

Julien Rosemberg

## La bande dessinée historique : une source possible pour l'historien. L'exemple de la collection *Vécu* (1985-2002)

La bande dessinée est de son époque. Elle véhicule du sens à travers des signes : l'historien étudiera ce sens avec profit dans la mesure où il est contemporain du travail de son créateur et pourtant ne se présente encore que marginalement - mais ce phénomène est certes en recrudescence - sous la forme de manifeste idéologique.

Depuis les années soixante-dix, quelques pionniers : sémiologues, linguistes, historiens ou historiens de l'art se sont interrogés sur le support de la bande dessinée. Mais il a évolué depuis, dans sa forme, dans son fond et à travers son lectorat aussi<sup>1</sup>. La plupart des études qui lui sont consacrées sont des travaux portant sur des illustrés ou sur des historiettes présentes dans la presse générale et spécialisée. Or, la bande dessinée des années quatre-vingt privilégie un support qui s'est affirmé depuis la décennie précédente : l'album.

Celui-ci répond à des contingences économiques et traduit aussi un glissement culturel : la bande dessinée avec ce support rigide et une couverture plus prestigieuse devient un bien culturel moins périssable, à conserver. En outre, l'émergence du concept de « série » permet de donner une dimension nouvelle à l'intrigue qui a ainsi plus de place pour se développer que lorsqu'elle était confinée dans un seul volume présentant un format de quarante-huit pages et de quarante-six planches. Ces deux derniers constats sont primordiaux à relever pour quiconque analyse la bande dessinée des deux dernières décennies.

Au milieu des années 80, une collection de bande dessinée historique - *Vécu* de l'éditeur Glénat - voit le jour en France et s'apprête à connaître ce qu'il est convenu d'appeler « un succès populaire »<sup>2</sup>. Pour l'analyste, cette collection présente des caractéristiques des plus intéressantes. *Vécu* naît en 1985 dans une période de renouveau de la bande dessinée : le public se fait plus adulte, les thèmes traités aussi. En outre, cette collection paraît en albums et intègre à son catalogue de nouvelles séries ainsi que, moins nombreuses, de plus anciennes publiées à la fin des années soixante-dix par l'éditeur dans la célèbre revue *Circus*. *Vécu* se propose d'entraîner ses lecteurs dans des intrigues où l'Histoire et la fiction sont mélangées ; cette idée est visible à travers le sous-titre de la collection : « L'Histoire c'est aussi l'Aventure ». Pour caractériser cette série, on peut se référer à Michel Thiebaut qui classe en trois catégories les « bandes dessinées qui tiennent un discours sur l'Histoire » :

« Les bandes dessinées racontant des histoires dites « vraies » [...] les bandes dessinées d'aventures humoristiques [...] Les bandes dessinées d'aventures fictives. Elles s'apparentent au roman historique et sont dessinées, le plus souvent, avec un souci de réalisme dans l'anatomie des personnages, ce qui renforce l'impression de « vérité » qui se dégage de

ces séries »<sup>3</sup>.

La collection figure en troisième point de cette typologie et ne peut ainsi être assimilée aux *Histoires de l'Oncle Paul* - premier point de la typologie - ou encore *Astérix et Obélix* - en second point. La filiation est en revanche plus frappante - en termes de démarche éditoriale - avec des séries comme *Alix*, *Les Passagers du vent*<sup>4</sup> ou encore *Prince Vaillant* - fleuron du premier « âge d'or » (américain) de la bande dessinée -. Présentant un éventail large de périodes traitées, de l'antiquité à la période contemporaine, nous pouvons postuler d'abord que *Vécu* a une influence pédagogique sur son jeune lectorat, mais aussi que les créateurs représentent les différentes périodes en fonction de leurs propres apprentissages. Ainsi, analyser les représentations de l'Histoire à travers cette collection implique d'étudier les différentes interactions entre les connaissances des auteurs et celles supposées par eux, des lecteurs ; en effet, je suppose qu'un créateur, comme l'a formulé Hans Robert Jauss, écrit aussi en fonction de « l'horizon d'attente »<sup>5</sup> de ses récepteurs. Il n'est donc pas exagéré de penser qu'il est possible de trouver *un plus petit commun dénominateur* de culture historique du lectorat, vu à travers le travail des auteurs. De plus, cette représentation historique prend des formes multiples, consolidée par des techniques qui le sont tout autant ; éléments intéressants à analyser pour comprendre ce qu'est une bande dessinée historique, pour savoir s'il en existe différents types et quelles sont les conséquences que cela peut induire dans une perspective culturaliste<sup>6</sup>.

Mais, étudier une représentation ne peut s'arrêter à une étude des formes. Celles-ci n'ont d'intérêts qu'articulées dans un système signifiant. Créer c'est aussi s'exprimer. Tout processus artistique présuppose un éventail de possibilités dans lequel l'auteur puisera pour individualiser son oeuvre. En bande dessinée, le message est séquentiel et, de ce fait, ce qui est montré prend une charge symbolique d'autant plus prégnante lors du processus de création comme dans celui de la réception. Ainsi, analyser les thèmes traités dans la collection, mettre en avant les récurrences éventuelles permet de faire remonter un message sous-jacent intéressant à observer puisqu'il met en évidence les éléments de contemporanéité d'un discours historisant. On peut d'emblée affirmer que l'étude de *Vécu* renseigne davantage sur la culture du présent de l'acte de création que sur l'Histoire représentée dans les intrigues. C'est cet aspect que je souhaite approfondir ici.

En effet, la bande dessinée historique pourrait être appréhendée de différentes manières par l'historien, ces dernières présentant toutes à mon sens divers mais de réels intérêts. Schématiquement car tel n'est pas le sujet central de cette contribution, ces approches pourraient relever d'une histoire matérielle de la bande dessinée - évolutions des formes, des fondements et des pratiques génératrices voire générées par ces changements -, d'une histoire de l'imaginaire social - la bande dessinée comme *medium* spécifique<sup>7</sup> est-elle aussi un point d'ancrage, de médiation et de réception d'imaginaires collectifs (dont on pourra dégager ou non des spécificités inhérentes à la sociologie des acteurs et à une ontologie du support) ?- et enfin, d'une histoire des représentations de l'Histoire. C'est la seconde approche qui nous intéressera ici même si, il pourrait être tout à fait intéressant et souhaitable de confronter les discours véhiculés dans *Vécu* à ceux proposés dans les célèbres *Histoire de l'oncle Paul*, pour ne reprendre que l'exemple de cette célèbre série<sup>8</sup>. De surcroît, croiser ces trois perspectives à une dimension

comparative à d'autres *media* permettrait tant d'éclairer les spécificités de l'utilisation de la bande dessinée quand celle ci est appliquée au genre historique - sociologie des auteurs, des lecteurs, types et modalités de traitement de thèmes, etc. - que celles du traitement de l'Histoire appliquée au *medium*.

## Méthodes d'analyse

Mentionnée ici et là comme médium analysable, la bande dessinée reste le parent pauvre des historiens alors que des analyses sémiotiques sont effectuées à son égard par des disciplines voisines. Travailler sur la bande dessinée nécessite une approche toute particulière en ce sens qu'elle allie le texte à l'image dans des rapports étroits. Pour le critique et analyste Thierry Groensteen, la bande dessinée est avant tout un « ensemble de mécanismes producteurs de sens »<sup>9</sup>. Composée de textes et d'images, l'originalité de son langage provient du fait que son sens n'est compréhensible que par l'alchimie complexe de ces deux composantes. Ce phénomène est d'ailleurs clairement établi dès les débuts de ce médium comme l'indique cette pensée de Rodolphe Töppfer dans son *Monsieur Jabot* édité en 1837 :

« Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins ne signifierait rien »<sup>10</sup>.

Pourtant, en accord avec Thierry Groensteen je pense que le texte est moins important que l'image. En effet, les images et leurs agencements donnent du sens en eux-mêmes et sont à la base du langage de la bande dessinée.

« Au contraire [de la peinture], l'image BD (la vignette) est fragmentaire et prise dans un système de prolifération ; elle ne constitue donc jamais le tout de l'énoncé, mais peut et doit elle-même être appréhendée comme une composante d'un dispositif plus vaste »<sup>11</sup>.

C'est justement ce dispositif plus vaste qu'il faut comprendre pour analyser le discours d'une bande dessinée. En effet, si le sens n'est perceptible qu'à partir d'une vue d'ensemble de l'album il faut nous attacher à regarder les différents éléments constitutifs du *medium*. La plus grande unité constitutive, dans notre cas est la série complète ou l'album. Chaque album est constitué en planches qui contiennent des vignettes dont l'agencement et le nombre varient. Entre la vignette et la planche on peut encore déceler le *strip* (ensemble de vignettes disposées à l'horizontale) dans l'hypercadre. Ce dernier est constitué par la différence de surface entre l'espace sur lequel s'agencent les vignettes et la planche. Celle-ci se subdivise donc entre l'hypercadre et les marges représentant l'espace désignant une surface non dessinée, mais parfois colorée.

Ainsi une bande dessinée, à plusieurs niveaux de lecture indissociables les uns des autres, est composée d'« unités gigognes » qui constituent autant de syntagmes iconiques à prendre en considération dans leurs interactions.

Afin de ne pas se perdre dans l'analyse, Thierry Groensteen propose d'étudier séparément les « différents niveaux d'interactions » de ces unités en opérant de la manière suivante, par phases successives ; un travail « sur le niveau spatial » utilisant « la forme de la vignette » ainsi que « sa superficie », « son site » qui

« concerne son emplacement dans la page et, au-delà, dans l'oeuvre entière »; un travail sur « le niveau syntagmatique » dans une lecture « linéaire et translinéaire ». En effet, il est important de dégager deux niveaux de lecture des syntagmes dans la mesure où la bande dessinée se sert de ce que l'analyste a dénommé « l'effet de tressage [...] consist[ant] en une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des séries à l'intérieur d'une trame séquentielle »<sup>12</sup>.

Si, à l'instar de l'auteur du *Système de la bande dessinée*, je pense qu'il est important d'accorder un statut privilégié à l'image, je ne veux pas non plus minorer l'importance de l'écrit. Plusieurs motivations expliquent ce choix extrêmement lié au sujet même qui nous intéresse ici. Comme il l'a été stipulé plus haut, la collection *Vécu* fait évoluer ses différents protagonistes dessinés dans diverses époques et ceux-ci utilisent souvent des langages « à la manière de » celles-ci. Par ailleurs, les discours de ces personnages sont cruciaux à analyser afin d'étudier les marques de contemporanéité de ces récits historisants ainsi que la façon dont les thèmes sont linguistiquement utilisés par les différents auteurs de la collection. Cependant, il est hors de question de dissocier le texte et l'image lors de l'examen des albums, qu'ils soient constitués en séries ou non. Pour aller dans le sens de Roland Barthes<sup>13</sup>, les fonctions de *relais* et d'*ancrage* légitiment le devoir de cette double analyse constante. En outre, étudier une bande dessinée en prenant plusieurs unités de références est une démarche fort utile pour l'historien ; faire un distinguo entre l'étude d'un album et celle d'une série (entendue comme la somme de différents albums) permet à l'analyste de mettre en évidence des diachronies dans le contenu comme dans la forme. Cette prise en considération apporte une meilleure compréhension sur la construction d'une série, sur sa logique interne, sur ses cohérences en termes de représentation de l'Histoire<sup>14</sup> et vis-à-vis des thèses diffusées par les auteurs en fonction des différentes périodes de création.

A l'inverse, certaines vignettes paraissent être interprétables pour elles-mêmes, dans une prise en compte de leurs éléments constitutifs : phylactères, lettrage, couleurs, textes, icônes sont autant d'éléments qu'il ne faut pas omettre d'analyser sous peine de passer à côté de nombreux vecteurs de sens. Cette remarque tient au postulat que la bande dessinée historique, pour se donner du crédit, se doit de décrire le contexte de l'action qu'elle narre et que par conséquent, les vignettes descriptives font pleinement partie de son « outillage de crédibilité ». Dans ce cas précis, tout en tenant compte des rapports étroits et inextricables qu'entretiennent le texte et le dessin, il reste à opérer une analyse cursive. Celle qui, s'inspirant directement de la sémiotique de l'image s'emploie à relever les différents signifiants pour s'intéresser aux signifiés. Ce type de travail est fréquent dans les matières littéraires et en histoire de l'art mais reste, à notre connaissance, assez marginal - bien qu'en recrudescence - dans la discipline historique. Le but de cette démarche est de décrire l'image, le texte, leurs interactions dans un premier temps afin de comprendre leurs significations connotées rendant compte d'un contexte plus général, de la mentalité du destinataire et de celles de ses destinataires.

Pour que l'analyse soit complète, il faut par ailleurs croiser cette proposition de *modus operandi* avec d'autres approches plus traditionnelles mais tout aussi efficaces. Parmi elles, l'étude des producteurs et de leur ligne éditoriale paraît cruciale. En effet, une distinction est à opérer entre la volonté de l'éditeur de voir traiter certains thèmes suivant des prismes idéologiques particuliers et la façon dont

les auteurs perçoivent ces différentes thématiques. En définitive, une étude des idéologies ne peut faire l'économie d'analyses préalables portant sur les volontés éditoriales, les modes de collaboration des auteurs et leurs idéologies respectives de ceux-ci pour une bonne prise en compte de phénomènes, certes atténués, de censure ou d'autocensure qui font apparaître toutefois un compromis d'ordre idéologique.

## Un *corpus* à constituer avec précaution

Etudier une collection c'est aussi travailler sur une ligne éditoriale entre deux repères chronologiques. Pour pouvoir en rendre compte, il fallait s'assurer à la base du respect de deux grands critères : la diachronie et la quantité de volumes produits chaque année. Ce problème temporel est en effet double quand on étudie la collection *Vécu*.

Il faut respecter le nombre d'albums sorti chaque année en fonction du nombre d'albums total mais aussi, point à ne pas négliger, placer une attention particulière à la fidélité au nombre d'albums paru, traitant de telle ou de telle autre période historique. Ainsi, il ne suffisait pas de faire un pourcentage d'albums à étudier pour l'année x, mais aussi de respecter les proportions d'ouvrages dont l'histoire se plaçait dans l'antiquité, dans l'époque médiévale, moderne<sup>15</sup> ou contemporaine. Cet élément devait être pris en compte dans la mesure où il pouvait se montrer révélateur d'une volonté éditoriale de privilégier telle période à tel moment mais aussi de permettre de voir si un auteur utilise des méthodes spécifiques pour parler d'une époque particulière.

Dans un autre registre, un élément était lui aussi important : le mélange, au sein du *corpus*, d'albums issus d'une même série (dans ce cas précis, l'étude de la série dans son intégralité) et de volumes pris dans des séries qui n'ont pas été étudiées dans leur intégralité.

Plusieurs raisons expliquent ce choix ; tout d'abord, le souci d'étudier le plus de titres différents afin de pouvoir examiner des auteurs qui le sont tout autant. Puis, en liaison avec la ligne éditoriale, avoir à ma disposition des titres traitant d'époques variées. Enfin, travailler sur des albums qui ne sont pas étudiés dans l'analyse en séries, permet de mettre en valeur la différence du traitement de l'Histoire, des thèmes et des thèses dans des espaces plus réduits (un album) et, lors d'une année particulière. Cette méthode permet la mise en évidence du fait qu'une série ne se construit pas comme un album « *one shot* » et, que l'espace et la durée qui lui sont intrinsèquement liés favorisent l'ancrage historique d'une intrigue. Ainsi, l'album appartenant à une unité plus grande prend une forme spécifique dans la mesure où il doit constituer un ensemble cohérent - qui se ponctue souvent par une chute partielle- tout en étant un maillon d'un syntagme particulier.

Pour résoudre au mieux les différents impératifs jugés à établir, j'ai dans un premier temps dressé la liste exhaustive de l'ensemble des albums de la collection, en les classant par année de première édition<sup>16</sup> et en ajoutant la période historique dans laquelle l'intrigue se déroulait. Puis j'ai déterminé un nombre d'albums à étudier que je souhaitais suffisamment important pour être révélateur de la collection dans son ensemble mais, sans le prendre trop grand, pour pouvoir être

assuré de finir ce travail dans des délais raisonnables<sup>17</sup>. Un simple calcul a permis de dresser le corpus des albums étudiés « hors séries » ; cependant, il se posait le choix des albums à traiter « en séries » - c'est-à-dire tous les albums d'une même série.

Pour réaliser un corpus digne d'intérêt, j'ai choisi de prendre des séries (qui devaient représenter environ la moitié du *corpus* final, en nombre d'albums retenus) dans les quatre grandes périodes historiques - pour les raisons évoquées plus haut - et qui aient réalisé des ventes significatives (afin d'observer les raisons pour lesquelles une série plaisait plus ou moins aux récepteurs). J'ai retenu les séries qui se sont le plus et le moins bien vendues<sup>18</sup>. Au total, le corpus de cette étude s'élève donc à 31 albums étudiés « hors séries » et à 39 albums étudiés « en séries » (soient 7 séries) ce qui fait un corpus s'élevant à 70 albums : les « hors séries » représentant 45% de l'ensemble contre 55% pour les « en séries ».

Enfin, pour les albums étudiés « hors séries », j'ai voulu le plus possible étudier le premier tome dans la mesure où, dévoilant « une scène d'exposition », celui-ci semble plus révélateur de l'ensemble de la série et traduit, de toute manière, les premières intentions des auteurs. Quand cela n'était pas possible, je me suis efforcé de prendre des moments clefs des intrigues : changement d'auteur, de lieu de l'intrigue ou bien même premier et énième albums afin d'analyser les changements potentiellement variés en fonction des différents moments de création.

## Un exemple emblématique : la collection *Vécu*

Au début des années 80, Henri Filippini prend conscience qu'une cohérence éditoriale voit le jour autour de certaines séries présentant « l'Histoire en toile de fond » et pré-publiées dans le magazine *Circus*. Il décide donc de créer un magazine et une collection dont les objectifs sont les suivants : l'un pré-publie et donne des informations connexes sur l'Histoire, l'autre accueille les histoires intégrales dans des séries. C'est bel et bien un « effet d'aubaine » - sans aucune connotation péjorative - qui marque la création de cette collection spécifique. On est ici bien loin des *Histoires de l'Oncle Paul* et autre *Histoire du monde en bande dessinée* dans la double mesure où d'une part la collection ne se veut pas vecteur de transmission de valeurs morales ou d'une didactique appuyée et, que de l'autre, elle se dégage d'emblée de la responsabilité de dire le « vrai ». S'il y a filiation elle n'est donc que culturelle - ici synonyme d'inconsciente - puisque résolument aux antipodes des ambitions éditoriales.

Pour preuves, tournons-nous vers l'éditorial du magazine *Vécu* numéro 1 :

« Du premier silex pris en main jusqu'à nous, cent mille générations se sont succédées et vingt milliards d'êtres humains sont passés sur cette planète. Les hommes ont trois millions d'années pendant lesquelles ils sont nés, ils sont morts. A tort ou a raison, ils ont agi, ils ont cru. En un mot, ils ont *Vécu*. Et, ici, en tentant de décrire l'Histoire, nous voulons raconter leurs histoire...Rien que du VECU.

Et uniquement du VECU. Comment trouver meilleur scénariste que la vie elle-même ? L'imaginaire ne sera jamais aussi vaste que la réalité et avec nos récits nous voulons vous entraîner, à travers les civilisations et les

âges, à la découverte de l'Aventure. Aujourd'hui les cendres de Gandhi ont été dispersées. Les empires de Ramsès ou de Napoléon ne sont plus que ce que notre souvenir en fait, car il n'y a que les sots pour croire qu'il n'existe qu'une vérité historique : les vérités sont toujours légendaires. C'est l'idée de VECU. C'est pour cela que VECU ne craint pas les mélanges : B.D., récits et nouvelles servent tous le même propos : montrer que l'*Histoire*, c'est aussi l'Aventure »<sup>19</sup>.

Plusieurs éléments se dévoilent à la lecture de cet éditorial ; ils sont capitaux à la compréhension de la collection.

Apparaît tout d'abord la définition même du terme « vécu » : « A tort ou a raison, ils ont agi, ils ont cru. En un mot, ils ont *Vécu* ». A la lecture de cette phrase, vivre serait composé des mots *agir* et *croire* ; termes exprimant une idée de théorie et de pratique intimement associées. Ainsi, le lecteur se voit signifié qu'il ne lira pas une simple histoire « distrayante » pour reprendre une idée propre à Walter Benjamin<sup>20</sup>, mais au contraire une histoire où motivations et actes s'entremêlent, donnant une dimension plus complexe à l'intrigue.

Puis surgit l'idée qu'« en tentant de décrire l'Histoire, nous voulons raconter leurs histoires... ». Le but de la collection consisterait en une tentative de mise en récit de l'Histoire à la lumière d'une somme d'individus ayant pensé et agi. S'agit-il donc d'une définition de l'Histoire comme d'un ensemble de trajectoires individuelles, chacune des individualités ayant pensé et agi ? Mais le but semble avant tout de raconter les histoires des ces différents individus, la somme de ces histoires constituant une description de l'Histoire. Cette idée est intéressante dans la mesure où pour comprendre l'Histoire, le lecteur devra ainsi posséder l'ensemble de la collection : chaque série devenant alors un maillon dans la compréhension de la chaîne que représente l'Histoire. Pour l'analyste, étudier la représentation de la collection *Vécu* ne peut donc se faire qu'après la lecture d'un ensemble révélateur de la collection, en en ordonnant les éléments internes : les séries et à l'intérieur, les albums.

Cependant nous pouvons rester plus dubitatifs devant l'interrogation que formule l'éditorialiste pour légitimer le type d'intrigues relatées dans la collection à venir : « Comment trouver meilleur scénariste que la vie elle-même ? ». Il ajoute : « L'imaginaire ne sera jamais aussi vaste que la réalité et avec nos récits nous voulons vous entraîner, à travers les civilisations et les âges, à la découverte de l'Aventure ». A en croire ces deux phrases, il s'agit dans la collection de relater des événements vrais. Mais, plus loin, l'éditorialiste dit qu'« il n'y a que les sots pour croire qu'il n'existe qu'une vérité historique : les vérités sont toujours légendaires ». Maladresse d'expression ou confusion des genres ? Si les vérités sont toujours légendaires alors le lecteur est en droit de comprendre que ce sont des intrigues imaginaires qui vont lui être relatées, ce qui est en contradiction totale avec l'idée de narration d'événements réels. Et si « l'imaginaire ne sera jamais aussi vaste que la réalité », réalité qui n'est en fait, si on l'écoute, que « légendaire » donc imaginaire, il finit par dire que l'imaginaire ne sera jamais aussi vaste que... l'imaginaire... !

Derrière l'embarras de ce raisonnement par syllogisme, se dessine cependant une certaine vision de l'Histoire. Parler d'une unique vérité historique semble être

irrecevable. Cette idée permet donc à l'éditorialiste de dégager les auteurs de bandes dessinées du métier d'historien et de la responsabilité de dire le vrai, la collection propose donc sa propre légende dans ses intrigues, tout en respectant les cadres historiques consensuellement établis : ceux de l'imaginaire collectif.

L'imagination ayant la part belle dès l'acte de naissance de la collection, il va sans dire qu'une étude idéologique s'en trouve d'autant plus légitime. On comprend ainsi que le *vraisemblable* devient le *concept* clé - au sens anglo-saxon et non philosophique - celui qui crédibilisera ou non l'ensemble des séries de la collection.

De cadres théoriques, Henri Filippini impose aussi certains cadres pratiques pour une bonne cohérence et pour répondre à l'idée qu'il se fait du goût du public :

*Reprendre les éléments ayant contribué au succès des Passagers du vent* de François Bourgeon qui a remis la bande dessinée historique au premier plan du marché du début des années 80 : « Je souhaite des personnages féminins forts dans les histoires. Je crois d'ailleurs que le succès des *Passagers du vent* tient au fait que l'héroïne soit une femme forte »<sup>21</sup>.

*Un principe de précaution voire de consensualité* : « j'ai des scénaristes dont je connais les positions extrémistes donc je suis très prudent ».

*Une fréquence et une grande régularité des parutions pour fidéliser le public* : ce qui impose des contraintes de productivité à certains auteurs.

Ces contraintes, ou du moins ces orientations connues nous pouvons maintenant nous tourner vers les idéologies sous-jacentes qui sont apparues lors de l'analyse de la collection *Vécu* : un des points abordés dans l'étude menée et problématique principale de cette contribution.

## **Des idéologies sous-jacentes prégnantes révélatrices du présent de la création**

Les thèmes transversaux à la collection tournent autour de la création d'une atmosphère : l'ambiance d'une époque. Elle s'articule autour de trois aspects : la culture, la politique et l'économie. Au sein de ces thématiques un regard particulier, assez manichéen est posé. Celui qui, en dévoilant des scènes de la vie quotidienne permet de scinder en deux la population décrite : le peuple et la haute société. Tous deux prennent des noms différents en fonction des contextes relatés mais il n'en demeure pas moins que cette dichotomie sociale reste persistante au niveau des deux diachronies : le moment de création des albums et les contextes dans lesquelles s'inscrivent les intrigues.

Ces atmosphères sont trans-historiques et dévoilent une vision de l'Histoire très homogène de la part d'auteurs que nous savons pourtant être différents. C'est ce qui nous permet de consolider les idées de consensus ainsi que la volonté de réponse par les auteurs à un horizon d'attente des récepteurs visés. Mais surtout, cette vision relativement unanime de l'Histoire, témoigne de caractéristiques idéologiques convergentes.

Les représentations de l'Histoire dans la collection *Vécu* tendent à dépeindre un fort

manichéisme social avec au centre de ces visions, les enjeux de pouvoirs et les conflits multiples qui en découlent. Plusieurs faits visibles éclairent ces enjeux et présentent de nombreuses récurrences : les intrigues et les malversations. Elles sont politico-financières et religieuses. Mais les auteurs ne se contentent pas de montrer les conséquences de ces enjeux, ils posent en plus, à travers de nombreuses intrigues, des revendications. Ainsi, le pouvoir est systématiquement corrompu, ce qui contribue à donner une vision critique de ceux qui sont représentés en dominants dans l'Histoire, ainsi qu'à la notion de pouvoir elle-même.

Les intrigues de pouvoir semblent être monnaie courante dans les hautes sphères politiques. Ce thème est si présent qu'il paraît dominer l'histoire de la haute société de l'Antiquité jusqu'à la période contemporaine incluse. Ces intrigues concourent pleinement à donner une image négative de la haute société et *a contrario* à magnifier celle du peuple. Ce clivage dans la représentation, révèle alors la marque de l'idéologie des auteurs dans les différentes intrigues.

Celles-ci arborent deux formes principales : soit un pouvoir caché veut renverser le pouvoir en place, soit un pouvoir représenté comme illégitime a usurpé la place d'un pouvoir légitime présent antérieurement.

Certaines séries poussent même très loin ce jeu d'intrigues jusqu'à interpréter des événements historiques réels à leur lumière<sup>22</sup>. Ainsi, dans *Les 7 vies de l'épervier*, les auteurs expliquent tacitement que l'assassinat d'Henri IV par Ravailiac a été commandité par Marie de Médicis. Il est fort intéressant d'analyser la façon dont ce fait est rapporté. Henri IV est représenté comme un bon vivant : l'image de « la poule au pot » étant restée dans la culture populaire. Sa femme désire plus d'attention et une reconnaissance publique de son statut comme de sa religion catholique (par l'entrée dans Paris en carrosse). Pour la calmer, Henri IV feint un regain d'affection pour elle mais avoue son hypocrisie à un confident. La reine surprend cette conversation et le roi est assassiné peu de temps après. On voit bien de quelle façon la création peut s'emparer de thèmes historiques : en reposant sur des connaissances générales qu'ont leurs récepteurs sur les personnages qu'ils mettent en intrigue.

Les histoires qui révèlent une situation politique résultant d'intrigues de pouvoir sont moins nombreuses et ne concernent pas toutes les époques. Cependant, trois séries phares de la collection, tirées à plus de deux millions d'exemplaires pour l'ensemble, évoquent cette idée de façon centrale. En exemple, dans *Les Tours de Bois-Maury* comme dans *Les aigles décapitées*, les intrigues reposent sur le fait que les héros aient été dépossédés de leurs terres, avant que le lecteur ne commence la lecture des albums, par des personnes représentées comme étant iniques et violentes. Le fait d'apprendre aux lecteurs que se sont déroulés des événements avant la mise en récit, contribue à la mise en place d'un appareil de vraisemblance historique. On voit ainsi que la collection *Véçu* donne l'impression que le pouvoir politique est aux mains de nantis. Il reste cependant intéressant de remarquer que c'est pourtant le peuple qui garantit bien souvent, pour les auteurs, le bon fonctionnement politique.

En effet, dans les rares cas où le régime politique en place n'est pas représenté de façon péjorative, on remarque que des tentatives de déstabilisation sont exercées par différents personnages. Dans ce cas, le héros essaye, mais souvent en vain, de

sauver le régime en place. On retrouve cette idée dans quelques albums de la collection *Vécu*. Le cas de la jeune journaliste assassinée par les Allemands (*Louis la guigne* tome 3), celui de la jeune photographe de *Newsweek* tuée pendant la Guerre d'Espagne (*Louis la guigne* tome 11) sont des cas révélateurs. Toutes les deux, de façon modeste mais entière, ont opposé leurs idées à l'Extrême et en sont décédées.

En fait le rôle de redresseur de torts joué traditionnellement par le héros de séries d'aventures et historiques donne une image courageuse du peuple (le héros étant le plus souvent un homme du peuple). On touche à un élément intéressant à double titre. D'un côté on voit une limite à l'idéologie des auteurs : comment faire la part de l'idéologie et de la codification comportementale dans la représentation du héros ? De l'autre on constate que de façon structurelle, l'homme du peuple est représenté de façon méliorative ou, si ce n'est pas le cas, l'auteur avance des circonstances atténuantes qui relèvent de sa pauvreté, conséquence de la toute puissance de la haute société.

La représentation d'intrigues de pouvoir dans la collection *Vécu* traverse les époques et les espaces pour donner une image péjorative de la haute société dans son ensemble. Le peuple est présenté par antithèse comme juste et inscrit dans une certaine fatalité que sa bonne volonté ne peut que très rarement enrayer. L'idéologie qui en ressort valorise les intérêts des individus victimes d'un système basé sur des pouvoirs violents, intrigants et néfastes au bien commun. Les différentes sphères de pouvoir sont certes différenciées mais se rejoignent dans une même vision négative car les malversations sont représentées régulièrement.

Montrer des malversations constitue un bon moyen de soutenir cette vision de la haute société et de son pouvoir. Cette représentation est pourtant déclinée selon les différentes sphères du pouvoir, ce qui a pour conséquence de distinguer les mauvais attributs de chacun, pour mieux les regrouper dans une vision globale tendant à prouver que la notion même de pouvoir est historiquement néfaste ou que du moins son exercice l'est.

Les malversations polico-financières sont de deux types différents : les ententes fictionnelles entre le pouvoir politique et le pouvoir financier ou celles révélant une grande part de véracité historique<sup>23</sup> ; elles ne reflètent pas les mêmes moments de mise en intrigue.

Les ententes entre hommes politiques et financiers sont caractéristiques de la période contemporaine. A partir de la représentation de l'époque moderne, les détenteurs du pouvoir politique ne sont plus forcément les mêmes que ceux qui détiennent le capital économique. Le moment de mise en intrigue constitue un autre facteur explicatif. On remarque que ce thème, quand il est purement fictionnel, est traité la plupart du temps, dans les années quatre-vingt-dix. Cette décennie a vu soulever un grand nombre d' « affaires » et il n'est pas anodin que la bande dessinée s'en soit faite l'écho, consciemment ou non. Or, c'est bien la période contemporaine qui est la plus capable d'accueillir en son sein ce type de représentations. D'une part car cela va avec l'idéologie sous-jacente qui se réfère à une thématique contemporaine, et de l'autre parce que ça correspond à l'horizon d'attente des récepteurs visés. Le tome 1 de *Louis la guigne* ; les phylactères des planches 36 et 37 résument l'intrigue qui se joue dans l'album :

« Vous savez que notre gouvernement connaît des difficultés financières aiguës et qu'il a été amené à pratiquer la dévaluation... [vignette suivante]. Pour être efficace, une telle opération doit être tenue secrète : sinon vous imaginez la vague de spéculations compromettant tout effet par avance...[vignette suivante]. Or un homme a eu vent de la dernière dévaluation il y a un an : Marcillac ! [vignette suivante]. Prévenu par Auguste Le Guennec, attaché au Ministère des finances. En un jour, Marcillac a gagné des centaines de millions dont Le Guennec a touché une part confortable.[vignette suivante]. Mais le hasard fit que ce jour-là, le téléphone de Marcillac était en dérangement...Comme à la veille d'une dévaluation Le Guennec ne pouvait courir le risque d'être vu avec un banquier, il eut recours à ce billet [par lequel le scandale peut être dévoilé et qui constitue le ressort de l'intrigue] [...] ».

L'homme du peuple devient un bouc-émissaire puisque c'est Louis qui sera accusé de ce qu'il n'a pas fait...

Mais les intrigues politico-financières, quand elles relèvent de faits avérés ne sont alors pas forcément traitées dans cette décennie quatre-vingt-dix. C'est par exemple le cas dans le tome 3 de *Louis la guigne* où l'entente avérée entre hommes politiques des milieux *völkischs* et industriels est traitée dans la décennie quatre-vingt. S'il est difficile de voir dans quelle mesure ce *distinguo* révèle une démarche consciente de la part des auteurs, cette démarche est pourtant quasi-systématique. La notion de pouvoir se trouve mise en cause par l'intermédiaire des personnes qui en abusent sur le plan financier. Mais ce modèle n'est pas le seul puisqu'on trouve une autre catégorie de personnes détentrices d'un pouvoir politique et moral: le pouvoir religieux.

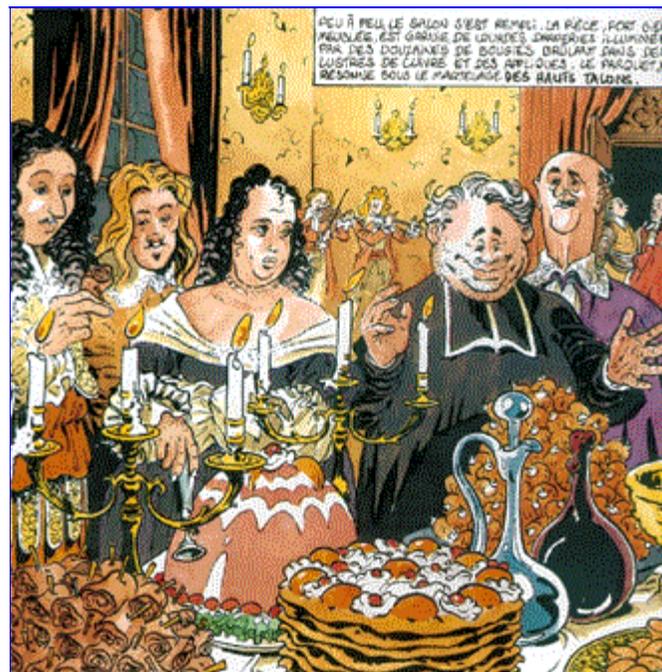


Planche 6 vignette 6, *Ninon secrète*, tome 1

*Vécu* accordant la majeure partie de son contenu aux époques médiévale et moderne, il n'est pas étonnant de retrouver en son sein une forte présence du

religieux qui témoigne de l'association faite entre la religiosité et ces deux périodes dans l'imaginaire collectif des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Cette association n'est bien entendue pas une spécificité du *medium* puisque une filmographie abondante qui traite de ces époques utilise les personnages religieux dans leurs diverses représentations. Que ce soit dans les films de « capes et d'épées » ou encore dans ceux qui dépeignent la période médiévale comme l'adaptation du livre de Umberto Eco, *Le Nom de la rose* par Jean-Jacques Annaud en 1986, César du meilleur film étranger en 1987, la présence de clercs est une constante. Les malversations religieuses prennent des formes différentes dans les albums : elles sont explicites ou implicites. La plupart du temps ce sont des attitudes ridicules qui signifient les perversions des clercs. Dans *Ninon secrète*, l'état d'extase dans lequel est plongé le curé à la seule vue d'une pièce montée, sa comparaison avec la façon dont on bâtit un monument à caractère religieux sont autant de signes qui laissent à penser une corruption morale. De plus, sa présence dans « un salon mondain » tend à signifier son éloignement du peuple et de ses valeurs.

Cette idée de corruption morale se retrouve dans des séries où les clercs ont tendance à abuser du vin de messe (quand il ne s'agit que de celui-ci). Ainsi, dans *Les Sanguinaires* les religieux semblent loin de se soucier de leur charge, même quand il s'agit de baptiser Clovis (planche 43 *strip* 2).

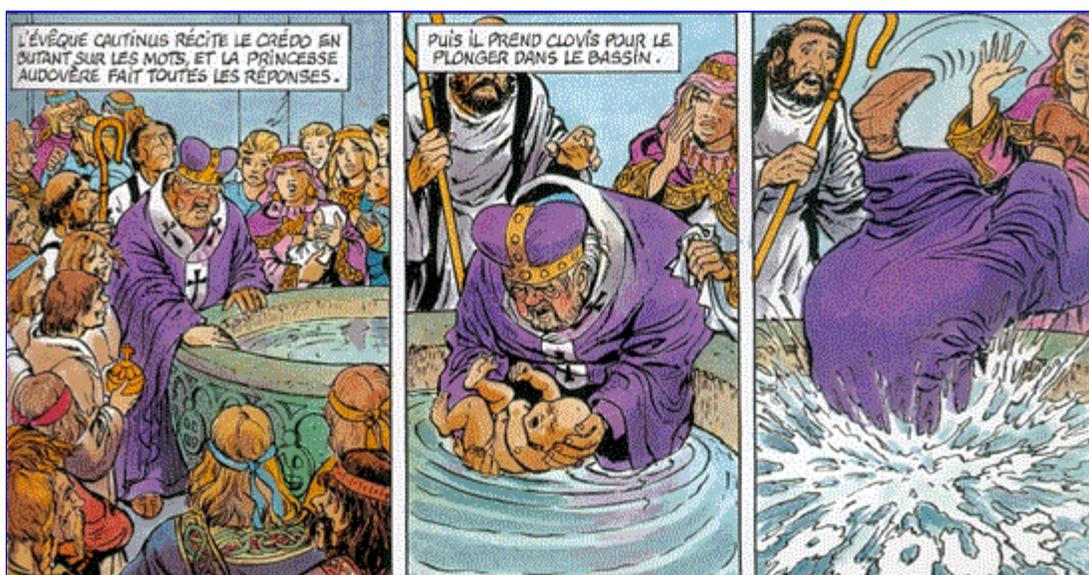


Planche 43 *strip* 2

Cette version du baptême de Clovis, compte tenu de l'importance symbolique de cet événement en France, est un acte idéologique de la part des auteurs qui renient ainsi le lien entre la France et la religion catholique que certains privilégient.

Mais ces diverses représentations ne font que montrer implicitement des aspects moraux du clergé tout en laissant penser qu'il est ridicule et loin des soucis du peuple. Il est cependant d'autres albums où la vénalité du clergé apparaît beaucoup plus explicitement. Dans *La Marquise des Lumières*, le curé du village est montré comme corrompu au plus haut point puisqu'il décide de faire acheter son silence : il est au courant du meurtre d'un homme.



Planche 67 strip 3

Le *strip* présenté est très intéressant et très symbolique ( planche 67 strip 3 ) ; l'abbé est appelé Dugenou, marque de mépris de la part des auteurs, il est iconiquement représenté de façon péjorative - il serait du reste intéressant d'analyser les représentations du corps à travers ce médium - avec les mêmes attributs que les gens de la haute société, sa croix est mise en valeur comme pour renforcer le décalage entre la scène et le statut de l'homme et, pour parachever le tout, il croque dans une pomme par référence au péché originel perpétré par Eve.

Le dénominateur commun à toutes ces corruptions est l'argent. En effet, tout tourne autour de lui et du désir d'en posséder toujours plus. Élément intéressant, la thèse de l'argent comme perversion est en recrudescence dans *Vécu* à partir de 1990 (60 % des albums traitent cet aspect). Cette idée présente de façon marginale au début de l'existence de la collection s'affirme dans sa deuxième décennie. La montée des « affaires », la crise économique (la France connaît une croissance négative de son PNB en 1993) ont été des catalyseurs à une idéologie qui prend racine avec la prise de conscience d'une dichotomie croissante entre homme politique et citoyen, entre le capital financier et le capital de travail. *Vécu* se fait le relais d'une thèse de plus en plus entendue dans les années quatre-vingt-dix. La phrase de Maric (un scénariste de la collection) est éloquente quant à cette idée : « Le pouvoir et l'argent sont les choses qui délimitent presque toutes les classes sociales »<sup>24</sup>.

De ce constat qui part du principe que le pouvoir est corrompu et corrupteur, les auteurs posent des revendications explicites. Celles-ci sont multiples mais convergent en dénonçant l'utilisation qui est faite du pouvoir.

Un fait particulièrement caractéristique de la collection *Vécu* réside en une idéologie réformiste voire « libertairisante » toutes deux très présentes tout au long de sa période d'existence. Ces idéologies peuvent être définies, selon les deux cas, soit comme une critique de la domination de classes sociales sur d'autres - l'auteur déplorant alors un manque d'équilibre - soit par un degré supplémentaire à cette posture consistant en une volonté farouche de ne pas se voir imposer de limitation à sa liberté à aucun niveau de sa pratique ou de sa pensée. Si historiquement ces deux postures sont différentes - voire ennemies - elles tendent à un certain « syncrétisme » dans la collection. Ce paradoxe - voire pour certains, cette antinomie - ne saurait nous étonner pour au moins trois raisons identifiables à l'analyse des albums et lors des entretiens passés avec les auteurs : l'existence

d'une figure romantique du héros empruntée au genre romanesque si ce n'est picaresque, des séries créées sur une durée de plus de dix ans laissant aux auteurs le loisir de changer de point de vue sur la représentation qu'ils se font du monde (et ainsi de l'Histoire)<sup>25</sup>, des phénomènes atténués d'autocensure dus à l'existence d'un directeur de collection souhaitant contrôler les idées « extrémistes »<sup>26</sup>. Selon les cas, ces trois causes se mélangent et occasionnent ce brouillage idéologique.

Il semble difficile sinon impossible de ne pas sentir ici une réponse à la représentation péjorative du pouvoir telle qu'elle est exprimée par les auteurs. Cependant, compte tenu de la volonté éditoriale de ne pas favoriser les extrêmes en termes politique, on pourrait penser qu'il est étonnant de voir cette idéologie dans *Vécu*. En fait, cet aspect correspond parfaitement - et entre autre comme nous venons de le voir - à la vision du monde du héros de bande dessinée d'aventure d'une façon quasi-généralisée. Celui-ci est sans arrêt en déplacements, pour les besoins de l'intrigue il se doit de lutter contre de perpétuelles oppressions sans pour autant, mobilité accrue oblige, rester sur place pour épouser une quelconque carrière politique locale, qui de toute façon ne rentrerait pas dans son caractère. On retrouve ici les principaux ressorts mis au jour dans le *schéma actanciel*. Cette idéologie se confond avec le rythme de vie et le caractère du héros : individualiste car il a un objectif personnel à accomplir et rien ne doit l'arrêter, et humaniste pour ses qualités intellectuelles et sa force physique qui le poussent à venir en aide aux opprimés.

La figure du héros justicier est tout à fait symptomatique de l'idéologie libertaire - telle qu'elle est nommée dans les entretiens passés avec les auteurs - tout comme paradoxalement l'antihéros qui poursuit une existence ballottée par des événements sur lesquels il n'a pas prise et qui pourtant crie régulièrement sa soif de liberté : *Le chevalier Walder* et *Louis la guigne*, deux personnages de séries éponymes sont à cet égard emblématiques de cette posture. On voit alors que toutes les périodes de l'Histoire sont représentées : des hébreux persécutés par la religion polythéiste égyptienne (*Les héritiers du soleil*) aux représentants des brigades internationales luttant contre Franco (les tomes 10, 11, 12 de TITLE type="book">Louis la guigne). Quel rapport entre ces deux périodes historiques et en quoi les Hébreux tendaient-ils vers une idéologie libertaire ? Ici peu importe la réalité, seule la représentation des auteurs compte et celle-ci dévoile, on s'en rend compte de façon criante, une vision pleinement anachronique et idéologisée : celle du présent de la création où des considérations personnelles - culturelles - viennent se projeter en creux dans une représentation de l'Histoire biaisée mais crédible puisque vraisemblable. Quant aux conséquences de la déperdition du sens des mots - ici le terme libertaire - ceci est un autre - mais non négligeable - problème que l'historien peut pointer mais à qui il n'appartient pas d'être juge.

Comment alors distinguer ce qui tient à la spécificité du médium de ce qui relève de l'idéologie propre aux auteurs ? Il suffit de se référer encore une fois aux héros symboles. Concernant la figure du justicier libertaire, l'exemple le plus révélateur est *Masquerouge* né dans *Pif* (magazine pour la jeunesse, dans la mouvance communiste)<sup>27</sup>. Dans le tome 5 de *Masquerouge*, on voit le personnage qui a usurpé la place du héros éponyme dire : « [...] une demi-douzaine de nos dernières recrues étaient des anarchistes [sic] ou des républicains, bref des idéalistes que la justice du roi avait cru bon de faire condamner aux galères...[vignette suivante] Ils résistent toujours... » (planche 42 vignettes 7 et 8). Si on ajoute que ces propos

(parfaitement anachroniques puisque l'intrigue se déroule sous Louis XIII) sont ceux de la haute société décriée par les auteurs, alors on comprend mieux que le commentaire montre en réalité les affinités idéologiques des auteurs<sup>28</sup>.

Une autre thèse apparaît comme une revendication face aux conséquences belliqueuses et violentes de l'exercice voire de l'existence même du pouvoir : le pacifisme.

Le pouvoir, désireux de s'étendre, use de la guerre et de la violence. Les personnes qui en sont les premières victimes morales ou physiques sont les gens du peuple. Le recours à des thèmes connus permet d'illustrer cette thèse : par exemple les conséquences morales de la Première Guerre mondiale sur le personnage de Louis la guigne ou les mutineries de la Mer noire.

Cependant, cette paix n'est parfois possible qu'après la lutte et à ce moment là, les auteurs tentent de mettre en valeur le courage des gens de petite condition. Les dessinateurs, en représentant des scènes atroces utilisent aussi la fonction expressive du langage iconique. Dans les albums dont les toiles de fond sont les périodes moderne et médiévale, la violence est telle que les auteurs ont moins besoin d'explicitier par le langage une thèse qui semble aller de soi à la vue de ces représentations iconiques. La guerre est donc représentée comme un fléau pour le peuple et le pacifisme apparaît comme une revendication pour l'exempter de souffrances supplémentaires.

Il reste à préciser un dernier point important qui tient aux revendications envers ceux qui exercent le pouvoir : l'exigence de transparence.

L'idée d'un besoin de transparence politique apparaît comme logique lorsque des pouvoirs dysfonctionnants sont décriés de la sorte. Pourtant, on peut se demander si elle ne constitue pas une sorte de mi-chemin entre l'acceptation du pouvoir et la volonté de vivre dans un système plus « libertaire »<sup>29</sup>. En ce sens, on peut voir à l'oeuvre et en concurrence ces deux idéologies politiques dans les thèses véhiculées dans *Vécu*.

Comment expliquer ces deux présences conjointes qui, si elles ne paraissent pas antithétiques ne semblent pas pouvoir cohabiter ?

Deux explications me semblent convaincantes quoique difficiles à mesurer. La première réside dans le fait qu'il ne faut pas sur-interpréter les ambitions idéologiques des créateurs. Si on part du principe que toute l'idéologie sous-jacente n'a pas été mûrement réfléchi par les auteurs avant d'être placée dans les intrigues, il n'est pas étonnant que quelques contradictions ou nuances puissent apparaître dans les histoires relatées : les auteurs sont comme n'importe quels humains, complexes et difficilement réductibles à un seul courant de pensée. La seconde explication nuance la première : il est fort possible que le principe de transparence prôné soit la face « pragmatique » d'une idéologie alors que l'idéologie « libertairisante » en soit la face plus « utopiste ». En ce sens, chez la plupart des auteurs, quelles que soient leurs opinions politiques, la thématique de la liberté - et non pas la posture libertaire tels que les historiens et les politologues ont pu la définir - demeurerait irréductible. Car après tout, revendiquer un pouvoir plus juste, moins belliqueux et l'arrêt de malversations n'est pas plus de gauche que de droite : il s'agit d'une position citoyenne exposée en creux sur « les frontons de la

République ». Rien, dans ce que nous avons pu voir jusqu'à présent ne peut nous permettre de donner une couleur politique dominante à la collection. En revanche, rien ne nous empêche non plus de constater une culture « libertairisante » diffuse - même si elle est improprement définie du fait même « qu'elle s'ignore » souvent et ne se revendique pas explicitement - dans les intrigues - comme paradigme des auteurs dans la majorité des cas<sup>30</sup>.

Ce désir de transparence apparaît surtout à la lecture des différentes trames des albums. Ainsi, on remarque que le traitement de cette thèse a tendance à être privilégiée à l'époque contemporaine. Mentionnons par exemple, le tome 1 de *Louis la guigne* où nous avons vu que l'intrigue reposait sur une alliance politico-financière concernant la future dévaluation prévue. A la fin de l'album, les deux complices s'entretuent et Louis demande que la vérité éclate au grand jour : un policier au courant de tout lui répond que le dossier sera classé... Les pouvoirs politiques mentent à l'opinion publique, surtout à l'époque contemporaine puisque ce n'est qu'à partir de ce moment que les autorités politiques doivent rendre des comptes à la population.

Les auteurs de la collection semblent pour la plupart d'accord pour décrier les personnes qui détiennent le droit d'exercer le pouvoir jusqu'à incriminer la notion de pouvoir elle-même. Cette idée est construite puisque alimentée par la représentation de malversations de différents types tournant autour de l'argent. Mais les auteurs ne se contentent pas de critiquer, ils proposent, ils revendiquent. Ils expriment la volonté de donner une meilleure place à un peuple implacablement « victimisé » tout au long de l'Histoire. Les moyens pour parvenir au bien commun semblent ainsi être les idéologies « libertairisantes », pacifistes et le principe de transparence. Cependant, ces revendications ne concernent que des réponses aux problèmes centraux posés par le pouvoir. Il est d'autres revendications d'ordre socioculturel qui sont aussi défendues avec non moins de vigueur.

Tout au long de son existence, la collection donne à voir des thèses diversifiées, elles représentent des éléments contemporains du discours historisant, des thèses dans « l'air du temps » des moments de création.

La collection *Véçu* avait été rendue possible, en partie, par l'existence et le succès de la série *Les Passagers du vent* de François Bourgeon. Parmi les préceptes dictés par Henri Filippini, le directeur de la collection, on relevait la volonté de voir des femmes présentant des caractères forts dans les intrigues : ce qui avait selon lui contribué au succès de la série phare du début des années quatre-vingt. Il n'est donc pas surprenant de retrouver des personnages féminins dominant les différents albums de la collection. Ce qui n'empêche pas, de façon très traditionnelle, la bande dessinée d'aventure de recourir aux femmes comme personnages secondaires répondant aux critères esthétiques conventionnels (cheveux longs, femmes élancées, pulpeuses) et s'avérant d'excellentes aides ou conseillères des héros masculins. Mais notons que dans la collection *Véçu*, composée de bandes dessinées traditionnelles dans leur style graphique, fondant leurs intrigues basées sur le principe rebattu de la quête du héros, les personnages féminins sont cependant très modernes et sortent souvent de l'image stéréotypée que produit régulièrement le médium. Ainsi, la présence de femmes dans les albums n'est pas une nouveauté en tant que telle, ce qui change ici plutôt, c'est la représentation féministe de la Femme. L'idéologie féministe qui tente de donner un rôle actif à la femme, de

mettre en valeur son courage et son intelligence et d'en faire ainsi l'égal de la représentation de l'homme, apparaît, elle aussi, en recrudescence sur la période.

Dans *Louis la guigne*, le héros croise sur sa route un nombre important de femmes qui se battent pour leurs convictions et qui encourent les mêmes dangers que les hommes les plus valeureux (pendant la Guerre d'Espagne il croise une reporter d'images, en Italie il rencontre la soeur de celui qui veut tenter d'assassiner Mussolini, en Allemagne il suit les investigations d'une jeune militante contre les S.A., en France il entre en contact avec une anarchiste...).



Planche 43 vignette 6, *Louis le guigne*, tome 3

La figure féminine de *Vécu*, quand elle est de premier plan, revêt un caractère qu'on a davantage l'habitude de rencontrer, à travers ce médium, chez les personnages de sexe masculin.

Si des signes linguistiques permettent de faire passer cette thèse féministe, les signes iconiques sont eux aussi des révélateurs intéressants. Parmi eux, les vêtements demeurent des signifiants cruciaux pour les dessinateurs qui parachèvent le travail linguistique des scénaristes. A ce sujet, deux possibilités antithétiques cohabitent dans les albums. On peut trouver un personnage féminin répondant aux canons esthétiques habituels mais dont le langage n'aura rien de courant. Cela permet de mettre en valeur l'intelligence et l'aspect décalé de ce personnage. Intelligent dans la mesure où le personnage fait mine de rentrer dans un certain moule : pensons à Marie Duplessis dans *Courtisanes* qui feint d'avoir un malaise, alors qu'en réalité, elle veut éviter que sa protégée ne tombe trop rapidement dans les bras d'un homme aisé qui la sollicite.



Planche 24 vignette 5, *Courtisanes*, tome 1

A l'inverse, cette image de la femme ayant une force de caractère et un courage identique à ceux d'un homme peut aussi être renforcée par une apparence androgyne : tant sur le plan des vêtements que dans l'apparence physique. Le point commun à toutes ces femmes est de tourner en dérision ou de combattre les personnes qui détiennent le pouvoir et qui l'exercent de façon délictueuse.

Tout comme le féminisme, une valeur correspond à un sujet qui revient régulièrement dans les débats politiques des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et dont le milieu associatif se fait régulièrement l'écho : le principe d'équité.

Cette thèse demande l'existence d'une justice impartiale qui ne soit pas celle des dominants. Si on se livre à quelques statistiques, on constate que 68 % des albums traitent de ce sujet sur l'intégralité de la période : c'est dire l'importance accordée à cette idée par l'ensemble des auteurs et la persistance de cette thèse.

A mon sens, les auteurs utilisent trois méthodes différentes pour faire passer ce souci d'équité : montrer des scènes particulièrement injustes à travers des planches et des vignettes très expressives afin de faire réagir le lectorat négativement devant ce qu'il voit ; faire s'achever des intrigues d'une façon assez inattendue (négative pour le personnage principal) ce qui provoque l'émotion du destinataire qui s'est attaché au héros ainsi qu'à la réalisation de l'objectif que celui-ci s'était fixé ; se faire l'avocat de l'Histoire en tentant de rétablir des vérités historiques cachées car compromettantes pour le pouvoir.

La première méthode est la plus utilisée par les auteurs car elle permet aussi de montrer les clivages qui existent entre les personnages qui détiennent le pouvoir et ceux qui subissent cet état de fait. Nous avons déjà vu beaucoup d'exemples allant dans ce sens.

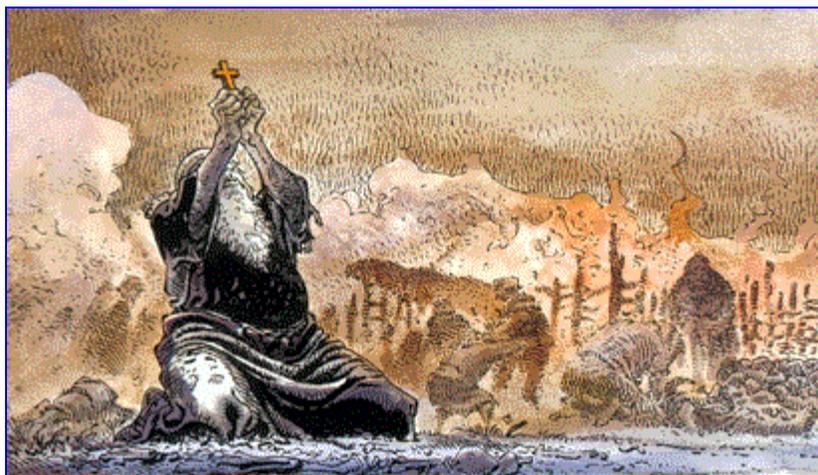
La deuxième méthode qui consiste à clore l'intrigue de façon inattendue et négative pour le héros prend d'autant plus d'impact quand le support utilisé est la série. En effet, nous avons déjà soulevé le fait que le temps s'écoule à mesure que les albums se suivent. Or, le héros qui suit une quête pénible et longue semble mériter de réussir à la fin. Dans *Les Tours de Bois-Maury*, l'intrigue se termine de façon tragique : la mort du héros. Le support se prête bien à ce type de ressort du fait des conséquences morales que suppose la diachronie mise en exergue.

La troisième méthode est assez particulière. Elle est à rapprocher des motivations de certains auteurs de la collection. On remarque que certaines intrigues faisant partie de la catégorie « historienne<sup>31</sup> » tentent de se faire les porte-voix des « redresseurs de torts de l'Histoire ». En effet, force est de constater que des auteurs de la collection tentent de faire justice eux-mêmes. Quand Mitton décide de réaliser *Quetzalcoatl*, il dit lui-même qu'il veut montrer la responsabilité des Espagnols dans les atrocités perpétrées en Amérique du temps de Cortès. Dans le même ordre d'idée, Maric m'expliquait dans un entretien susmentionné qu'il voulait

montrer Mermoz dans un congrès d'extrême droite afin de dévoiler l'appartenance idéologique de cette personnalité passée à la postérité. Le scénariste semble se faire un devoir de dénoncer l'extrême droite. Malgré des méthodes différentes pour faire apparaître cette thèse, on retrouve dans la collection cette idée de façon homogène. Celle-ci est liée à d'autres visions du monde. Les auteurs traitent de la religion de façon régulière ce qui participe aussi d'une mise en atmosphère des intrigues. Cependant, la vision du religieux est particulière et peut être résumée par le vocable « anticléricalisme ». Au total, dans 71 % des albums de la période on voit cette thèse soutenue par les auteurs.

Pour bon nombre d'entre eux, la religion entraîne des persécutions injustes et infondées. Les intrigues des *Héritiers du soleil* ou de *Josué de Nazareth - le fils de la vierge* qui révèlent des persécutions religieuses l'atteste. Mais l'antiquité n'est pas la seule période illustrant cette idée.

Les diverses représentations des croisades dans les albums dont les intrigues se déroulent à l'époque médiévale vont toutes dans le même sens : celui de montrer la bêtise de luttes basées sur une volonté d'hégémonie religieuse. En exemple, dans le tome 7 des *Tours de Bois-Maury*, une double planche très expressive montre la fureur des combats accentuée par les différentes teintes de rouge qui signifient la violence, le feu et le sang. La vignette 2 de la planche 43<sup>32</sup> montre d'ailleurs une icône au visage impassible, éloignée graphiquement des autres vignettes. Cela renforce le décalage entre religion et fanatisme. Car ici, c'est bel et bien le fanatisme qui est décrié : on va même jusqu'à condamner la religion elle-même qui est représentée comme ne pouvant venir en aide aux hommes comme le dévoile la dernière vignette de l'album.





La période contemporaine représente quant à elle beaucoup moins cette thèse dans la mesure où les intrigues relatées vont jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale. A cette époque, l'emprise de la religion sur les citoyens ne paraît plus aussi facile à décrier car elle semble moins menaçante. Cette constatation permet alors de penser que les thèses ne peuvent être développées que dans la mesure où elles n'altèrent pas la vraisemblance de l'intrigue. Si les auteurs peuvent vilipender le fanatisme religieux et le rôle qu'a joué l'Eglise dans l'Histoire, il n'en demeure pas moins que c'est d'abord une fiction historiquement crédible qui est relatée. On ne peut donc pas dire que les auteurs ayant réalisé des intrigues se déroulant dans la

période contemporaine sont moins anticléricaux que les autres. Ils adaptent simplement leur propos au souci de vraisemblance.

Cette thèse, surtout présente quantitativement à partir des années quatre-vingt-dix, peut être rapprochée de la recrudescence de conflits et d'actes terroristes religieux qui ont lieu durant cette décennie. Peu importe la religion la plus incriminée, les auteurs devant faire preuve de crédibilité ne peuvent qu'évoquer leurs idées, sans donner les exemples des multiples religions qu'ils pourraient mettre en cause : le cas contraire pourrait mettre en péril l'outillage de vraisemblance. On remarque une nouvelle fois que des liens logiques existent entre les différentes valeurs prônées. La mise en exergue d'une idée s'appuie sur d'autres valeurs déjà exprimées ce qui permet, non sans prendre quelques précautions, d'ériger un système de valeurs propre aux auteurs de la collection. Il reste un dernier aspect à mentionner pour prendre la mesure de l'ensemble des thèses contemporaines au sein des divers discours historisants : l'hédonisme, pierre angulaire de l'idéologie de la collection.

Pour éviter toute ambiguïté, nous définirons ce terme comme étant une doctrine qui prend pour principe de la morale la recherche du plaisir, de la satisfaction et l'évitement de la souffrance. Ces trois composantes existent dans la collection. Cette thèse semble se justifier suivant deux angles différents : l'hédonisme comme changement radical et l'hédonisme pour échapper à un présent imparfait. On voit dès à présent que cette posture découle d'un besoin de pallier l'atmosphère pesante que j'ai analysée antérieurement et qu'il est une réponse possible pour faire reculer la souffrance. La thèse hédoniste concerne 31 % des albums étudiés. Il est notable de remarquer la présence homogène de cette thèse dans les albums sur l'ensemble de la période.

Toutes les périodes traitées par la collection montrent des héros qui adoptent l'hédonisme lors d'un changement radical dans leur situation. Dans *Courtisanes*, Eva est une jeune provinciale. En rencontrant Marie Duplessis, elle se forme à la vie d'une courtisane, vie vouée à la recherche du luxe par l'intermédiaire de la luxure. C'est par l'hédonisme qu'elle arrive à un épanouissement personnel qu'elle ne semble n'avoir jusque là jamais connu. Il est commun de voir des personnages principaux passer par l'hédonisme pour voir leur existence modifiée. Par ailleurs, cette solution semble fonctionner, la plupart du temps, pour celles et ceux qui l'utilisent. A la lecture des différents albums, on a donc l'impression que les auteurs proposent cette doctrine comme « un mode d'emploi » pour accéder au bonheur. Cette idée est renforcée par un phénomène qu'il me semble crucial d'examiner : le voyage.

Nous avons pu constater à plusieurs reprises que les héros et héroïnes de la collection étaient amenés à beaucoup se déplacer. Ces voyages incessants, les (més)aventures qui s'y produisent, l'aboutissement de la quête qui paraît toujours lointaine (conséquence d'une intrigue développée sur une série) sont autant de facteurs qui donnent l'impression d'un mal-être perpétuel du héros : dans le temps et dans l'espace. Les intrigues additionnées, les représentations qui sont données de l'Histoire semblent converger vers une idée de trouble permanent, d'un bonheur inaccessible pour la plupart des individus (le héros représentant alors une sorte de métonymie de l'ensemble des individus de son époque). Alors l'hédonisme apparaît comme l'élément catalyseur de la possibilité d'épanouissement.

A l'inverse, l'hédonisme peut aussi résider dans l'aventure, la soif de voyager et de sortir d'un quotidien. C'est par exemple le cas de Perd-cheval - on retiendra le jeu de langage - le jeune héros dans la série *Les Héros cavaliers* qui voue un culte à l'inconnu et qui pense trouver son plaisir dans le simple fait d'aller vers un ailleurs. Le voyage n'est pas ici une obligation mais un choix hédoniste. C'est aussi le cas de Modeste Bonhomme (le nom ne trompe pas) dans *La Marquise des Lumières qui, pour tenter d'enrayer sa souffrance due à son manque d'argent, accepte de conduire des bébés dans une « Maison de couches » parisienne. La difficulté du voyage à pied dans des conditions de froid extrême ne l'empêche pas d'espérer gagner un maigre pécule pour cette action.*

*On voit ainsi que le voyage est un élément qui permet, via des aspects différents, de mettre en avant une idéologie hédoniste qui va de la recherche du plaisir jusqu'à l'évitement de la souffrance. Le voyage étant au centre de la bande dessinée d'aventure, il semble normal qu'un hédonisme « structurel » soit visible dans la collection. Si cette thèse est mise en avant comme une possibilité de changement radical, elle sert aussi de thèse conjoncturelle qui propose de se servir de cette doctrine pour échapper au présent imparfait. L'hédonisme accepte plusieurs éléments distincts dans sa définition. Dans les intrigues, si les personnages principaux sont entraînés dans de nombreuses péripéties souvent dangereuses, il n'en demeure pas moins qu'ils semblent vouloir prendre du plaisir dès que cela leur est possible. Ainsi, Louis la guigne aime à revoir ses amis pour partager avec eux de nombreux souvenirs, la famille Morini dans *Les Morin-Lourdel* malgré sa condition ouvrière dépeinte comme difficile, prend le temps de passer un dimanche après-midi dans un aérodrome pour observer un meeting aérien : la liste de ces plaisirs fugaces et simples pourrait encore être bien plus longue.*

A côté de ces divers exemples demeure une attitude récurrente dans la collection, visible dans toutes les époques représentées : le sexe. Je mentionnais en amont le fait que Henri Filippini souhaitait un petit peu d'érotisme dans les intrigues. Cette idée faisant écho à ce que proposait déjà Bourgeon dans *Les Passagers du vent*. Cette consigne est très respectée par les auteurs qui prennent l'habitude de trouver des partenaires occasionnel(les) aux personnages principaux. Or, compte tenu du rythme de vie des principaux protagonistes ainsi que des malheurs qui les frappent régulièrement, les scènes de sexe semblent apparaître comme des moyens d'échapper fugacement à un présent difficile. Le personnage de Giacomo C. (Casanova) en est ici l'exemple le plus révélateur. Les propos qu'il tient dans le tome 10, planche 21 vignette 8 sont éloquentes. A la question posée par sa maîtresse du moment : « Aimer n'est-ce pas merveilleux ? », il répond : « Je ne connais que cela pour arrêter le temps ma belle ».

Il se pose néanmoins une question qu'on ne peut se permettre d'écarter : comment savoir si les scènes sensuelles montrées sont révélatrices d'une idéologie hédoniste ou si elles ne sont que des passages censés attirer l'attention d'un lectorat potentiel ? Les deux réponses semblent plausibles car la volonté du directeur littéraire repose d'abord sur l'estimation de l'horizon d'attente du public, que les auteurs veulent respecter. Mais ensuite l'hédonisme étant présent par d'autres signifiants, il ne subsiste pas de doute sur sa place centrale dans le système des valeurs véhiculées. L'hédonisme fait donc partie intégrante de l'idéologie sous-jacente se trouvant dans *Vécu*, ce qui permet de nuancer la vision fataliste souvent perçue à la lecture des différents albums. Si rompre avec la fatalité semble presque

impossible malgré les efforts réitérés des héros, les auteurs pensent que l'hédonisme est une doctrine qui permet d'améliorer les situations qui paraissent les plus difficiles. Ce type d'idée est à rattacher à un contexte de crise des moments de création. C'est une période où « *Carpe diem* » et « épicurisme » sont des expressions utilisées régulièrement, comme pour lutter contre les conséquences d'une conjoncture difficile ; ce qui rejoint, seulement en partie, la définition de l'hédonisme. A l'inverse, l'hédonisme est aussi visible chez des individus qui ne semblent pas être éprouvés par un contexte difficile. Ainsi, l'individualisme du « *self-made-man* » incarné par l'expression « les années Tapie » inventée par les médias, montre que l'hédonisme dépasse les clivages sociaux : *Véçu* s'en fait aussi l'écho. Je pense donc que cet hédonisme dévoile une vision du monde contemporaine aux différentes créations. A travers cette thèse, les auteurs montrent que certains changements d'attitudes permettraient de retrouver quelques plaisirs fugaces, mais si récurrents dans la collection, qu'ils apparaissent alors comme essentiels.

Ainsi, décrier un pouvoir abusif pour proposer une vision « libertairisante » relativement imprécise, promouvoir le féminisme, s'opposer au manque d'équité, au bellicisme et à la religion, participent d'une volonté avérée des auteurs. Si on ajoute à cela que l'extrême droite est régulièrement décriée, on peut alors penser que la collection *Véçu* véhicule des idéaux réformistes voire libertaires qui vont dans le sens d'une amélioration de la vie du peuple, des individus. En ce sens, l'idéologie de la collection apparaît comme populaire en puisant d'ailleurs dans des codes et des référents qui sont intrinsèques à ce domaine. Cependant, gardons-nous de penser que tous les auteurs partagent délibérément les mêmes valeurs et que les idéologies présentes témoignent toutes d'une démarche consciente des artistes. Les auteurs ont des personnalités différentes mais nous avons vu que des thèses récurrentes semblaient surgir et se faire les révélateurs de tel ou tel moment de la création. Sur ce plan, les artistes se font les échos d'une pensée plus générale, plus collective. Mais les différentes thèses avancées doivent composer pour s'inscrire dans le cadre de fictions conformes à une vraisemblance historique dépeinte par l'intermédiaire d'atmosphères variées. Elles aussi semblent converger pour former une sorte de trans-histoire où les thèmes principaux apparaissent à toutes les époques et à tous les lieux. On retrouve ici l'idée d'homogénéisation culturelle par une culture de masse : plus de 50 millions d'albums vendus (une partie importante en hypermarchés) en sachant qu'un album est lu en moyenne par 3 personnes. Basée sur les référents communs d'une culture nationale (la collection s'est toujours mal exportée) et incarnée par des représentations consensuelles sorties d'une imagerie d'Epinal contemporaine, elle incarne réellement une culture populaire. La dichotomie si souvent énoncée au sein de cette typologie est aussi à questionner à travers l'analyse de la bande dessinée. En effet, les conditions de distribution de la collection la font rentrer dans la culture de masse telle que Walter Benjamin avait en son temps déjà pu la décrire. Simplement, elle véhicule aussi une culture populaire et ce, pour répondre à l'horizon d'attente présumée des récepteurs et parce que les auteurs sont aussi de grands lecteurs de romans populaires. Enfin, pour continuer d'ouvrir cette analyse à une réflexion plus large et pour ainsi dire essentielle, le très intéressant travail de penseurs tel Christopher Lasch<sup>33</sup> peut être reconsidéré à la lumière de la cohabitation possible entre culture de masse et culture populaire : un chantier encore bien loin de se refermer.

*Mention légale : toutes les reproductions présentes dans cet article ont été*

*permises par Henri Filippini. Cependant, elles sont les propriétés de leurs auteurs et des Editions Glénat. Par respect légal vis-à-vis du droit d'auteur (Code de la Propriété Intellectuelle) - droits moraux et patrimoniaux - toute reproduction des images est strictement interdite.*

---

## **SOURCES ECRITES**

Les dates inscrites sont celles de la première parution en album chez *Vécu*.

\* *Albums étudiés « en séries ».*

GIROUD, DETHOREY, *LOUIS LA GUIGNE*, 1984-1997.

T01 *LOUIS LA GUIGNE*

T02 *MOULIN ROUGE*

T03 *UN AUTOMNE A BERLIN*

T04 *LE JOUR DES FAUCONS*

T05 *L'ESCOUADE POURPRE*

T06 *CHARLESTON*

T07 *LES VAGABONDS*

T08 *FUREUR*

T09 *LEO*

T10 *ETCHEZABAL*

T11 *LA CINQUIEME COLONNE*

T12 *LES PARIAS*

T13 *LO ZIO*

GIROUD, COURTOIS, *LOUIS FERCHOT*, 1998-2000.

T01 *L'USINE*

T02 *LE FUSIL*

T03 *LA CASERNE*

COTHIAS, JUILLARD, *LES SEPT VIES DE L'EPERVIER*, 1984-1991.

T01 *LA BLANCHE MORTE*

T02 *TEMPS DES CHIENS*

T03 *L'ARBRE DE MAI*

T04 *HYDRONIMUS*

T05 *MAITRE OISEAUX*

T06 *LA PART DU DIABLE*

T07 *MARQUE DU CONDOR*

HERMANN, *LES TOURS DE BOIS-MAURY*, 1984-1998.

T01 *BABETTE*

T02 *ELOISE DE MONTGRI*

T03 *GERMAIN*

T04 *REINHARDT*

T05 *ALDA*

T06 *SIGURD*

T07 *WILLIAM*

T08 *LE SELDJOUKI*

T09 *KHALED*

T10 *OLIVIER*

T11 *ASSUNTA*

COTHIAS, BRILLET, *LE JARDIN DES SIRENES*, 1996-1997.

T01 *NYMPHEA*

T02 *LE FLAMAND AERIEN*

PARENTEAU-DENOEL, *OMBRES ET LUMIERE*, 1997.

T01 *FILLE AUX SORTILEGES*

COTHIAS, DE LA FUENTE, *JOSUE DE NAZARETH - LE FILS DE LA VIERGE*, 1998-1999.

T01 *L'ARCHANGE GABRIEL*

T02 *LES TROIS PARTHES*

\* *Albums étudiés « hors séries ».*

GIARDINO, *Max Fridman*, T01, *RHAPSODIE HONGROISE*, 1984.

- BARDET, JUSSEAUME, *Chronique de la maison le Quéant*, T01, *LE PAIN ENRAGE*, 1985.
- KRAEHN, PELLERIN, *Les aigles décapités*, T01, *LA NUIT DES JONGLEURS*, 1986.
- CHARLES, *Les pionniers du nouveau monde*, T01, *LE PILORI*, 1986.
- COTHIAS, ROUGE, *Les héros cavaliers*, T01, *PERD-CHEVAL*, 1987.
- MARTIN, JUILLARD, *Arno*, T03, *LE PUIITS NUBIEN*, 1987.
- BARDET, ARNOUX, *Timon des blés*, T02, *LES INSURGENTS*, 1988.
- FRANZ, *Poupée d'ivoire*, T01, *NUITS SAUVAGES*, 1988.
- CONVARD, *Les héritiers du soleil*, T03, *LA VEUVE-MERE*, 1989.
- BARDET, COLLECTIF D'AUTEURS, *La révolution, enfin !*, 1989.
- SAVEY, *Le postillon*, T1, *CE QU'A VU LE VENT DE L'EST*, 1990.
- COTHIAS, WACHS, *Marie tempête*, T01, *LA FILLE DE KER AVEL*, 1990.
- GIROUD, NORMA, *Peter Hoorn*, T01, *LA PASSE DES CYCLOPES*, 1991.
- ROLLIN, DUBOIS, *Le Torte*, T03, *EON DE L'ETOILE*, 1991.
- SWOLFS, ERIC, *Dampierre*, T03, *LES EMISSAIRES*, 1992.
- COTHIAS, PRUDHOMME, *Ninon secrète*, T01, *DUELS*, 1992.
- COTHIAS, VENANZI, *Masquerouge*, T05, *LE ROY DES FOUS*, 1993.
- MARIC, BARON-BRUMAIRE, *Les Morin-Lourdel*, T01, *LE CLAN MORINI*, 1994.
- COTHIAS, BOUBE, *L'empereur du dernier jour*, T01, *LE PRINCE VAUTOUR*, 1994.
- CORTEGGIANI, SURO, *Sundance*, T01, *LE JEU DE L'HOMME MORT*, 1995.
- GIROUD, SAVEY, *Taiga*, T01, *LE COSAQUE*, 1995.
- FRISANO, MARIC, *Courtisanes*, T01, *TOUT CE SANG POUR EVA*, 1996.
- COTHIAS, LAX, *La Marquise des Lumières*, T01-T04, *INTEGRALE*, 1996<sup>34</sup>.
- MITTON, *Quetzalcoatl*, T01, *DEUX FLEURS DE MAIS*, 1997.
- RAHIR, *Chevalier Walder*, T01, *PRISONNIER DE DIEU*, 1997.
- DUFOSSE, COTHIAS, *Les sanguinaires*, T01, *FREDEGONDE*, 1997.
- CORTEGGIANI, BARISON, *De silence et de sang*, T11, *LE SCEAU DE CAIN 1*, 1998.
- BONNET, MITTON, *Attila, mon amour*, T01, *LUPA LA LOUVE*, 1998.

MOSDI, BIHEL, *Les héritiers du soleil*, T11, HALIJA, 1999.

DUFAUX, GRIFFO, *Giacomo C*, T10, *L'OMBRE DE LA TOUR*.

GUIMIN, *Les carnets de la sécession*, T01, *LE BAL DES DUPES*, 2000.

RAHIR, *Chevalier Walder*, T04, *LA CHEVALIER AU CORBEAU*, 2000.

\* Articles issus du magazine *Vécu* :

Ces articles sont utilisés en sources dans la mesure où ils portent le discours des créateurs ou la vision de l'équipe rédactionnelle de *Vécu*.

J.Tremblay, *L'Histoire d'un malentendu*, Numéro 44, 3ème trimestre 90, p 42-46.

Hugues D'Anglet, *Timon des blés, la mort du héros*, Numéro 46, 1er trimestre 91, p 70-72.

J.Tremblay, *Les 7 vies de l'épervier, Louis 13 enfant*, Numéro 50, 4ème trimestre 91, p 28-31.

Hugues D'Anglet,, *Pieter Hoorn, l'explorateur et bon sauvage*, Numéro 53, 2ème trimestre 92, p 80-87.

*La courtisane vertueuse*, Numéro 54, Juillet 92, p 48-50.

*Jacques Martin*, Numéro 1, 1er Trimestre 95, p 54-56.

*Oui, je suis fasciné par l'Egypte*, Numéro 1, 1er Trimestre 95, p 72-74.

*Dossier : les 7 vies de l'Epervier*, Numéro 2, Juin 95, p 34-38.

Fabien Nury, *L'ouest est vivant*, Numéro inconnu, date de parution inconnue, p 73-75.

*Le vent des steppes*, Numéro 6, Juin 96, p 96-98.

*Maric et Frisano : un demi siècle de BD*, Numéro 7, Septembre 96, p 59-61.

*Le jardin des séries*, Numéro 7, Septembre 96, p 31-33.

Gilles Rambaud, *Louis la guigne : héros malgré lui*, Numéro 8, Septembre 96, p 15-17.

Régis Parenteau-Denoel, *Histoire d'un premier album*, Numéro 9, Mars 97, p 26-27.

Gilles Rambaud, *La seconde vie de la Marquise des Lumières*, Numéro 9, Mars 97, p 94-98.

Gilles Rambaud, *La légende du serpent à plume*, Numéro ?, 97, p.13-15.

Ricardo Alvarez, *Les héritiers du soleil, visite guidée*, Numéro 9, Mars 97, p 62-69.

Gilles Rambaud, *La légende du serpent à plume*, Numéro 10, Mai 97, p 12-15.

- Frank Giroud, *Louis la guigne, carnet intime*, Numéro 10, Mai 97, p 39-45.
- Paul Herman, *Walder le révolté*, Numéro 10, Mai 97, p 57-59.
- Ricardo Alvarez, *La nouvelle vie de Baptiste le Quéant*, Numéro 10, Mai 97, p 35-38.
- Gilles Rambaud, *Un franc royaume*, Numéro 11, Août 97, p 27-29.
- Ricardo Alvarez, *Le prix du plaisir*, Numéro 11, Août 97, p 59-61.
- Ricardo Alvarez, *Le fils d'Ariane*, Numéro 13, Mars 98, p 13-15.
- Ricardo Alvarez, *Les adieux à l'Égypte*, Numéro 13, Mars 98, p 27-31.
- Ricardo Alvarez, *La musique du dessin*, Numéro inconnu, date inconnue, p 81-83.
- Ricardo Alvarez, *Sur la voie des ancêtres*, Numéro 13, Mars 98, p 57-61.
- Gilles Rambaud, *Les amériques de Marc Malès*, Numéro 13, Mars 98, p 97-98.
- Ricardo Alvarez, *Le temps assassin*, Numéro 15, Septembre 98, p 27-31.
- Frank Giroud, *Coup de jeune pour Louis*, Numéro 15, Septembre 98, p 57-61.
- F.Nury, *Histoire(s) du crime*, Numéro 15, Septembre 98, p 73-75.
- Ricardo Alvarez, *L'école de la vie*, Numéro 15, Septembre 98, p 97-99.
- Ricardo Alvarez, *Le temps des croisades*, Numéro 16, Décembre 98, p 27-31.
- Ricardo Alvarez, *Un cycle infernal*, Numéro 16, Décembre 98, p 67-71.
- Un pour cinq...cinq pour un !*, Numéro 16, Décembre 98, p 37-47.
- Ricardo Alvarez, *La venise de Giacomo C*, Numéro 18, Juin 99, p 39-43.
- Ricardo Alvarez, *L'espion et son double*, Numéro 18, Juin 99, p 67-71.
- Ricardo Alvarez, *L'apprentissage de la liberté*, Numéro 19, Septembre 99, p 97-99.
- Ricardo Alvarez, *Louis et ses pères*, Numéro 20, Décembre 99, p 13-15.
- Ricardo Alvarez, *Le livre des rois*, Numéro 21, Mars 2000, p 27-29.
- Olivier Bailly, *Walder, le chevalier prisonnier de sa liberté...*, Numéro 23, Septembre 2000, p 37-39.
- E. Mahoudeau, *Attila court toujours*, Numéro 23, Septembre 2000, p 98-99.
- Olivier Bailly, *Hugues avec scénariste et Louis neufs*, Numéro 24, Décembre 2000, p 27-29.

---

## Notes

- 1  Pour estimer cette dernière remarque, l'analyste pourra se reporter à profit sur les archives de *Livres hebdo* qui propose concomitamment au festival d'Angoulême des statistiques éclairantes sur le secteur.
- 2  Si on accepte que cette expression signifie aussi bien le nombre important d'unités vendues qu'une sociologie variée (âge, PCS, revenus) des récepteurs.
- 3  Michel Thiebaut, *Bande dessinée et pédagogie de l'Histoire*, p.118 in *Sous la direction d'Odette Mitterrand, L'Histoire... par la bande*, Paris, Syros, 1993, 159 pages.
- 4  Qui ne sera pas intégrée à *Vécu* - bien que présente dans les colonnes de *Circus* - à cause d'un très médiatique procès ayant opposé Glénat à François Bourgeon, à l'issue duquel la maison d'édition s'est vue retirée les droits d'exploitation.
- 5  Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad.fr.), Paris, Gallimard, 1978.
- 6  Ces différents aspects sont difficilement appréhendables dans un seul article. Le lecteur intéressé pourra se reporter à mon étude exhaustive s'il souhaite prendre connaissance de l'ensemble du traitement de ces problématiques. Sous la direction de Pascal Ory, Julien Rosemberg, *Représentations de l'Histoire et idéologies sous-jacentes dans la collection Vécu* de l'éditeur Glénat (1984-2000), Mémoire de Maîtrise d'histoire culturelle, Centre d'Histoire sociale du 20e Siècle, Université Panthéon-Sorbonne, juin 2001, 409 p.
- 7  Les différentes études menées depuis une trentaine d'années sur ce champ permettent, je le pense, de poser cet élément comme affirmation fondée et non comme simple hypostase. Néanmoins, dans une perspective proprement historique - croisant ici à profit l'histoire culturelle et celle des techniques -, il resterait à mener des études plus nombreuses - et diversifiant davantage les exemples - sur la constitution de la bande dessinée comme champ autonome sinon spécifique - non sous l'angle relativement bien connu de sa genèse mais plutôt suivant un angle procédural, diachronique.
- 8  Cette comparaison peut alors s'organiser autour de deux axes forts : les différences de représentation de périodes historiques similaires en fonction du contexte de production du discours historisant (et de ses motivations), les différences de choix dans la sélection même des périodes historiques pour la construction d'intrigues. Ces problématiques devront alors se rejoindre sur le terrain de l'analyse des différents contextes de production et de réception des discours linguistiques et iconiques et, bien entendu, sur les spécificités des formes de la médiation.

- <sup>9</sup>  Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, P.U.F, formes sémiotiques, 1999, p.2.
- <sup>10</sup>  Cité par François Caradec, *Töppfer*, Pierre Horay, Paris, 1975, p.5.
- <sup>11</sup>  Thierry Groensteen, op. cit., p. 6.
- <sup>12</sup>  Thierry Groensteen, op. cit., p. 173.
- <sup>13</sup>  Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964.
- <sup>14</sup>  Des cohérences qui ne nous intéressent pas spécifiquement ici mais qu'il faut manier avec grande précaution le cas échéant et ce, pour au moins deux raisons. La première réside dans la démarche même de l'historien qui ne doit pas se substituer à un rôle - du reste rarement digne d'intérêt - consistant à comptabiliser les justesses et les erreurs historiques. La seconde vient du fait que si l'historien souhaite s'intéresser aux faits énoncés comme possédant une existence historique, il aura bien du mal à effectuer la part des erreurs imputables à une méconnaissance et celles corrélées au droit à la déformation revendicable par n'importe quel artiste - si celui-ci inclus cette démarche dans le « pacte » qu'il effectue avec son récepteur.
- <sup>15</sup>  J'ai fait commencer cette période en 1492 tout en sachant qu'un débat historiographique subsiste à ce sujet.
- <sup>16</sup>  Tous les albums étudiés ont été lus et analysés dans leur première édition.
- <sup>17</sup>  En décembre 2000, la collection comporte alors 332 albums...
- <sup>18</sup>  D'après les dires de l'éditeur qui, après vérifications auprès de librairies spécialisées semblent avérées.
- <sup>19</sup>  *Vécu*, numéro 1, mars 1985, p.3.
- <sup>20</sup>  Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 2003, 78 p.
- <sup>21</sup>  Les citations du directeur de collection ainsi que celles des auteurs sont issues d'entretiens réalisés par nos soins entre septembre 2000 et avril 2001.
- <sup>22</sup>  Dans ce rare cas de figure, on assiste à un brouillage catégoriel entre le premier et le second volet de la typologie proposée par Michel Thiebaut. Du point de vue du lecteur, seule la nature de l'appréhension du pacte de fiction permet un

positionnement de réception.

23  Ces deux cas différents tendent à nouveau à brouiller la typologie présentée en amont. En fait, nous restons bel et bien dans la modalité évoquée antérieurement mais à l'intérieur de celle-ci d'autres distinctions peuvent être opérées. Parmi elles, la différence entre bande dessinée « historique » et « historienne » pour reprendre les termes proposés par Pascal Ory (Cf. Pascal Ory, "Historique ou historienne ?", pp. 93-96 in *Sous la direction d'Odette Mitterrand*, op.cit.). Pour les autres distinctions décelées me semblant être à distinguer, je me permets de renvoyer le lecteur à *Sous la direction de Pascal Ory*, Julien Rosemberg, op.cit.

24  Entretien effectué par mes soins en novembre 2000.

25  Quitte à dévoiler, à la faveur de la lecture des albums, des incohérences idéologiques dont ils ne se rendent pas forcément compte dans la mesure où la plupart du temps la fiction proposée n'a pas pour vocation d'être un manifeste idéologique.

26  Voir supra.

27  Au regard de ce qui précède, que le lecteur ne s'étonne pas de voir dans un journal communiste un héros que les auteurs présentent comme libertaire, dans les entretiens passés avec eux comme dans la série.

28  Concernant cette série phare vendue à plus d'un million d'exemplaires, il serait très intéressant d'analyser en détail les relations entretenues entre les auteurs et le comité de rédaction de la revue *Pif*. L'enjeu serait d'analyser la ligne éditoriale de la revue ainsi que les éventuelles instances de contrôle mis au point pour vérifier son application. En effet, la présence d'une telle phrase dans cette intrigue permet de se poser ce type de questionnement qui dépasse largement le sujet qui nous intéresse présentement.

29  Dans le sens « syncrétique » usité par les auteurs.

30  A la différence des entretiens où les auteurs ont largement tendance à exposer leurs valeurs personnelles explicitement.

31  Terme que j'emprunte à nouveau à Pascal Ory qui désigne les bandes dessinées historiques qui font preuve d'une vraie démarche d'historien (consultation des sources, argumentation de la preuve, création d'un savoir spécifique).

32  Cf. Page suivante.

33  Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Climats, 2001.

<sup>34</sup>  Initialement paru chez Vent d'Ouest entre 1987 et 1990 : élément important pour l'analyse.