

MASTER 2 BANDE DESSINÉE

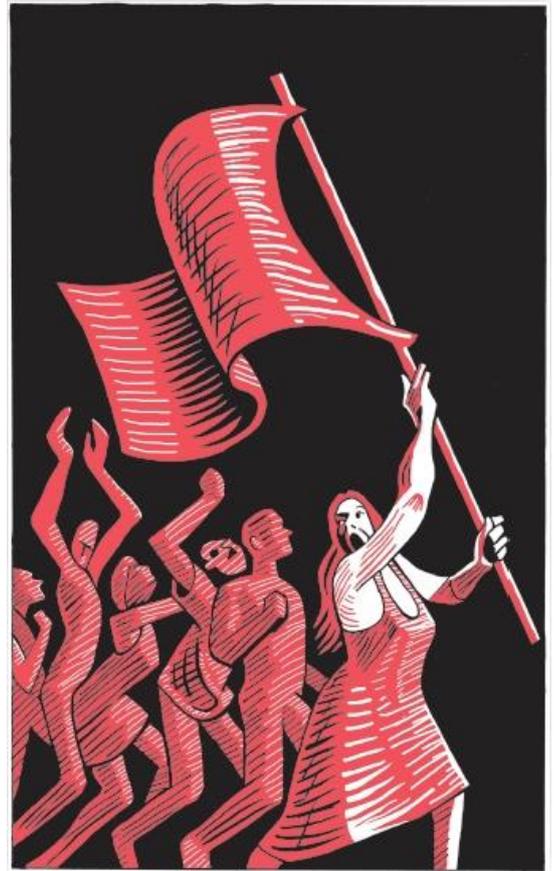
Stratégies de l'art critique en bande dessinée

Du roman en gravures à *World War 3 Illustrated*

Marius Jouanny



La Ville de Frans Masereel (1925) page 59.
éditions Martin de Halleux, 2020.



Le Visage de la lutte de Seth Tobocman,
page 12. éditions Ici-Bas, 2020.

Sous la direction de Laurent Gerbier et Charlotte Krauss

Année universitaire 2020-2021

Je remercie mes directeurs de mémoire Laurent Gerbier et Charlotte Krauss
pour leur aide précieuse.

Je remercie Désirée Lorenz pour m'avoir fait découvrir les romans en gravure.

Je remercie Daniel Paris-Clavel, Lucie Servin, Paulin Dardel, Catherine Ferreyrolle et Jean-Maurice Rosier pour m'avoir épaulé dans mes recherches.

Je remercie mes camarades du Master Bande Dessinée pour ces deux années passées en leur compagnie à Angoulême. Ce n'est qu'un début.

Je remercie mes parents et ma famille pour m'avoir emmené tous les ans à tour de rôle au festival d'Angoulême tout au long de mon enfance.

Je remercie Emanuèle Rielbage, pour toutes les raisons qu'elle sait.

Je dédie ce mémoire aux femmes de chambre de l'hôtel Ibis Batignolles. Leur grève, motivée par les revendications d'une augmentation de salaire et de meilleures conditions de travail, a débuté alors que je m'installais à Angoulême pour suivre le Master Bande Dessinée. Leur victoire éclatante en mai 2021 après 22 mois de lutte m'a donné du courage pour achever la rédaction de ce mémoire.

Résumé :

Au croisement de la gravure et du graffiti, deux générations d'artistes ont révolutionné la narration graphique tout en lui conférant une dimension politique forte. La première se situe entre les années 20 et les années 40, et regroupe des graveurs américains et européens comme Frans Masereel, Lynd Ward et Giacomo Patri. La seconde est née avec le lancement de la revue américaine *World War 3 Illustrated* en 1979. En s'inspirant des romanciers en gravure, ses créateurs Seth Tobocman, Peter Kuper et Éric Drooker ont contribué à l'édification d'un art critique en bande dessinée. Quels enjeux, à la fois esthétiques et politiques, recouvrent ce concept d'art critique appliqué à la bande dessinée ? Ce mémoire tente de répondre à de tels questionnements par l'étude comparative de ces deux courants majeurs de la narration graphique, en s'appuyant notamment sur les théories esthétiques du philosophe français Jacques Rancière et du critique belge Jan Baetens.

Abstract :

This memoire tries to compare two generations of drawers that revolutioned the graphic narration and bled their art with their political commitment. The first generation appears between the 1920's and the 1940's. It is composed of american and european engraver as Frans Masereel, Lynd Ward and Giacomo Patri. The second generation was born with the launch of the american magazine *World War 3 Illustrated* in 1979. Inspired by the novels in woodcut, his creators Seth Tobocman, Peter Kuper and Eric Drooker contribute to the edification of a critical art in comic books. What questions, aesthetics and politics, are dealing with this idea of a critical art in comic books ? This mémoire tries to answer to this problematic by the comparative analysis of those two important generations of artists, notably with the theories of the French philosopher Jacques Rancière and the Belgian critic Jan Baetens.

Mots-clés :

esthétique, politique, romans en gravure, graffiti, propagande, engagement, art critique, mouvements sociaux, réflexivité, partage du sensible.

SOMMAIRE

Introduction p.7.

I/ De Frans Masereel à Seth Tobocman, un siècle d'engagement par la bande dessinée. p. 21.

1) De la Grande Dépression à la menace d'une guerre nucléaire, l'engagement pris dans un contexte. p. 21.

2) Figures de l'artiste attaché au social. p. 26.

3) Bande dessinée et mouvements sociaux, des Scottsboro Boys aux Wobblies. p. 33.

II/ Enjeux de l'art critique en bande dessinée. p. 39.

1) La réflexivité, cheval de bataille de l'art critique en bande dessinée. p. 39.

2) Réfléchir ou agir ? *L'idée* de Frans Masereel et *Le visage de la lutte* de Seth Tobocman p. 48

III/ Du roman en gravures à *World War 3 Illustrated*, un certain partage du sensible. p. 57.

1) La question de l'interface, au croisement de la gravure et du graffiti. p. 58.

2) Politiques du rêve, de Lynd Ward à Éric Drooker. p. 63.

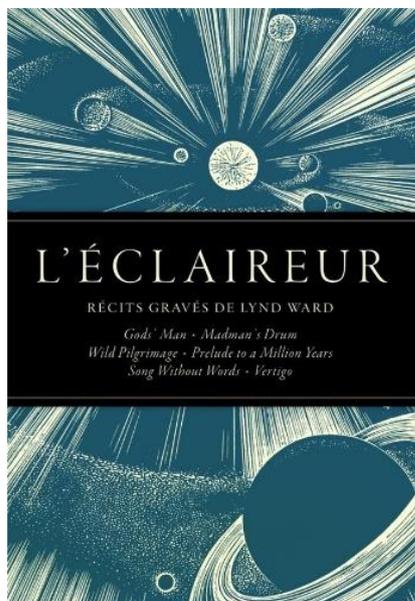
3) L'égalité des anonymes dans *La ville* et les forces sociales impersonnelles dans *Vertigo*. p. 70.

Conclusion et Bibliographie p. 77.

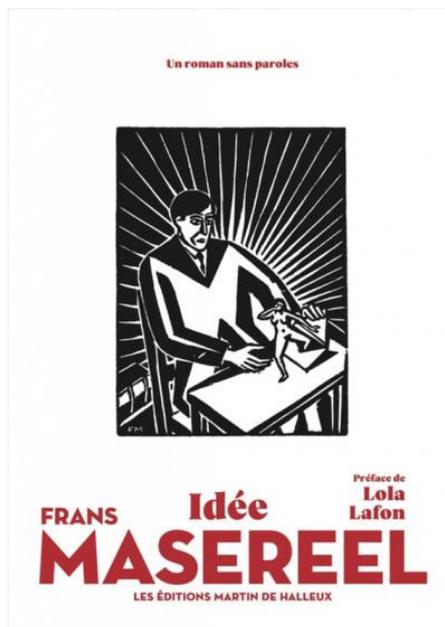
Annexes

- « La bande dessinée à l'Université : des rapports possibles entre théorie et pratique ». Les Carnets du MBD n1, 2021, p. 18-21./
- *Pièces à convictions* (titre provisoire). Projet de création d'une bande dessinée pochoir réalisée avec Pierre Mischieri-Peillet.
- « 3 questions à 5 auteurs et autrice » publié dans le numéro 13 des *Cahiers de la BD* de janvier-mars 2021. Interviews de Seth Tobocman, Derf Backderf, Judith Vanistendael, Peter Bagge et Alex W Inker à l'occasion d'un dossier thématique sur la bande dessinée politique.

Introduction



L'Éclaireur, intégrale des œuvres de Lynd Ward, éditions Monsieur Toussaint Louverture, 2020



L'idée de Frans Masereel, éditions Martin de Halleux, 2020.

Le plus important de toute l'affaire, c'est le fait indéniable que travailler une planche de bois ressemble par bien des aspects à une lutte entre antagonistes. Le bois résiste, l'artiste s'obstine, et il paraît raisonnable de penser que ce rapport de forces va produire un résultat bien différent de ces arts où la main de l'artiste fait courir sans entraves pinceau ou crayon sur son support. Avec le bois, le moindre mouvement de l'outil implique de vaincre une résistance et exige une certaine force physique.

Lynd Ward, à propos de *Song Without Words*, *L'Éclaireur II*, p.332, Monsieur Toussaint Louverture, 2020.

Les bandes dessinées ayant une démarche politique n'ont, semble-il, jamais été aussi présentes en librairies que ces vingt dernières années. On lit dans la presse que le médium est enfin « entré en politique »¹ et que cela constitue un facteur marquant de sa légitimation. Les articles historiques conviennent tout de même souvent que la bande dessinée entretient un lien avec la politique depuis ses débuts par sa relation avec le dessin de presse². Mais il est rare qu'on porte attention à l'engagement politique des auteurs de bande dessinée avant ceux de la génération de Mai 68. Un courant de la littérature dessinée tel que le roman en gravures des années 20 et 30 vient pourtant démentir l'idée d'un mariage tardif entre la bande dessinée et la politique. Comme nous allons le voir, le terme « politique », s'il permet de mettre en perspective les œuvres du corpus dans l'histoire de la narration dessinée au XX^{ème} siècle, se révèle insatisfaisant en tant que concept d'analyse et devra être remplacé par d'autres termes.

Les différentes œuvres des romanciers en gravure, des *25 images de la passion d'un homme* (1918) de Frans Masereel à *Col blanc* (1940) de Giacomo Patri en passant par *Vertigo* (1937) de Lynd Ward ont construit une esthétique particulière du dessin narratif, tout en développant des réflexions politiques qui étaient à l'époque l'apanage du cinéma, de la photographie, de la littérature et du dessin de presse satirique. Dans l'histoire des récits graphiques et de leur rapport à la politique, ce corpus occupe donc une place primordiale. Il faut d'emblée préciser que les romanciers en gravure ne considéraient pas leurs œuvres comme des bandes dessinées, qui était principalement publiée à l'époque dans les journaux. Leur travail dialoguait plutôt à l'époque avec l'expressionnisme, le cinéma muet ou encore l'affiche politique. Depuis quelques temps, la démarche esthétique et l'engagement des graveurs est redécouverte en s'incluant désormais parmi les ouvrages de bande dessinée. Les rééditions récentes des œuvres de Lynd Ward par les éditions Monsieur Toussaint Louverture et des œuvres de Frans Masereel par les éditions Martin de Halleux en attestent.

Il faut d'emblée préciser que cette appropriation récente des romans en gravure par le champ de la bande dessinée s'explique en premier lieu par les transformations que celle-ci a connu ces dernières décennies, et par la légitimité culturelle qu'elle a acquise. Il ne s'agit pas de démontrer naïvement que les romanciers en gravure faisaient de la bande dessinée sans le

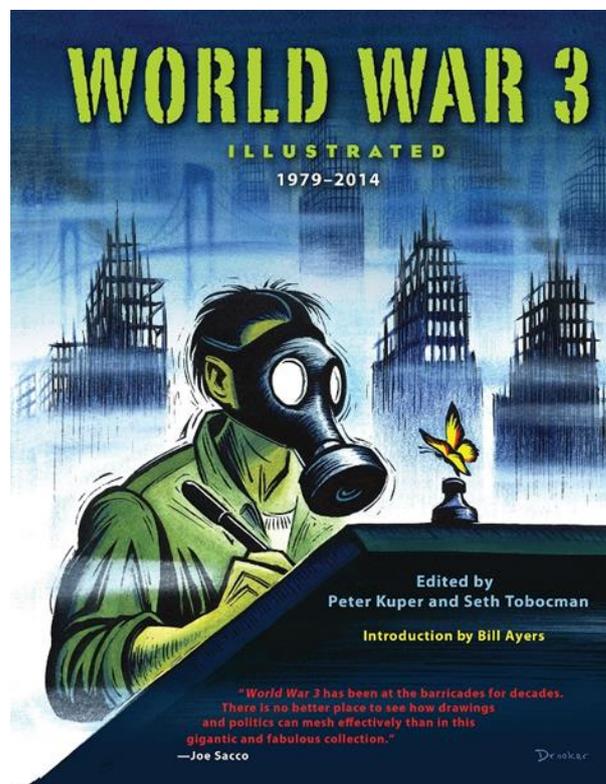
-
1. Voir notamment le hors-série de *Beaux-arts Magazine* datant de Mai 2012 se consacrant au thème : « La BD entre en politique ».
 2. Voir l'article « Quand la BD entre en politique » de Vincent Bernière et Maël Rannou. *Les Cahiers de la BD* n13, janvier-mars 2021, p. 69-80.

savoir, mais qu'il existe un continuum entre la tradition de narration graphique qu'ils ont inventé et des œuvres de bande dessinée plus récentes. Sans relativiser l'importance de ces romans en gravure, il faut aussi garder en tête que leur intégration à l'histoire de la bande dessinée reste un effort à la fois partiel et partial. Bien d'autres auteurs et courants de la narration graphique de la première moitié du XX^{ème} siècle sont toujours largement méconnus. D'autre part, la mise en avant actuelle des romans en gravure se fonde en grande partie sur leur capacité à être aisément compris et apprécié du lectorat contemporain. Leur place centrale dans le corpus de ce mémoire résulte avant tout de choix d'ordre esthétiques plutôt qu'historiographiques : l'ambition n'est pas d'écrire sur des bases scientifiques un nouveau chapitre de l'histoire de la bande dessinée.

La principale tâche de ce mémoire sera plutôt de déterminer dans quelle mesure ces romans en gravure introduisent une certaine tradition de la narration graphique engagée qui paraît toujours subsister aujourd'hui, notamment chez les auteurs de la revue *World War 3 Illustrated* qui identifient les graveurs Lynd Ward et Frans Masereel comme leurs influences principales³. Publiée par un groupe d'auteurs new-yorkais depuis 1979, cette revue de bande dessinée compte parmi celles qui proposent des récits engagés en lien avec l'actualité politique. Par rapport aux revues de bande dessinée politique qui lui sont antérieures comme *Mad*, *National Lampoon* en Grande Bretagne et *Hara-Kiri* en France, il faut noter concernant *WW3* un certain abandon du registre satirique pour des récits au ton plus journalistique. La longévité de cette publication en fait d'ailleurs un cas presque unique dans l'histoire du médium. Il paraît ainsi pertinent de comparer la démarche esthétique de ses créateurs, notamment Seth Tobocman, Peter Kuper et Éric Drooker, avec celle des graveurs qui les ont précédés. Ce, d'autant que les deux courants se rejoignent aussi par leurs références idéologiques communes, liées aux mouvements socialistes et anarchistes du XX^{ème} siècle. Tout l'enjeu sera de déterminer en quoi les liens esthétiques et politiques entre ces deux pans de la narration graphique s'imbriquent entre eux. Là encore, il faut d'emblée expliciter l'un des biais qui fonde ce choix du corpus : loin de porter un regard exhaustif et impartial sur la bande dessinée politique, les analyses de ce mémoire vont se concentrer sur des œuvres qui se revendiquent toutes à différents degrés d'une culture politique de gauche anticapitaliste, un choix intimement lié à mes propres opinions politiques.

3. En attestent les interviews de Seth Tobocman listée dans la bibliographie, la préface du livre *Le roman graphique – des origines aux années 50* (2009) signée par Peter Kuper ainsi que la préface de l'ouvrage *Frans Masereel, l'empreinte du monde* (2018) signée par Éric Drooker.

La parenté entre ces deux courants qu'il conviendra de développer nécessite de problématiser les liens qu'entretiennent la bande dessinée et la politique. Entre la bande dessinée documentaire, la fiction ou bien la satire des hommes politiques, il est tentant d'analyser la bande dessinée contemporaine en y voyant de la politique partout. Ce point de vue amène le plus souvent à confondre des genres, des registres et des démarches pourtant bien distinctes voire souvent opposés. Comme le remarque Ann Miller, certaines bandes dessinées de reportage comme *Sarkozy Kadhafi* (2018) veulent apporter un regard distancié et critique sur la politique là où beaucoup d'albums comme ceux de Mathieu Sapin⁴ « se dispensent de la critique tout en affichant leur familiarité avec le milieu politique »⁵. Quel sens y aurait-il à utiliser le même terme de « politique » pour désigner aussi bien les albums du corpus, qui s'inscrivent dans la tradition des œuvres critiques et engagées, que des reportages sur la classe politique ? Cette expression induit une définition purement thématique, produisant des critères d'analyse indifférenciés là où les œuvres choisies semblent nécessiter des concepts plus spécifiques. On étiquette une bande dessinée comme « politique » dès lors qu'elle se soucie des



*Anthologie de la revue World War 3 Illustrated
publiée par PM Press en 2014*

-
4. *Campagne présidentielle* (2012), *Le Château* (2015) et *Comédie française* (2020).
 5. MILLER Ann. « politique » Dans Thierry Groensteen (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, 2020, p. 607.

problèmes que traverse notre société, sans prendre en compte sa forme (documentaire, fiction ou encore autobiographie) ni même son idéologie. Il paraît primordial à ce stade de distinguer les récits qui évoquent des sujets politiques de manière descriptive de ceux qui adoptent et assument un point de vue politique. Les albums du corpus, qui relèvent pour leur grande majorité de la fiction, et se structurent autour d'idéologies émancipatrices ancrées à gauche, se situent dans la seconde catégorie. D'autre part, leurs esthétiques les rapprochent au moins autant de la gravure, des affiches politiques et des graffitis que du dessin de bande dessinée. Dès lors, quel sens y a-t-il à ranger des démarches aussi différentes sous un seul terme générique ? L'apparition de l'énoncé « bande dessinée politique », tout comme celle de « roman graphique », ne serait-elle pas avant tout un symptôme de l'évolution du statut culturel de la bande dessinée, plutôt qu'une catégorie d'analyse pertinente ?⁶

Dès la première partie du développement, il conviendra de substituer au terme de politique celui d'engagement. S'interroger sur l'engagement des auteurs du corpus peut en effet permettre de les situer au sein du genre de la bande dessinée politique. Chacun des auteurs étudiés se caractérise par des convictions politiques marquées par les mouvements d'émancipation du XX^{ème} siècle. La notion d'engagement est susceptible de lier l'œuvre d'un auteur avec ses engagements personnels, ce qui semble primordial concernant des auteurs comme Seth Tobocman qui participa dans les années 80 au mouvement de squats implantés au Lower East Side à Manhattan, et relata son activisme dans *Quartier en guerre* (1999). Les œuvres des graveurs comme Lynd Ward restent indissociables de la Grande Dépression et des mouvements socialistes de cette période, tandis que la revue *WW3* est née au moment de la montée en puissance du néolibéralisme symbolisée par l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan. Dès le début de leurs carrières, Seth Tobocman, Peter Kuper, Éric Drooker et les autres auteurs de la revue s'engagent notamment contre l'intervention de l'armée américaine dans les pays étrangers, contre la gentrification des quartiers populaires de New-York et contre la menace d'une guerre nucléaire⁷. Il nous faudra donc étudier dans quelle mesure les liens qu'entretiennent ces auteurs avec les luttes d'émancipation, qu'elles soient socialistes ou anarchistes, se révèlent déterminants dans leurs démarches créatives. Les différents auteurs du corpus se caractérisent aussi par des choix esthétiques forts, déterminés par l'utilisation de la

6. Cette question mériterait un développement spécifique en lien avec l'analyse du processus de légitimation de ce champ artistique. Elle s'éloigne toutefois trop des réflexions de ce mémoire pour la conduire ici.

7. Voir l'entretien de Seth Tobocman paru dans le premier numéro du fanzine Chérubibi paru au printemps 2007.

gravure ou du pochoir. Il s'agira donc aussi d'étudier le continuum possible entre engagement politique et engagement esthétique, qui se comprend comme l'affirmation d'une recherche formelle particulière, se démarquant du reste de la production.

Cependant, la caractérisation de l'engagement de l'auteur peut se révéler à la fois trop large et trop restreinte pour servir la lecture politique d'une œuvre. D'une part, l'engagement esthétique d'une œuvre ou d'un groupe d'auteurs et leurs contributions au renouvellement des formes de la bande dessinée peuvent être décrits sans leur donner de signification politique. L'émergence de la bande dessinée indépendante depuis les années 90 est par exemple décrite la plupart du temps du point de vue de l'engagement esthétique de ses acteurs en le déliant de toute considération politique⁸. D'autre part, la réduction de l'aspect politique d'une œuvre à l'engagement de son auteur ne permet pas de se questionner sur le caractère politique de la narration dessinée, en dehors des intentions du créateur. La force des images gravées de Lynd Ward ne semble pas pouvoir être réductibles à son engagement en faveur de la justice sociale.

En parcourant la littérature scientifique consacrée au sujet, force est de constater tout d'abord la « relative rareté des études en la matière », comme le constate justement l'appel à communication d'un colloque intitulé « Bande(s) dessinée(s), comics, pouvoir et politique » prévu en octobre 2022⁹. Il faut aussi remarquer que les publications existantes perpétuent pour leur grande majorité une vision de la bande dessinée politique réduite au fond, en négligeant la forme. Cette littérature ne permet pas de caractériser une œuvre de bande dessinée politique au-delà des thématiques qu'elle aborde, et des convictions politiques de son auteur. Cela s'explique par le fait que la plupart des ouvrages et des articles¹⁰ s'intéressent au contenu, au « message » que transmettent les bandes dessinées politiques en ignorant en grande partie le caractère politique de la narration elle-même. Comme le remarque Tristan Garcia, les études culturelles anglophones sur le médium ont bien construit une analyse des représentations politiques, mais

8. Voir par exemple : TILLEUIL, Jean-Louis. 2008. « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d'imaginaire)! Étude de la réorientation stratégique de la «nouvelle B.D.» dans le champ culturel contemporain ». Dans Paroles, textes et images : Formes et pouvoirs de l'imaginaire. Article d'un cahier Figura. En ligne sur : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/pour-vivre-mieux-votre-legitimation-changez-de-regime-dimaginaire-etude-de-la-reorientation>. Consulté le 12 janvier 2021.

9. Colloque organisé par l'Université Polytechnique Hauts de France (UPHF, Valenciennes) et Université de Mons (UMONS). Voir lien : https://www.academia.edu/49844898/Appel_a_communication_Colloque_Bande_s_dessin%C3%A9_s_comics_pouvoir_et_politique_octobre_2022

10. La bibliographie la plus complète à ce jour sur la question est disponible sur la page d'appel à contribution pour le colloque « Bande dessinée et engagement » qui s'est tenu en 2013 à l'Université libre de Bruxelles https://www.fabula.org/actualites/bande-dessinee-et-engagement_57791.php

« [en renonçant] à une réflexion sur la forme esthétique »¹¹. Il ajoute : « ce qui a été manqué par le discours sur la bande dessinée, c'est peut-être l'articulation entre sa forme et ses figures [...] entre le découpage esthétique de l'espace et le découpage politique de l'identité »¹².

Au sein de la recherche en bande dessinée, tout semble en effet concourir à une séparation de l'esthétique et du politique. Or, il semble crucial de rallier les deux champs d'étude pour comprendre comment les formes esthétiques particulières des albums du corpus, comme la gravure et le pochoir, s'associent à des significations politiques. Plusieurs contributions¹³ se démarquent de la production académique dominante en proposant une analyse esthétique de la bande dessinée politique, notamment celles de Jan Baetens, Jean-Maurice Rosier et Ann Miller. Ces études constituent des prémisses à la réflexion de ce mémoire et paraissent propices à servir l'analyse des œuvres choisies. Il est aussi utile de préciser que l'ambitieux colloque « Bande dessinée et engagement » qui a eu lieu en octobre 2013 à l'Université Libre de Bruxelles¹⁴ s'est notamment intéressé aux rapports entre esthétique et politique. Il est prévu qu'un ouvrage collectif de synthèse sur la bande dessinée politique en rapport avec ce colloque soit publié, mais le report de cette publication m'empêche de pouvoir m'y appuyer pour la réflexion de ce mémoire.

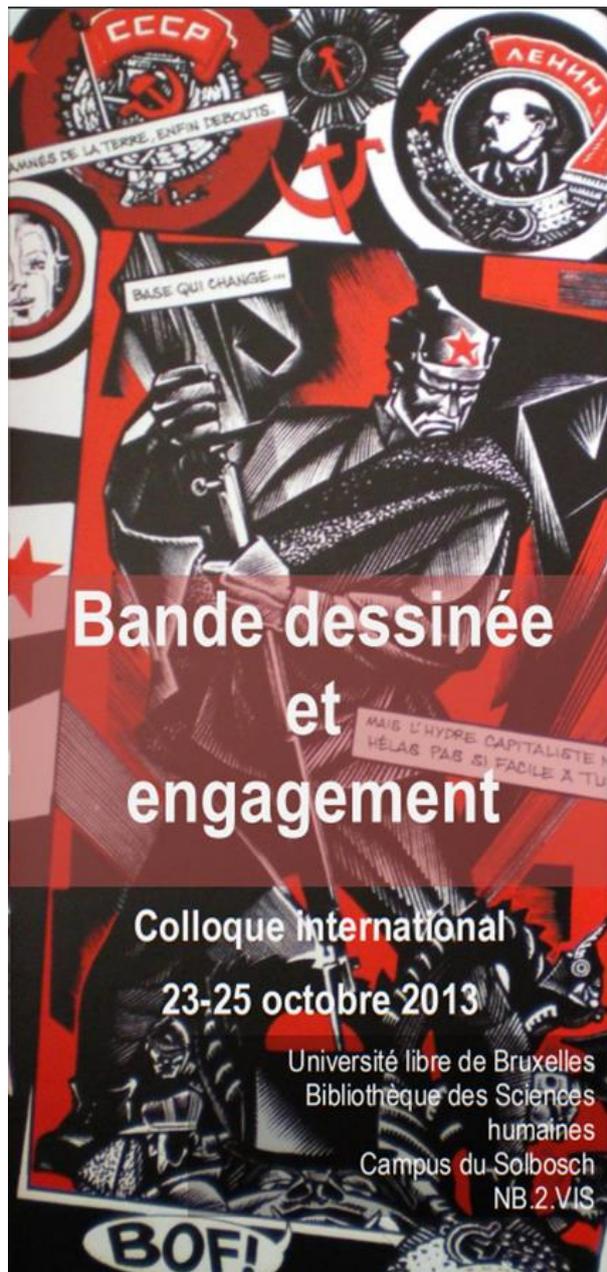
11. GARCIA Tristan (préface) de l'ouvrage de Nicolas Tellop *L'anti-atome*, Paris, PLG, 2017, p. 8.

12. *Ibid.*

13. BAETENS Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Paris / Louvain, Vrin / Peeters, 1998 ; ROSIER Jean-Maurice « Discernement matérialiste : Bande Dessinée et Engagement », *Cahiers internationaux de symbolisme* n140-142, 2015 ; MILLER Ann. « Consensus and Dissensus in 'Bande Dessinée.' » [en ligne] *Yale French Studies*, no. 131/132, 2017, pp. 109–137. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44512309

14. Voir le programme de ce colloque :

<http://www.koregos.org/Koregos/documents/ProgrammeduColloqueBandeDessineeetEngagement4978.pdf>



Extrait de la brochure d'information sur le colloque Bande dessinée et engagement.

De ces différentes études sur la bande dessinée politique ressort une affirmation commune qui constitue la première hypothèse de ce mémoire : une bande dessinée n'est pas seulement politique selon les thèmes qu'elle aborde, mais aussi par sa forme esthétique. Les différents auteurs du corpus proposent des formes singulières mais comparables à partir de l'esthétique de la gravure, dont il semble intéressant de questionner le caractère politique. En première analyse, l'intention des différents artistes étudiés semble être de proposer une réflexion politique par le dessin. Les choix esthétiques peuvent se révéler comme autant de décisions d'ordre stratégiques pour mener à bien cette réflexion. Pour construire une lecture politique de la bande dessinée, Jan Baetens propose justement le parti pris suivant :

« au lieu de mettre en sourdine le politique, il convient de mieux le construire et de l'arracher au seul jeu des messages, afin de l'aborder autrement, et surtout plus généralement, comme une stratégie destinée à ressortir des effets à l'intérieur d'un contexte déterminé »¹⁵.

Il paraît ainsi intéressant de se demander comment le langage de la bande dessinée permet à ces auteurs de déployer ces stratégies formelles spécifiques. Le terme de stratégie est défini comme « l'ensemble d'actions coordonnées, d'opérations habiles, de manœuvres en vue d'atteindre un but précis »¹⁶. À l'instar d'une stratégie de lutte politique, celles mobilisées par les auteurs du corpus en concevant leurs planches chercheraient-elles à faire triompher leurs idées ? Surtout, comment caractériser cet ensemble d'opérations permettant à un contenu politique de se développer par la narration graphique ? En somme, comment s'articule une forme esthétique de bande dessinée pensée stratégiquement avec une démarche politique ? Considérer la démarche créative des auteurs du corpus comme relevant de stratégies esthétiques et narratives nous amènera à analyser conjointement le fond et la forme. Tout en prenant en compte le contexte de conception des différentes œuvres étudiées, il s'agit de déterminer des critères d'analyse pour construire un point de vue esthétique sur la démarche engagée des auteurs cités. Ce biais méthodologique se propose de dépasser une approche purement historique de la bande dessinée politique, comme celle de Maël Rannou par exemple¹⁷.

La construction d'une analyse des œuvres étudiées en termes de stratégies permettrait justement de prendre acte du caractère trop général de l'expression « bande dessinée politique » en vue de la dépasser. Dans cette optique, le terme d'« art critique » sera au cœur de la deuxième partie du mémoire. Il jouit de plusieurs avantages. Jacques Rancière le définit par l'objectif stratégique des artistes qui s'en réclament : « donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde »¹⁸. La poursuite de cet objectif apparaît comme un point commun entre les différents auteurs du corpus choisis, bien qu'ils s'inscrivent dans des lieux et des époques bien distincts. Giacomo Patri a par exemple publié *Col Blanc* en 1940 pour inciter les dessinateurs de son époque à se syndiquer, tandis que l'anthologie de récits courts *You Don't Have to Fuck People Over to*

15. BAETENS Jan, *Forme et politique de la bande dessinée*, p.137

16. Voir sur le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/strat%C3%A9gie/0>

17. RANNOU Maël. « Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de *Vaillant à Pif Gadget* (1942-1969). 2014, Université du Maine, bientôt édité aux éditions PLG.

18. RANCIÈRE Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, p. 65. Galilée, 2004.

Survive publiée en 1990 par Seth Tobocman s'adresse explicitement au lecteur dans son titre. Il annonce la nature des différents récits qui viennent débusquer les rapports de domination ponctuant notre vie quotidienne pour mieux s'en affranchir.

Pour remplir cet objectif de déconstruction par le récit graphique des rapports de domination, les auteurs cités opèrent différents choix de stratégies esthétiques. Nous tenterons notamment d'en opposer deux. Le premier consiste à concevoir par le dessin des symboles graphiques forts, venant heurter la sensibilité du lecteur. Le dispositif que proposent les romans en gravure, par l'absence de parole et le recours à des effets d'ombre expressionnistes, semble bien illustrer cette stratégie. Cette démarche trouve une consistance particulière à travers la figure de la foule protestant dans la rue menée par un drapeau rouge ou noir occupant une place centrale sur l'image, qu'on retrouve aussi bien dans *La ville* (1925) de Frans Masereel que *Le visage de la lutte* (2019) de Seth Tobocman.



La Ville de Frans Masereel, page 59 (éditions Martin de Halleux, 2020)



Double-page 12-13 de la sérigraphie Le Visage de la Lutte de Seth Tobocman

Le deuxième choix stratégique amène au contraire le lecteur dans une position réflexive, par des images qui se donnent à voir comme telles. Jan Baetens considère cette voie qu'il nomme « métareprésentation » comme la seule empruntable pour qu'une bande dessinée soit authentiquement politique. Il définit ce dépassement de la représentation auguré par l'art moderne comme « l'aptitude à souligner structurellement les opérations et paramètres que le régime représentatif, avec sa primauté du message à communiquer, occulte en partie ou totalement »¹⁹. Cette démarche lui paraît être au cœur d'une lecture politique de la bande dessinée, puisqu'elle permet selon lui de combattre une réception passive et antidémocratique des objets culturels, dans l'objectif de transformer les rapports de domination. En effet, la matérialité d'une œuvre n'a rien d'anodin pour Baetens, car elle oriente notre regard. Un dessin comme celui d'Alberto Breccia dont il analyse l'album *Ché* (1968) permettrait une lecture politique dans la mesure où il se donne à voir comme un dessin, et non comme une représentation de la réalité. Il nous faudra donc interroger l'aptitude de l'art critique à la réflexivité avec l'exemple des esthétiques brutes de la gravure sur bois et du dessin poché

19 BAETENS Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, p. 109-110, *op. cit.*

développés par les œuvres du corpus. Il semble intéressant en particulier d'analyser la tension permanente entre la mise en scène des conflits politiques et l'effet de distanciation qu'on retrouve simultanément dans le travail des auteurs du corpus. En première analyse, n'est-il pas contradictoire de vouloir exciter le sentiment de révolte du lecteur par des images spectaculaires pour ensuite le pousser à la réflexion politique avec d'autres images ? Ces différents questionnements seront l'objet de la deuxième partie du développement.

La troisième partie sera l'occasion de réinterroger la définition de l'art critique. Est-ce qu'une bande dessinée d'art critique se doit de professer au lecteur une certaine vision du monde pour heurter sa conscience politique ? L'art révolté peut-il réellement pousser à la révolte ? Il conviendra de déconstruire la figure hiérarchique de l'artiste critique et militant en trouvant d'autres pistes théoriques à développer. Celles-ci s'appuieront sur la réflexion d'Ann Miller, qui reprend pour sa lecture politique²⁰ des albums *Rural !* (2001) et *Les Mauvaises Gens* (2005) d'Étienne Davodeau le concept de « partage du sensible »²¹ théorisé par le philosophe français Jacques Rancière. Ce dernier le définit comme « un découpage du temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »²². Selon lui, ce concept permet de considérer ensemble esthétique et politique puisqu'il désigne aussi bien les « formes de visibilité des pratiques de l'art »²³ que celles de la politique. Pour Ann Miller, par les effets de composition de la page de bande dessinée et d'enchaînement des cases, le médium propose un certain partage du sensible propice à l'avènement d'un art critique par le récit graphique. « En tant qu'art de la discontinuité temporelle et spatiale, [la bande dessinée] permet l'analyse et la déconstruction de ce monde pour laisser entrevoir d'autres horizons et d'autres formes de politique »²⁴. À partir de cette première analyse, il est possible d'effectuer une lecture politique de certains choix esthétiques des albums du corpus, notamment ceux qui permettent aux récits *Wild Pilgrimage* (1932) de Lynd Ward, *Col blanc* (1940) de Giacomo Patri et *Flood !* (1992) d'Éric Drooker d'osciller constamment entre le rêve et la réalité.

20. MILLER Ann. « Consensus and Dissensus in 'Bande Dessinée.' » [en ligne] *Yale French Studies*, no. 131/132, 2017, pp. 109–137. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44512309

21. RANCIÈRE Jacques. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

22. RANCIÈRE Jacques. *op. cit.* p.13-14.

23. *Ibid.*

24. MILLER Ann. « politique » Dans Thierry Groensteen (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, 2020, p. 609.

Cette troisième approche nous permettra aussi d'interroger l'interface hybride des œuvres du corpus. L'utilisation de la gravure sur bois, tout comme le croisement avec l'art du graffiti et de l'affiche sont autant de choix esthétiques déterminants pour comprendre le sens politique de ces bandes dessinées. Dans les deux cas, la recherche d'une épure stylistique par un style en noir et blanc tranché et facilement imprimable paraît être en lien étroit avec le contenu politique des œuvres. En croisant la narration de la bande dessinée avec d'autres formes esthétiques, les graveurs du début du XX^{ème} siècle tout comme les auteurs de la revue *WW3* inventent des dispositifs particuliers. Il semble utile de se demander si ceux-ci induisent un certain partage du sensible, propice au développement d'un récit engagé.

D'autre part, le concept de partage du sensible questionne la représentation des groupes sociaux. Le découpage du temps et des espaces qu'il cherche à définir induit aussi un partage entre ceux qui font usage de la parole et des autres données sensibles à des fins politiques, et ceux qui n'en font pas usage. Les romans en gravure tout comme la revue *WW3* induisent un nouveau découpage du sensible aussi parce qu'ils accordent une place singulière aux figures du prolétaire, du vagabond et du squatteur. Les œuvres du corpus ne leur accordent pas simplement une visibilité, mais surtout un dispositif esthétique qui leur est propre. Ce dernier développement sera l'occasion de s'attarder en particulier sur l'œuvre de Frans Masereel *La Ville*, dont le dispositif narratif balaye de manière indifférenciée tous les habitants d'une ville imaginaire, par une succession de portraits accordant une part égale aux quartiers populaires et aux arrondissements bourgeois.

PARTIE 1 : De Frans Masereel à Seth Tobocman, un siècle d'engagement par la bande dessinée

Cette première partie sera l'occasion d'approfondir la présentation des œuvres du corpus, et d'établir les premiers points de comparaison entre ses deux parties, les romans en gravure des années 20 et 30 et les auteurs de la revue *World War 3 Illustrated* (51 numéros depuis 1979). Il s'agit, dans ce premier moment de la réflexion, de lier ces différentes œuvres autour de la notion d'engagement. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, ce concept va nous permettre de cerner les intentions des auteurs lorsqu'ils choisissent d'évoquer des thématiques sociales et politiques à travers leurs récits. Quels rapports entretiennent-ils avec les événements de leurs temps ? Quelles représentations se font-ils de leur propre pratique artistique au sein de la société ? Nous verrons que, de Frans Masereel qui ne se considérait pas comme un artiste politique²⁵ à Seth Tobocman qui en assume entièrement l'étiquette, les formes de l'engagement sont diverses tout en trouvant des points de convergences.

1) De la Grande Dépression à la menace d'une guerre nucléaire, l'engagement pris dans un contexte.

Depuis *25 images de la passion d'un homme* (1918) de Frans Masereel, un siècle s'est écoulé, durant lequel la littérature dessinée est parvenue à un niveau de maturation insoupçonné. Il est aujourd'hui communément admis que la bande dessinée est un langage pouvant s'emparer de tous les sujets, une forme artistique propice à l'analyse et au militantisme au même titre que la littérature et le cinéma. En concevant des récits muets en gravure publiés sous forme de livres, Frans Masereel, Lynd Ward et les autres graveurs qui leur ont succédé durant les années 1920 et 1930 ne voyaient aucun lien entre leurs œuvres et les pages d'illustrés paraissant dans les journaux à la même époque. Masereel par exemple s'inscrit plutôt dans le courant des expressionnistes allemands de son époque, fréquentant ce milieu artistique. Lorsque la bande dessinée se constitua en champ artistique autonome à partir des années 1960²⁶, on regroupa derrière ce terme toute la littérature illustrée parue dans les journaux depuis la fin du XIXème

²⁵ Frans Masereel l'indique durant un entretien filmé visible dans le documentaire *J'aime le noir et blanc* (1980) de Frans Buyens.

²⁶ Voir BOLTANSKI Luc. « La constitution du champ de la bande dessinée ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 37-59.

siècle, principalement à destination de la jeunesse, sans y inclure les romans en gravure. Puis, avec l'apparition de journaux illustrés pour adultes au cours des années 60 et 70 comme *Hara-Kiri* et *L'écho des savanes* pour le cas de la France, l'historiographie dominante considéra que la bande dessinée avait désormais atteint la maturité pour traiter des sujets politiques²⁷.

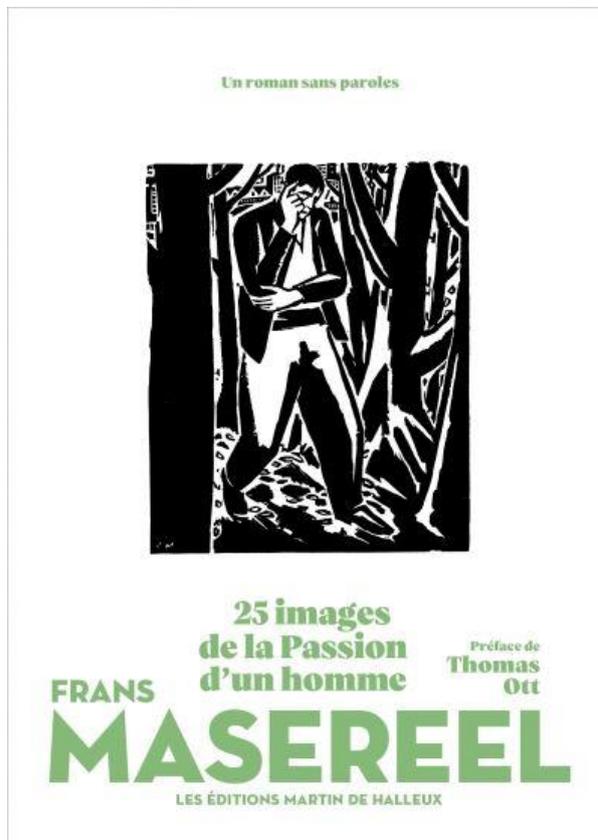
Plus récemment, la bande dessinée s'est en grande partie détournée de la presse pour s'épanouir dans le secteur du livre. Et certains auteurs de bande dessinée se sont appropriés l'esthétique gravée, comme Olivier Deprez qui a récemment entamé un projet d'atelier de gravure sur bois dans les Cévennes, WREK²⁸. Force est de constater par ailleurs que l'ouvrage de bande dessinée moderne par excellence, *Maus* (1980-1991) de Art Spiegelman, propose une esthétique bien plus comparable à celle des graveurs du début du siècle qu'à celle des dessinateurs de *comic book* de son époque, qui représentent l'histoire officielle de la bande dessinée américaine. Mais ce n'est qu'à la fin des années 2000 que la tradition des romans en gravure a fini par être reconnue comme relevant du patrimoine de la bande dessinée. En 2008, l'ouvrage documentaire de David A. Beronä *Wordless Books : The original graphic novels* (publié l'année suivante en France sous le titre *Le roman graphique – des origines aux années 50* aux éditions de la Martinière) préfacé par l'auteur américain Peter Kuper, sort dans la même période que la réédition d'une sélection de romans en gravure dans l'ouvrage *Gravures Rebelles* aux éditions L'Échappée. L'année suivante, une édition intégrale des œuvres de Lynd Ward est publiée aux États-Unis, annonçant avec dix ans d'avance les rééditions françaises de Frans Masereel et Lynd Ward déjà évoquées dans l'introduction, celle de *Destin* (1930) d'Otto Nückel parue en mai 2021 aux éditions Ici-Bas ainsi que la collection 25 images des éditions Martin de Halleux se référant à l'œuvre de Masereel.

Ce travail de réhabilitation témoigne de l'intérêt que suscitent aujourd'hui les romans en gravure. Il laisse surtout supposer que le paysage contemporain de la bande dessinée est propice à leur redécouverte. Cela s'explique comme nous l'avons vu par la diversification des formes esthétiques et des objets que l'on regroupe désormais sous le terme de bande dessinée. Il faut aussi noter une certaine intemporalité de ces récits qui ne témoignent pas seulement de leur époque mais cherchent à la transcender par une narration muette aux images chargées de

²⁷ Parmi les ouvrages historiques sur le sujet, voir le plus récent écrit par Christian Staebler : *La grande aventure de la bande dessinée tome 2 : le tournant des années 60 et 70*. Editions PLG, Montrouge, 2019.

²⁸ Voir la page web du financement participatif de l'atelier terminé le 6 mai 2019 : <https://fr.ulule.com/atelier-wrek/>

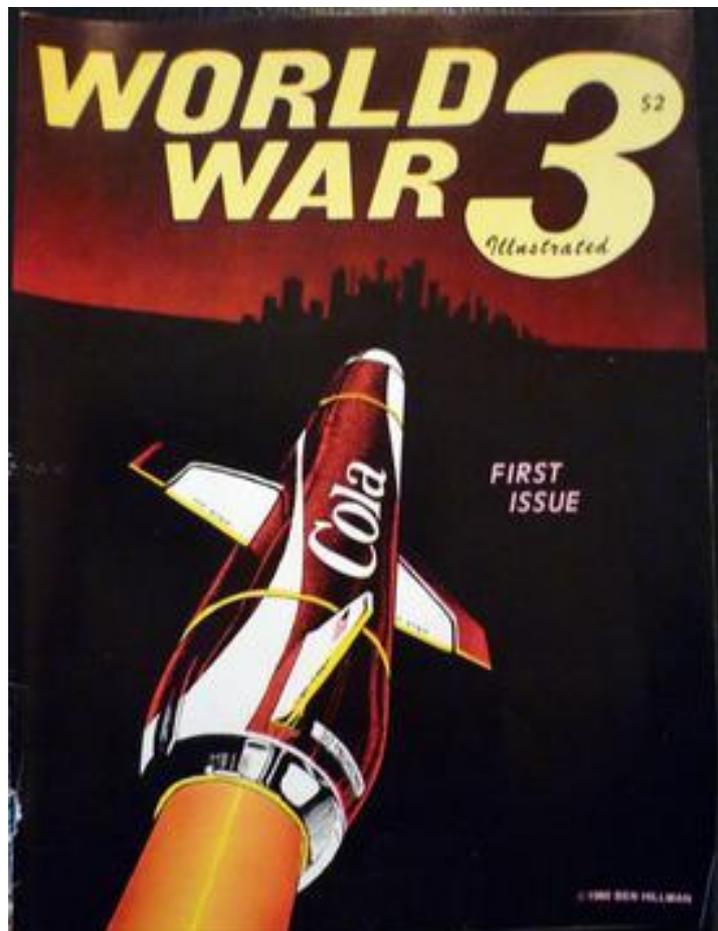
symboles universels. Cela peut en partie expliquer que le lectorat contemporain puisse s'y intéresser. Enfin, ces romans en gravure se trouvent réhabilités car ils sont désormais considérés comme précurseurs du potentiel politique de la narration graphique, là où les « illustrés » de leur époque cherchaient le plus souvent à divertir.



25 images de la passion d'un homme
de Frans Masereel, éditions Martin
de Halleux, 2019.

Les graveurs comme Masereel, Ward, Patri et Nüchel sont restés dans les mémoires aussi bien en raison de l'implication sociale et politique de leurs œuvres que de leurs partis-pris esthétiques. Leur démarche s'inscrit dans le sillage du mouvement expressionniste allemand « Die Brücke » dont certains membres comme Erich Heckel ont contribué à réhabiliter la gravure sur bois au début du XX^{ème} siècle, tout en exprimant une critique sociale à travers leurs œuvres. Les romanciers en gravure se sont appropriés à leur tour cette technique ancienne, la gravure sur bois, sur plomb concernant Nüchel ou la linogravure concernant Patri, pour évoquer des problèmes importants de leur époque. Dans *25 images de la passion d'un homme*, l'artiste belge Frans Masereel érige un prolétaire meneur d'une révolte en figure christique, martyr du mouvement ouvrier. Les œuvres américaines de Lynd Ward comme *Wild Pilgrimage* (1932) et *Vertigo* (1937) ainsi que *Col blanc* (1940) de Giacomo Patri s'inscrivent plutôt dans

le contexte de la Grande Dépression. Chacun de ces récits témoigne de la paupérisation des classes populaires américaines durant cette période, en s'efforçant d'expliquer la déchéance sociale des personnages par un contexte de crise économique et de chômage de masse. Ne restant pas dans le simple constat, Ward comme Patri valorisent dans leurs récits des actions de résistance comme le syndicalisme, l'affrontement de rue et la solidarité entre les travailleurs. De tous points de vue, ces œuvres peuvent être considérées comme l'équivalent en récit graphique des *Raisins de la colère* (1939) de Steinbeck ou du film muet *Notre pain quotidien* (1934) de King Vidor. Les romans en gravure ne revêtent donc pas un caractère politique de manière général, mais souvent pris dans un contexte particulier observé et vécu par leurs auteurs. L'engagement esthétique de ces auteurs autour de la forme gravée utilisée comme une succession d'images narratives se double d'un engagement social et politique tout aussi cohérent et homogène.



Couverture dessinée par Ben Hillman du 1er numéro de la revue World War 3 Illustrated, 1979.

Quelques décennies plus tard, avant que les romans en gravure ne soient considérés comme de la bande dessinée, plusieurs dessinateurs américains s'en inspirent en fondant en 1979 une revue de bande dessinée politique, *World War 3 Illustrated*. Plus encore que les romans en gravure, l'engagement des auteurs de cette revue doit être analysé dans son contexte. Le titre de la revue fait référence à son engagement dès le premier numéro contre la menace d'une guerre nucléaire et les méfaits de l'impérialisme américain sur le reste de la planète. La couverture de ce premier numéro affuble ainsi une bombe nucléaire de l'esthétique de la marque Coca-Cola afin de dénoncer le soft power américain. Jusqu'à aujourd'hui, la revue a constamment alterné entre la mise en récit de luttes locales, comme les mouvements de squats new-yorkais, et luttes internationales, comme en témoigne la couverture du numéro 28 *Land and liberty* (1999) représentant des soldats zapatistes de la région du Chiapas au Sud du Mexique. La ligne éditoriale de la revue témoigne donc de la volonté des auteurs de s'inscrire par la bande dessinée dans les mouvements sociaux de leur temps. Plus encore, on peut y déceler une démarche anticipant l'essor contemporain de la bande dessinée à vocation journalistique, comme l'indique Seth Tobocman :

Une bande dessinée c'est plus qu'une bande dessinée. Je pense qu'il y a eu du journalisme de haut niveau dans WWIII. Ça s'est démarqué de beaucoup d'autres choses. Par exemple, en 1989, nous avons publié *Spatial Deconcentration Papers* par une activiste nommée Yolanda Ward. Son travail regardait le gouvernement américain dans son intention conspiratrice de générer la gentrification à des fins de contrôle social dans les villes. C'est une analyse unique. Cette personne a été tuée peu après cet écrit. Seul nous et *Midnight Notes* avons publié son travail²⁹.

Il est difficile de comprendre l'engagement politique de la revue *WW3* sans l'inscrire dans les changements sociaux qui ont traversé l'Amérique et le reste du monde ces quarante dernières années. Le support de la revue a incité ses créateurs à toujours se référer à l'actualité politique, là où les romanciers en gravure publiaient des livres de fiction dont la plupart cherchent une certaine intemporalité, une représentation universelle de la condition humaine. Les récits de Lynd Ward par exemple, bien qu'ils représentent l'Amérique des années 30, ne proposent pas de références spatio-temporelles précises. Ces deux formes d'engagement par la narration graphique se rejoignent lorsqu'à partir des années 90 les auteurs de *WW3* ont commencé à publier des livres de bande dessinée, en parallèle de la parution de leur revue. Ainsi, *Flood !* (1992) de Éric Drooker, *Le Système* (1997) de Peter Kuper ou bien *Le visage de*

²⁹ Antoine (propos recueillis) « Seth Tobocman Anarcomix ». *Chéribibi* no. 1, printemps 2007, p. 76.

la lutte (2019) de Seth Tobocman, comme les romans en gravure avant eux, s'emparent de la narration muette pour adopter une plus grande distance avec l'actualité politique. En changeant de support de publication, ces auteurs changent aussi la nature de leur engagement, ne cherchant plus des récits décrivant à chaud les mouvements de leurs temps mais des œuvres dont la portée politique est susceptible de se renforcer au fil des années³⁰. Ces livres constituent des *romans sans paroles* dans la droite lignée de ceux des années 20 et 30.

Si, comme nous venons de le voir, l'engagement politique des œuvres étudiées se révèle indissociable du regard que portent leurs auteurs sur la société de leur temps, on peut aussi desceller la volonté de prendre un certain recul par rapport à l'actualité politique. Il se dessine ainsi deux stratégies différentes : élaborer des récits se référant à des événements politiques précis pour en témoigner au présent, ou construire des fictions politiques qui puissent être appréciées par plusieurs générations de lecteurs. La première stratégie sera abordée durant la troisième sous-partie, lorsqu'il sera l'occasion de réfléchir aux rapports entre la bande dessinée et les mouvements sociaux. La seconde stratégie sera quant à elle l'objet des deux parties suivantes du mémoire. Pour le moment, il semble intéressant de se demander comment les auteurs du corpus conçoivent le rôle de l'artiste. Le caractère engagé de leurs récits induirait-il une certaine définition de l'art que ces auteurs voudraient prôner ?

2) Figures de l'artiste attaché au social

Afin d'approfondir la réflexion sur l'engagement des auteurs du corpus, voyons maintenant le regard qu'ils portent sur leur propre pratique artistique. Celui-ci transparaît en effet dans certaines de leurs œuvres qui mettent en scène des personnages d'artistes. De *Prelude to a million years* (1933) de Lynd Ward à *Quartier en guerre* (1999) de Seth Tobocman en passant par *Flood !* (1992) de Éric Drooker, les auteurs du corpus représentent de manière récurrente des personnages d'artistes confrontés à la société. Ce motif narratif, loin d'être fortuit, témoigne d'une réflexion de chacun des auteurs sur leur propre statut d'artiste. À travers des personnages de sculpteurs ou de dessinateurs, ils symbolisent leurs propres conditions et leurs propres rapports à la société. Quels sont ces rapports ? À travers ces personnages d'artistes, les auteurs du corpus veulent-ils seulement témoigner de leur condition ou cherchent-ils à développer une certaine vision de l'art ? Si oui, laquelle ?

³⁰ Dans la troisième sous-partie, nous aborderons par ailleurs deux contre-exemples de livres du corpus qui décrivent au contraire des mouvements sociaux précis et contemporains de leur publication.

Tout d'abord, les différentes œuvres citées proposent toutes sans exception des personnages d'artistes en bas de l'échelle sociale. Le peintre de *God's man* (1929) propose de payer sa boisson à un aubergiste avec l'une de ses peintures faute d'argent, tandis que le dessinateur de *Flood !* travaille dans un atelier minuscule dont le plafond laisse échapper des gouttes de pluie. Chacune à leur manière, ces histoires veulent signifier que l'artiste ne se situe pas au-dessus des problèmes sociaux et ne peut les ignorer quand bien même il le voudrait. En 1933, quatre ans après avoir publié son interprétation du mythe de Faust avec *God's man*, Lynd Ward ressent le besoin d'en dessiner un « post-scriptum »³¹ plus court, qui confronte le personnage d'un sculpteur à la crise économique ravageant alors la société américaine. Il précise : « plus le temps passait et plus il devenait difficile aux artistes de se draper dans une indifférence hautaine. Les artistes commerciaux freelance découvraient que le "free" de "freelance", qui en principe signifie "libre", voulait dire en vérité "libre de mourir de faim" »³². Le récit qu'il tire de ce constat, *Prelude to a million years*, confronte le sculpteur aux événements de son époque, notamment une manifestation d'ouvriers qui le bouscule brutalement et l'emporte avec elle sur son passage. Une fois rentré chez lui, l'artiste s'effondre sur son ouvrage, la sculpture d'une femme nue, comme si son œuvre scrutant les formes idéalisées d'un corps lui paraissait bien vaine après toutes les formes d'oppression qu'il a observées et subies au cours du récit.



Gravure extrait de Prelude to a million years de Lynd Ward, 1933.

³¹ Lynd Ward à propos du récit *Prelude to a million years*, *L'Éclaireur* tome II, Monsieur Toussaint Louverture, 2020, p. 273.

³² Lynd Ward. *op. cit.*, p. 272.

Ce motif narratif chez les auteurs du corpus définit donc l'artiste par sa position sociale dominée et marginale au sein de la société. Un tel constat descriptif comporte toujours une part d'autofiction, voire d'autobiographie dans le cas de Seth Tobocman lorsqu'il raconte sa vie d'artiste squatteur à New York dans *Quartier en guerre*. Mais ces différents récits ne se cantonnent pas au témoignage individuel, induisant aussi une certaine position esthétique. Lorsque Lynd Ward malmène ses personnages d'artistes en les confrontant au reste de la société, il est difficile de ne pas lier ce parti-pris à sa critique de l'art formaliste qui lui fut inculquée par un professeur. S'opposant à une vision de l'art indifférente de son sujet de représentation pour mieux se concentrer sur la forme, il affirme : « le quoi est aussi important que le comment »³³, marchant là encore dans les pas des expressionnistes allemands. Il précise d'ailleurs que c'est justement cette vision d'un art attentif à son sujet qui l'a amené à la « narration picturale »³⁴. Dans l'œuvre de Lynd Ward, la position sociale de l'artiste se révèle donc indissociable de sa position esthétique : si celui-ci observe et vit des rapports de domination, il ne peut pratiquer son art en faisant abstraction des problèmes que traverse la société. Cet enchaînement de cause à effet rend nécessaire pour Lynd Ward le caractère engagé de ses œuvres.

Cette position sur la définition de l'artiste est comparable à celle défendue par Seth Tobocman. Dans son œuvre, on peut facilement déceler un lien direct entre sa pratique artistique et son engagement militant. *Quartier en guerre* raconte ainsi le mouvement des squats des années 80 dans le Lower East Side de Manhattan de son propre point de vue de militant. Cette démarche met en pratique une certaine vision instrumentale de l'art. Selon Seth Tobocman, l'art trouve en effet sa fonction dans la représentation du monde social et des problèmes qui le traversent, à l'échelle individuelle de l'artiste ou à une échelle plus collective. Là encore, il voit dans la narration graphique un moyen privilégié de développer une telle vision de l'art : « je pense que la BD a émergé en tant que forme d'art parce que le job de produire un art représentationnel a été abandonné par le monde de l'art établi »³⁵. Son choix d'utiliser la bande dessinée pour développer une pratique de l'art engagé découle en effet directement d'une critique du champ artistique qu'il juge détaché du reste de la société :

Je pense que le désir des gens du XXème siècle qui ont voulu libérer l'art des institutions qu'ils ressentaient comme oppressives, en fait a été d'essayer d'extraire l'art de la société pour qu'il n'ai pas de

³³ Lynd Ward Ward à propos du récit *God'sman, L'Éclairneur* tome I, Monsieur Toussaint Louverture, 2020, p.301

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Antoine (propos recueillis) « Seth Tobocman Anarcomix ». *Chéribibi* no. 1, printemps 2007, p. 79.

fonction. Ça n'avait plus de signification pour les gens parce que ça avait été retiré de la société, et ensuite ce n'est plus vraiment de l'art puisque l'art est à propos des gens, c'est au sujet de certains de tes besoins et de tes émotions, de ce qui t'es important et rend ta vie plus importante, voilà à quoi ça sert. Si ça n'a pas ça alors c'est quoi ? C'est juste une saloperie, ça se transforme en pure commodité³⁶.

Tout comme les romanciers en gravure avant lui, Seth Tobocman trouve dans la narration graphique une forme d'expression artistique propice à la représentation des maux qui agitent notre société. Entre les deux parties du corpus, on peut donc articuler des visions de la condition de l'artiste et des positions esthétiques similaires. Pour autant, peut-on affirmer que ces positions sont comparables au point d'être invariables selon les différents auteurs du corpus ? En scrutant d'autres représentations de la figure de l'artiste parmi les œuvres étudiées, il est possible de repérer certaines divergences quant à la définition du statut de l'artiste au sein de la société.

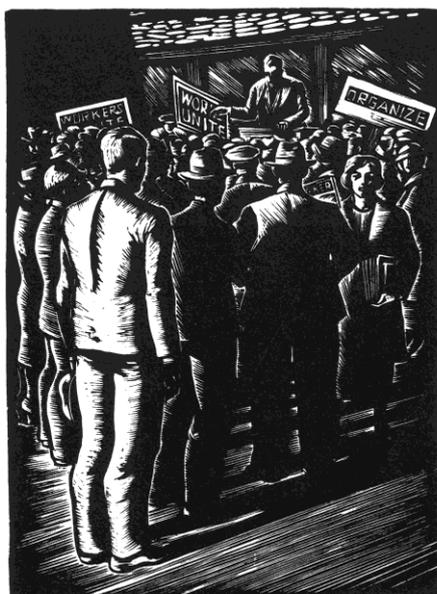


Col blanc de Giacomo Patri (1940) Zones, éditions La Découverte, 2007, p. 3.

Dans *Col blanc*, Giacomo Patri raconte sa propre expérience de dessinateur dans le climat de la Grande Dépression. Au cours du récit, le personnage d'artiste qu'il met en scène subit un déclassement social et des périodes de chômage très difficiles. Lorsqu'il retrouve un travail, il décide de se syndiquer à la suite d'une rencontre avec des militants du mouvement ouvrier. Il incite ensuite ses confrères à faire de même. *Col blanc* prône donc la figure de l'artiste comme force agissante pour transformer la société. Giacomo Patri adopte une telle position avec d'autant plus d'aplomb qu'elle s'avère en grande partie autobiographique : non seulement

³⁶ *op. cit.*, p. 82.

l'auteur « illustra de nombreux tracts, brochures et affiches pour divers syndicats »³⁷, mais il présida aussi lui-même un syndicat des artistes à la fin des années 30. Tout comme Seth Tobocman, Giacomo Patri pratique de concert l'action politique et la réalisation de récits graphiques. Il en résulte la valorisation d'une figure de l'artiste-militant qui s'engage sur différents fronts des luttes sociales.



Trois gravures extraites de Col Blanc de Giacomo Patri.

³⁷ Grégoire Chamayou (préface) *Col blanc* de Giacomo Patri (1940) Zones, éditions La Découverte, 2007, p. 3.

Si aucun des artistes représentés dans les œuvres du corpus n'ignore les problèmes sociaux de son temps, tous n'y réagissent pas de la même manière, induisant des postures différentes dans les rapports qu'entretient un artiste avec la société. Ainsi, la figure de l'artiste chez Lynd Ward n'apparaît pas engagée aussi activement dans les conflits politiques que ses récits évoquent. Tout au plus, les personnages de peintre et de sculpteur restent les témoins passifs des rapports de domination sans pour autant se convertir en artistes-militants. Lorsque Frans Masereel se représente lui-même dans ses récits graphiques, il adopte ce même statut d'artiste-observateur. Sur certaines gravures, il se dessine en arrière-plan de scènes de vie urbaine, regardant les tourments du monde sans y prendre part depuis sa position surplombante d'artiste. Même lorsque la figure du dessinateur se révèle le géniteur d'une entité transformatrice de la société, qu'elle prenne la forme d'une femme-idée à partir d'un dessin dans *L'idée* (1920) ou d'un homme géant à partir d'une sculpture dans *L'œuvre* (1928), leurs créateurs restent en retrait du récit. Dans *L'idée*, le personnage du dessinateur est Frans Masereel lui-même, se représentant rivé à sa table à dessin. Il ne se soucie pas que son dessin puisse semer la pagaille dans l'ordre politique et social qui règne en dehors de chez lui, comme s'il préférait accorder à ses œuvres leur propre autonomie.



Détail d'une gravure de Frans Masereel. Source : documentaire J'aime le noir et blanc (1980) de Frans Buyens. Masereel se dessine en arrière-plan de la gravure, observant les autres.

Cette position de retrait du personnage de l'artiste correspond à une conception de l'engagement différente de celle de Giacomo Patri et Seth Tobocman. Contrairement à eux, Masereel ne se considérait pas comme un dessinateur politique³⁸. Il affirme par ailleurs « Je n'ai jamais été militant, ni socialiste ni communiste, et je ne le serai jamais. S'il m'arrive de militer dans mon travail, c'est pour la paix entre les hommes, le bon droit et la justice humaine »³⁹. Dans la monographie qu'il consacre à l'auteur, Martin de Halleux ajoute : « Sans jamais adhérer à un parti [...] son œuvre est habitée par ses indignations, ses dénonciations et sa volonté d'une justice pour tous »⁴⁰. Là où Patri et Tobocman incitent explicitement à l'action politique et militent en dehors de leur travail artistique, Masereel et Ward préfèrent le statut d'artiste-observateur engagé et vigilant. Ils ont la volonté de conserver une autonomie et un recul sur les agitations politiques de leur temps.

Ces deux attitudes de la figure de l'artiste à l'égard de la société dont nous venons d'analyser les logiques correspondent donc à deux positions différentes sur l'engagement. La première stratégie, adoptée par Giacomo Patri et Seth Tobocman, considère le récit graphique comme une intervention directe dans le champ politique. La deuxième stratégie choisie par Frans Masereel et Lynd Ward consiste plutôt à tenir une position de surplomb. Celle-ci confère une valeur plus intemporelle à leur description de la société, puisqu'ils mettent en scène des situations de conflits sociaux à visée plus générale. Tout en choisissant la position de l'artiste-observateur, leur vision de l'engagement n'implique pas moins la défense des idées d'émancipation et de justice sociale. Il conviendra dans les deux parties suivantes de revenir sur ces deux positions pour interroger leurs implications esthétiques.

Quelle que soit la forme qu'elle revête, la figure de l'artiste engagé présente dans les œuvres du corpus soulève d'autre part un autre problème qu'il nous faudra démêler dans les parties suivantes du mémoire : celle de la position professorale de l'artiste. L'engagement de ce dernier se mesure-il seulement à sa capacité à mettre en relief des problèmes sociaux à travers ses œuvres en indiquant comment les résoudre ? Une œuvre politique peut-elle échapper à une telle logique didactique, pour que le lecteur puisse se l'approprier au-delà de l'orientation idéologique du récit ?

³⁸ Il l'affirme explicitement au cours des entretiens filmés du documentaire *J'aime le noir et blanc* (1980) de Frans Buyens.

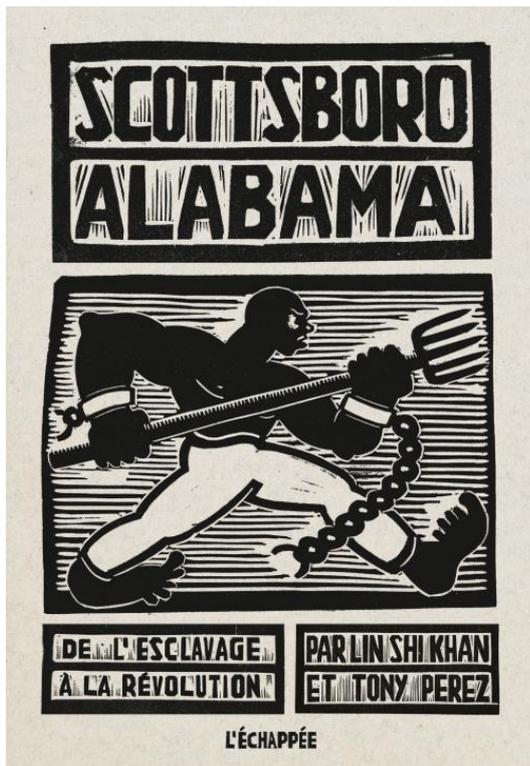
³⁹ Lettre à Georg Reinhart, 1952.

⁴⁰ Martin de Halleux (dir.). *Frans Masereel. L'empreinte du monde*, Paris, Les éditions Martin de Halleux, 2018.

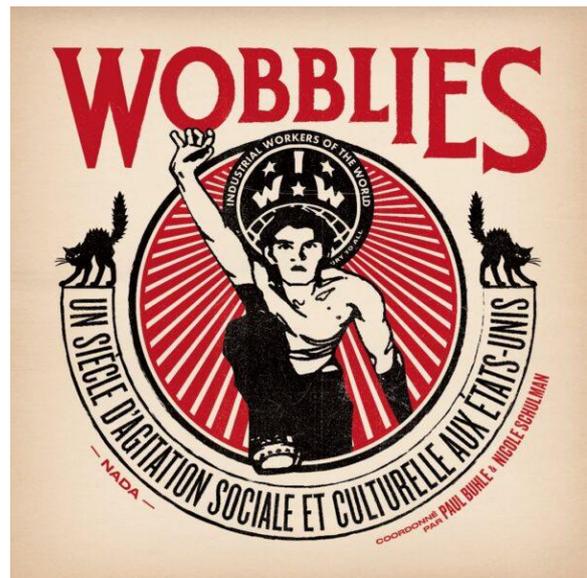
Pour le moment, il nous semble intéressant de creuser les rapports entre la bande dessinée et le militantisme. En poussant la logique de leur engagement jusqu'à mêler travail esthétique et travail militant, Giacomo Patri et Seth Tobocman prennent le parti de mettre leur art au service de causes à défendre. D'autres œuvres du corpus, comme *Scottsboro Alabama* (1935) et *Wobblies* (2005) dans lesquels la figure de l'artiste-militant est absente, poussent cette logique jusqu'à assumer une propagande par le récit graphique en faveur de certains mouvements sociaux. Quels enjeux une telle position stratégique soulève-t-elle ?

3) Bande dessinée et mouvements sociaux, des Scottsboro Boys aux Wobblies.

Parmi leurs points en commun, les différentes œuvres du corpus ont celui de s'intéresser chacune à sa manière à la question sociale, comme nous venons de le voir dans les deux sous-parties précédentes. Au-delà des constats d'ordre généraux, certaines œuvres des deux parties du corpus valorisent des luttes sociales en particulier, en réalisant des récits qui développent une propagande assumée de leurs revendications. Ces derniers poussent le plus loin possible le continuum déjà évoqué entre travail esthétique et travail militant, puisque la figure de l'artiste s'efface pour que la narration se concentre sur les enjeux collectifs des luttes sociales décrites et sur la valorisation de leurs accomplissements. Deux ouvrages viennent illustrer cet aspect : *Scottsboro Alabama* (1935) de Lin Shi Khan et Tony Perez ainsi que *Wobblies*, une œuvre collective publiée en 2005 comprenant les récits de certains auteurs de *WW3* comme Seth Tobocman, Sabrina Jones et Peter Kuper. Comment ces deux ouvrages intègrent-ils les mouvements sociaux du XXème siècle dans leurs œuvres ? D'autre part, comment cette démarche de propagande politique par la narration graphique redéfinit-elle la notion d'engagement ?



Scottsboro Alabama de Lin Shi Khan et Tony Perez. éditions L'Échappée, 2014 (édition originale 1935).

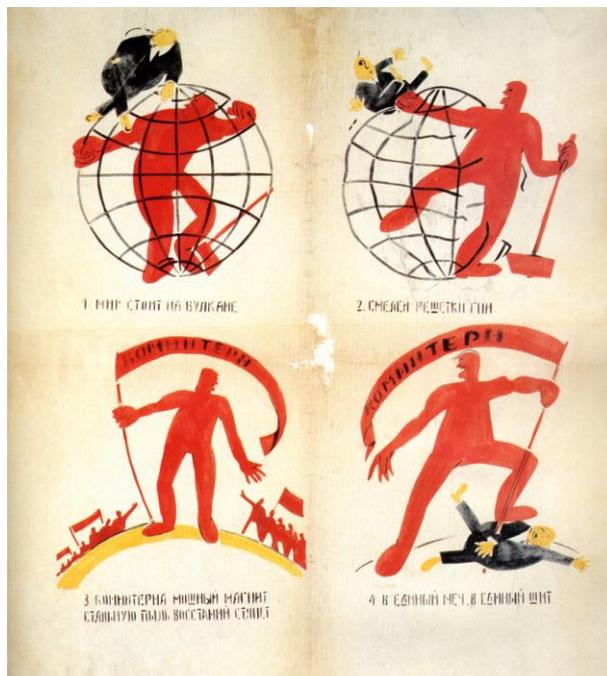


Wobblies, collectif. éditions Nada, 2019 (édition originale par Verso, 2005).

Scottsboro Alabama, roman sans paroles composé d'une cinquantaine de gravures sur bois, relate l'histoire du mouvement de solidarité international qui s'organisa au début des années 30 pour dénoncer la condamnation sans preuve de neuf afro-américains pour un viol qu'ils n'avaient pas commis. Le récit, après un retour sur l'histoire de l'esclavage aux États-Unis et sur l'injustice subies par les Scottsboro boys, valorise les actions de l'ILB (l'International Labour Defense, émanant du Parti Communiste Américain) qui permirent aux neuf accusés d'échapper à la chaise électrique. Dans la dernière partie du récit, *Scottsboro Alabama* prône un dépassement de l'opposition raciale par l'alliance des travailleurs blancs et noirs aux États-Unis, avec une imagerie comparable aux affiches de propagande communiste comme les Okna Rosta conçus par des artistes comme Vladimir Mayakovsky et affichés durant les années 20. Lin Shi Khan et Tony Perez se servent ainsi de l'esthétique épurée de la gravure sur bois pour mettre en scène la victoire d'un mouvement ouvrier, à l'échelle d'un roman en gravures, reprenant les symboles typiques des dessins de propagande communiste, comme la figure du patron capitaliste corpulent.



Scottsboro Alabama, p.133 et p. 138-139.



Exemple de Okna Rosta conçu par Vladimir Mayakovsky en 1921.

Wobblies regroupe différents récits courts en noir et blanc racontant des épisodes de l'histoire de l'I.W.W. (Industrial Workers of the World), un syndicat fondé à Chicago en 1905 prônant l'autogestion et l'abolition du salariat. Dans la lignée de *Scottsboro Alabama*, cet ouvrage collectif comporte des dimensions historique et apologétique en valorisant les accomplissements du syndicat au cours du XXème siècle. L'objectif explicite est de faire connaître l'histoire du mouvement ouvrier pour la rattacher à notre époque contemporaine. L'épisode conçu par Seth Tobocman dans un style hérité des romans en gravure « En grève ! Lawrence, 1912 » raconte une grève victorieuse de travailleurs immigrés dans l'industrie du textile. L'auteur ne se cantonne pas à la pure description d'événements historiques, puisqu'il les rattache aux luttes récentes dans le but d'ériger cette grève datant d'un siècle en exemple de réussite du mouvement ouvrier.

Ces deux ouvrages constituent la mise en pratique d'une stratégie esthétique visant à se servir des avantages techniques de la gravure sur bois (un rendu noir et blanc contrasté propice aux symboles politiques, et facilement imprimable) et de la narration en image à des fins de propagande politique. Il est donc possible d'avancer que concernant ces deux exemples, la forme esthétique de la gravure sur bois est en partie choisie pour leur efficacité à transmettre les messages politiques contenus dans les récits graphiques. D'autre part, le point de vue subjectif des auteurs s'efface derrière les événements qu'ils relatent et la cause qu'ils défendent. Ces différents dessinateurs ont la volonté commune de rendre hommage aux mouvements sociaux, et de leur rendre justice face aux campagnes médiatiques de dénigrement dont les I.W.W. ont par exemple été l'objet. La narration graphique est dans cette optique vue comme un instrument didactique de valorisation des combats contre le racisme et le capitalisme.

Cette mise en pratique de l'art engagé assume et accomplit pleinement une fonction politique. En témoignant et en réfléchissant sur les luttes sociales de leurs époques respectives, Lin Shi Khan et Tony Perez ainsi que les auteurs de l'ouvrage collectif *Wobblies* déploient la narration graphique directement au service de leurs alliés politiques. Leurs récits sont autant de contributions à la lutte en cours au même titre que les tracts politiques, les pamphlets et les journaux de tradition socialiste qui accompagnent les agitations politiques en Occident depuis le XIXème siècle. La comparaison apparaît d'autant plus féconde que ces récits graphiques entretiennent des similitudes d'ordre esthétique avec celle des affiches politiques. L'importance accordée aux slogans scandés par la foule, l'absence d'un personnage principal au profit de la représentation des masses protestataires et des groupes sociaux, ainsi que la recherche d'images

symboliquement fortes comme celle d'un bras blanc et d'un bras noir brandissant à l'unisson une faucille et un marteau sont autant de caractéristiques que ces récits graphiques partagent avec les images de propagande socialistes et communistes du XXème siècle.



Extrait (page précédente) de « En grève ! Lawrence, 1912 ». Récit de Seth Tobocman publié dans Wobblies (2005) collectif, éditions Nada, 2015, p. 65.

Une telle pratique de l'art engagé, bien qu'elle puisse déployer des esthétiques fortes et originales, définit en creux l'art comme un outil de communication. Selon les critères que nous venons de développer, comment différencier ontologiquement de tels récits graphiques d'autres instruments de propagande politique visuels ? En se focalisant sur l'idéologie politique portée par une œuvre, sur son contexte de création et sur les liens qu'elle entretient avec le militantisme, la notion d'engagement permet de caractériser les enjeux politiques des albums du corpus. Cependant les auteurs étudiés ne cherchent pas simplement à rendre compte des agitations politiques de leur temps par le dessin, mais aussi à développer une certaine esthétique. La notion d'engagement s'avère finalement insuffisante pour caractériser cette esthétique et

comprendre son caractère politique en dehors des thématiques abordées par l'œuvre étudiée. L'objectif décrit dans l'introduction de ne pas considérer le genre de la bande dessinée politique uniquement par la détermination de son contenu nécessite donc de dépasser la catégorie de l'engagement.

Comment redéfinir un art engagé qui s'implique dans la recherche d'une esthétique sans la subordonner au développement d'un certain contenu politique ? D'autre part, comment analyser en profondeur les rapports que peuvent entretenir le champ esthétique et le champ politique dans les œuvres du corpus ? Une œuvre peut-elle être politique en elle-même, en dehors même de la question de l'intention de son auteur ? Les deux parties suivantes du mémoire, qui convoqueront les notions d'art critique et de partage du sensible, aborderont ces questions que la notion d'engagement laisse en suspens. Ces deux concepts pourront nous permettre de creuser les rapports entre esthétique et politique au sein du corpus, non plus seulement à l'aune de l'engagement des auteurs mais aussi au regard des choix esthétiques et de la forme narrative spécifiques que proposent le roman en gravure et la bande dessinée.

PARTIE 2 : Enjeux de l'art critique en bande dessinée

Comme nous venons de le voir, la notion d'engagement est cruciale pour caractériser la démarche des auteurs du corpus, dont les convictions politiques transparaissent dans leurs récits selon différentes positions que nous avons passé en revue. Cependant, l'objectif de ce mémoire est aussi de construire un point de vue esthétique sur les œuvres étudiées, et d'interroger leur dispositif. Les romans en gravure constituent en effet un courant esthétique homogène, dont les similitudes avec les productions autour de la revue *WW3* apparaissent indéniables mais doivent être explicitées. Les proximités d'ordre formel entre ces récits aux thématiques sociales communes laissent penser que la position esthétique d'un récit graphique n'est pas neutre par rapport à sa position politique. Nous avons vu jusque-là des récurrences thématiques, des stratégies d'engagement comparables, mais la jonction entre esthétique et politique annoncée dans l'introduction reste à accomplir. Dans cette optique, convoquer le concept d'art critique pourrait permettre de jeter un premier pont entre les deux champs d'étude. Le philosophe français Jacques Rancière définit l'art critique par ses objectifs politiques et sa volonté de transformation sociale : « donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde »⁴¹. S'intéresser aux effets esthétiques produits par les œuvres du corpus pour accomplir cet objectif permettrait d'explicitier les enjeux de l'art critique sans se cantonner aux rapports de l'auteur engagé avec sa pratique artistique.

1) La réflexivité, cheval de bataille de l'art critique en bande dessinée.

Dans la première partie, notre étude des rapports des auteurs du corpus avec le militantisme a montré que la notion d'engagement ne permet pas de différencier en profondeur la démarche d'une image de propagande de celle des récits comme *Scottsboro Alabama* et *Wobblies*. Or, les romans en gravure tout comme les bandes dessinées de la revue *WW3* ne cherchent pas uniquement à transmettre des informations et des idées en considérant le médium de la bande dessinée comme un pur outil de communication. Ces récits abordent la narration graphique comme une forme d'art. Nous allons voir dans cette première sous-partie que certaines œuvres du corpus dépassent la pure propagande idéologique en

⁴¹ RANCIÈRE Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, p. 65. Galilée, 2004.

proposant au lecteur un dispositif réflexif, une forme artistique qui invite à une prise de recul sur son propre statut. Dans cette optique, ces récits ne suscitent pas simplement l'adhésion idéologique du lecteur, mais ils exercent aussi son esprit critique.

Cette démarche n'est pas une spécificité des récits graphiques, mais de l'art critique sous toutes ses formes. Cette tradition critique dans l'art a pu être énoncée notamment par l'effet de distanciation théorisé et mis en pratique par le théâtre épique du dramaturge Bertold Brecht. Il développe ce concept aux « frontières de l'esthétique et du politique [...] ». La distanciation politise la conscience du spectateur et l'amène à réfléchir sur la place de l'acte théâtral dans la société »⁴². En proposant des effets de rupture avec l'immersion cathartique du public au cours d'une pièce de théâtre, Brecht cherche à le désaliéner, le faire sortir de sa posture passive pour lui faire prendre conscience des mécanismes du spectacle qui se déroule sous ses yeux. Cela passe par une narration fragmentée, des interpellations du spectateur ou encore des passages oniriques.

En littérature, le Nouveau Roman a adopté une démarche comparable, notamment théorisée par Jean Ricardou. Les écrivains du Nouveau Roman voulaient rompre avec « l'illusion référentielle »⁴³ qui tend à faire oublier au lecteur qu'il est en train de lire un texte littéraire. Reprenant les théories de Ricardou pour les appliquer à la bande dessinée dans son ouvrage *Formes et politique de la bande dessinée*⁴⁴, Jan Baetens analyse l'album *Che* (1968) de Héctor Oesterheld, Enrique et Alberto Breccia comme un récit graphique adoptant la métareprésentation. En bande dessinée, cette stratégie tend à laisser deviner au lecteur les opérations matérielles réalisées par l'auteur, comme des traits de pinceau apparents. Jan Baetens la définit comme « l'aptitude à souligner structurellement les opérations et paramètres que le régime représentatif, avec sa primauté du message à communiquer, occulte en partie ou totalement »⁴⁵. Cette première sous-partie est l'occasion de synthétiser la réflexion de Baetens pour ensuite reprendre ses interrogations à propos d'un album du corpus, *The puerto rican war* (2020) de John Vasquez Mejias.

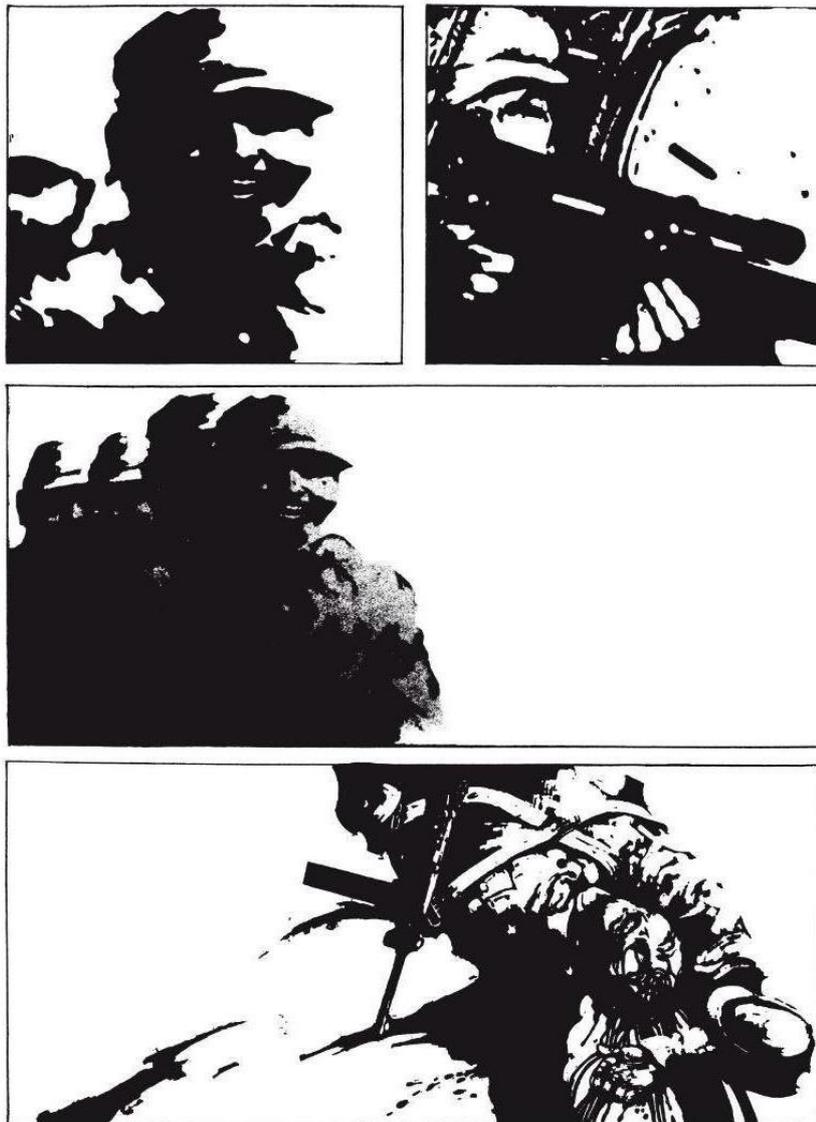
⁴² BRECHT Bertold. *Petit organon pour le théâtre* (1948), L'Arche, 1978.

⁴³ RIFFATERRE Michael, « L'illusion référentielle » [1978], *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982.

⁴⁴ BAETENS Jan. *Formes et politique de la bande dessinée*, Paris / Louvain, Vrin / Peeters, 1998.

⁴⁵ *Ibid*, p.109-110.

Dans son analyse du *Che*, Baetens remarque que la répartition du noir et blanc sans la moindre nuance de gris et l'absence de trait de contours des formes dessinées pour les scènes de guérilla en Bolivie suivent une logique de composition plutôt qu'une logique réaliste. Les figures dessinées se confondent par des tâches de noir qui touchent à l'abstraction. Au contraire, dans les scènes qui résument la vie du Che, la profusion de décors et d'éléments graphiques met en évidence le caractère bidimensionnel de la planche de bande dessinée en écrasant les différents plans de chaque case. Ces deux styles bien distincts proposés alternativement exhibent chacun à leur manière leur propre matériologie, comprenant l'ensemble des opérations effectuées par l'auteur sur la page, selon Baetens. La



modulation de ces deux styles résulte d'une stratégie que ce dernier nomme expressiviste. Dans l'histoire du geste pictural, cette stratégie peut être rapprochée de la révolution Impressionniste, effectuée par des peintres comme Claude Monet qui, au cours du XIX^{ème} siècle, ont produit des peintures laissant des traces apparentes de leurs gestes sur la toile. Par cette stratégie expressiviste, les Breccia proposent de leur côté une biographie dépassant la simple représentation héroïque des étapes de la vie du Che. Ils tendent à travailler l'acuité du lecteur⁴⁶ tout en lui transmettant des détails biographiques du célèbre guérillero. Parmi les autres éléments que Jan Baetens aurait pu mettre en exergue, évoquons l'itération iconique⁴⁷ utilisée notamment sur les deux premières planches de l'album. Ce procédé, qui met en relief le caractère imprimé du dessin, fait partie intégrante de la démarche métareprésentative décrite par Baetens.

Tous ces éléments esthétiques décrits par Baetens rompent avec la bande dessinée réaliste, en refusant de délimiter l'usage des règles de la narration séquentielle et du dessin à la seule fin de l'immersion du lecteur dans le récit. Le dessin des Breccia manifeste sa matérialité picturale au détriment de sa transparence figurative. Cette rupture renforce l'investissement politique de l'œuvre, puisqu'elle permet selon le théoricien de combattre une réception passive et antidémocratique des objets culturels, dans l'objectif de transformer les rapports de domination. En observant les dessins des romans en gravure, il semble intéressant de se demander si ces derniers sont eux aussi propices à une lecture métareprésentative. *The puertorican war* de John Vasquez Mejias, un roman en gravures publié récemment, et dont un extrait est présenté dans le numéro 51 de *WW3*⁴⁸, paraît à ce titre un bon exemple d'analyse.

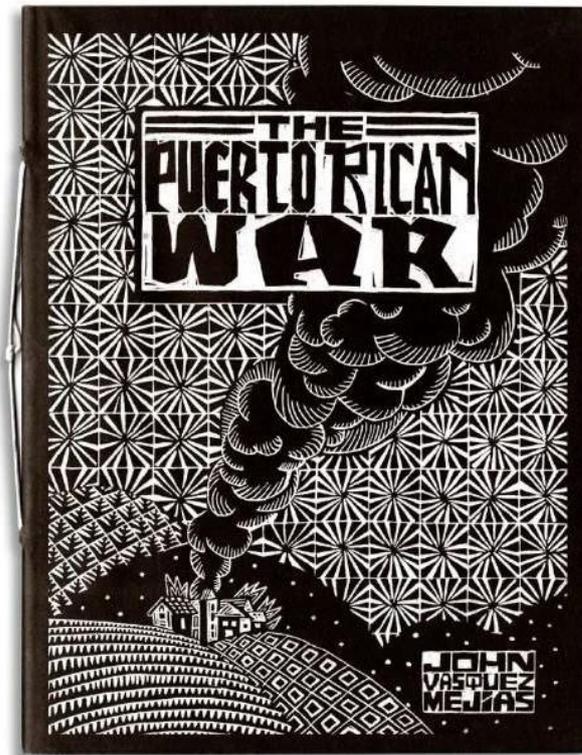
En s'appropriant la gravure sur bois pour en réaliser des récits graphiques, Frans Masereel et Lynd Ward ont creusé le sillon d'une esthétique qui apporte un soin particulier à la composition des images et à la répartition du noir et blanc sur chaque dessin. Cependant, leurs styles de dessin respectifs, l'un basé sur les hachures et l'autre sur les aplats de noir, cherchent

⁴⁶ Il faut remarquer que dans le texte de Baetens, l'effet que produit sur le lecteur la démarche esthétique des Breccia est postulé sans démonstration spécifique. Les méthodes issues des sciences cognitives pourraient aujourd'hui permettre une étude de la réception qui mettrait à l'épreuve les hypothèses de l'auteur. De telles études ont d'ailleurs déjà été effectuées concernant la peinture impressionniste (Judith Haziot Schreiber, « La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives », *Interfaces*, 40 | 2018, 173-193. Voir lien : <https://journals.openedition.org/interfaces/607>).

⁴⁷ La reproduction d'un même dessin sur plusieurs cases d'une planche.

⁴⁸ « The Puerto Rican War ». *World War 3 Illustrated # 51 - The world we are fighting for*, AK Press, 2020, p. 151-163.

une lisibilité et un degré de réalisme qui rendent moins évidente une analyse de leurs dessins du point de vue de la métareprésentation.



Couverture de Puerto Rican War (2020) de John Vasquez Mejias.

Un siècle plus tard, l'artiste new-yorkais d'origine portoricaine John Vasquez Mejias perpétue la tradition du roman en gravures avec son récit en gravures sur bois *The puerto rican war*⁴⁹ pour relater l'histoire du mouvement indépendantiste portoricain des années 50 mené par Pedro Albizu Campos. Plutôt que de réaliser ses gravures dans une logique de lisibilité, il déploie le dispositif stratégique de métareprésentation analysé par Jan Baetens en le poussant au bout de sa logique. Il en résulte un style brut, prompt à troubler les repères du lecteur. Sur certaines cases, des effets de perspectives tronquées viennent aplatir les différents plans du dessin, révélant le caractère bidimensionnel de la page. L'auteur multiplie d'autre part des compositions éclatées, généralement à l'échelle de doubles-plates, qui rendent le sens de lecture volontairement confus. Surtout, Mejias surcharge de traits chacune des gravures au point que les coupures appliquées à la surface du bois se révèlent saillantes sur le résultat final. En saturant chacune des gravures de coups de couteau à bois, Mejias donne l'impression de s'acharner sur la planche qu'il sculpte. Là où les gravures de Frans

⁴⁹ L'auteur a imprimé lui-même en offset ce roman en gravures, et le propose en vente par internet sur son site : <https://www.johnvasquezmejias.com/>

Masereel privilégie par exemple les aplats de noir pour bien distinguer les différentes formes qui composent l'image, Mejias multiplie les entailles, les systèmes de hachures chaotiques et les motifs en mosaïque tant et si bien que l'on peine souvent à détacher les personnages du décor. Cette démarche se radicalise sur certaines cases au point de côtoyer l'abstraction, tout comme certaines cases du *Che*. À bien des égards, John Vasquez Mejias propose un récit difficilement lisible, qui contraint le lecteur à une lecture moins passive et plus réflexive.



Double page extraite de *The puerto rican war* de John Vasquez Mejias (exemple de découpage éclaté)



(Page précédente) case extraite de *The puerto rican war* de John Vasquez Mejias
(exemple de perspective tronquée).

Comme Jan Baetens l'admet lui-même⁵⁰, la lecture métareprésentative d'une bande dessinée se révèle politique dans la mesure où l'esthétique déployée l'extirpe des automatismes du dessin réaliste, sans pour autant qu'il s'agisse forcément d'un contenu proprement politique comme c'est le cas, toutefois, des deux albums que nous venons de prendre en exemple. Il paraît donc intéressant de se demander comment la démarche métareprésentative des Breccia et de John Vasquez Mejias résonne avec le contenu politique de leurs récits, qui prône dans les deux cas l'insubordination face à l'impérialisme américain. Cette piste de réflexion dépasse la démonstration de Baetens qui évacue presque entièrement le contenu politique du *Che*, comme l'intention de mettre en lumière la vie d'un révolutionnaire pour répandre son exemple et son idéologie en Amérique du Sud, et en Argentine en particulier où l'album a joui d'un grand succès avant d'être interdit par le gouvernement. L'analyse de Baetens peut laisser croire que toute innovation politique dans le domaine esthétique se réduit à un problème de forme, pouvant être intelligible sans vraiment prendre en compte le contexte de création et le contenu de l'œuvre. Serait-il possible d'intégrer le contenu thématique et idéologique des récits du corpus dans leur lecture métareprésentative ?

La réflexivité esthétique que nous venons d'analyser au sein du récit *The Puerto Rican War*, si elle consiste en premier lieu à laisser deviner les opérations matérielles d'entailles effectuées par le graveur sur le morceau de bois, peut aussi renvoyer directement au contenu politique du récit. Cette hypothèse s'appuie en particulier sur deux pages de l'album qui donnent à voir des images oniriques⁵¹ des leaders politiques Gandhi et Micheal Collins apportant des éléments de réflexion politique sur le mouvement indépendantiste portoricain. Ces deux personnages apparaissent lors d'un songe du nationaliste portoricain Griselio Torresola, avant qu'il ne tente d'assassiner le président américain Truman en conclusion du récit. Sur ces deux pages, Griselio discute avec les fantômes des deux politiciens. Cette apparition spectrale s'intègre naturellement au reste du récit grâce à l'impression d'étrangeté

⁵⁰ Voir l'entretien réalisé par Sébastien Conard sur le site du9.org en mai 2021 : <https://www.du9.org/entretien/retour-sur-formes-et-politiques-de-la-bande-dessinee-1998-entretien-avec-jan-baetens/>

⁵¹ Nous étudierons plus en détails dans la troisième partie les rapports entre le registre onirique et la démarche politique de certaines œuvres du corpus.

permanente que procure l'esthétique de la gravure sur bois réinterprétée par John Vasquez Mejias. Cette apparition suggère plusieurs pistes de réflexion : d'une part, elle évoque les influences idéologiques possibles de l'indépendantisme portoricain, en l'inscrivant dans la lignée des luttes anticoloniales et indépendantistes menées auparavant par des figures comme Gandhi en Inde et Micheal Collins en Irlande. D'autre part, le choix de Gandhi et Micheal Collins n'est pas anodin puisque l'un prônait la non-violence tandis que l'autre a dirigé l'Armée nationale irlandaise. Ces deux images réflexives incarnent donc deux postures stratégiques différentes de combat contre l'impérialisme, avec lesquels Griselio argumente. Si les termes du débat sont éludés, on peut deviner que Griselio rejette la vision non-violente de Gandhi, sans quoi il n'aurait pas tenté d'assassiner le président des États-Unis.



Deux pages extraites de *The puerto rican war* de John Vasquez Mejias.

En prenant en compte le contexte de création et le contenu politique des œuvres du corpus, il paraît donc possible de prolonger l'analyse de la réflexivité de la bande dessinée politique inaugurée par Jan Baetens. L'exemple de l'apparition spectrale de Gandhi et Micheal Collins dans *The puerto rican war* opère une mise à distance, prenant des libertés avec la réalité historique pour mieux la réfléchir. L'image réflexive⁵² renforce non seulement la logique expressiviste du récit en l'interrompant par une parenthèse onirique, mais elle sert aussi à apporter des pistes d'analyse sur les fondements idéologiques du mouvement indépendantiste portoricain. Cette image se donne donc à voir pour elle-même et, dans le même temps, pour les éléments de contexte et le point de vue critique qu'elle suggère. Au demeurant, cette scène se révèle un moment de prise de recul sur le reste du récit. Si le principal objectif de l'auteur reste certainement de transmettre l'histoire méconnue et réprimée d'une insurrection échouée dont il partage les idées, l'apparition inattendue de ces deux figures tutélaires apporte un regard rétrospectif sur les événements. En d'autres termes, que se serait-il passé si les révolutionnaires portoricains avaient choisi la non-violence plutôt que de prendre les armes contre la police et l'armée coloniale américaine ? L'auteur n'explicite pas sa propre opinion sur la stratégie adoptée, mais propose au lecteur d'adopter un regard critique sur les événements qu'il lui relate.

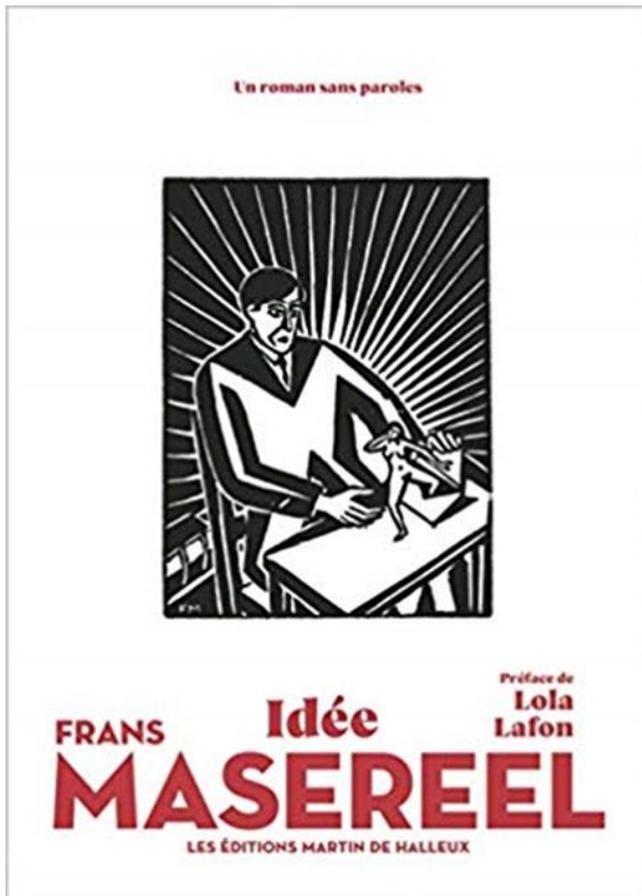
Cet exemple montre comment une forme esthétique et un contenu politique peuvent s'imbriquer, en permettant l'ouverture d'un regard critique sur le cours du récit. Mais est-ce la seule imbrication possible ? Peut-on éventuellement déterminer, à l'appui d'autres exemples, des critères d'analyse différents de ceux que nous venons d'étudier ? Ces autres critères pourraient nous permettre de dépasser l'hégémonie de la métareprésentation établie par Baetens pour caractériser la lecture politique et esthétique d'une œuvre de bande dessinée.

⁵² Par le terme d'image réflexive, il s'agit d'élargir le terme de métareprésentation utilisé par Jan Baetens. Là où ce dernier entend par métareprésentation un dessin qui se donne à voir en tant que dessin, une image réflexive ne renvoie pas qu'à elle-même. Elle fait apparaître des éléments de réflexion critique que l'auteur veut transmettre au lecteur, interrompant le cours du récit pour effectuer une mise à distance sur les enjeux du récit, et ainsi mieux les réfléchir.

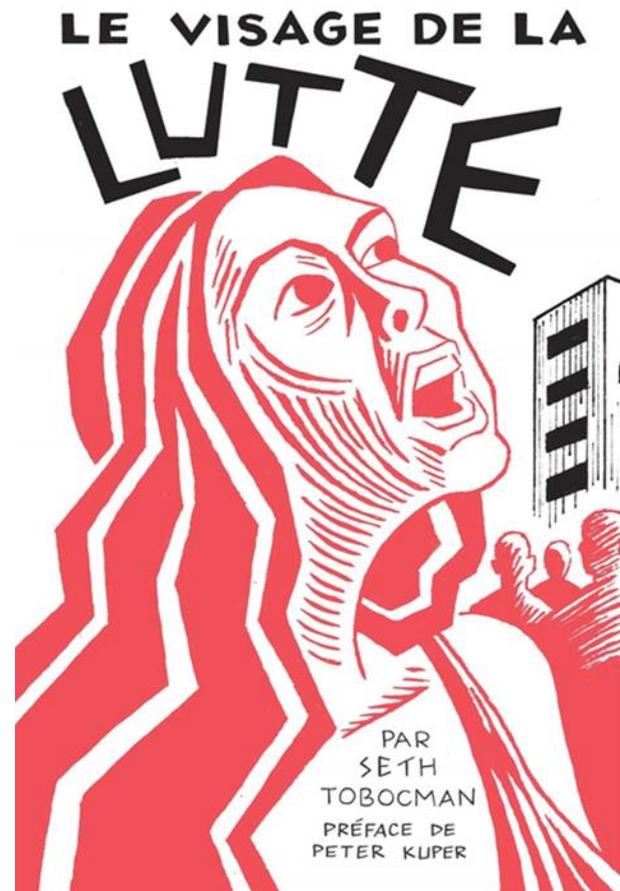
2) Réfléchir ou agir ? *L'idée* de Frans Masereel et *Le visage de la lutte* de Seth Tobocman.

Comme nous venons de le voir, l'art critique en bande dessinée ne permet pas seulement de délivrer un message politique concrétisant l'engagement de son auteur, il effectue aussi un travail esthétique de déréalisation de la narration réaliste. Dépasant les enjeux de représentation du réel, l'art critique met en œuvre une stratégie expressiviste qui donne à voir le dessin de bande dessinée pour ce qu'il est, dans une démarche réflexive. L'exemple de *The puerto rican war* nous a permis d'analyser en quoi ces images réflexives pouvaient aussi délivrer directement des réflexions sur le contenu politique du récit en train de se dérouler. Doit-on en conclure, comme le fait Baetens, que l'art critique n'a que la réflexivité comme outil stratégique d'émancipation d'une lecture passive des objets culturels ?

Si l'on reprend l'opposition opérée dans la première partie entre la position de l'artiste observateur et celle de l'artiste militant, on peut déjà déceler une tension dans les œuvres du corpus qui peut sortir du strict cadre de la réflexivité. Comme nous l'avons vu, les auteurs militants comme Giacomo Patri et Seth Tobocman n'invitent pas seulement le lecteur à réfléchir sur la politique, mais aussi à s'engager par les actes. S'inspirant de leurs propres parcours militants, ils formulent des trajectoires narratives qui rendent primordiales, pour ne pas dire nécessaires, le passage à l'action politique. Il reste à se demander comment cette volonté se traduit en termes esthétiques au sein des œuvres du corpus. À travers les exemples de *L'idée* de Frans Masereel (1920) et de la sérigraphie *Le visage de la lutte* (2019) de Seth Tobocman, nous allons voir que la stratégie expressiviste ne se borne pas forcément à des enjeux de réflexivité. Ces deux œuvres seront l'occasion de développer une nouvelle tension stratégique de l'art critique – non plus entre la représentation et la métareprésentation, mais entre des images réflexives visant à faire prendre conscience des mécanismes de la domination et des images performatives incitant le lecteur à l'action politique.



Idée (1920) de Frans Masereel. Éditions Martin de Halleux, 2018.



Le visage de la lutte de Seth Tobocman. Éditions Ici-Bas, 2019.

Ces deux œuvres réfléchissent l'une et l'autre à la manière dont circule une idée dans l'espace public. Dans *Idée*, un roman en gravures de 83 pages, Masereel se représente lui-même créant de toute pièce en dessin une idée qu'il symbolise par le corps animé d'une jeune femme. Celle-ci devient ensuite autonome en semant le désordre dans les rues de la ville. *Le visage de la lutte* est quant à lui un récit muet d'une vingtaine d'images colorisées en noir et rouge et publié en sérigraphie par les éditions Ici-Bas en novembre 2019. Comme l'indique explicitement son auteur, il s'agit d'une réécriture contemporaine de l'*Idée* de Masereel publié un siècle auparavant :

En 2018, les éditions CMDE (aujourd'hui Ici-bas) m'ont demandé de « créer une parabole à propos de la montée du fascisme, dans la veine de l'*Idée* de Frans Masereel. L'« Idée », dans cette série de gravures sur bois pleines d'esprit de Masereel, est une femme magnifique qui sort littéralement de la tête d'un artiste et s'en va arpenter le monde. J'ai immédiatement compris que, dans le monde actuel, la femme

devait être bien plus que le fantôme d'un homme. Elle devait être une protagoniste avec ses idées propres⁵³.

Les deux œuvres se rejoignent par leur démarche allégorique : les personnages féminins qu'elles mettent en scène respectivement catalysent de multiples événements, des combats contre l'injustice et l'ignorance, en cherchant à atteindre une force d'évocation intemporelle. Là où les fantômes de Micheal Collins et Gandhi dans *The puerto rican war* apparaissent comme des images réflexives venant interrompre le court du récit, les femmes-idées se veulent performatives. Par le biais de ces figures allégoriques, Masereel et Tobocman analysent la vie d'une idéologie, comment elle se transmet et comment elle agit sur la société.

Les femmes-idées sont dans les deux cas attaquées par les mêmes forces réactionnaires, des hommes de pouvoir symbolisant l'ordre social existant. Dans l'*Idée*, cette dernière échappe toujours à ses assaillants d'une page à l'autre. Frans Masereel veut ainsi montrer qu'une idée survit toujours aux entreprises d'intoxication et de répression, même si ceux qui l'ont énoncée se retrouvent emprisonnés ou mis à mort, comme c'est le cas pour l'amant de la femme-idée (pages 20-21). Masereel montre ensuite comment se propage concrètement une idéologie : l'idée parvient à se multiplier en passant dans les rotatives d'une imprimante (pages 50-51), puis par le biais du télégraphe, du transport ferroviaire et même de la salle de cinéma, prédisant l'adaptation de son œuvre en film d'animation par Bertold Bartosch⁵⁴, en 1933. Masereel révèle ainsi le potentiel subversif des moyens de communication moderne, à commencer par le support de publication du récit lui-même, le livre, que Masereel voulait proposer à un prix peu onéreux afin qu'il s'adresse au plus grand nombre⁵⁵. Cette dimension réflexive indique implicitement les espoirs que place Masereel dans sa propre démarche artistique : tout comme la femme-idée de son récit, il voudrait probablement que ses livres se diffusent dans les moindres recoins de la société, pour venir la transformer en ouvrant la voie à d'autres idées que celles portées par les forces réactionnaires.

⁵³ Voir les propos de Seth Tobocman publiés sur le site des éditions Ici-Bas : <https://editionsicibas.fr/livres/le-visage-de-la-lutte-une-allegorie-sans-paroles>

⁵⁴ Le film est visible à l'adresse web suivante : https://www.youtube.com/watch?v=joiOYX_73jI

⁵⁵ Voir la présentation critique « Un cinéma de papier » de Samuel Dégardin publiée dans la réédition du récit par Martin de Halleux en 2018.



L'Idée de Frans Masereel, pages 20-21.



L'Idée de Frans Masereel (pages 50-51).

Dans *Le visage de la lutte*, Seth Tobocman est moins optimiste. Son récit allégorique tend justement à dénoncer la récupération par la droite trumpiste des idées émancipatrices de gauche dont Seth Tobocman a participé à la diffusion depuis des décennies. Tout en reprenant le principe narratif de Masereel, Tobocman en propose un retournement dialectique en montrant qu'il est illusoire de penser qu'une idée peut rester immaculée et invincible. Il y voit une

particularité de son époque par rapport à celle de Masereel : « les idées ne sont pas des choses immaculées comme elles ont pu être à l'aube du XXe siècle. Aujourd'hui, elles sont des marchandises comme les autres »⁵⁶. La femme-idée de son récit se fait ainsi voler sa chevelure et son visage par un homme d'affaire qui s'en sert pour arriver au pouvoir. Si Tobocman propose donc un récit dans la continuité esthétique (par un style aux lignes épurées) et narrative (une succession d'images muettes) des romans en gravure de Frans Masereel, il cherche à discuter son analyse en donnant une vision désenchantée des moyens de communication moderne. On peut d'ailleurs supposer que cette réflexion sur la diffusion des idées reflète la démarche éditoriale de l'ouvrage *Le visage de la lutte* : en le publiant sous la forme d'une sérigraphie au nombre d'exemplaires limités, Seth Tobocman cherche peut-être à prémunir son œuvre d'éventuelles récupérations politiques.

En montrant Donald Trump tronçonner les cheveux et le visage de la femme-idée pour se les approprier, Seth Tobocman indique que les idées émancipatrices au XXIème siècle sont vulnérables à la récupération politique effectuées par leurs ennemis. Cette référence directe à Donald Trump indique par ailleurs une différence dans les intentions des deux dessinateurs, que nous avons déjà caractérisée dans la première partie : là où Masereel cherche avant tout une forme d'universalité, Tobocman veut quant à lui prendre explicitement position contre la présidence de Donald Trump, dont il figure sur certaines images de son récit l'aspect grotesque et falsificateur. Il affirme ainsi :

Les fascistes sont des plagiaires. Ils volent les idées de la gauche afin de gagner le soutien des masses. On a tous pu observer comment Donald Trump s'est rangé derrière la rhétorique populiste de Bernie Sanders, ou aux côtés des analyses anti-mondialisation des militants révolutionnaires. On l'a vu s'emparer du slogan du mouvement pacifiste, « Refusons la guerre sans fin », pour justifier sa politique commerciale extérieure. Les républicains ont même volé la couleur rouge. Le fascisme ne produit pas tant une idéologie qu'une parodie grotesque du politique, un Monde Bizarre dans lequel les opposés sont amalgamés et deviennent des armes⁵⁷.

⁵⁶ Même extrait d'entretien disponible au lien suivant : <https://editionscibas.fr/livres/le-visage-de-la-lutte-une-allegorie-sans-paroles>

⁵⁷ *Ibid.*

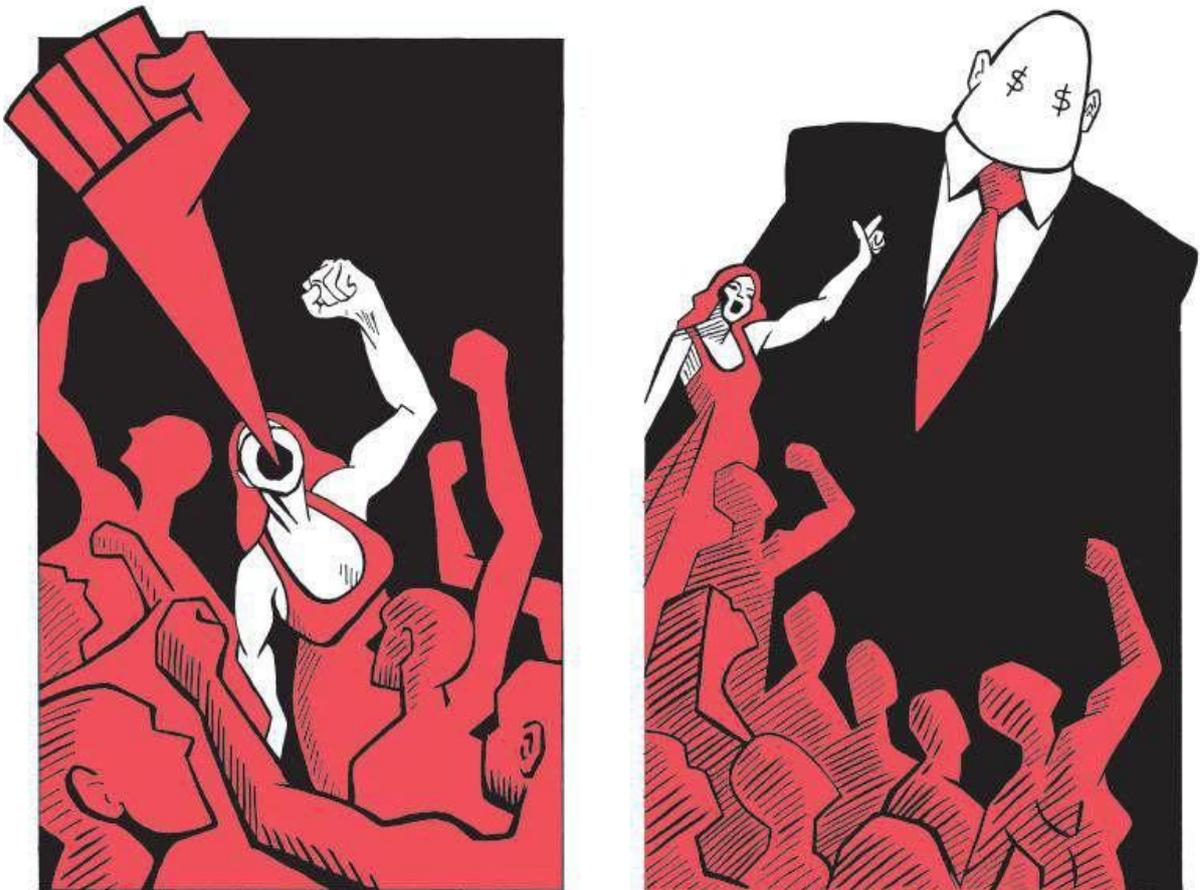


Le visage de la lutte de Seth Tobocman, pages 20-21

Comme nous venons de le voir, *L'Idée* et *Le Visage de la lutte*, par le biais de leurs allégories, entrent dans un dialogue fécond qui prolonge notre analyse ci-dessus sur la stratégie expressiviste. Mais les objectifs stratégiques de leurs auteurs diffèrent dans la mesure où l'un se place en artiste-observateur proposant un regard critique sur la société de son temps, tandis que l'autre se positionne en artiste-militant, intervenant directement dans la vie politique. Cela se traduit en terme esthétique par la volonté de faire surgir des images spectaculaires qui cherchent moins à faire réfléchir le lecteur qu'à provoquer chez lui les affects de la révolte. En tant que meneuse de foule, la femme-idée du *Visage de la lutte* s'inscrit d'abord dans la lignée des modèles normatifs d'agitateurs communistes présents dans la majorité des œuvres du corpus. Il faut surtout noter que certaines pages peuvent être déliées du reste du récit, et appréciées au même titre qu'une affiche politique, comme les pages 12 et 13. Nous verrons dans la troisième partie avec la notion d'interface les effets particuliers de cette hybridation entre bande dessinée et affiche politique. Nous pouvons pour l'instant constater que Seth Tobocman recherche par ces images spectaculaires à susciter un impact similaire aux graffitis politiques qu'il réalise lui-même dans l'espace public depuis des décennies.

Ces pages recherchent un impact visuel fort dans le but d'exacerber la volonté du lecteur d'en découdre avec un ennemi identifié, en l'occurrence un homme de la finance qui, plus loin dans le récit, prend l'aspect de Donald Trump. Plusieurs caractéristiques esthétiques abondent dans le sens de cette stratégie offensive, comme l'utilisation de formes simples et épurées et d'une bichromie noir et rouge qui ne sont pas sans rappeler les œuvres des constructivistes russes. La taille démesurée du poing sortant de la bouche de la femme-idée trace d'ailleurs des lignes dynamiques qui renforcent la dimension performative de l'image. Si *Le visage de la lutte* propose donc une réflexion sur le détournement réactionnaire des idées socialistes par le biais d'images réflexives, il mêle ces dernières à des images performatives qui poussent le lecteur à l'action politique. Cette tension entre le spectacle et la distanciation, entre le performatif et le réflexif fait toute la complexité de la stratégie expressiviste développée par Seth Tobocman.

Le visage de la lutte, *Seth Tobocman, pages 12-13*



Un dernier exemple comparatif illustre bien cette tension esthétique et politique au sein des deux œuvres et entre elles. Il s'agit de leurs visions respectives de la justice. Dans l'*Idée*, celle-ci condamne à mort l'amant de Idée pour punir sa propagation et prévenir le danger qu'elle représente pour l'ordre social. Dans *Le visage de la lutte*, la justice intervient à la fin du récit pour rétablir la vérité en dévoilant l'usurpation des idées émancipatrices par Donald Trump, qui est ensuite lynché par la foule. Il s'agit donc d'une justice au service des dominés, qui réalise par le récit graphique les espoirs d'une partie de la gauche américaine de parvenir à destituer Trump avant la fin de son mandat. Là encore, ces deux démarches traduisent une tension d'ordre stratégique : tandis que Masereel se focalise sur une critique du système judiciaire qui sert les intérêts des dominants, Tobocman en propose une vision performative, celle d'une justice bouleversant l'ordre politique et permettant aux luttes sociales de se réapproprier leurs idées détournées par la droite trumpiste.

Dans cette deuxième partie, le concept d'art critique nous a donc permis de prolonger la réflexion esthétique de Jan Baetens sur la métareprésentation dans la bande dessinée politique. Dépasant le postulat que seule la métareprésentation permet une lecture émancipatrice des objets culturels, nous avons défini d'autres catégories, celle des images performatives. Ces différents procédés dressent ainsi différents ponts entre domaine esthétique et domaine politique.

Ce point de vue sur l'art critique trouve néanmoins ses limites dans la mesure où il présuppose que l'esthétique développée par les auteurs du corpus, lorsqu'elle s'imbrique à une politique, permet de réaliser les objectifs stratégiques élaborés par les auteurs. L'analyse parvient à déceler dans les œuvres du corpus l'intention de pousser à la réflexion ou bien à l'action, sans questionner l'effectivité de ces mises en images. Or, des images de révoltes ne rendent pas automatiquement le lecteur plus conscient et plus révolté, tout comme il n'y a aucune continuité logique ni de lien de cause à effet entre le fait de lire un livre et le fait de s'engager dans une action politique. Jacques Rancière développe cette critique adressée à l'art engagé : « le problème tient à la formule elle-même, à la présupposition d'un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs »⁵⁸. Comme le rappelle le

⁵⁸ RANCIÈRE Jacques. *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 60.

philosophe⁵⁹, ce constat d'impuissance n'est pas récent et remonte à la *Lettre sur les spectacles* (1758) de Jean-Jacques Rousseau qui déniait au théâtre la capacité à moraliser le spectateur.

Cette aporie est liée au problème plus global de la figure hiérarchique de l'artiste venant éduquer le lecteur ignorant les rouages de la domination pour qu'il s'émancipe de son aliénation. De fait, cette posture de l'art critique reproduit un partage entre l'artiste savant et le lecteur ignorant. Pour la troisième partie du mémoire, nous faisons ainsi l'hypothèse que l'art critique n'est pas voué à reproduire ce partage, tout comme il peut se déployer en dehors des intentions initiales des auteurs du corpus. Il ne faut pas exclure que les récits graphiques étudiés ont leur vie propre, qui ne répond pas seulement à des objectifs d'exacerbation de la révolte ou de réflexion critique. Comment caractériser cette vie propre ? Et comment caractériser une forme artistique qui ne cherche pas à éduquer le regard du lecteur mais à bouleverser les hiérarchies existantes, aussi bien dans le domaine esthétique que dans le domaine politique ?

⁵⁹ Voir l'entretien mené par Olivier Pascal-Mousselard publié le 12 décembre 2008 sur le site de Télérama : <https://www.telerama.fr/idees/le-philosophe-jacques-ranciere-la-parole-n-est-pas-plus-morale-que-les-images,36909.php>

PARTIE 3 : Du roman en gravures à *World War 3 Illustrated*, un certain partage du sensible.

En convoquant le concept d'art critique dans la deuxième partie du mémoire, nous avons pu déceler chez les auteurs du corpus des intentions stratégiques, celles d'amener le lecteur à réfléchir sur les mécanismes de la domination pour le pousser à l'action politique. De telles considérations nous ont permis d'étudier dans quelle mesure l'esthétique mise en place dans les romans en gravure et les récits de la revue *WW3* n'est pas neutre, mais vient directement servir ces objectifs stratégiques. Prenant appui sur la critique de cette démarche que développe Jacques Rancière dans ses essais et notamment dans *Le spectateur émancipé*, nous voudrions dans cette troisième partie analyser les œuvres du corpus au-delà des intentions qui guident leurs auteurs. Si l'art critique ne peut s'assurer avec certitude qu'il parvient à transformer le lecteur en acteur conscient et agissant de la scène politique, que lui reste-t-il ? Il s'agit dans les paragraphes qui vont suivre de repenser les rapports entre esthétique et politique, non plus comme les tenants et aboutissants d'une opération stratégique élaborée par l'artiste, mais comme les producteurs d'un certain partage du sensible. Ce terme également utilisé par Rancière désigne « un découpage du temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »⁶⁰. Selon lui, ce concept permet de considérer ensemble esthétique et politique puisqu'il désigne aussi bien les « formes de visibilité des pratiques de l'art »⁶¹ que celles de la politique.

Ce concept nous intéresse car il évacue la figure hiérarchique de l'artiste qui éclaire la conscience du lecteur par son art pour se focaliser sur les effets d'une œuvre : dans quelle mesure peut-elle justement bouleverser les hiérarchies existantes à la fois dans le domaine esthétique et dans le domaine politique ? Ce concept pourrait nous permettre de considérer l'art critique en bande dessinée comme un explorateur de formes, pourfendant la hiérarchie des arts et des sujets politiques. L'enjeu n'est plus seulement d'éduquer le lecteur à un régime d'images critiques opposées à celles produites par l'industrie culturelle, mais aussi de déplacer les frontières de l'esthétique et de la politique en décrivant des sujets politiques jusque-là négligés,

60 RANCIÈRE Jacques. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p.13-14.

61 *Ibid.*

ou bien en imbriquant des formes esthétiques de manière à produire des interfaces inédites, propres à transformer notre regard de lecteur.

1) La question de l'interface, au croisement de la gravure et du graffiti.

Il s'agit tout d'abord de s'interroger sur l'interface produite par la forme esthétique des romans en gravure et des récits des auteurs de la revue *WW3*. En quoi l'agencement de la gravure sur bois avec une narration muette, ou bien les rapports qu'entretiennent les œuvres de Seth Tobocman et Peter Kuper avec la pratique du graffiti constituent-elles des positions esthétiques particulières correspondant à une certaine lecture politique ? Nous avons déjà vu que les deux parties du corpus sont l'une et l'autre propices à une lecture métareprésentative, en générant des images qui renvoient à leur propre statut de dessin gravé, ou bien poché dans le cas de l'album *Le Système* de Peter Kuper. Cette première sous-partie prolonge cette réflexion en faisant l'hypothèse qu'une image se politise aussi par sa capacité à mêler différentes traditions esthétiques, parfois opposées.

Si l'on veut caractériser dans leur spécificité les esthétiques particulières des œuvres du corpus, il semble tout d'abord intéressant de se demander en quoi le roman en gravure proposait au début du XX^{ème} siècle une interface particulière, mêlant différentes démarches esthétiques jusque-là bien distinctes. Contemporains de l'essor de plusieurs médias visuels comme l'affiche politique et le cinéma muet tout en s'inscrivant dans la tradition de l'expressionnisme allemand, les romans en gravure sont le résultat d'une hybridation dont il convient d'interroger le statut. Cette réflexion pourrait contribuer à étoffer la lecture politique de ces œuvres car elle permettrait de déterminer quelle fut la place des romans en gravure dans la hiérarchie des arts et dans le partage du sensible qu'elle induit. Dans son essai *Le partage du sensible* (p. 20-21), Jacques Rancière conduit cette réflexion à propos de la peinture dite abstraite du début du XX^{ème} siècle, celle qui accompagna la Révolution russe de 1917 avec des artistes comme Malévitch. Rancière décèle dans l'hybridation que ces artistes accomplirent entre art pur et art appliqué une interface propose à un bouleversement du partage du sensible. Il développe :

Dans les entrelacs de la typographie, de l'affiche et des arts décoratifs, se prépare pour une bonne part la « révolution anti-représentative » de la peinture [...]. Sa « pureté » anti-représentative s'inscrit dans le contexte d'entrelacement de l'art pur et de l'art appliqué, qui lui donne d'emblée une signification politique. Ce n'est pas la fièvre révolutionnaire environnante qui fait en même temps de Malévitch

l'auteur du *Carré noir sur fond blanc* et le chantre révolutionnaire des « nouvelles formes de vie » [...]. C'est d'abord dans l'interface créée entre des « supports » différents, dans les liens tissés entre le poème et sa typographie ou son illustration, entre le théâtre et ses décorateurs ou affichistes, entre l'objet décoratif et le poème.

En analysant l'interface des œuvres, Jacques Rancière permet de construire une autre lecture politique des œuvres du corpus, qui ne se focalise pas sur leur contenu subversif soutenant les mouvements révolutionnaires de leur époque, mais qui inclut pleinement les choix esthétiques aboutissant en premier lieu dans le cas du corpus aux romans en gravure. Ces derniers se révèlent en effet, tout comme les peintures abstraites décrites par Rancière, au croisement de plusieurs formes d'expression.

Du côté des arts visuels, Frans Masereel s'inscrit dans la lignée des expressionnistes allemands adeptes de la gravure comme Oskar Kokoschka et Erich Heckel⁶², tandis que d'autres graveurs comme Lin Shi Khan et Tony Perez avec *Scottsboro Alabama* s'inspirent plutôt de l'imagerie des affiches politiques communistes. Mais plutôt que de cantonner leurs gravures à l'illustration de romans ou à des affiches proposant une seule image, les romanciers en gravure déploient une série de dessins dont l'ensemble forme un récit aux caractéristiques proches du cinéma muet. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant qu'un récit comme *L'idée* de Frans Masereel ait été adapté en court-métrage d'animation par Bertold Bartosch en 1932⁶³. La succession d'images muettes formant un récit, la théâtralité des expressions des personnages tout comme l'esthétique en noir et blanc des romans en gravure les prédisposent à des adaptations en films muets.

Fort de ces différentes influences tirées des arts visuels, les auteurs du corpus viennent les hybrider avec la forme littéraire. Malgré l'absence de texte, les romans en gravure proposent en effet une narration romanesque aux thématiques sociales dans la lignée de certains pans de la littérature du XIX^{ème} siècle. Surtout, le choix d'un support particulier, celui du livre, érige le dessin gravé en littérature à part entière, avec une narration spécifique pouvant se passer de la langue écrite tout en délivrant de sa fonction d'illustration de textes littéraires. Cet aspect-là paraît être au cœur de la lecture politique de l'interface des romans en gravure, car le langage visuel hybride ainsi inventé peut être accessible au lecteur en abolissant les barrières de langue.

⁶². BERONA David A. *Le roman graphique – Des origines aux années 50*, Paris, Les éditions de La Martinière, 2009, p. 10.

⁶³ Le film est visible en ligne à ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=joiOYX_73jI

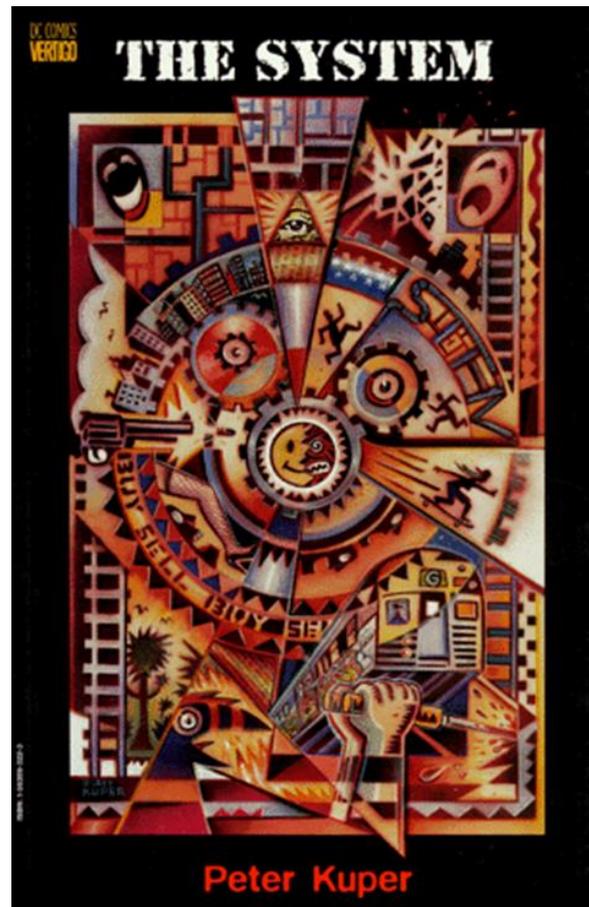
En résumé, le roman en gravure approfondit l'imagerie du dessin politique publié initialement dans les journaux ou sous forme d'affiche en lui conférant une narration romanesque, tout en la déplaçant vers le support du livre. Et dans le même temps, il transforme la forme littéraire par l'utilisation exclusive de la gravure sans ajout de texte, l'extirpant ainsi de sa fonction d'illustration des textes littéraire ou journalistiques. Il s'agit donc d'un réagencement bien spécifique du partage du sensible, bouleversant la hiérarchie entre la forme littéraire, le dessin illustratif et la forme cinématographique sans pour autant entrer dans la relation texte/image qui caractérise l'histoire de la bande dessinée. Ceci explique d'ailleurs pourquoi les romans en gravure ont été intégrés aussi tardivement au patrimoine de la bande dessinée, compte tenu de leurs interfaces différentes. Tandis que la bande dessinée a adopté bien plus tardivement le support du livre, le roman en gravure a inventé une narration visuelle sans texte plus universelle ou en tout cas plus accessible, puisqu'elle peut être lue par un public indépendamment de sa langue, et peut-être même par un public analphabète.

Le choix spécifique de la gravure sur bois assumé par Frans Masereel et Lynd Ward, s'inscrivant dans la lignée des expressionnistes allemands, n'est d'ailleurs pas anodin dans cette nouvelle configuration du partage du sensible. En l'érigant en forme littéraire, ces artistes ont participé à ce que Rancière appelle « la promotion de l'art des artisans au grand art »⁶⁴. Non seulement ils se sont emparés d'une forme picturale pour l'amener à devenir littéraire, mais ils ont investi une technique qui attire à l'artisanat. Munis de leurs couteaux à bois, les deux artistes assument dans leur pratique artistique un engagement physique, une posture et des gestes similaires à celui de l'ébéniste qui sculpte un morceau de bois.

Des romanciers en gravure, les auteurs de la revue *WW3* n'ont pas seulement réinvesti l'engagement en faveur de la justice sociale et du mouvement ouvrier, mais aussi l'interface particulière de leurs œuvres pour se l'approprier et pour la prolonger. Des romans en gravure, ce groupe d'auteurs américains reprend la narration muette, l'esthétique en noir et blanc épurée et l'imagerie des affiches politiques. S'ils utilisent finalement peu le support de la gravure, certaines de leurs planches en reproduisent l'esthétique, comme l'album *Quartier en guerre* de Seth Tobocman. En développant des récits muets au long cours comme *Flood !* et *Blood song*,

⁶⁴ RANCIÈRE Jacques. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p.21.

Éric Drooker cherche quant à lui à reprendre l'universalité du langage visuel des romans en gravure que nous venons de décrire.



Couverture originale de l'album *Le Système* de Peter Kuper.

Mais les auteurs de cette seconde partie du corpus ne se sont pas contentés de reprendre la tradition des romans en gravure. De la même manière que les graveurs à leur époque, ils ont agencé des esthétiques jusque-là bien distinctes pour construire une certaine position esthétique dans le champ de la bande dessinée américaine, se distinguant aussi bien des *comic books* traditionnels que de la bande dessinée *underground* née 20 ans auparavant. Leur revue est d'ailleurs distribuée hors des circuits traditionnels, trouvant plutôt son public dans les milieux punk que parmi les lecteurs habituels de comics⁶⁵. Tout en s'appropriant le langage de la bande

⁶⁵ Voir les propos de Seth Tobocman : « Aux États-Unis, si je vais à une convention de comics, il n'y aura pas trop d'attention autour de mon travail. Il y aura plus d'attention maintenant qu'il y a quelques années, mais si je vais dans un concert de punk, j'ai une très bonne réception. Quand je vais là où il y a un évènement politique, j'ai une très bonne réception. Nous n'avons pas commencé à faire des comics pour les fans de comics, nous avons

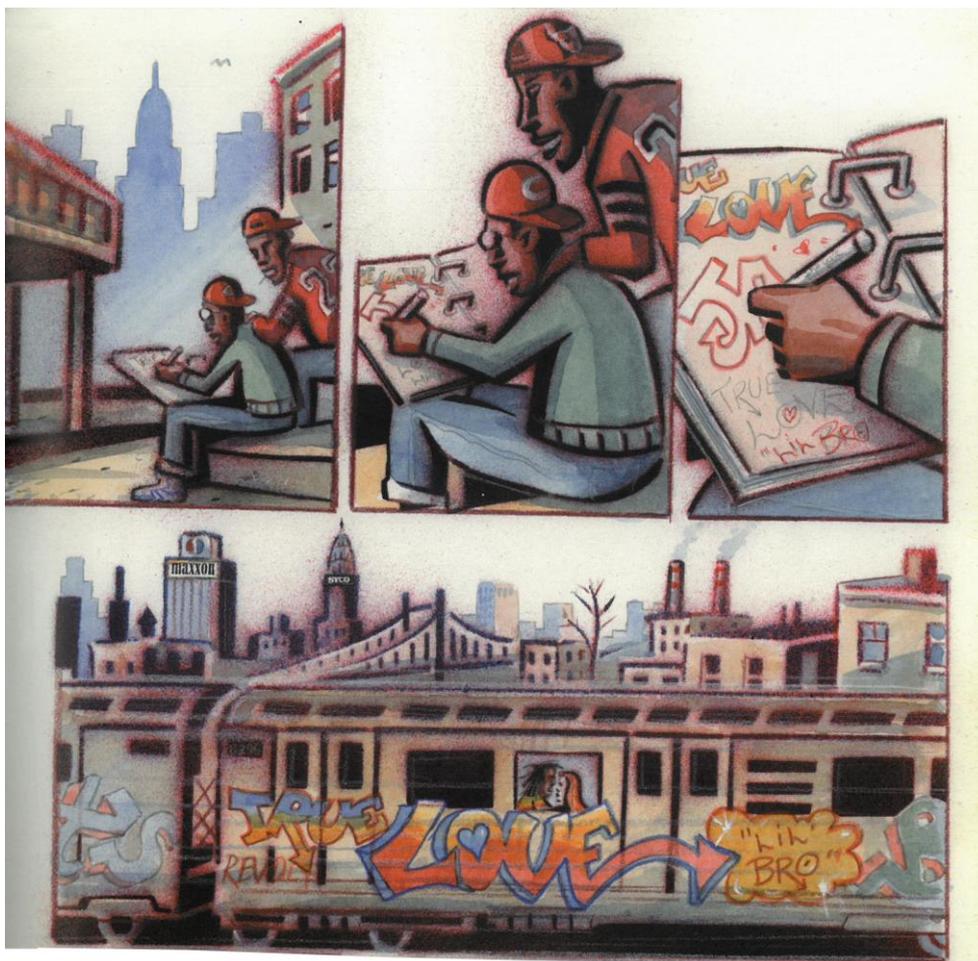
dessinée, les auteurs de la revue *WW3* l'ont croisé avec l'esthétique du graffiti et du pochoir qu'ils pratiquent eux-mêmes. Seth Tobocman l'explique en évoquant le contexte de création de la revue en 1979 :

Il n'y avait pas de comics avec des thèmes sophistiqués et nous ne nous sentions pas vraiment à l'aise dans le monde des comics. À cause de cela, nous nous sommes beaucoup intéressés à mélanger ça avec d'autres milieux. Je vivais dans le Lower East Side et il y avait un mouvement artistique qui était néoexpressionniste et basé sur la BD et le graffiti [...]. Keith Haring, David Wojnarowicz, Basquiat, et tout le genre était très basé sur la BD. Nous étions très à l'aise avec ça et avons dessiné à partir de ça. Nous faisons aussi des graffitis et des pochoirs dans la rue.⁶⁶

En tant qu'artistes politiques, des auteurs comme Seth Tobocman et Peter Kuper considèrent donc qu'il existe un continuum entre leurs productions de bande dessinée et leur pratique du graffiti et du pochoir à caractère subversif dans la rue. Outre le fait qu'une telle double pratique permet à leurs dessins de trouver d'autres formes de visibilité que le papier imprimé pour s'exposer dans la rue aux yeux de tous, cette hybridation transparaît aussi dans certaines de leurs œuvres, en particulier *Le Système* de Peter Kuper. Cet album a pour particularité de reprendre la matérialité du dessin en graffiti pour composer chacune des planches. Ainsi, des bavures d'encres colorées sont sciemment laissées autour des cases et autour de chaque personnage et élément du décor comme s'il s'agissait d'un agencement de graffitis réalisés à la bombe de peinture et disposés les uns à côté des autres pour aboutir à un récit de bande dessinée muet. Le choix de cette interface n'est pas anodin, puisqu'il s'agit d'un récit muet décrivant la vie de nombreux new-yorkais et les rapports de domination qu'ils entretiennent, en s'intéressant notamment aux lieux et aux personnes les plus marginales, dont certaines d'entre elles sont auteurs de graffitis sur les murs et les rames de métro.

commencé à faire des comics pour les gens qui ont des problèmes à gérer. Ça se reflète dans notre distribution. À travers Mordam Records, c'est dans les magasins de punk, de rock'n'roll et dans la scène underground que nous étions distribués ». ANTOINE (propos recueillis) « Seth Tobocman Anarcomix ». *Chéribibi* no. 1, printemps 2007, p. 76.

66. ANTOINE (propos recueillis) « Seth Tobocman Anarcomix ». *Chéribibi* no. 1, printemps 2007, p. 75.



Le Système de Peter Kuper, page 39 (détail).

Par ce choix esthétique, Peter Kuper ne se contente pas de représenter dans un récit de bande dessinée la culture du graffiti qu'il affectionne et qu'il pratique lui-même en diffusant des messages politiques, il crée une interface particulière permettant au graffiti de faire irruption au sein d'une bande dessinée. Au-delà de l'hommage à la communauté des graffeurs de New-York, cette interface déplace la pratique du graffiti de son endroit habituel, les murs d'une rue, pour la laisser s'épanouir dans un nouveau médium qu'est le livre de bande dessinée. Ainsi, l'auteur bouscule le partage policé du sensible qui cantonne le plus souvent les graffitis à être effacés par les autorités publiques qui les considèrent comme des dégradations. Dans *Le Système*, les graffitis sont imprimés dans un livre en déployant une narration riche et complexe. Une telle interface confère donc un nouveau statut et une valeur particulière à une pratique considérée comme illicite et associée à une culture dominée. Cet exemple démontre parmi tant d'autres les multiples possibilités de lecture politique des œuvres du corpus lorsqu'on interroge leur interface.

2) Politiques du rêve, de Lynd Ward à Éric Drooker.

Comme nous venons de le voir, le concept de partage du sensible permet de déceler une position esthétique-politique à travers l'interface que proposent les différentes œuvres du corpus. Si l'on s'attarde sur les particularités de la narration séquentielle en bande dessinée, il semble possible de mobiliser à nouveau les concepts de Jacques Rancière pour analyser d'autres caractéristiques des romans en gravure et des œuvres gravitant autour de la revue *WW3*. Comme le décèle la chercheuse Ann Miller dans un article⁶⁷ consacré à la politique dans la bande dessinée, la théorie esthétique de Jacques Rancière se révèle propice à l'analyse de la forme narrative de la bande dessinée : « En tant qu'art de la discontinuité temporelle et spatiale, [la bande dessinée] permet l'analyse et la déconstruction de ce monde pour laisser entrevoir d'autres horizons et d'autres formes de politique »⁶⁸. La discontinuité temporelle et spatiale caractérise selon elle la bande dessinée par les possibilités de mise en page et d'agencement des images qu'elle propose. Prenant l'exemple de l'album *Les Mauvaises gens* (2005) d'Étienne Davodeau, elle décrit une séquence durant laquelle le compte à rebours annonçant la victoire de François Mitterrand aux présidentielles de 1981 est entrecoupé de cases de flash-back et de bonds en avant qui décrivent des mouvements sociaux locaux, bien moins connus dans l'histoire politique française. Par les effets de discontinuité que permet la narration séquentielle, un récit de bande dessinée peut donc admettre ce que Rancière appelle l'hétérochronie, « une redistribution des temps qui invente de nouvelles capacités de recadrage du présent »⁶⁹.

En prenant appui sur cette analyse d'Ann Miller, est-il possible de construire un regard politique différent sur les œuvres du corpus ? Si les effets de discontinuité temporelle en sont absents en tant que tels⁷⁰, l'utilisation récurrente du registre onirique dans certaines œuvres du corpus, marquée par des ruptures chromatiques, semblent produire des effets comparables à ceux que décrit Ann Miller en analysant *Les Mauvaises gens*. Le premier roman en gravures qui fait surgir au cours du récit des images oniriques en les colorant en rouge pour contraster

⁶⁷ MILLER Ann. « politique » dans Thierry Groensteen (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, 2020, pp. 603-609.

⁶⁸ MILLER Ann. « politique » dans Thierry Groensteen (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, 2020, p. 609.

⁶⁹ RANCIÈRE Jacques. « In what time do we live ? » dans Marta Kunza, Pablo Lafuente et Peter Osborne (dir.) *The State of Things*, Londres, Koenig Books, 2012, p. 84.

⁷⁰ Excepté dans l'œuvre de Lynd Ward *Vertigo* (1937) dont la structure narrative en trois temporalités différentes mériterait une étude à part entière, que nous ne conduisons pas ici. Nous reviendrons en revanche sur cette œuvre dans la troisième sous-partie pour y étudier comment Lynd Ward met en place ce qu'il appelle les « forces sociales impersonnelles ».

avec le reste des gravures imprimées en noir est *Wild Pilgrimage* (1932) de Lynd Ward. Dix ans après, Giacomo Patri utilise le même procédé pour faire surgir des métaphores visuelles figurant la déchéance sociale du personnage de son roman en linogravures *Col blanc*. S'inspirant directement de ces deux antécédents, le dessinateur américain Éric Drooker reprend ce registre onirique un demi-siècle plus tard au cours de son récit *Flood !* (1992) entièrement réalisé en cartes à gratter, une technique aux effets comparables à ceux de la gravure sur bois.

Une analyse comparée de ces trois œuvres semble pertinente dans la mesure où Giacomo Patri et Éric Drooker reprennent sciemment le même procédé graphique que Lynd Ward. D'autre part, les récits développent tous les trois la possibilité d'un effondrement de la société américaine en période de crise sociale et économique, en confrontant leurs personnages à des difficultés sociales et à ce que Lynd Ward appelle la « pulsion de vouloir fuir la société »⁷¹. Confrontés aux tourments de la Grande Dépression, les personnages de *Wild Pilgrimage* et *Col blanc* subissent une déchéance sociale et tentent vainement de retrouver un travail. Tandis que le protagoniste de *Wild Pilgrimage* erre dans les campagnes avant de finir tué par la police au cours d'une manifestation, celui de *Col blanc* se syndique avant de perdre à nouveau son emploi. Il part finalement avec sa famille sur les routes pour fonder une communauté avec d'autres marginaux, figurant le désir de nombreux Américains de l'époque à l'instar du film de King Vidor *Notre pain quotidien* (1934). Comme nous allons le voir, cette pulsion de fuite est matérialisée dans les différents récits par des effets de discontinuité narrative.

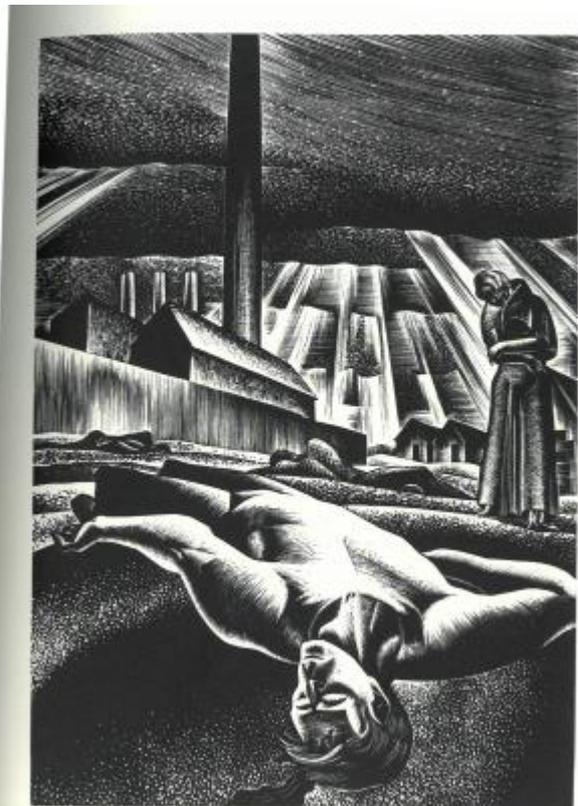
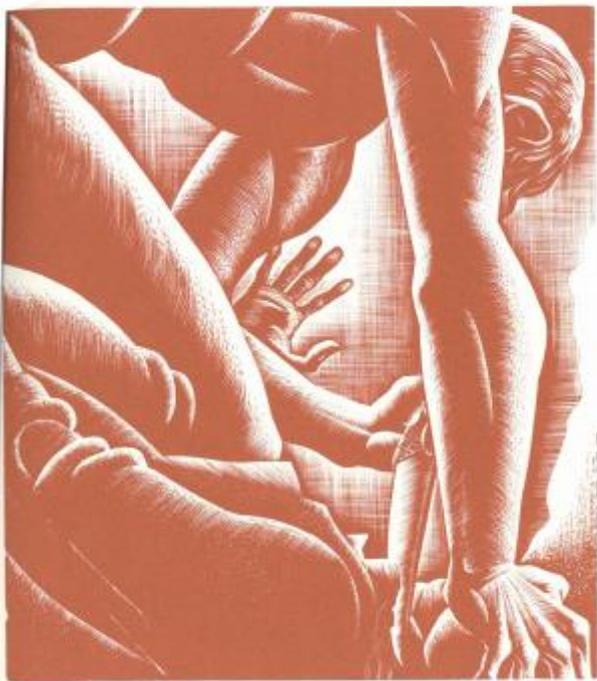
Dans les deux romans en gravures, la narration alterne entre deux mondes, correspondant à deux traitements graphiques différents : la réalité vécue par les personnages est relatée par les gravures de couleur noire tandis que les protagonistes basculent dans un monde fantasmé lorsque les gravures deviennent rouges dans le cas de *Wild Pilgrimage* et jaune dans *Col blanc*. Lynd Ward explique ce procédé :

Dès le premier moment de l'histoire où le lecteur est censé entrer dans l'esprit du protagoniste pour voir les images qui s'y sont formées et comprendre les désirs et les motivations qu'elles reflètent, la couleur de l'impression tire au rougeâtre. Cette alternance de noir et de couleur est un schéma qui se répète tout au long du récit et qui signale au lecteur le passage d'un monde à l'autre.⁷²

⁷¹ Voir le texte de Lynd Ward « À propos de *Wild Pilgrimage* » publié dans *L'Éclaireur* tome 2, éditions Monsieur Toussaint Louverture, 2020, p.205.

⁷² WARD Lynd. op. cit., p. 207.

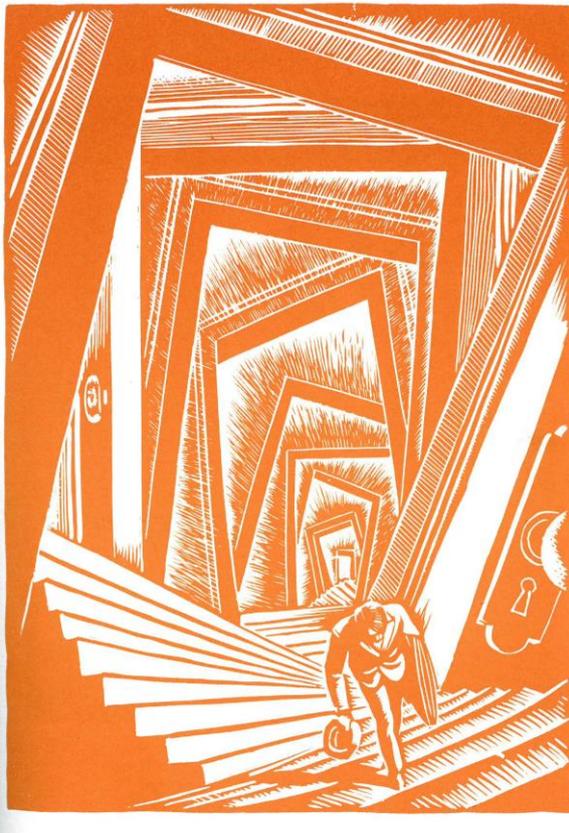
Ce choix narratif de la rupture onirique permet donc de figurer les désirs d'émancipation du personnage, en jouant avec deux niveaux de fiction qui font coexister la réalité vécue de ce dernier et ses fantasmes. Certaines pages développent le rêve d'une fuite de la société industrielle symbolisée par des cheminées d'usines pour entrer en harmonie avec la nature, au cours d'une errance ravivant l'imaginaire naturaliste américain notamment marqué par les écrits d'Henry David Thoreau dont Lynd Ward souligne l'importance⁷³. Ce monde onirique est aussi l'occasion de visualiser les représentations politiques du personnage : sur certaines gravures, il combat un homme armé d'un fouet symbolisant l'exploiteur capitaliste. La fin du récit oppose ainsi sur le mode de l'ironie tragique le fantasme du personnage durant lequel il sort victorieux de ce combat, tandis qu'il est assassiné par la police lors du retour à la réalité. Dans ses rêves, la puissance d'agir du personnage est décuplée, comme si l'onirisme venait pallier sa position d'impuissance politique et de marginalisation sociale. Par ce procédé de discontinuité narrative, qui existe grâce aux possibilités d'un art séquentiel tel que le roman en gravures, Lynd Ward parvient donc bien à faire surgir d'autres formes du politique et d'autres mondes possibles.



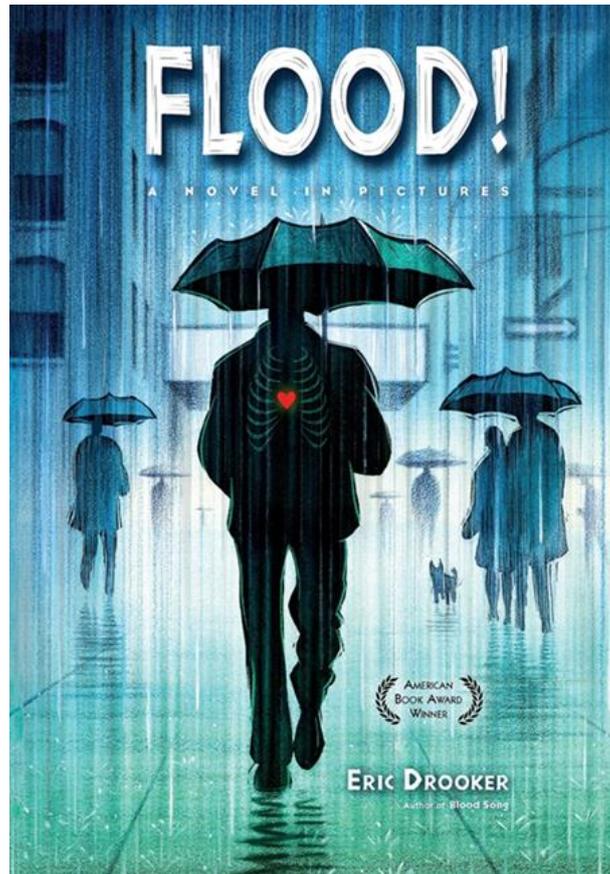
Deux gravures tirées de Wild Pilgrimage, l'une appartenant au monde onirique et l'autre à la brutale réalité vécue par le personnage.

⁷³ Ibid.

Dans *Col blanc*, le passage dans le monde onirique permet aussi de figurer l'intériorité du personnage. Ces gravures colorisées en jaune se focalisent cependant plutôt sur ses peurs et sur le mécanisme de déclassement social qu'il subit tout au long du récit. En atteste une gravure représentant un enchevêtrement d'encadrement de portes ouvertes symbolisant tous les refus d'emplois et tous les licenciements que le personnage a subis au cours du récit. Cette image chargée symboliquement rappelle fortement l'expressionnisme, se servant de l'esthétique de films comme ceux de Fritz Lang à des fins de critique sociale. Si le registre onirique sert donc avant tout à figurer la domination sociale par des métaphores visuelles, la dernière gravure représentant une foule de travailleurs unis montre la possibilité d'une échappatoire par l'union des opprimés. Comme Lynd Ward, Giacomo Patri s'évertue à révéler par des images oniriques la puissance d'agir des masses laborieuses. Profitant de la liberté narrative que permet la séquentialité du roman en gravures, il donne à voir la part d'utopie que contient toute situation narrative, même les plus tragiques.



Gravure extrait de Col blanc de Giacomo Patri



Flood ! de Éric Drooker. Éditions Tanibis, 2009 (édition originale publiée en 1992 par Dark Horse Books).

Le troisième exemple de discontinuité narrative coïncidant avec une rupture chromatique est un album de la seconde partie du corpus, *Flood !* d'Éric Drooker. Cette fois-ci, l'apparition de la couleur dans ce récit en noir et blanc ne coïncide pas exactement avec un passage onirique. La première moitié du récit se concentre sur la déchéance sociale d'un ouvrier, la perte de son emploi et son errance dans les rues de New-York. Même lorsque le récit bascule une première fois dans le rêve, au moment où le personnage s'endort dans le métro, il n'y a aucun usage de la couleur pour souligner cette distorsion de la réalité. Drooker a assimilé les stratégies esthétiques déployées dans les romans en gravure et en expose sa propre vision. Dans la seconde moitié du récit, la couleur bleue fait irruption lorsque le second personnage du récit, un artiste travaillant dans un minuscule atelier délabré, commence à utiliser de l'encre de chine pour dessiner. Le passage d'un monde à l'autre correspond donc plutôt à une mise en abyme.

Dans les derniers temps du récit, l'encre bleue de l'artiste se déverse dans son atelier et contamine sa propre réalité, alors qu'un déluge engloutit New-York sous les eaux. L'invasion de la couleur bleue dans cette conclusion ne témoigne pas du passage de la réalité au fantasme, mais de l'irruption de l'imaginaire de l'artiste dans sa propre réalité matérielle. La couleur bleue envahit alors la page, puis se déverse dans les rues de New-York comme pour expier sa misère sociale. Cessant d'alterner entre deux niveaux de fiction comme le faisaient Lynd Ward et Giacomo Patri avant lui, Éric Drooker préfère établir des frontières poreuses, laissant l'imaginaire de l'artiste se déverser dans la réalité pour venir la transformer. Ces différents exemples montrent donc l'étendue des possibilités formelles du roman en gravures pour jouer avec la réalité et montrer son envers utopique. Finalement, ces différents niveaux de fiction n'éloignent pas les récits présentés de leur visée politique, mais ils permettent au contraire d'effectuer un pas de côté pour figurer la puissance d'agir des dominés et ouvrir le champ des possibles.



Deux pages tirées de *Flood !* de Éric Drooker.

3) L'égalité des anonymes dans *La ville* et les forces sociales impersonnelles dans *Vertigo*.

Si, grâce aux effets de discontinuité que permet la narration séquentielle, les œuvres du corpus peuvent figurer une multiplicité de mondes possibles, il ne faut pas oublier que le partage du sensible ne concerne pas seulement ce qui nous est donné à voir et à sentir, mais aussi les sujets politiques qui peuvent voir et sentir. Dans son essai *Politique de la littérature*⁷⁴, Jacques Rancière défend les romanciers du XIX^{ème} siècle tels que Gustave Flaubert car ces derniers ont contribué par l'invention d'une écriture indifférente à son sujet à « la suppression de toute hiérarchie entre sujets et personnages, de tout principe d'adéquation entre un style et un sujet ou un personnage »⁷⁵ ainsi qu'à « la promotion sociale et politique des êtres quelconques, des êtres voués à la répétition et à la reproduction de la vie nue »⁷⁶. En indifférenciant par son travail littéraire tous les personnages de ses romans quelle que soit leur position sociale, Flaubert participe selon Rancière à l'avènement de la démocratie dans la littérature. Le philosophe y voit un paradigme caractéristique de la littérature moderne : « le roman moderne a ainsi pratiqué une certaine démocratisation de l'expérience. En cassant les hiérarchies entre sujets, événements, perceptions et enchaînements qui gouvernaient la fiction classique, il a contribué à une nouvelle distribution des formes de vie possibles pour tous »⁷⁷. Cet aspect du concept de partage du sensible est crucial car il touche aux enjeux d'esthétisation des sujets politiques. Par son style littéraire, Flaubert a inventé une forme littéraire consacrant l'égalité des sujets politiques.

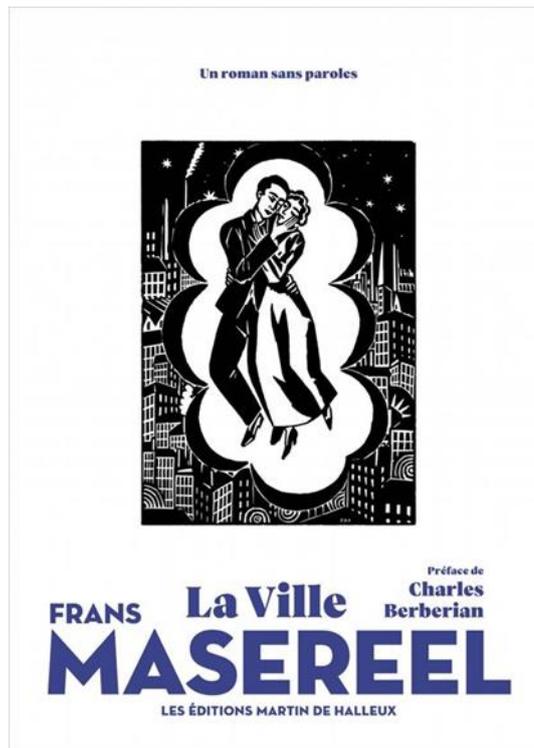
Depuis le XIX^{ème} siècle, cette démarche reste-elle cependant l'apanage du texte littéraire ? Ne peut-on pas, dans l'étude des arts visuels tels que le roman en gravures, voir l'accomplissement de ce même principe d'indifférenciation des sujets politiques par une forme littéraire toute autre que celle du roman moderne ? C'est l'hypothèse qui va gouverner notre étude du roman en gravures *La Ville* (1935) de Frans Masereel.

⁷⁴ RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Galilée, 2007.

⁷⁵ RANCIÈRE Jacques, op cit., p. 18.

⁷⁶ RANCIÈRE Jacques, op cit., p. 19.

⁷⁷ RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 72.



Couverture de la réédition de La Ville par les éditions Martin de Halleux (2019)

Cette œuvre de Frans Masereel propose cent gravures qui se révèlent autant de parties d'une ville dans laquelle la vie bat de son plein. La narration procède uniquement par discontinuité dans la mesure où aucun personnage n'est récurrent d'une gravure à l'autre : chaque dessin est le portrait d'un nouveau lieu, avec des sujets sociaux aussi différents qu'un clochard et un riche notable, une foule d'ouvriers en manifestation et les convives d'un salon bourgeois. *La Ville* se réduit donc à une succession d'images de foules et de personnages anonymes dont le seul point commun est de vivre dans la même ville. Tous les protagonistes sont traités avec une attention équivalente, celle que permet chacune des gravures sur bois de taille invariable. Masereel passe ainsi des quartiers populaires aux quartiers bourgeois sans transition et sans distinction, avec un regard impersonnel. Le lecteur accède aux différentes scènes d'une ville que les barrières sociales devraient lui interdire. Par exemple, une gravure représente un public bourgeois assistant à une représentation théâtrale, et une autre représente un peu plus loin une foule des classes populaires assistant à des spectacles forains. Les deux pratiques culturelles sont représentées sur un pied d'égalité, alors qu'une est considérée comme légitime, « haute », tandis que l'autre est considérée comme « basse » selon les critères de

hiérarchisation des arts⁷⁸. L'indifférenciation qui caractérise la démarche de représentation de l'œuvre vient abolir cette hiérarchisation.

Par cette succession de gravures qui n'ont pas d'autre lien que celui de dresser le tableau d'une ville dans toute sa diversité, Frans Masereel crée un dispositif de lecture qui place chacun des sujets dessinés sur un même plan, une même échelle de valeur. Il radicalise sa position d'artiste-observateur en balayant du regard tous les décors et les scènes d'une ville sans en discriminer aucun dans les choix de ses sujets. En tournant les pages, le lecteur voyage d'une sortie d'usine bondée à un escalier d'immeuble où se promène un chat, du salon d'un pauvre homme qui vient de se pendre à un défilé militaire sur une grande place, sans que Masereel tente de lui faire prêter attention à une image plutôt qu'une autre. Il présente ainsi au lecteur les différents personnages comme autant d'anonymes agrégés dans le flot des rues de la ville et de la succession des images du livre dont la mise en page confère la même importance à chaque sujet représenté. Le regard de Masereel abolit toute forme de jugement moral sans pour autant gommer les disparités et les conflits entre les différents groupes sociaux représentés : certaines gravures montrent une émeute tournant au massacre, une exécution capitale à la guillotine ou encore un féminicide. *La ville* se révèle par ces différents points de vue le portrait d'une communauté dissensuelle.

Comme Flaubert, Masereel pousse même l'indifférenciation de son regard jusqu'à l'attarder sur des sujets non-humains, comme des chiens de rues, des façades d'immeubles ou bien l'intérieur d'une gare. Si, comme nous l'avons vu, le graveur se distingue des autres auteurs du corpus par un engagement plus distancié, il atteint avec *La Ville* une forme de désengagement qui ne l'amène pas pour autant à dépolitiser sa démarche esthétique. Bien au contraire, il la transforme pour accomplir par la forme du roman en gravures ce que Flaubert accomplit par sa prose : la construction d'un style littéraire propre à la démocratie comprise comme l'égalité des sujets politiques. Par le dispositif esthétique qu'il met en place en indifférenciant chacun des sujets composant les cent gravures de *La Ville*, Frans Masereel redistribue un certain partage du sensible, celui de l'égalité des anonymes.

⁷⁸ Concernant les bases d'une sociologie critique de la culture, voir la littérature se reportant au livre de Pierre Bourdieu *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1979.



La ville de Frans Masereel, pages 60-61.



La Ville de Frans Masereel, pages 74-75.

Cette démarche de représentation des sujets politiques par Frans Masereel dans *La Ville* a ceci de particulier qu'elle ne s'attarde sur aucun d'entre eux, ne créant donc pas de récit séquentiel avec des personnages récurrents, comme c'est le cas pour tous les autres albums du corpus. Pourrait-on déceler à travers d'autres exemples des intentions esthétiques comparables, mais justement appliquées à un récit aux personnages identifiés ? Autrement dit, comment les œuvres étudiées construisent-elles des sujets politiques à travers les différents protagonistes qu'elles représentent ? Le cas de Lynd Ward est particulièrement intéressant car il a théorisé son travail esthétique et politique de construction des personnages de ses romans en gravure. En commentant son dernier roman en gravure *Vertigo* (1937) l'artiste adopte en effet la notion de « forces sociales impersonnelles »⁷⁹.

Contrairement à Frans Masereel avec *La Ville* ou même à la conception brechtienne du récit théâtral, Lynd Ward veut que le lecteur s'identifie aux personnages de ses récits : « il est difficile pour un lecteur de vraiment s'identifier à une foule ; c'est avec un être humain unique, qu'il soit victime ou héros, que se fait le lien émotionnel »⁸⁰. L'auteur veut donc donner une portée sociale voire sociologique à ses œuvres, en choisissant des protagonistes issus des classes populaires déconsidérés par la littérature classique, tout en retraçant le parcours d'individus aux psychologies particulières. Il cherche ainsi à résoudre la contradiction qui peut résider entre des récits portant sur les luttes collectives et ceux s'intéressant aux destins individuels, ceux dont le regard est sociologique et ceux dont le partis-pris est plutôt psychologique. Il développe :

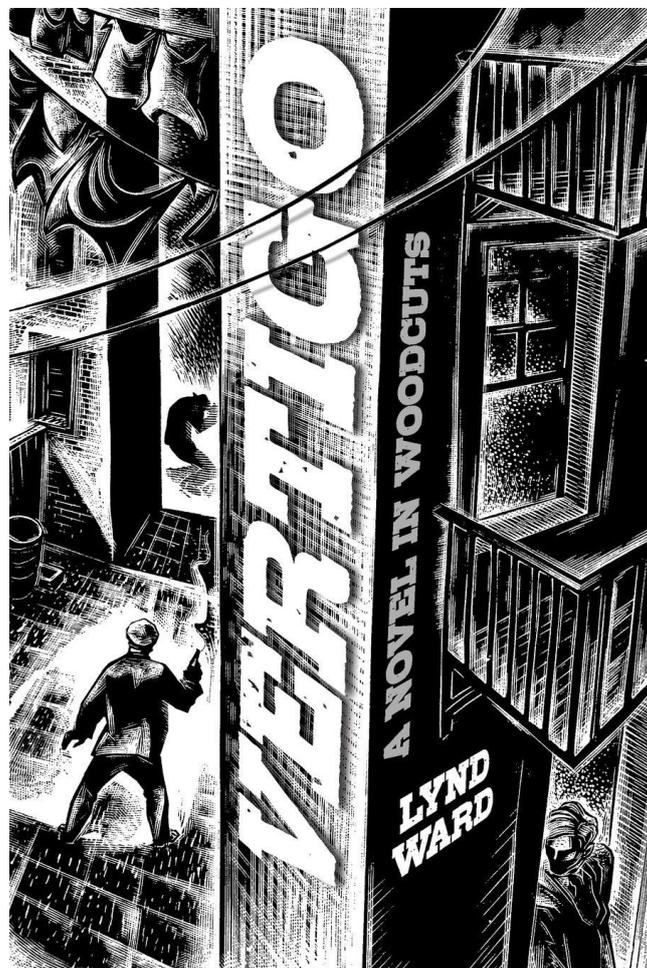
Ce que j'avais envie d'exprimer pouvait passer par plusieurs personnages dont la vie et le parcours seraient détaillés tour à tour, mais les événements dont ces vies étaient faites seraient si entremêlés (je voyais ça essentiellement comme une affaire d'action, réaction et interaction) qu'il en résulterait une totalité dans laquelle l'impersonnel affleurerait en termes purement personnels. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'une force sociale impersonnelle est l'accumulation d'actions individuelles dont les individus sont, en dernier ressort, responsables.⁸¹

⁷⁹ Voir le tome 3 de *L'Eclaireur* (1929-1937) de Lynd Ward, Monsieur Toussaint Louverture, 2020, p. 526-527.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

Lynd Ward cherche donc à ce que ses récits acquièrent une portée générale et impersonnelle par l'entremêlement étroit de destins singuliers. Il se positionne implicitement à propos de la tension entre liberté et déterminisme sociale : s'il ne cesse d'expliquer les mécanismes sociaux qui déterminent les sujets politiques, il ne veut pas pour autant abandonner l'idée d'une responsabilité individuelle, conduite par les différents protagonistes de ses œuvres. Prendre l'exemple de *Vertigo* afin d'étudier la mise en pratique de cette position sur la représentation des sujets politiques apparaît pertinent à double-titre. D'une part, il s'agit de l'œuvre que Lynd Ward commente directement dans les propos ci-dessus. D'autre part, il s'agit d'un récit choral mêlant plusieurs personnages, l'œuvre la plus ambitieuse de l'auteur réalisée en trois ans et s'étalant sur 230 gravures. Cette œuvre constitue par ailleurs à notre connaissance le roman en gravures le plus long jamais réalisé, avec *Destin* (1926) de Otto Nückel qui aurait pu s'avérer être un autre bon exemple de représentation des « forces sociales impersonnelles ».



Vertigo (1937) de Lynd Ward. Couverture de l'édition anglaise éditée par Dover Publications Inc. en 2009.

Vertigo représente simultanément le destin de plusieurs personnages issus de milieux sociaux différents dans le New-York des années 30. Chacune de leur trajectoire sociale est bouleversée par La Grande Dépression : une jeune femme musicienne abandonne sa carrière de violoniste en plongeant dans la misère sociale, son amoureux tente en vain de trouver un travail hors de la ville, tandis qu'un vieux propriétaire industriel décide de baisser les salaires de ses ouvriers de vingt pour cent à la suite d'une baisse des profits de son entreprise, puis d'éliminer des syndicalistes en envoyant ses hommes de main. Ces trois destinées s'influencent mutuellement puisque l'absence du jeune homme après son départ de la ville empêche en partie la jeune femme de pouvoir exercer son art, tandis que le jeune homme finit par vendre son sang pour guérir le vieux milliardaire gravement malade. Tout comme la vie des ouvriers en grève ne tenait qu'à un coup de téléphone, celle du milliardaire ne tenait qu'à la décision d'un jeune vagabond.

Cette œuvre représente une chaîne d'individus responsables des forces qui affectent d'autres individus. Ces forces sont régies par des lois de la domination sociale, celles qui permettent à un riche propriétaire de décider du sort de ses employés, celles qui empêchent le jeune couple de suivre le destin qui leur a été promis par une voyante au début de l'œuvre. Mais Lynd Ward refuse de réduire ses personnages à des pantins, des jouets de la fatalité. La profondeur psychologique de ce récit tient à la relation d'équivalence et d'interdépendance qu'il établit par la narration graphique entre un jeune couple des classes populaires et un vieux propriétaire industriel. L'artiste mise sur l'empathie et le processus d'identification du lecteur aux personnages pour dresser un tableau complexe du monde social de l'Amérique des années 30, dont les contradictions sont incarnés « en des termes purement personnels »⁸². Ainsi, Lynd Ward confère une puissance dramatique forte et une singularité à la destinée ordinaire de deux jeunes personnes malmenées par La Grande Dépression comme des millions de personnes à cette époque.

Comme nous l'avons vu, Frans Masereel et Lynd Ward inventent l'un et l'autre des manières différentes de narrer le monde social qui les entoure. Mais ils se rejoignent dans l'attention particulière qu'ils portent à la représentation fictionnelle des individus marginalisés, leur accordant un espace dans la fiction qui leur est déniée dans la société. Ils contribuent ainsi à en faire des sujets politiques de premier plan.

⁸² *Ibid.*

Conclusion

Au terme des trois parties de ce mémoire, une constellation de possibilités d'épanouissement de l'art critique en bande dessinée s'est esquissée, à travers l'étude comparée de certains romanciers en gravure (Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri) et de certains de leurs héritiers réunis autour de la revue de bande dessinée politique *World War 3 Illustrated* (Seth Tobocman, Peter Kuper, Eric Drooker). L'impulsion première de ce mémoire était de développer l'analyse de deux corpus qui, à cinquante ans de distance, entretiennent des similitudes fécondes pour comprendre la place des romans en gravure dans l'histoire de la narration graphique. Le rapprochement de ces deux corpus permet aussi d'écrire une autre histoire de l'engagement politique par la bande dessinée, débutant dès 1918 avec *25 images de la passion d'un homme* de Frans Masereel, et se perpétuant jusqu'à aujourd'hui par des ouvrages tels que *Le Visage de la lutte* (2019) de Seth Tobocman⁸³. La première partie fut ainsi l'occasion d'introduire les dimensions politiques du corpus, que ce soit par les différentes formes que prend l'engagement des auteurs étudiés, ou bien par les rapports qu'entretiennent les œuvres *Scottsboro Alabama* (1935) de Lhi Shi Khan et Tony Perez et *Wobblies* (2005) avec les mouvements sociaux d'émancipation du XXème siècle.

Cependant, le cœur de la problématique du mémoire n'est pas historico-politique, mais esthétique-politique. Il s'agissait non seulement d'approfondir les points communs esthétiques entre deux courants différents des arts graphiques, mais surtout de déterminer les enjeux politiques propres à la narration dessinée. C'est pourquoi après une première partie s'intéressant à l'engagement des différents auteurs étudiés, la réflexion s'est recentrée sur la notion d'art critique, un concept permettant de poser un regard à la fois esthétique et politique sur une démarche artistique. Appuyée sur les théories de Jan Baetens développées dans *Formes et politique de la bande dessinée* (1998) la deuxième partie a tenté de cerner la capacité de la

⁸³ Relativisons là encore la portée historiographique de ce mémoire, qui n'a pas du tout pour ambition de produire une historiographie exhaustive de l'engagement politique par la bande dessinée. Les romanciers en gravure étudiés sont ceux que le champ intellectuel et éditorial de la bande dessinée a choisi de réhabiliter, au détriment de beaucoup d'autres qui restent complètement dans l'ombre. Il reste à voir si les productions académiques et éditoriales approfondiront dans les prochaines années cette démarche de redécouverte, ou si la prééminence de Lynd Ward et Frans Masereel va se perpétuer, au risque d'essentialiser un courant de la narration graphique qui est loin de se restreindre à ces deux auteurs, tout comme la tradition de la bande dessinée franco-belge ne se résume pas à Hergé et Franquin.

narration graphique à exacerber l'esprit critique du lecteur, notamment par différents procédés de réflexivité et de performativité, présent dans les romans en gravure *Idée* (1920) de Frans Masereel, *Le Visage de la lutte* de Seth Tobocman et *The Puerto Rican War* (2020) de John Vasquez Mejias.

La troisième partie dépasse quant à elle les présupposés de l'art critique espérant heurter directement la conscience du lecteur. Ce déplacement de notre réflexion sur le corpus s'appuie sur le concept emprunté à Jacques Rancière de partage du sensible. Cette notion permet d'étudier conjointement les formes de visibilité de l'art et de la politique, en étudiant dans quelle mesure leurs hiérarchies sont bouleversées par les œuvres étudiées. D'une part, l'étude de leurs interfaces mêlant des caractéristiques propres au cinéma muet, à l'affiche politique ou encore au graffiti (en particulier concernant *Le Système* (1997) de Peter Kuper) sous la forme de livres a permis de déceler un bouleversement des hiérarchies présentes entre les formes picturales et littéraires. D'autre part, la place accordée aux sujets politiques dominés tels que la figure du prolétaire ou du vagabond dès les premiers romans en gravure atteste d'une volonté de redéfinir l'ordre politique et esthétique existant. Nous avons vu dans cette optique en quoi *La Ville* (1925) de Frans Masereel construit par le roman en gravures l'égalité des anonymes, tandis que Lynd Ward met en pratique sa conception littéraire des « forces sociales impersonnelles » notamment dans son œuvre *Vertigo* (1937).

Le cheminement de la réflexion sur ces différentes œuvres nous a finalement permis de construire une certaine articulation des concepts d'esthétique et de politique appliqués à la bande dessinée. En intégrant des notions d'esthétique, ce mémoire développe différentes facettes de la politique des œuvres du corpus peu étudiées par la recherche sur la bande dessinée, qui comme nous l'avons vu dans l'introduction se focalise surtout sur le contenu politique des œuvres, au détriment de leur forme. Tout en tenant compte de l'engagement personnel des auteurs comme celui de Seth Tobocman qui participa au mouvement des squats new-yorkais durant les années 80, l'analyse cherche le politique en identifiant des stratégies esthétiques qui construisent chacune à leur manière l'édifice d'un art critique en bande dessinée. Il s'agit en dernier ressort d'observer d'un point de vue esthétique comment les œuvres de bande dessinée peuvent participer, chacune à leur manière, à la transformation de la société.

Un tel sujet peut induire d'autres types d'approches que ce mémoire n'adopte pas, puisqu'il se cantonne à un corpus délimité et à un point de vue esthétique. S'il fallait prolonger le travail entrepris dans ce mémoire, au moins quatre autres aspects seraient intéressants à traiter. Tout d'abord, un pan des stratégies possibles consiste à détourner les formes esthétiques dominantes pour leur donner une nouvelle signification politique, dans la lignée des bandes dessinées situationnistes. Ces stratégies seraient ainsi déployées pour combattre les formes que l'industrie culturelle confère à la bande dessinée. Il serait par exemple possible d'étudier l'héritage de cette pratique à travers des œuvres récentes comme *Les damnés de la commune* de Raphaël Meyssan, qui détourne des gravures de journaux pro-versaillais pour raconter l'histoire de La Commune de Paris. Cette partie-là compléterai la construction d'un point de vue esthétique sur l'art critique en bande dessinée.

Ensuite, il serait possible d'analyser les stratégies éditoriales possibles pour permettre à l'art critique d'émerger en opposition au système éditorial dominant dans la bande dessinée. En créant Equinox Cooperative Press en 1931, Lynd Ward a mis en place une alternative dont il semble intéressant de restituer les enjeux. Il serait même envisageable de prolonger cette réflexion au regard de propositions plus récentes comme l'essai de L.L. de Mars *Communes du livre* sorti en 2017.

Il paraît d'autre part primordial qu'une réflexion stratégique sur l'art critique dans la bande dessinée n'ignore pas la réception des œuvres critiques. Dans la lignée des études culturelles, il apparaît intéressant de s'interroger sur l'accessibilité des bandes dessinées d'art critique et sur leur réception par les lecteurs. Cela permettrait d'apporter une réponse sociologique à la question de l'efficacité politique de ces œuvres. Une telle réflexion pourrait aussi s'interroger sur d'éventuelles réceptions subversives de productions issues de l'industrie culturelle.

Il serait enfin intéressant d'interroger le postulat selon lequel l'art critique en bande dessinée se cantonnerai aux moyens de diffusion classiques de cette forme d'art, à savoir le support imprimé. Comment la bande dessinée pourrait s'implanter sur un territoire, se rendre visible auprès d'un public autrement que par ses moyens de diffusion habituels ? C'est la question que se sont posés les membres de la Compagnie Ouïe/Dire en installant des résidences

d'artistes (Vagabondage 932⁸⁴ et D'ici même⁸⁵) de bande dessinée dans deux quartiers populaires dénués d'infrastructures culturelles. Expérimentant au sein de ces résidences d'autres formes de visibilité de la bande dessinée avec les populations locales, les différents artistes expérimentent ainsi comment la bande dessinée peut se révéler être un outil de transformation sociale d'un territoire donné. L'étude sociologique d'une telle expérience ne manquera pas d'alimenter notre réflexion sur l'art critique en bande dessinée.

⁸⁴ Voir : <https://www.vagabondage932.com/>

⁸⁵ Voir : <http://www.citebd.org/spip.php?article10783>

Bibliographie

Corpus principal d'œuvres étudiées :

- *Idée* (1920) de Frans Masereel
- *La ville* (1925) de Frans Masereel
- *L'Eclaireur* (1929-1937) de Lynd Ward (intégrale de ses romans en gravures parue en 2020)
- *Scottsboro Alabama* (1935) de Lhi Shi Khan et Tony Perez
- *Col blanc* (1940) de Giacomo Patri
- *Flood !* (1992) De Eric Drooker
- *Le Système* (1997) de Peter Kuper
- *Le Visage de la lutte* (2019) de Seth Tobocman
- *The Puerto Rican War* (2020) de John Vasquez Mejias

Corpus secondaire d'œuvres étudiées :

- *25 images de la passion d'un homme* (1918) de Frans Masereel.
- *Destin* (1926) de Otto Nückel.
- *L'œuvre* (1928) de Frans Masereel.
- *La croix du sud* (1951) de Laurence Hyde.
- *Che* (1968) de Héctor Oesterheld, Enrique et Alberto Breccia
- *Quartier en guerre* (1999) de Seth Tobocman.
- *Blood Song* (2002) de Éric Drooker.
- *Gravures Rebelles* (collectif, 2010, Montreuil, éditions L'Echappée).
- *Wobblies* (collectif, 2019 pour l'édition française, éditions Nada).

Bibliographie théorique :

Écrits de Jacques Rancière, à propos des rapports entre esthétique et politique :

Le Partage du sensible. Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

Malaise dans l'esthétique, Galilée, 2004.

Politique de la littérature, Galilée, 2007.

Le spectateur émancipé, Paris, La Fabrique, 2008.

Autres écrits sur les rapports entre esthétique et politique :

BRECHT Bertold. *Petit organon pour le théâtre* (1948), L'Arche, 1978.

RIFFATERRE Michael. « L'illusion référentielle » [1978], *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982.

Sur la bande dessinée politique :

- BAETENS Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Paris / Louvain, Vrin / Peeters, 1998.

- BLANCHET Évariste. « Le centre et la marge », *Critix* no.6, été 1998.

- MILLER Ann. « politique » Dans Thierry Groensteen (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée* Paris, Robert Laffont, 2020, pp. 603-609.

- MILLER Ann. « Consensus and Dissensus in 'Bande Dessinée.' » [en ligne] *Yale French Studies*, no. 131/132, 2017, pp. 109–137. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44512309

- PREYAT Fabrice. « Ecrire le travail, figurer le prolétariat : une mission du roman graphique ? », dans *Cahiers marxistes*, 2012, p. 77-110.

- RANNOU Maël et BERNIÈRE Vincent. « Quand la BD entre en politique », *Les Cahiers de la BD* no.13, janvier 2021, p. 62-80.

- ROSIER Jean-Maurice. « Discernement matérialiste : Bande Dessinée et Engagement », *Cahiers internationaux de symbolisme* n140-142, 2015.

Sur les œuvres du corpus :

- ANTOINE (propos recueillis) « Seth Tobocman Anarcomix ». *Chéribibi* no. 1, printemps 2007.
- BERONA David A.. *Le roman graphique – Des origines aux années 50*, Paris, Les éditions de La Martinière, 2009.
- DARDEL Paulin et JOSSE Alexandra (propos recueillis). « En tant qu’artiste, allions-nous prendre part à la gentrification en cours ? » [en ligne]. *Jef Klak*, 27 novembre 2017. Voir le lien : <https://www.jefklak.org/en-tant-quartiste-allions-nous-prendre-part-a-la-gentrification-en-cours/>
- DE HALLEUX Martin (dir.). *Frans Masereel. L’empreinte du monde*, Paris, Les éditions Martin de Halleux, 2018.
- JOUANNY Marius (propos recueillis). Interview de Seth Tobocman, *Les Cahiers de la BD* no.13, janvier 2021.
- MARS Keltoum. *Esthétique du livre gravé à partir du XXème siècle*. Mémoire de Master 1 Bande Dessinée, Université de Poitiers, 2018-2019.
- SERVIN Lucie. « Lynd Ward et Masereel, retour au noir ». Article paru dans *L’Humanité* le 22 décembre 2020.

LA BANDE DESSINÉE À L'UNIVERSITÉ : DES RAPPORTS POSSIBLES ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE

de la bande dessinée. Souvent, les étudiant.e.s choisissent d'ailleurs un sujet de mémoire en rapport direct avec leur projet de création, ce qui leur permet d'étendre leur connaissance dans un genre auquel ils se confrontent en tant qu'auteur.e.s. Mais même dans ce cas de figure, rien dans le dispositif pédagogique du Master ne les incite à faire dialoguer les deux démarches, alors même qu'on pourrait envisager qu'une difficulté dans la réalisation pratique d'une bande dessinée puisse être surmontée par la réflexion théorique, et inversement.

Par exemple, mon mémoire de cette année se propose notamment d'interroger les stratégies des auteurs de bande dessinée politique pour que leurs œuvres incitent le lecteur à l'action politique et à la révolte. À un stade de réflexion, il apparaît difficilement vérifiable que la lecture d'une bande dessinée engagée entraîne un engagement réel de la part du lecteur. En d'autres termes, les dessinateurs de bande dessinée politique ne se bercent-ils pas d'illusion en espérant changer le monde et la société par leur pratique d'artiste ?

L'un des problèmes fondamentaux de l'enseignement au Master BD de l'ÉESI aura finalement résulté d'un mariage imparfait et contradictoire entre l'enseignement théorique et l'enseignement pratique. Alors qu'il s'agit d'un master universitaire requérant l'écriture d'un mémoire par an à vocation de recherche universitaire, la plupart des étudiant.e.s s'intéressaient plutôt à la partie pratique du Master (workshops, élaboration d'un projet personnel, etc.). Cette contradiction au sein du Master s'explique par différents facteurs dont il est difficile de mesurer l'importance. J'en retiendrai deux. Le premier concerne la politique de l'ÉESI sur le recrutement des étudiant.e.s, en particulier la manière dont le Master est présenté. La maquette de présentation laisse en effet croire que l'enseignement est dispensé en trois volets (théorie, pratique, édition) et laisse le choix à l'étudiant.e d'en choisir deux. En pratique, ce n'est pas du tout le cas, entraînant malentendus et frustration. Surtout, il semble possible de repenser l'articulation entre théorie et pratique pour qu'aspirants auteurs et aspirants chercheurs travaillent de concert. Cette hypothèse n'a rien d'évident : il est tentant de penser que la séparation entre enseignement théorique et pratique de la bande dessinée est inévitable, puisqu'ils constituent deux champs autonomes. Après tout, pourquoi un auteur aurait-il besoin de théoriser sa pratique, et pourquoi un chercheur aurait-il besoin de devenir créateur ?

Dans la continuité de la réflexion de l'essai de L.L. de Mars Critique & création, je voudrais plaider en faveur de la rencontre entre théorie et pratique au sein de l'enseignement en bande dessinée, en prenant l'exemple de mon parcours personnel.

L'erreur de ce Master n'a pas été, à mon sens, de vouloir mêler théorie et pratique au sein d'une classe dirigée à la fois par une université et une école d'art. Si l'on fait abstraction de tous ses autres problèmes, celui qui concerne l'imbrication de la théorie et la pratique résulte de cadres imposés assez rigides, qui gagneraient à être assouplis. En effet, il est demandé aux étudiant.e.s de rédiger deux mémoires en deux ans, sans les considérer comme une réflexion sur leur propre pratique d'auteur, mais comme des travaux de recherche universitaire. S'il paraît important que les mémoires du Master BD ne deviennent pas des textes explicatifs sur le travail pratique de l'étudiant.e, il ne semble pas pour autant impossible de faire avancer conjointement réflexion théorique et pratique

Cet exemple n'est qu'un essai parmi une infinité d'autres possibles pour que la théorie et la pratique résonnent ensemble dans le travail de l'étudiant.e et se rejoignent en dehors de toute contrainte académique. Le master BD de l'ÉESI tel qu'il existe aujourd'hui remplit certaines conditions pour que la réconciliation de la théorie et de la pratique soit possible. S'il existait sous une autre forme, Pierre et moi n'aurions certainement pas été amenés à dessiner cette bande dessinée pochoir. Il semble pourtant possible d'aller plus loin, en imaginant des cours, des évaluations semestrielles et des entretiens individuels avec les enseignants incitant les étudiants à mêler et faire dialoguer réflexions théoriques et pratiques. Le fait même de pouvoir réaliser des mémoires sous forme dessinée comme il est possible de le faire depuis quelques années au sein du Master est une première avancée, bien qu'insuffisante pour que la rencontre entre théoriciens et praticiens de la bande dessinée ne soit pas qu'un rendez-vous manqué.

Plusieurs réponses d'ordre théorique peuvent être apportées à cette question. Mais dans le cadre d'un master théorie/création, il semble aussi pertinent d'essayer de répondre à une telle question par une proposition de création. En avançant l'idée d'une bande dessinée constituée de pochoirs, Pierre Mischieri-Peillet est venu apporter des solutions pratiques à mon questionnement théorique. Nous avons ainsi développé ensemble un dispositif de lecture qui inclut directement une action politique de la part du lecteur. Car cette bande dessinée pochoir requiert du lecteur le découpage de chaque dessin pour le pocher avec une bombe aérosol sur un mur ou une feuille, afin de pouvoir lire la bande dessinée qui lui est proposée.

Le dispositif est très bancal puisqu'il n'y a aucune garantie que le lecteur prenne la peine d'effectuer ce découpage, et encore moins qu'il décide d'utiliser ces pochoirs sur les murs de lieux publics à des fins de propagande politique. Néanmoins, en cherchant à résoudre un problème théorique par la pratique, nous sommes parvenus à inventer une interaction particulière avec le lecteur, puisque la pratique du graffiti politique fait partie intégrante du processus de lecture de notre bande dessinée pochoir.





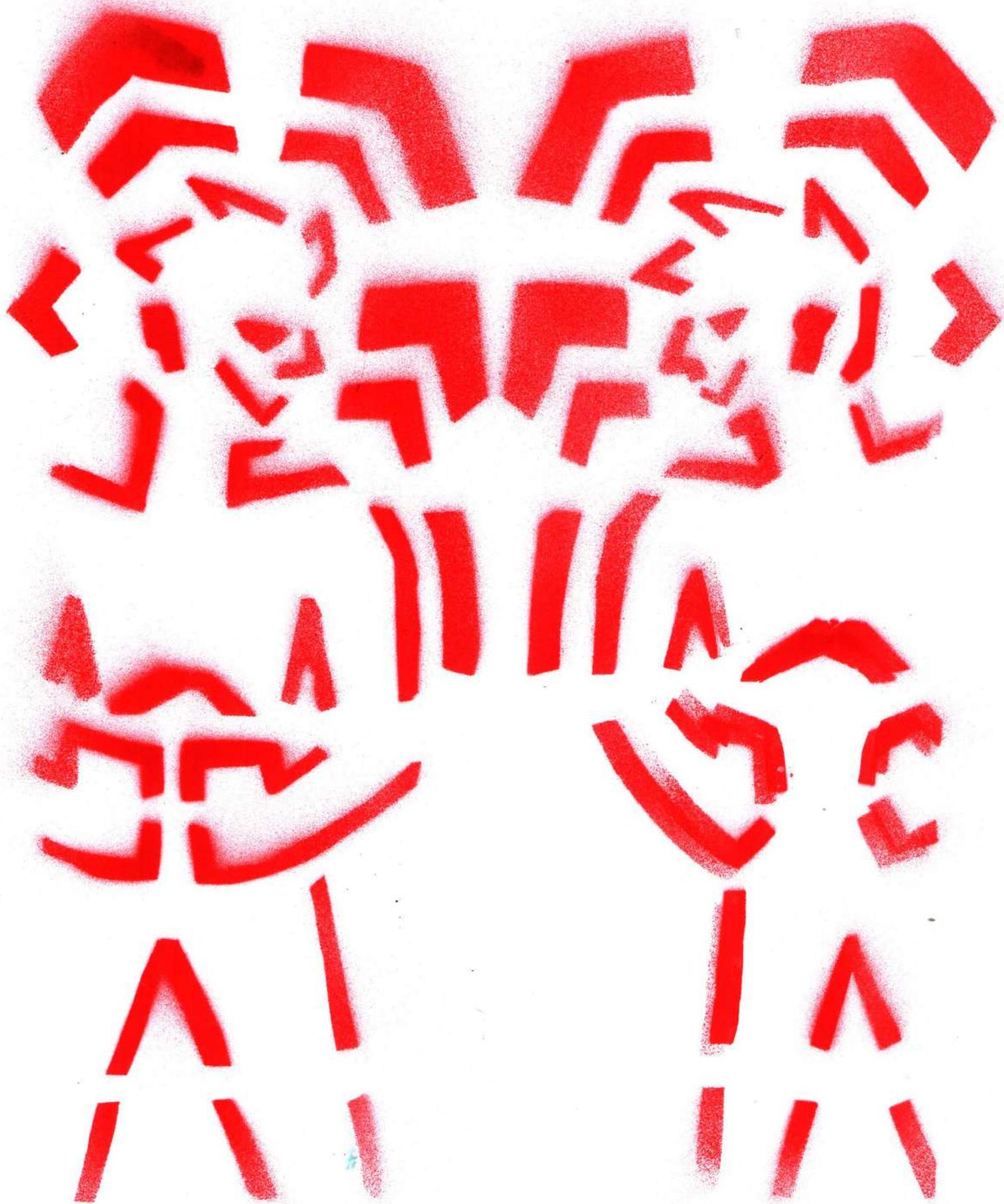
WELLS
FARGO
BANK









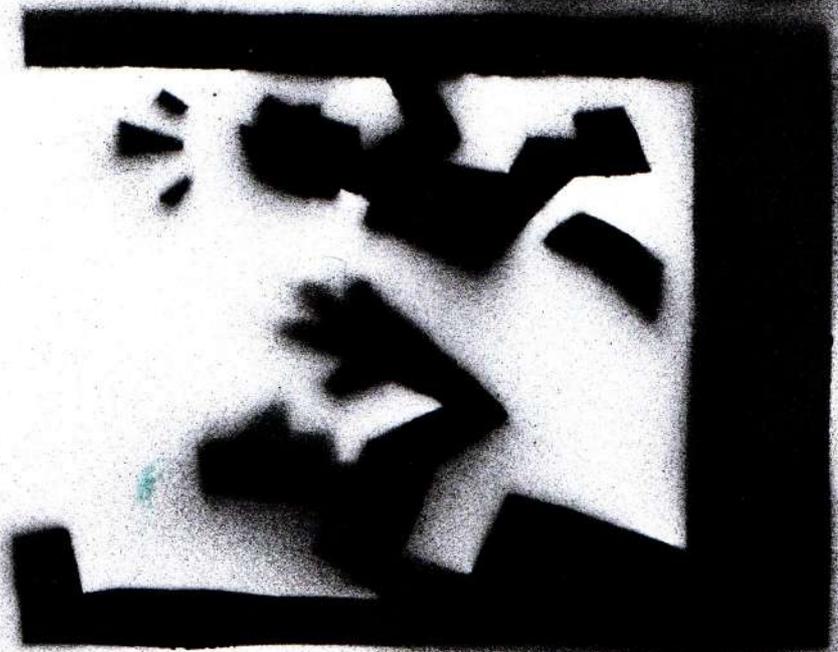
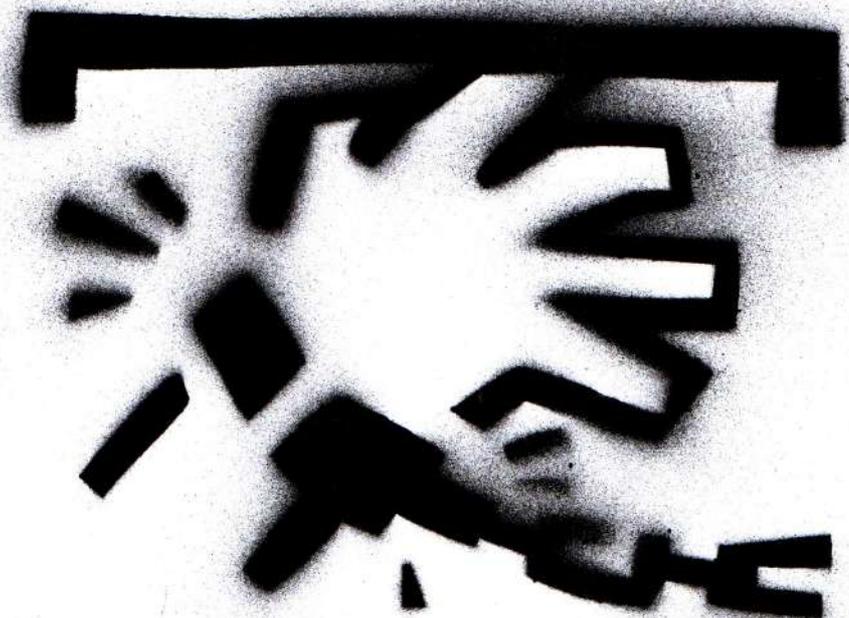














1

POURQUOI FAITES-VOUS DE LA BD ?

2

QUELLES SONT VOS INFLUENCES ?

3

LA BD PEUT-ELLE S'ENGAGER ?

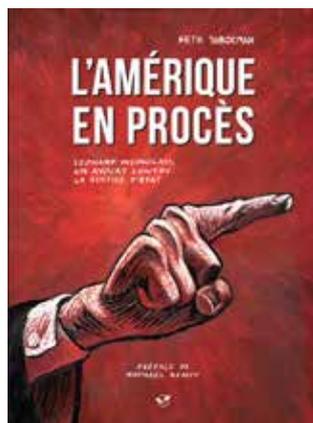
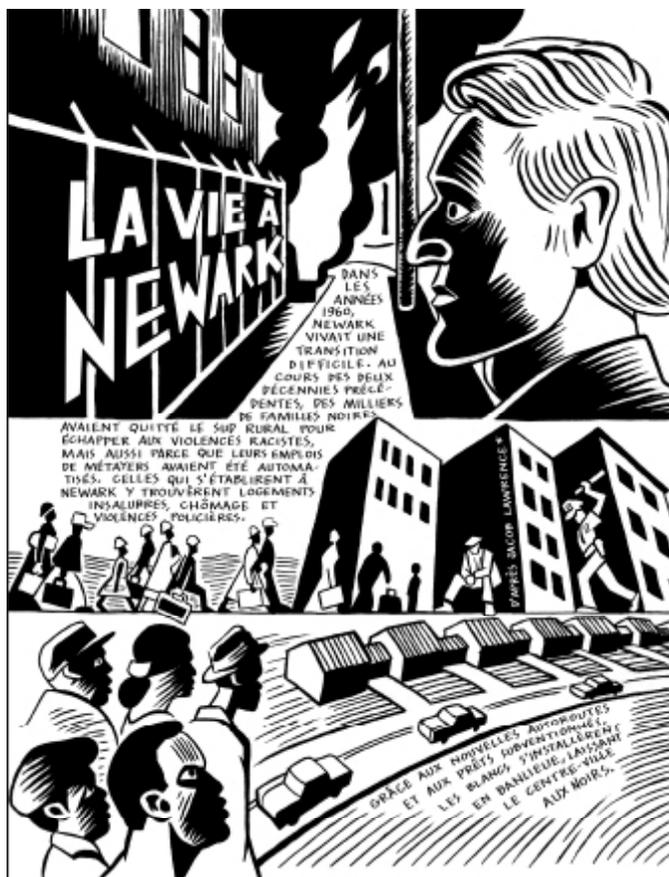
3 questions à 5 auteurs et autrices

*Seth Tobocman, Derf Backderf, Judith Vanistendael,
Alex W. Inker, Peter Bagge*

PAR MARIUS JOUANNY



SETH TOBOCMAN



À LIRE



L'Amérique en procès.
Leonard Weinglass, un avocat
contre la justice d'État
éd. Ici-bas

224 pages, 27 €

Ce biopic de l'avocat Leonard Weinglass retrace ses victoires judiciaires qui ont marqué l'histoire des États-Unis. Se considérant comme radical et anticapitaliste, ce dernier est connu pour avoir défendu des militants hippies. Mais il a aussi défendu les droits du lanceur d'alerte à l'origine des Pentagon Papers ainsi que ceux d'étudiants engagés contre la CIA.

Fondateur de la revue de bande dessinée politique *World War 3 Illustrated* en 1979, Seth Tobocman est un dessinateur et militant new-yorkais. En France, il a publié *Quartier en guerre* qui relate son activisme dans les squats de Manhattan, et plus récemment la sérigraphie *Le Visage de la lutte*.

1

Enfant, des camarades me harcelaient. La lecture de bandes dessinées était mon refuge, d'autant que je dessinais plutôt bien. Une fois adulte, j'ai abandonné les comics de super-héros pour m'essayer à des récits ouvertement politiques. Nous avons lancé la revue *World War 3 Illustrated* avec Peter Kuper en pleine prise d'otages de l'ambassade américaine en Iran. Puis Ronald Reagan a été élu président. J'ai ensuite rejoint le mouvement des squatteurs de Manhattan en racontant cette expérience en BD dans *Quartier en guerre* (éd. CMDE). Dans ce contexte, fonder cette revue a éduqué notre esprit critique et contestataire, notamment sur la question des armes et de l'énergie nucléaire.

2

J'ai lu très tôt *Trashman*, dessiné par Spain Rodriguez. Il s'agit d'un super-héros de la classe ouvrière combattant des flics fascistes. Plus tard, j'ai été influencé par l'esthétique des affiches de propagande soviétique de la Révolution russe. Des graffeurs comme Keith Haring m'ont aussi inspiré. Mon premier graffiti à Manhattan protestait contre l'invasion de La Grenade par les États-Unis en 1983. En travaillant

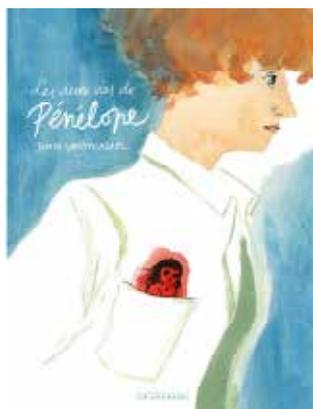
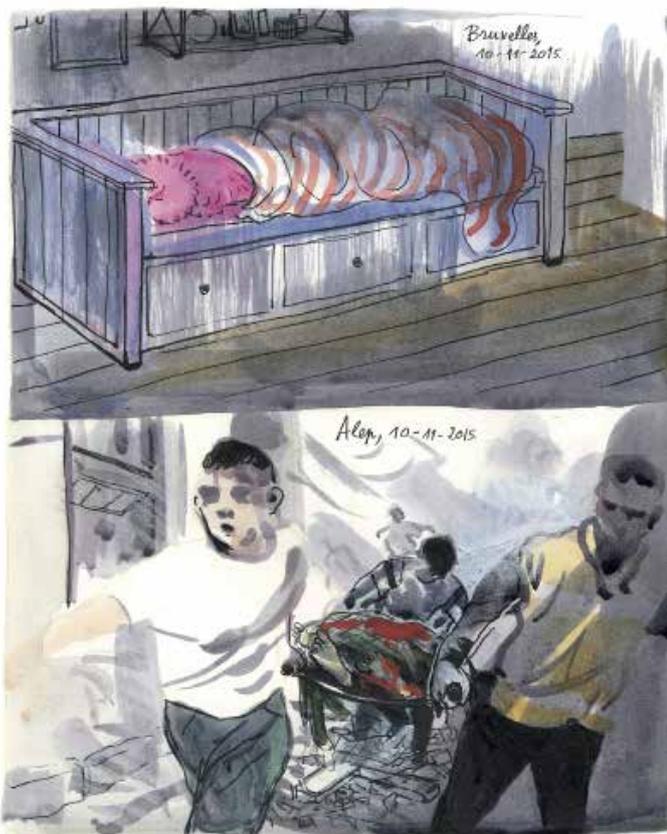
ensemble avec Eric Drooker, Peter Kuper et Sabrina Jones, nous avons enfin beaucoup appris les uns des autres. Nous sommes tous amateurs d'artistes comme Lynd Ward et Frans Masereel publiés en France dans l'anthologie *Gravures rebelles*. Comme eux, nous avons fait avec les moyens du bord, des techniques en noir et blanc qui devaient être imprimées le plus facilement possible. Grâce à cela, les premiers numéros de notre revue ont pu être diffusés et photocopiés à travers le monde sans qu'on n'en sache rien.

3

La bande dessinée a toujours eu un lien étroit avec les idées politiques, qu'elles soient de gauche ou de droite. Les premiers dessins politiques remontent à l'essor de la presse illustrée au XIX^e siècle, avec des dessinateurs comme Thomas Nast. La presse anti-esclavagiste utilisait des images pour défendre ses idées. Ainsi, ils pouvaient simplifier leurs pensées et les transmettre à des lecteurs immigrés qui ne lisaient pas l'anglais. Au début du XX^e siècle, la figure du travailleur héroïque était souvent reprise en dessin dans la presse. Je pense qu'elle a fortement inspiré l'invention des super-héros. La bande dessinée a plus que jamais un rôle à jouer maintenant. La génération de mon père croyait beaucoup en l'art photographique, à sa valeur de vérité. Ce n'est plus le cas de la mienne. L'intérêt d'une bande dessinée est qu'elle prétend jamais être objective. Aujourd'hui, les gens préfèrent le point de vue d'un dessinateur plutôt que celui d'une photographie potentiellement truquée.



JUDITH VANISTENDAEL



À LIRE



Les Deux Vies de Pénélope

éd. Le Lombard
160 pages, 19,99 €

Pénélope est chirurgienne humanitaire, partagée entre sa vie de famille en Belgique et l'enfer d'Alep où elle opère les blessés des bombardements. De son dernier séjour en Syrie, elle a rapporté dans sa valise le fantôme d'une petite fille victime de la guerre civile. Pour son nouvel album, Judith Vanistendael inverse l'Odyssée : dans son récit, c'est Pénélope qui part à la guerre et son mari qui reste l'attendre au foyer.

Auteure et illustratrice belge, Judith Vanistendael est connue pour son diptyque *La Jeune Fille et le nègre* (éd. Actes sud). Elle y décrit la difficile procédure de régularisation des sans-papiers en Belgique. Récemment, elle a publié *Les Deux Vies de Pénélope*, poignant récit mêlant intime et guerre civile.

1

Je me suis très tardivement intéressée à la bande dessinée. À 27 ans, j'ai commencé des études de BD à l'école Saint-Luc à Bruxelles, après des études universitaires en art ethnique. J'avais arrêté de dessiner à 18 ans parce que je pensais que je n'étais pas douée. C'est mon compagnon qui m'a incité à reprendre le dessin. Dès ma première publication, *La Jeune Fille et le nègre*, mon propos est engagé car j'y évoque la vie de mon premier mari, un réfugié politique togolais. Ce que j'ai à raconter est donc forcément politique, tout en étant très intime. Dans *Les Deux Vies de Pénélope*, j'imagine la vie de famille d'une chirurgienne belge qui part opérer les victimes de la guerre civile en Syrie. J'ai toujours pensé que les médecins ont le métier le plus important au monde.

2

En lisant *Persepolis*, j'ai compris le potentiel de la bande dessinée. Je l'ai vécu comme une révélation. Le fait que ce soit une femme, Marjane Satrapi, qui raconte sa vie de manière très politique, m'a convaincue que je pouvais faire de la bande dessinée. J'ai aussi été beaucoup marquée par *Les Ignorants* d'Étienne Davodeau.

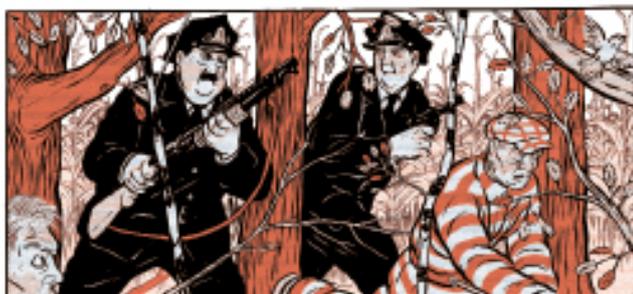
Sans prétention, ce récit de transmission entre deux amis, l'un vigneron et l'autre auteur de BD, est très touchant. J'aimerais aussi évoquer Joe Sacco, qui n'est pas non plus un dessinateur virtuose, mais dont les récits journalistiques sont très humains. Son dernier album *Payer la terre* est fabuleux.

3

Chaque forme d'art peut délivrer quelque chose de politique, selon les choix et le talent de l'artiste. Concernant la bande dessinée, cela ne paraît pas évident d'aborder des enjeux politiques importants en dessinant des cases avec des bonhommes dessinés à l'intérieur. C'est pourtant bien possible. Mais avant effervescence artistique de ces dernières décennies, la BD était plus un genre qu'une forme d'art. Il y avait très peu d'exemples de BD adultes, mise à part quelques exceptions comme Art Spiegelman ou Jean-Philippe Stassen. Les formats étaient standardisés, et les auteurs presque exclusivement des hommes. Moi qui proviens d'une famille d'artistes et d'intellectuels, en particulier mon père qui est écrivain, je ne pouvais pas voir la BD comme un moyen d'expression artistique. Si l'on prend comme exemple l'artiste plasticienne Louise Bourgeois, qui est de la même génération qu'Hergé, il faut bien admettre que son œuvre propose un autre rapport à la vie et à l'art que Tintin. Je me sens plus proche de la première que du second. Maintenant, tout est différent. On peut tout raconter avec la bande dessinée. J'enseigne la bande dessinée à Saint-Luc, et je compte désormais plus de femmes que d'hommes parmi mes étudiants.



ALEX W. INKER



À LIRE



Un travail comme un autre

éd. Sarbacane
184 pages, 28 €

Cette adaptation d'un roman de Virginia Reeves témoigne de la misère sociale en Alabama dans les années 1920, sur fond de révolution industrielle. Roscoe T. Martin est fasciné par l'arrivée de l'électricité dans les villes, alors que sa ferme est au bord de la faillite. Jusqu'au pénitencier où il finit emprisonné, il n'a qu'une seule obsession : maîtriser le pouvoir de la fée électricité.

Après nous avoir faits revivre les Années folles avec son premier album *Apache* (éd. Sarbacane), le dessinateur Alex W. Inker s'est intéressé à la carrière du boxeur Al Brown. Avec *Servir le peuple* (éd. Sarbacane), il propose une satire érotique de la Révolution culturelle chinoise inspirée d'un roman de Yan Lianke.

1

Je fais de la bande dessinée parce qu'il fallait bien faire quelque chose de ma passion pour le dessin. La BD franco-belge, les gros nez, j'ai baigné dedans depuis tout petit. Mais ça ne me transportait pas. C'était une option au milieu de tout un panel qui allait de peintre des armées à tatoueur en passant par restaurateur de tableaux. Je suis quand même allé à l'école Saint-Luc à Bruxelles. Mais il a fallu que je découvre au début des années 2000 la BD alternative américaine pour que je comprenne tout le potentiel de la narration dessinée. Crumb m'avait déjà un peu titillé, mais c'est Charles Burns, Daniel Clowes, Chester Brown, Seth et surtout Chris Ware qui m'ont donné envie d'étudier le médium et de m'y essayer. Mon prochain ouvrage va porter sur la fusillade de Fourmies en 1891, qui fit une dizaine de morts alors que des ouvriers manifestaient pour la journée de travail de huit heures. L'éternelle lutte des classes entre industriels et prolétaires. Au fur et à mesure des fermetures d'usines, Fourmies est devenue un endroit moribond. Mon engagement pour cet album est très personnel car je suis originaire de cette ville, fils d'ouvriers dans le textile. Mes origines sociales expliquent

peut-être la dimension politique de mes albums. Je tiens beaucoup à ce que cet ouvrage sorte pour les 130 ans de l'événement en mai 2021.

2

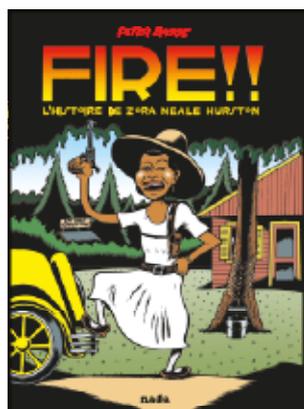
Parmi les bandes dessinées engagées qui m'ont marqué, je pense immédiatement aux livres de Joe Sacco et d'Emmanuel Guibert. Mais il y a d'abord eu *Maus* d'Art Spiegelman. Ça a été une révélation pour moi. Concernant la représentation de la Shoah, il y a peu d'œuvres qui ne posent pas de problèmes éthiques. Parmi ces rares réussites, il n'est pas anodin qu'on compte une bande dessinée. Si Chris Ware a explosé les limites formelles de la BD, celle-ci a acquis la légitimité de traiter de tous les sujets avec Art Spiegelman. Parmi mes influences artistiques, je pourrais aussi évoquer l'art du tatouage carcéral et l'imagerie de propagande.

3

Oui, la BD peut s'engager, et elle le fait depuis longtemps. Au XIX^e siècle, il y avait une place de choix dans la presse pour le dessin. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, alors que la photographie a perdu de sa vérité ontologique, le dessin a récupéré ses lettres de noblesse à travers la BD reportage par exemple. Longtemps prévalait l'excuse paresseuse du lecteur qui prend une BD comme il allume la télé, pour « se vider la tête ». Mais d'années en années, de dédicaces en dédicaces, je vois le public évoluer, passer de consommateur à interlocuteur. C'est un bon signe dans notre époque d'abrutissement des masses.



PETER BAGGE



À LIRE

Fire!! L'histoire de Zora Neale Hurston
éd. Nada
128 pages, 18 €

Après son album sur la militante féministe Margaret Sanger, Peter Bagge dessine la biographie de la romancière et anthropologue afro-américaine Zora Neale Hurston. Au cours des années 1920, elle participe au mouvement de renouveau de la culture afro-américaine Renaissance de Harlem. Zora Neale Hurston s'intéresse aussi de près à la culture vaudou et à la condition des noirs dans le sud des États-Unis.

Révéillé dans la revue *Weirdo* de Robert Crumb au début des années 1980, Peter Bagge est devenu une figure des comics underground américains. Dans sa série *Hate*, il dépeint la médiocrité de l'Amérique de son époque. Récemment, il a publié chez Nada les biopics de Margaret Sanger et Zora Neale Hurston.

1

Dessiner des comics était la seule chose pour laquelle j'étais doué. Et j'ai toujours aimé faire ça, évidemment. J'avais environ 19 ans quand j'ai commencé à lire des comics underground. J'ai compris très rapidement que c'est exactement ce que je voulais faire. Mais je n'ai jamais voulu que mes bandes dessinées soient ouvertement politiques. J'ai toujours essayé de m'exprimer par ce médium tout en divertissant le lecteur. C'est en proposant des récits à Robert Crumb pour sa revue *Weirdo* que ma carrière a débuté, alors que j'avais 24 ans. Quelques années plus tard, il m'a promu responsable éditorial de la revue peu de temps avant que je fonde la mienne, *Neat Stuff*. J'y ai publié ma principale série, *Hate*, qui s'inspire de choses que j'ai vécues quand j'avais la vingtaine.

2

Le magazine *Mad* a été une influence très importante quand j'étais jeune. Un de mes camarades de classe le lisait alors que j'avais 7 ou 8 ans. Mon frère et moi avons alors commencé à l'acheter avec notre propre argent. Nos parents n'y voyaient pas d'inconvénients. La revue a toujours assumé une orientation politique évidente, parfois

cynique tout en étant libérale sur le plan culturel, à laquelle je me référais. Je pourrais citer d'autres revues du même acabit telles que *National Lampoon*. Un peu plus tard, les comics underground ont conservé le même esprit, tout en étant marqués plus à gauche. J'aimais aussi beaucoup le comic strip satirique *Li'l Abner* de Al Capp, qui est paru dans les journaux des années 1930 aux années 1970. Bien que dans ses dernières années, il a viré plus à droite en se moquant des hippies. En revanche, je n'ai jamais apprécié les comics ouvertement politiques comme *Doonesbury* de Garry Trudeau. Ils m'ont toujours paru trop partisans et condescendants. Dans le genre autobiographique, ce sont des auteurs tels que Justin Green, Aline Kominsky-Crumb et plus tard Chester Brown qui m'ont influencé.

3

Aujourd'hui, une bande dessinée peut tout exprimer. Avant, je pensais que les bandes dessinées historiques étaient ennuyeuses. Mais avec le temps j'ai découvert de grandes œuvres, en particulier celles concernant les mémoires familiales comme *Maus*, *Persepolis* et *Fun Home*. La plupart des dessinateurs laissent entrevoir leurs opinions politiques à travers leurs récits, même si ce n'est pas explicite. Toutefois, même si je ne suis pas d'accord avec l'opinion politique d'un artiste, je m'en fiche tant qu'il fait du bon travail. Tout est dans l'exécution et la manière de raconter.