

■ L E S A M I S D E ■
l'École de Paris

<http://www.ecole.org>

Séminaire Création

organisé avec le soutien de la direction générale de la compétitivité, de l'industrie et des services (ministère de l'Industrie) et du ministère de la Culture et grâce aux parrains de l'École de Paris :

Algoé²
Alstom
ANRT
AREVA²
CEA
Chaire "management multiculturel et performances de l'entreprise" (Renault-X-HEC)
Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris
CNES
Conseil Supérieur de l'Ordre des Experts Comptables
Crédit Agricole SA
Danone
Deloitte
École des mines de Paris
ESCP Europe
Fondation Charles Léopold Mayer pour le Progrès de l'Homme
Fondation Crédit Coopératif
Fondation Roger Godino
France Télécom
FVA Management
Groupe ESSEC
HRA Pharma
IBM
IDRH
IdVectoR¹
La Poste
Lafarge
Ministère de l'Industrie, direction générale de la compétitivité, de l'industrie et des services
OCP SA
Paris-Ile de France Capitale Economique
PSA Peugeot Citroën
Reims Management School
Renault
Saint-Gobain
Schneider Electric Industries
Thales
Total
Wight Consulting²
Ylios

¹ pour le séminaire
Ressources Technologiques et Innovation
² pour le séminaire Vie des Affaires

(Liste au 1^{er} mai 2011)

PILOTE, OU LA NAISSANCE D'UN ART ?

par

Pierre CHRISTIN

Scénariste de bande dessinée

Patrick GAUMER

Auteur du *Dictionnaire mondial de la BD* (Larousse)

Jean-Claude MÉZIÈRES

Dessinateur de bande dessinée

Séance du 8 mars 2011

Compte rendu rédigé par Sophie Jacolin

En bref

On ne s'étonne plus aujourd'hui de voir des planches de bande dessinée (BD) dans des galeries d'art. Si le journal *Pilote* a joué un rôle majeur dans cette reconnaissance de la bande dessinée comme un art à part entière, ses créateurs étaient loin d'imaginer une telle consécration. Car lorsque *Pilote* est né au début des années 1960, la BD était cantonnée à la presse enfantine, peu imaginative et produite à la chaîne par des dessinateurs plus ou moins talentueux. *Pilote* a cassé les genres, ouvert des espaces de liberté et misé sur des auteurs atypiques et talentueux. C'était enfin l'expression d'une contre-culture, dans ces années 1960 où les lecteurs comme les artistes avaient un sentiment d'étouffement. Après l'organisation chaotique de ses débuts, *Pilote* se structure, change de format, jusqu'à ce que la BD de presse soit condamnée à disparaître au profit d'une BD éditoriale : une bande dessinée adulte, d'auteur, le 9^e art, une exception française à laquelle *Pilote* a contribué.

*L'Association des Amis de l'École de Paris du management organise des débats et en diffuse des comptes rendus ; les idées restant de la seule responsabilité de leurs auteurs.
Elle peut également diffuser les commentaires que suscitent ces documents.*

© École de Paris du management – 94, boulevard du Montparnasse - 75014 Paris
Tél : 01 42 79 40 80 - Fax : 01 43 21 56 84 - email : ecopar@paris.ensmp.fr - <http://www.ecole.org>

Ont participé : F. Aziosmanoff (Le Cube - Art 3000), J.-Y. Barbier (ESSCA / CRG de l'École polytechnique), M. Berry (École de Paris du management), V. Bobo (Mona Lisa), P. Couveinhes (Annales des Mines), T. Hernandez (3R), F. Kletz (Mines Paristech - CGS), N. Mottis (ESSEC), T. Paris (HEC / CRG de l'École polytechnique), M. Rival (CNAM Paris), C. Riveline (Mines Paristech), P. Souplet (Université Paris Ouest Nanterre), F. Weill (École de Paris du management).

EXPOSÉ de Pierre CHRISTIN, Patrick GAUMER et Jean-Claude MÉZIÈRES

Les origines : des dessins périssables

Pierre CHRISTIN : Lorsque Jean-Claude Mézières et moi sommes entrés dans le monde de la bande dessinée (BD), au début des années 1960, ce genre était loin d'avoir la même aura qu'aujourd'hui. Considérée comme une sous-littérature, la bande dessinée était exercée dans l'ombre par des auteurs qui signaient d'un pseudonyme. Étant alors professeur à l'université de Bordeaux, il était préférable que mes collègues ignorent mon activité parallèle, déshonorante à leurs yeux, de scénariste de BD ! Ce métier n'existait d'ailleurs pas en tant que tel. Le scénariste n'était jamais mentionné comme auteur. Parfois, il était directement payé par le dessinateur. Quand Morris, le créateur de *Lucky Luke*, a commencé à travailler avec le scénariste René Goscinny, les éditions Dupuis ont refusé de citer le nom de ce dernier sur la couverture. C'est grâce au journal *Pilote* et à l'influence de Goscinny que ce métier a commencé à être reconnu et à se structurer.

À l'époque, les dessins paraissaient essentiellement dans des journaux hebdomadaires destinés à la jeunesse, les principaux étant d'obédience catholique (*Âmes vaillantes*, *Cœurs vaillants*, *Fripounet et Marisette*) ou communiste (*Vaillant*). La bande dessinée était donc un produit de presse. Grâce à une armée de dessinateurs et scénaristes pigistes, elle reproduisait les pratiques de la presse... avec une certaine dose de bricolage. Le mode de production était assez anarchique. Les rémunérations des pigistes étant dérisoires, ils devaient enchaîner les commandes. Rares étaient ceux qui avaient eu la vocation de faire de la bande dessinée, hormis Jean Giraud (alias Mœbius). Pour la plupart, c'était à défaut d'être devenus de "vrais" artistes.

Jean-Claude MÉZIÈRES : Les auteurs travaillaient isolés les uns des autres. Dans les journaux, de très grands dessinateurs côtoyaient de parfaits incapables. Personne ne s'en offusquait ; c'était même rassurant, car un débutant pouvait toujours trouver plus mauvais que lui ! J'avais à peine quinze ans quand j'ai commencé à publier dans *Fripounet et Marisette* et *Âmes vaillantes* des dessins qui n'avaient rien d'extraordinaire. Mais la demande était telle qu'ils étaient toujours acceptés. Tout était bon à prendre pour alimenter ces ogres à histoires qu'étaient les illustrés de bande dessinée. La production était périssable, oubliée aussi vite qu'elle paraissait. Nous évoluions dans une atmosphère d'anonymat et de bonne volonté routinière, sans aucune ambition. Cette relative médiocrité ne nuisait pas aux ventes puisque, les journaux étant vendus largement sur abonnement, le lectorat était captif.

Pierre CHRISTIN : Enfants, nous aimions tout ce que proposaient ces journaux, sans distinction de qualité. Les jeunes avaient alors très peu d'espaces de liberté dans leurs lectures. La bande dessinée était l'un des rares domaines où un enfant – ou plutôt un garçon – trouvait de quoi nourrir sa jeunesse. Certes, les titres à connotation confessionnelle ou idéologique étaient prescrits par les parents. Mais la lecture de petits illustrés de bande dessinée restait un moyen d'échapper au contrôle de la famille et de l'école. C'était une lecture clandestine, buissonnière.

Les auteurs s'émancipent, naissance de *Pilote*

Patrick GAUMER : *Pilote* est né de la rébellion d'auteurs contre des éditeurs de presse qui les payaient excessivement mal et ne leur offraient aucune reconnaissance. Les planches originales ne leur étaient pas rendues : l'éditeur pouvait les reproduire à l'envi sans aucune rémunération pour l'auteur. Jean-Michel Charlier (scénariste de *Buck Danny* et de *Blueberry*),

Albert Uderzo et René Goscinny (pères d'*Astérix le Gaulois*) travaillaient pour l'un des principaux fournisseurs du *Journal de Spirou*, l'agence World Presse. Lorsqu'ils ont voulu édicter une charte pour faire davantage respecter leurs droits, les éditeurs ont riposté en dressant une liste noire d'auteurs. World Presse s'est séparé de René Goscinny et d'Albert Uderzo. Par solidarité, Jean-Michel Charlier les a suivis. Écartés des grandes maisons, ils ont traversé des temps difficiles. Leur chance fut de rencontrer François Clauteaux, ancien publicitaire de L'Oréal qui avait décidé de lancer un journal pour enfants. Ils se sont adjoint les bonnes volontés de journalistes de Radio Luxembourg et d'imprimeurs de Montluçon. C'est sur ce ciment qu'a été fondé *Pilote* en 1959.

Ce nouvel hebdomadaire proposait des pages de bande dessinée (*Astérix le Gaulois*, *Barbe-Rouge*, *Tanguy et Laverdure*...), mais aussi des articles sportifs. Il réservait de nombreuses exclusivités à ses lecteurs, ce qui s'est rapidement avéré très coûteux. En outre, les frais de distribution se sont faits de plus en plus pesants. C'est ainsi qu'un an après son lancement, *Pilote* était au bord de la faillite. Soit il disparaissait, soit il trouvait un repreneur. Après avoir essuyé les refus d'Hachette, de Fleurus et de Dupuis, *Pilote* a finalement été racheté en 1960, pour une somme modique, par Georges Dargaud. Ce dernier avait beaucoup œuvré dans la presse féminine mais très peu dans la bande dessinée, si ce n'est avec le périodique *Bob et Bobette* après-guerre. Tout démarre alors pour *Pilote*.

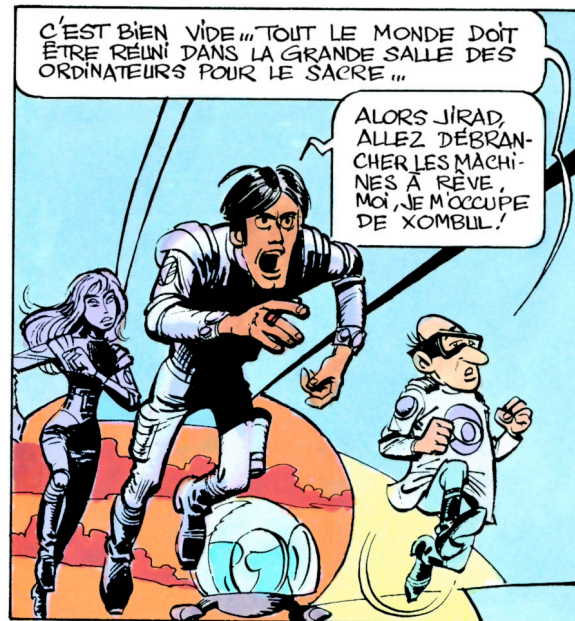
Pierre CHRISTIN : C'est après cette période de rodage durant laquelle *Pilote* était encore un journal très traditionnel que Jean-Claude Mézières et moi avons rejoint l'aventure. En 1965-1966, nous étions tous les deux aux États-Unis où j'enseignais. N'ayant pas les moyens de payer notre billet de retour, nous avons demandé à notre ami de jeunesse, Jean Giraud, d'essayer de placer dans un journal une petite histoire que nous avions écrite, à tout hasard. Quand il a évoqué *Pilote*, nous n'en avons jamais entendu parler, pas plus que de René Goscinny ni d'*Astérix* ! Notre histoire a été acceptée. L'un des avantages de ce métier est que l'on peut faire une superbe bande dessinée sans moyens, avec seulement du papier, une plume, beaucoup de travail et si possible un peu de talent. De fait, *Pilote* et la bande dessinée en général attireraient essentiellement des auteurs issus de milieux modestes, qui ne se seraient pas sentis autorisés à frapper à la porte de Gallimard ou des *Cahiers du cinéma*. Le journal a recruté dans les années 1960 des personnalités atypiques qui ont profondément modifié l'esprit de la bande dessinée, comme Gotlib ou Fred.

Pilote se démarque

Patrick GAUMER : En 1962, deux ans après avoir acquis *Pilote*, Dargaud a voulu s'inspirer de la tendance *Salut les copains* et le transformer en un journal "yéyé". Ce fut une catastrophe phénoménale : en trois mois, *Pilote* a perdu environ 60 % de ses lecteurs. Pour sauver le titre, Dargaud en a confié les rênes aux deux principaux responsables éditoriaux, Jean-Michel Charlier et René Goscinny. Ce dernier avait vécu en Argentine et aux États-Unis où il avait côtoyé des dessinateurs de presse satirique, esprit qu'il insufflera ensuite dans *Pilote* à travers Reiser ou Cabu. Goscinny, et c'était sa grande force, savait détecter, accompagner et faire émerger des personnalités pour les faire accepter du public. C'est lui qui signait par exemple les premiers scénarios des *Dingodossiers* dessinés par Gotlib, avant de laisser carte blanche au dessinateur.

Pilote était tout sauf un suiveur de modes ; il prenait de l'avance sur son temps. Auparavant, la bande dessinée était un genre très codifié, avec de sempiternelles histoires de scouts, de cow-boys, de militaires ou de pilotes automobiles. Goscinny et *Pilote* ont ouvert les horizons. Des séries comme *Blueberry* en 1963 ou *Valérian* de Jean-Claude Mézières et Pierre Christin en 1965 ont constitué des changements radicaux. Après mai 68, Goscinny a cessé de publier la plupart des séries à suivre, trop marquées par le passé, et s'est tourné vers la nouvelle génération (Nikita Mandryka, Claire Bretécher...).

Pierre CHRISTIN : En tant que rédacteur en chef, René Goscinny était authentiquement libéral. Il était capable, au nom du journal qu'il défendait, d'accepter des auteurs, des histoires, des styles et des genres qu'il n'appréciait pas particulièrement. La science-fiction et *Valérien* lui plaisaient peu, mais il en a tout de suite vu les potentialités pour *Pilote*.



Valérien : « Les mauvais rêves », *Pilote* 1967, Dargaud

Un journal qui grandit avec ses lecteurs

Pilote a participé au bouillonnement culturel – romanesque, cinématographique, musical – des années qui ont précédé mai 68, et dont les motivations n'étaient pas tant politiques que de secouer la chape de plomb bien-pensante du gaullisme. Avant même 1968, le journal a commencé à publier des histoires mal-pensantes. Quand mai 68 est survenu, *Pilote* était prêt à vivre cette révolution qu'il avait anticipée. L'esprit du journal a donc su évoluer. De leur côté, les lecteurs ont grandi mais sont restés fidèles à leur titre. Jusqu'alors, la presse de jeunesse ciblait des âges précis : à chacun son journal. Au contraire, *Pilote* a accompagné le vieillissement de ses lecteurs et le renforcement de leurs exigences. Les enfants d'hier sont devenus des adolescents plus ambitieux, plus cultivés et demandeurs d'un renouvellement des genres.

À l'époque, ce public adolescent n'était pas considéré comme une cible publicitaire intéressante. Or, plus la notoriété de *Pilote* croissait, plus les jeunes se prêtaient le journal, avec jusqu'à seize lecteurs pour un même exemplaire ! Aujourd'hui, cette large couverture attirerait des annonceurs et apporterait des rentrées publicitaires, mais à l'époque, cela ne faisait que limiter les ventes. C'était d'autant plus dommageable que l'édition d'un journal de bande dessinée est très coûteuse, bien plus que celle d'un magazine spécialisé. Au rythme de plus d'une soixantaine de pages par semaine, il fallait faire vivre une armada de dessinateurs dont c'était la seule source de revenus. Une pression montait de surcroît pour que les auteurs soient mieux rémunérés, ce que Goscinny comprenait. Ce contexte a préparé la disparition des hebdomadaires de bande dessinée.

La bande dessinée change de format

Patrick GAUMER : Les albums, qui sont aujourd'hui le mode de lecture le plus courant de la bande dessinée, n'ont commencé à fleurir que dans la deuxième moitié des années 1960. En 1961, Dargaud a lancé la *Collection Pilote* avec les premiers albums d'*Astérix*, *Tanguy et Laverdure* et *Démon des Caraïbes*. D'abord tiré à 6 000 exemplaires, *Astérix* en a atteint 160 000 quelques titres plus tard, en 1965-1966. Le "phénomène *Astérix*" a même fait la une de *L'Express*. Fort de ce succès, Dargaud a publié davantage d'albums : *Valérien*, *Philémon*...

Pierre CHRISTIN : Nous étions loin d'imaginer, quand nous avons conçu *Valérien* avec Jean-Claude Mézières, que nos histoires deviendraient des albums. Mais progressivement, ce format a pris le pas sur la production "à la petite semaine". Dès les années 1967-1970, les lecteurs ont posé un regard plus exigeant et plus critique sur le journal, faisant le tri entre les dessins qu'ils jugeaient de qualité et les autres. Surtout, ils ont rechigné à acheter un journal dont ils savaient qu'un tiers du contenu ne les intéresserait pas, alors que paraîtrait bientôt un album de leur auteur favori. *Pilote* continuait à être feuilleté comme une vitrine de la production de bande dessinée, mais les achats étaient réservés aux albums.

Ainsi la presse de bande dessinée s'est-elle affaiblie en même temps que le nombre d'albums connaissait une croissance exponentielle. À nos débuts, 100 à 200 albums tout au plus étaient publiés en France chaque année, ce qui semblait déjà beaucoup. Aujourd'hui, on en compte quinze par jour, soit 5 500 par an !

Les méthodes de travail des éditeurs en ont été profondément modifiées. De nouvelles fonctions sont apparues dans les maisons d'édition : services juridiques, commerciaux, marketing... Par le passé, les dessins étaient achetés le lundi pour être publiés le mercredi. Aujourd'hui, le lancement d'un album important est prémédité un an et demi à l'avance et porté par une myriade d'attachés de presse. Nous sommes passés d'un âge précapitaliste à un âge industriel. Les anciennes maisons comme Gallimard ont d'ailleurs fini par se doter de divisions de bande dessinée : non seulement ce n'était plus une honte, mais encore cela présentait des perspectives commerciales.

Les enfants de *Pilote*

Patrick GAUMER : Après mai 68, certains auteurs de *Pilote* ont cherché à s'en émanciper. Le titre commençait à être critiqué : en 1971, un article incendiaire du *Monde* a fait d'*Astérix* le valet du pouvoir et de *Tanguy et Laverdure* les derniers recruteurs de l'armée française ; François Cavanna ne mâchait pas ses mots dans *Hara-Kiri*... C'est d'ailleurs vers *Hara-Kiri* que sont retournés les trois premiers dessinateurs ayant quitté *Pilote*, Reiser, Cabu et Gébé. De leur côté, Nikita Mandryka, Claire Bretécher et Marcel Gotlib ont créé *L'Écho des savanes* ; Giraud (signant désormais aussi Moebius), Jean-Pierre Dionnet et Philippe Druillet, *Métal hurlant* ; deux trimestriels, passés très vite mensuels.

Cela n'a pas empêché *Pilote* de poursuivre son chemin et de se réinventer dans une version mensuelle. L'arrivée de Jacques Tardi, avec lequel Pierre Christin va publier l'une des toutes premières BD à contenu social (*Rumeurs sur le Rouergue*), celle d'Enki Bilal, d'Annie Goetzinger ou de Guy Vidal au poste de rédacteur en chef lui ont donné une tonalité plus littéraire. Depuis l'été 2003, *Pilote* sort des numéros spéciaux ponctuels (69^e année érotique en 2009, *Bande dessinée et cinéma* en 2010).

L'art de la BD légitimé

Pierre CHRISTIN : Au fil du temps, la bande dessinée a acquis un statut, une visibilité et une certaine légitimation en France. Dans un des premiers numéros de la revue de sociologie *Actes de la recherche* de Pierre Bourdieu, Luc Boltanski consacrait un article à la naissance de ce nouveau milieu artistique. La bande dessinée faisait son entrée dans le monde intellectuel. Sa reconnaissance institutionnelle a été consacrée par la création du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 1974. En cela, la France se distingue des autres pays du monde, même des États-Unis et du Japon où la bande dessinée, pourtant très prisée, est moins considérée.

Partie d'une sous-culture, la bande dessinée a fini par entrer dans le marché de l'art, notamment grâce à Enki Bilal et Mœbius. Alors que les prix de la peinture moderne et de la photographie atteignaient des sommets, la bande dessinée était un domaine artistique dans lequel on pouvait encore investir. Ce qui était à l'origine un produit de presse, imprimé sur du mauvais papier et destiné à être détruit, s'accroche maintenant dans les galeries.



« Les phalanges de l'ordre noir », *Pilote* 1977, Casterman

DÉBAT

Goscinny, père détrôné

Un intervenant : *Quelles relations René Goscinny entretenait-il avec les auteurs ? Comment Pilote a-t-il assuré sa succession ?*

Patrick Gaumer : En 1963, les rênes de *Pilote* ont été confiées à René Goscinny sans qu'il ait vraiment le choix : l'éditeur menaçait sinon d'arrêter le journal. Jean-Michel Charlier, son alter ego, s'est progressivement détaché de *Pilote* pour se consacrer à la télévision.

Goscinny s'est battu pour le statut des auteurs. Il manifestait à leur égard un certain paternalisme, quand il n'entraît pas dans des colères homériques. Mœbius raconte que Goscinny, malgré une légère différence d'âge avec les auteurs de *Pilote*, semblait être d'une autre génération, toujours parfaitement cravaté, toujours anxieux. Il a assez mal vécu la période d'après mai 68. Goscinny soutenait que lorsque Cabu, Reiser et Gébé ont voulu quitter le journal, il les a convoqués pour leur dire qu'ils avaient la liberté de partir et qu'ils seraient bien accueillis s'ils revenaient. Mais je doute qu'il ait accepté leur départ avec tant de facilité.

Jean-Claude Mézières : Goscinny avait été très mal traité par les maisons d'édition à son retour des États-Unis, avant la création de *Pilote*. Après des dizaines d'années de lutte et alors qu'il arrivait au sommet de sa carrière, de jeunes dessinateurs secouaient son fauteuil. Lors d'une réunion, dans un café, où Goscinny et des auteurs devaient régler des questions de maquette, de mise en page, de style graphique et de reproduction des travaux, des dessinateurs extérieurs à *Pilote* se sont invités et ont malmené Goscinny. Cette remise en cause l'a traumatisé. Il a néanmoins su rebondir : puisque les auteurs demandaient à s'investir davantage dans le journal, il a institué, immédiatement après mai 68, les réunions de presse du lundi. Pour chacune des rubriques, on y recueillait les idées des uns et des autres. L'atmosphère était parfois très crispée, parfois plus détendue. Je me souviens avoir entendu Mœbius proposer une histoire en deux pages sur le thème "Alain Delon chante la Madelon"... gag dérisoire mais apprécié par Goscinny qui a demandé à Mœbius de le mettre en images. Mais le dessinateur était déjà trop occupé par *Blueberry*. Un autre dessinateur s'en est finalement chargé, pour un résultat très décevant. Ces réunions étaient donc un fouillis dont il ressortait certaines choses magnifiques et d'autres très mauvaises, de façon assez aléatoire.

Goscinny pouvait faire quelques retouches de forme dans les scénarios, mais n'intervenait jamais sur le fond. Il avait un immense plaisir à recevoir les dessinateurs, y compris les débutants, et à découvrir leurs dessins même s'ils étaient perfectibles. Ensuite, il délégua l'organisation et la production des numéros à Guy Vidal et Gérard Pradal.

Pierre Christin : Par certains côtés, la seule véritable autorité de *Pilote*, à l'époque, était Pradal : c'est lui qui s'assurait que les auteurs respectent un rythme de production qui était encore celui de la presse. Goscinny a passé la main en 1974. Au milieu des années 1970, se sont imposés des rédacteurs en chef issus du monde journalistique, comme le généreux découvreur que fut Guy Vidal, qui a tant contribué à ce que la bande dessinée s'intéresse davantage à l'actualité et à la politique, mais aussi au rêve, au romanesque. Car, bien que *Pilote* ait grandi dans des années très politisées, il ne parlait pas de politique. C'était en partie dû à la censure qui s'exerçait à travers la loi sur les publications destinées à la jeunesse de 1949. Progressivement, les sujets ont changé. J'ai ainsi pu proposer avec Enki Bilal, en 1977-1978, une histoire dont les protagonistes étaient des anciens membres des Brigades internationales, dans le style des gravures de Goya et sur plus de quatre-vingts pages. Ce fut *Les Phalanges de l'ordre noir*. Il aurait été inimaginable de soumettre ce type de sujet quatre ans plus tôt. En même temps que beaucoup d'auteurs, y compris nous, continuaient à produire des petites histoires, commençaient donc à apparaître des récits construits d'une toute autre manière, sur une trame romanesque, destinés d'emblée à être publiés en albums. Les auteurs ont été autorisés à s'aventurer sur des terrains inconnus. Dans *Les Phalanges de l'ordre noir*, l'histoire est racontée en monologue intérieur, procédé qui n'avait jamais été utilisé en bande dessinée.

Naissance d'un langage à part entière

Int. : À vos débuts, avez-vous eu conscience que se construisait un langage de la bande dessinée ?

P. C. : Ce langage s'est construit de façon empirique, plus ou moins consciemment. Quand nous nous sommes lancés, Jean-Claude Mézières et moi avons le désir de nous exprimer, de dire ce que nous avons sur le cœur quel que soit le médium. Nous avons réalisé des petits films et documentaires. La bande dessinée était un mode d'expression parmi d'autres et présentait l'intérêt d'être bon marché. Dans les années 1960, nous trouvions la vie culturelle française extrêmement conformiste. La chape de plomb était double, avec le gaullisme d'une part et la *vulgate* marxiste de l'autre, omniprésente dans le milieu universitaire dont je faisais partie. Nous ressentions une immense frustration de propositions fantaisistes, surprenantes, imprévisibles. La bande dessinée a constitué un exutoire. La chanson et le polar ont joué un rôle similaire, étant eux aussi des sous-genres méprisés par la société bien-pensante.

Nous faisons feu de tout bois pour raconter nos histoires. À mes débuts, j'ai utilisé des procédés narratifs inédits en bande dessinée, comme le *stream of consciousness* ou les textes récitatifs. Je me suis même inspiré du roman *La Modification* de Michel Butor, entièrement écrit à la deuxième personne du pluriel. Pour reproduire son mode de narration, son « vous », j'ai imaginé dans *La Diva et le Kriegsspiel*, avec Annie Goetzinger, un procès improvisé se déroulant à la Libération, sous la forme d'un interrogatoire où l'accusée s'entendrait dire : « vous avez fait ceci, vous avez rencontré untel... »

P. G. : Certains auteurs actuels ne sont pas des prodiges de graphisme, mais ont accaparé le médium, grâce à l'apport de leurs prédécesseurs. Dorénavant, on peut parler de tout en bande dessinée et s'exprimer de façon très variée. C'est en grande partie grâce à *Pilote*.

Int. : La bande dessinée belgo-française, d'une qualité remarquable, semble faire exception dans le monde. Il y a peu de pays où ce mode d'expression soit aussi fort.

P. C. : L'un des mystères de la bande dessinée est qu'il ne s'agit pas d'un art universel comme le cinéma ou la littérature. Il y a des pays avec bande dessinée, d'autres sans. En Europe de l'Est où il existe pourtant une réelle tradition graphique, la production de bande dessinée est mineure. En Birmanie, on voit partout les enfants s'acheter et se revendre des petits cahiers illustrés, qui sont manifestement de la bande dessinée et en maîtrisent parfaitement le langage. Mais dans des pays voisins comme la Thaïlande, la Malaisie ou le Vietnam, je n'ai rien vu de semblable.

Comment expliquer la spécificité belgo-française ? Quelques grands auteurs, en même temps qu'ils créaient leur œuvre, ont institué un vocabulaire, une syntaxe, un langage. Chez Hergé, la perfection narrative est à l'œuvre dès le début. Pour tout enfant qui désire dessiner des histoires, c'est un modèle très efficace. De même au Japon, Osamu Tezuka a créé à lui seul, dans les années 1950, un genre et une manière de dessiner. Aux États-Unis, les super héros ont souvent été imaginés par des immigrants juifs désireux de rendre hommage à leur pays d'adoption. Ils ont fabriqué un type de narration et de personnage qui a fait école. Dans certains pays s'est ainsi produite une étincelle qui a ouvert la voie à d'autres créateurs. En Italie et en Espagne, où l'on trouve pourtant des dessinateurs extraordinairement talentueux, ce phénomène ne s'est pas vraiment produit.

Chaque tradition de bande dessinée a aussi son format de lecture. Si la bande dessinée française s'exporte assez mal, c'est notamment parce que l'album qui nous est si familier est inconnu dans les pays anglo-saxons et au Japon. Dans la bibliothèque de lecture publique de Chelsea à Londres, la bande dessinée française est classée au rayon "out of size" (pas au format) ! On ne sait tout simplement pas où la ranger. Les Japonais ont les plus grandes difficultés à lire une page de nos albums.

P. G. : Des pans entiers de l'histoire de la bande dessinée restent inconnus sous nos latitudes, mais représentent pourtant des centaines de millions d'exemplaires. La Chine et l'Argentine

comptent des auteurs prodigieux. La bande dessinée argentine *Patoruzu* a d'ailleurs sans doute inspiré Goscinny pour *Astérix*.

Le scénariste, central et méconnu

Int. : *Quel est le rôle du scénariste de bande dessinée ? Comment fonctionne le duo qu'il forme avec le dessinateur ?*

P. C. : On croit parfois que mon rôle se limite à écrire les textes dans les bulles. En fait, c'est un peu plus complexe... Contrairement au théâtre et au cinéma où chacun sait que tout part d'un texte, on connaît mal la fonction du scénario de bande dessinée alors qu'elle est centrale. Il s'agit d'un texte qui déroule l'histoire image par image, avec des dialogues et des explications pour le dessinateur. Le scénario permet à ce dernier, qui avance case après case pendant parfois trois ans pour réaliser un album, de garder une vue d'ensemble de l'œuvre. Il ne doit pas être un carcan mais un fil d'Ariane. Certains dessinateurs comme Jean-Claude Mézières bouleversent systématiquement mon découpage des planches, d'autres le respectent à la lettre. Un scénario est un chiffon de papier dont le dessinateur fait une œuvre. Le meilleur scénario illustré par un mauvais dessinateur donne un mauvais résultat. À l'inverse, un dessinateur talentueux peut créer une œuvre très intéressante s'il s'empare d'un mauvais scénario. Il existe par ailleurs d'innombrables auteurs complets qui ne s'aident pas d'un scénariste. Mais la mécanique est la même : ils travaillent sur une trame et savent où ils vont. La BD, ce n'est pas de l'illustration ou de la peinture, avec une sorte d'arrêt sur image. C'est un flux.

J.-C. M. : Le scénario n'indique pas ce qu'il faut dessiner, mais ce qu'il faut faire pour que le récit soit compris : pour le bon déroulement de l'intrigue, il faut que l'on voie déjà arriver, dans telle case, la voiture qui se mettra à la poursuite du héros...

Int. : *Le travail de dessinateur et de scénariste a-t-il changé ? S'est-il professionnalisé ?*

J.-C. M. : Une professionnalisation est à l'œuvre, mais l'éventail des pratiques est très large. Certains auteurs, comme Enki Bilal, continuent à dessiner seuls. Parallèlement, des succès de bande dessinée commerciale prennent des allures de petite entreprise : *Lanfeust*, scénarisé par Christophe Arleston, est dessiné par une demi-douzaine de personnes, chacune en charge d'un héros. Le scénariste produit, à un rythme soutenu, des scénarios rapides et efficaces. D'autres travaillent toujours en tandem : Benoît Peeters et François Schuiten (*Les Cités obscures*), Jean Van Hamme et Philippe Francq (*Largo Winch*). Quoi qu'il en soit, le métier reste largement artisanal en France et en Belgique. C'est bien différent au Japon. Le dessinateur de mangas Jirô Taniguchi a toujours quatre ou cinq romans de deux cents pages en cours, largement produits par des assistants dont certains ont pour seule mission de dessiner les traits de vitesse ou les feuilles des arbres !

P. C. : La bande dessinée d'auteur reste un travail d'artisan isolé, avec de petits moyens. Parallèlement, une certaine production s'industrialise du fait d'une sérialisation à outrance. De nombreuses maisons d'édition, notamment les plus populaires, publient dix albums autour d'une même idée en faisant travailler deux, trois, voire davantage de dessinateurs plus ou moins interchangeables. C'est une production de masse, parfois de bonne qualité mais le plus souvent dépourvue d'ambition artistique. Cela entraîne une nouvelle prolétarianisation des jeunes auteurs, dont la formation technique et graphique est pourtant très supérieure à ce qu'elle était de notre temps. Étant faiblement payés, ils renouent avec les pratiques anciennes en produisant deux ou trois albums par an. Il faut dire que les albums de bande dessinée offrent des marges faibles aux éditeurs. Un album avec couverture cartonnée et quadrichromie se vend entre dix et quinze euros, alors qu'un roman dont la production n'a presque rien coûté est vendu vingt-cinq euros...

Cinéma et BD : des mondes à part ?

Int. : Comment expliquer que les adaptations cinématographiques d'albums de bande dessinée soient très souvent décevantes ?

P. C. : D'un point de vue scénaristique, il est très difficile d'adapter une bande dessinée au cinéma. Contrairement à une idée reçue, une planche n'a rien à voir avec un story-board. On ne fait pas dialoguer les personnages de la même façon dans l'une et l'autre. Prenons une simple scène où un personnage dit « oui » à un autre. Le scénario de cinéma peut comporter des didascalies demandant à l'acteur de dire « oui » tout en faisant comprendre « non ». En bande dessinée, il faut prévoir deux dessins : l'un pour dire « oui », l'autre pour faire comprendre le refus, grâce à un rictus par exemple.

Le cinéma est friand d'histoires d'amour, mais la bande dessinée très peu. Une voiture qui démarre dans la nuit chez Franquin, avec les roues légèrement décollées du sol, est au moins aussi émouvante qu'un long baiser entre deux grands acteurs !

J.-C. M. : Le déroulement du temps diffère entre les deux genres. Le cinéma distribue les images l'une après l'autre, alors que la bande dessinée donne à voir plusieurs images sur une même planche, en mosaïque. Dans une bonne bande dessinée, l'histoire doit se dérouler de manière fluide d'une case à l'autre, mais il faut aussi que l'impact graphique global de la page soit équilibré, clair.

Autre différence, on s'approprie une bande dessinée davantage qu'un film. On subit l'enchaînement des images au cinéma, alors qu'on peut passer une demi-heure sur un dessin qu'on aime. Les lecteurs reconstruisent les interstices entre les cases, au point de nous raconter des scènes que nous n'avons jamais dessinées ! Les enfants remerciaient Hergé de faire parler Tintin avec leur voix !

P. C. : Le monde du cinéma tourne comme un vampire autour de la bande dessinée, dont il cherche à reproduire les succès. Pourtant, on peine à retrouver au cinéma ce qui fait la magie de la bande dessinée, c'est-à-dire le trait, la patte, le style d'un dessinateur. Le film *Bunker Palace Hotel*, auquel j'ai participé, était un bel équivalent visuel de l'univers d'Enki Bilal, mais ce n'était pas tout à fait du Bilal.

Les décideurs de la télévision, acteurs-clés de la production cinématographique, sollicitent beaucoup les éditeurs pour adapter leurs bandes dessinées. Mais par manque d'habitude et de culture graphique, ils sont désarmés devant les albums et nous demandent de les transposer sous forme écrite, de les "raconter" ! C'est la condition pour approcher le marché du cinéma. Les adaptations théâtrales de bandes dessinées, comme celles de Gérard Lauzier ou de Florence Cestac, sont souvent plus réussies que les transpositions cinématographiques. En effet, le théâtre est un monde artificiel dont les conventions répondent bien à celles de la bande dessinée, alors que le cinéma recherche un principe de réalité. On peut également établir un parallèle entre l'écriture d'un scénario de bande dessinée et d'un livret d'opéra. Un librettiste écrit pour un médium qui n'est pas le sien, la musique. En même temps qu'il doit concevoir une histoire surprenante ou distrayante, il doit prévoir des arias, des récitatifs, des solos, des duos... La bande dessinée a elle aussi des passages obligés : des voitures qui passent dans la nuit, des bagarres, de l'action...

P. G. : On entend parfois dire que la bande dessinée s'est inspirée du cinéma. Mais le premier travelling filmé date de *Citizen Kane* en 1941, alors qu'un auteur comme Winsor McCay en dessinait déjà en 1905 !

Présentation des orateurs :

Pierre Christin : passé par la Sorbonne et l'Institut d'études politiques de Paris, docteur en littérature comparée, il a été l'un des fondateurs de l'école de journalisme de l'université de Bordeaux (aujourd'hui IJBA) ; auteur d'une centaine de titres, il a réalisé des albums en compagnie de Jean-Claude Mézières, Jacques Tardi, Enki Bilal, François Boucq, André Juillard, Annie Goetzinger et beaucoup d'autres ; il est également l'auteur de récits graphiques et a signé plusieurs romans (dernier titre paru : *Légers arrangements avec la vérité*, Éditions Métailié).

Patrick Gaumer : ancien libraire (Temps Futurs), auteur d'une vingtaine d'ouvrages sur la bande dessinée, parmi lesquels *le Dictionnaire mondial de la BD* (Larousse) et diverses sommes sur des créateurs, des éditeurs et des journaux (dont *Les Années Pilote*, chez Dargaud), organisateur d'une cinquantaine d'expositions, il travaille par ailleurs comme conférencier/formateur et comme chargé d'enseignement à l'université du Maine (Le Mans).

Jean-Claude Mézières : dessinateur de bande dessinée pour la série *Valérian* (22 albums), il a également illustré *Lady Polaris*, un docufiction avec Pierre Christin ; sollicité par Luc Besson, il a créé les ambiances du film *Le Cinquième Élément* ; pour Lille 2004, capitale européenne de la culture, il a conçu Le Chemin des Étoiles, un décor d'astroport en pleine ville ; il est l'auteur de nombreuses illustrations.

Diffusion mai 2011