005\\_13\\_73.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23424/2005_13_73.pdf?sequence=1)> (Consulté le 20 mars 2015)

GERVEREAU Laurent, « Les affiches de "mai 68" », in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1988, n°11-13, Mai-68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde, pp. 160-171.

<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat\\_0769-3206\\_1988\\_num\\_11\\_1\\_403849](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1988_num_11_1_403849)> (Consulté le 5 avril 2015)

MOREL Scylla, « Le dessin de presse : formes et enjeux de la contestation », *MédiaMorphoses* [en ligne], 2008, hors-série n°4, pp.55-59.

<[http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28312/MediaMorphoses\\_2008\\_HS\\_55.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28312/MediaMorphoses_2008_HS_55.pdf?sequence=1)> (Consulté le 20 mars 2015)

SANDERS Clinton R., « Icons of the alternate culture : the themes and functions of underground comix », *Journal of Popular Culture*, 1975, pp. 836-852.

<[http://www.academia.edu/3050488/Icons\\_of\\_the\\_Alternate\\_Culture\\_The\\_Themes\\_and\\_Functions\\_of\\_Underground\\_Comix](http://www.academia.edu/3050488/Icons_of_the_Alternate_Culture_The_Themes_and_Functions_of_Underground_Comix)> (Consulté le 12 mars 2015)

TOURAINÉ Alain, « Contre-culture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

<<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/contre-culture/>> (Consulté le 14 mars 2015)

Site web officiel du *East Village Other*

<[www.eastvillageother.org](http://www.eastvillageother.org)> (Consulté le 19 mars 2015)

Site web « BD oubliées »

<[www.bdoubliees.com](http://www.bdoubliees.com)> (Consulté le 20 mars 2015)