

Pour en finir avec le cinéma Bande dessinée et cinéphilie

Pierre Chemartin

Number 170, December 2014, January 2015

Entre la bande dessinée et le cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73243ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chemartin, P. (2014). Pour en finir avec le cinéma : bande dessinée et cinéphilie. *24 images*, (170), 10–12.

Pour en finir avec le cinéma

BANDE DESSINÉE ET CINÉPHILIE

par Pierre Chemartin



À l'époque du cinéma, le film qui nous avait plu continuait après le générique de fin. Il s'étendait et contaminait la vie de tous les jours. Il se dépassait lui-même et persistait un temps dans nos cerveaux turbulents. On chevauchait alors d'invisibles mustangs. Un film, ça tient à rien. Un serpent lumineux qui ne dure que le temps de son déroulement. Cette expérience restreinte ne trouve sa portée véritable qu'au-delà de sa projection. Lorsque son souvenir nous visite.

C'est ainsi que, pierre après pierre, je bâtissais pour moi seul, et presque à mon insu, un musée fugace.

Blutch, *Pour en finir avec le cinéma*, Dargaud, 2011.

UNE APPARENTE PARENTÉ

Les cinéphiles ne font pas que pérorer en public ou s'épancher en articles oiseux. Certains d'entre eux dessinent. Blutch fait partie de ceux-là. Auteur de *Péplum*, *Mitchum* et du *Petit Christian*, Blutch est un cinéophile érudit et exigeant. Son œuvre se décline toute entière sous le signe du cinéma. Pour se faire une idée, le lecteur curieux peut feuilleter *Rancho Bravo*, série de westerns conçue avec le scénariste Capron pour la revue *Fluide glacial*. La première page est illustrée d'un gag potache inspiré d'un cliché de l'histoire du cinéma. Une jeune femme repose évanouie sur des rails. Dans le lointain, une locomotive fonce à toute vapeur. Sur le côté, quelque part entre la jeune femme et le train, un cow-boy agenouillé fait ses lacets. «J'arrive, j'arrive», s'écrie-t-il. Le gag repose sur le détournement graphique d'un poncif incorrectement associé au western muet. Toutes les œuvres de Blutch sont parsemées de clins d'œil cinéphiliques. Dans *Péplum*, certaines images semblent prolonger des scènes entières du film. Encolpe emprunte d'ailleurs ses traits à Martin Potter, l'acteur qui interprète ce rôle dans le *Satiricon* de Fellini. Dans le troisième chapitre de *Mitchum*, l'acteur Robert Mitchum,

que l'on voit vieillir ou rajeunir au fil des pages, gratifie le lecteur d'une visite inquiétante. Toutes ces références peuvent sembler, pour le commun des mortels ou le lecteur inattentif, étranges ou sibyllines. Mais pour le plus grand bonheur du cinéophile, adepte du cinéma classique, celui des anciennes salles de quartier, de *La dernière séance* ou du *Cinéma de minuit*, elles sont à la fois évidentes et drôles. Blutch est un cinéophile à l'ancienne. Sa démarche, il l'a érigée en une sorte de thèse, *Pour en finir avec le cinéma*, sorte de manteau d'Arlequin fait de réflexions éparses, de fantasmes et de souvenirs, de citations savantes et d'analogies étranges. Pour saluer son lecteur, Blutch orne sa page de garde d'une image tirée de *Great Train Robbery* d'Edwin Porter (Edison, 1903), film emblématique du cinéma des premiers temps, l'un des tout premiers westerns jamais tournés. L'acteur Justus Barnes, regardant droit dans l'objectif, tire à bout portant sur le spectateur. L'album ne se développe pas autour d'une intrigue linéaire ou d'un programme narratif, mais autour de thèmes ou de temps forts liés les uns aux autres de manière ludique. Les glissements poétiques et les associations d'idées fusent de partout. King Kong devient Johnny Weissmuller qui devient

Sacha Guitry qui devient James Cagney qui devient Kirk Douglas. Introspectif, nostalgique, souvent malicieux, Blutch collige, au gré des pages, réflexions, fantasmes et souvenirs. L'auteur se représente en train de deviser frénétiquement avec des compagnes imaginaires, côtoyant, parmi d'autres, Jean-Luc Godard et Michel Piccoli, Paolo Luchino Visconti et Burt Lancaster, Orson Welles, Brigitte Bardot et Ava Gardner. *Pour en finir avec le cinéma* se permet au passage, sans que cela ne soit réellement conscient, de tordre le cou à une idée reçue qui, malheureusement, a la vie dure : non, une bande dessinée n'est pas un film qui s'ignore. *Pour en finir avec le cinéma* montre aussi que l'apparente parenté de la bande dessinée et du cinéma repose sur des ressemblances superficielles.

LA CINÉPHILIE COMME PRATIQUE MASTURBATOIRE

Toutes ces idées reçues encombrant la critique et la théorie de la bande dessinée qui, encore aujourd'hui, sont obsédées par la légitimité de leur objet. Ces lapalissades, Jochen Gerner leur a fait un sort définitif dans une œuvre aussi étrange et aussi brillante que celle de Blutch, *Contre la bande dessinée : choses lues et entendues*. (Les deux livres sont comme des doubles négatifs et devraient être feuilletés côte à côte.) Le rapprochement de la bande dessinée avec le cinéma se fait la plupart du temps aux dépens de la bande dessinée. Le lecteur lambda, qui peut se doubler d'un cinéophile plus ou moins aguerrri, est leurré par de fausses similitudes. Cette impression s'explique d'abord par la force d'attraction, quasi universelle, du cinéma. D'abord, et c'est un peu sa raison d'être, le cinéma est un magnifique pourvoyeur de rêves. C'est également une langue – pas un langage, une langue – universelle, qui meuble le « musée imaginaire » de l'auteur et du lecteur des mêmes fragments d'images et d'émotions. Aujourd'hui, le cinéma et la bande dessinée dialoguent plus que jamais. Mais à y regarder de plus près, ces échanges sont souvent à sens unique. Les cinéastes sont, dans l'ensemble, nettement moins bédéphiles que les bédéphiles ne sont cinéphiles. En bande dessinée, les transpositions, novellisations, références, clin d'œil, détournements et autres effets de citations sont pléthoriques. La bande dessinée carbure au cinéma. Le bédéiste pense cinéma. Il est habité par lui.

Dans *Pour en finir avec le cinéma*, une suite d'images associe l'Olympia de Manet à Brigitte Bardot, une « moderne Olympia », comme l'appelle Blutch, allongée aux côtés de Michel Piccoli : « — Tu les aimes mes genoux, aussi ? — Oui, j'aime beaucoup tes genoux. » La scène mythique du *Mépris* est entrecoupée d'« images fantasmagiques », à tout jamais gravées dans nos mémoires, où des stars éternelles reprennent en chœur les questions Bardot : Marilyn Monroe dans *Sept ans de réflexion* (Billy Wilder, 1955), Anita Ekberg dans *La Dolce vita* (Federico Fellini, 1960), Carroll Baker dans *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), Rita Hayworth dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946), mais aussi Betty Grable et Ava Gardner. La scène atteint son point d'orgue lorsque Bardot, dans la peau de Baby Doll, demande, « Qu'est-ce que tu préfères ? Mes seins ou la pointe de mes seins ? ». À la page suivante, un aréopage de messieurs cravatés, nez rehaussés de lunettes 3D, répond comme un seul homme : « Chais pas, c'est pareil ! ». Ce public improbable, extasié devant tant de beauté, évoque un peu Suzanne et les vieillards. Dans une autre scène, Blutch montre une file d'attente où de tout jeunes gens, la mine grave, sérieuse, attendent devant le Ciné-club du Quartier



Latin. Nous sommes en 1948, l'année où Alexandre Astruc écrit un texte fondateur, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». Au mieux, Blutch peint-il la passion cinéphilique comme du fétichisme mortifère, au pire comme une sorte de compulsions libidineuse. L'une des compagnes de Blutch explique, moqueuse, « Je tiens la cinéphilie pour une pratique masturbatoire. » Et si, dans le fond, la bande dessinée n'était pas, elle aussi, masturbatoire ?

Le cinéma, quand il lorgne du côté de la bande dessinée, le fait plus superficiellement. Les auteurs de films qui la connaissent et l'apprécient évitent prudemment l'adaptation – c'est le cas, par exemple, d'Alain Resnais, grand lecteur de bandes dessinées, pour qui Blutch a réalisé les toutes dernières affiches de films. Le flux continu des images et l'écran fixe, insécable et inamovible, ne permettent pas vraiment de restituer la poétique de la bande dessinée, à moins d'user

d'artifices encombrants, insertions graphiques, écrans partagés, etc. Contrairement au cinéma, la bande dessinée est extraordinairement malléable et perméable. Le trait graphique et les effets de composition permettent toutes sortes de choses. Dans les mains du bédéiste, le cinéma, avec ses codes et ses genres, se fait matière à créer. Les revues d'humour, calquées sur le modèle des magazines *Mad* ou *Spirou*, parlent sans cesse de films. Les auteurs les dissèquent, les détournent, les pastichent, les parodient. Considérons parmi tant d'autres les cas célèbres de Morris et de Gotlib, tous deux passionnés de westerns et adeptes impénitents du détournement. Dans *Lucky Luke*, Morris s'amuse à croquer de célèbres vedettes, donnant leurs traits à des personnages inspirés de rôles marquants. Ici, Jack Palance, dans *Phil Defer*, là, Lee Van Cleef, dans *Chasseur de primes*. Gotlib, dans sa *Rubrique-à-brac*, a signé un superbe pastiche de western spaghetti (*Pilote*, n° 541, mars 1970) et un détournement insolite (n° 631, décembre 1971) où Lucky Luke, fagoté comme Clint Eastwood dans *Pour une poignée de dollars*, incarne Charles Bronson dans *Il était une fois dans l'Ouest*. On pourrait répéter les exemples à l'envi.

POUR UNE POLITIQUE DES ACTEURS

Comme Morris et Gotlib, Blutch se passionne non seulement pour les films, mais aussi pour les acteurs. À la toute fin de l'album, l'auteur remercie le réalisateur Luc Moullet, ancien critique aux *Cahiers du cinéma*, auteur d'un livre au titre provocateur, *La politique des acteurs*. Le critique peut-il légitimement parler des acteurs? Pas vraiment: « depuis quarante ans, grâce au travail de la critique [...], les réalisateurs ont tiré la couverture à eux, toute la couverture [...] ». Peut-on défendre l'œuvre d'un acteur comme on défend l'œuvre d'un auteur? Non plus, ajoute Moullet: « Il est clair que la carrière d'un acteur, cela représente forcément un bon nombre de déchets, alors qu'un cinéaste peut éviter presque complètement ces ratés. Bien entendu, tous ces travaux alimentaires [...] ne seront pas sans lui nuire à l'heure de bilan². » En dépit de ces ratés, les visages de ces acteurs, comme ceux de nos proches, se gravent pour toujours dans nos mémoires. Leur voix ne nous quitte plus. Leurs manies et leurs tics nous habitent durablement. Blutch, dans un entretien à la

revue *Jade*, explique: « [si] j'utilise l'imagerie du cinéma et que je fais intervenir des acteurs dans mes histoires, c'est parce que j'adore ça. Mais c'est juste d'un point de vue décoratif et j'espère que ce que je fais, c'est bien de la bande dessinée³. » Plus que de la bande dessinée, c'est une véritable thèse qui s'esquisse ici. Comment une chose aussi changeante que le visage d'un acteur, celui de Michel Piccoli, par exemple, que Blutch s'amuse à vieillir et à rajeunir, peut-elle exprimer, pour toujours, la même émotion? Dans un très beau passage de l'album, Blutch fait un hommage à l'un de ses acteurs fétiches, Burt Lancaster, brute éternelle au sourire étincelant: « La sobriété n'est pas dans le programme du premier Lancaster. Il se dépense en brusques ruades, poses baroques, mines toutes en dents. » Plus loin, Blutch le montre au sommet de sa gloire, grisonnant, dans la scène de bal du *Guépard* de Visconti (Titania et Fox, 1963), avec la jeune Claudia Cardinale. Lancaster est en totale symbiose avec son personnage, Don Fabrizio. Pour l'acteur, comme pour le Prince, c'est déjà le chant du cygne. Et l'auteur d'ajouter, funèbre: « Regarde-le [...] L'artiste de cinéma livre à tout le monde le spectacle de sa lente décrépitude. » Un autre passage montre Johnny Weissmuller et Maureen O'Sullivan dans *Tarzan and his mate* (MGM, 1934), accompagnés de Cheeta, le chimpanzé. Le même singe – s'agit-il seulement du même singe? – est montré aux côtés des acteurs vieillissants en 1970, puis en 2006, dans une chaise longue, vieux et décrépît. L'ironie est mordante. La cinéphilie de Blutch, c'est un peu ça: une fascination empreinte de nostalgie pour la beauté qui se fane et le désir de garder à jamais le souvenir d'idoles disparues, souvenir qui, *mutatis mutandis*, renvoie à la disparition d'un certain cinéma. ■

Œuvres de Blutch citées: *Péplum* (Cornélius, 1998), *Mitchum* (Cornélius, 2005), *Rancho Bravo* (Fluide Glacial, 1998). Ces trois albums ont d'abord paru sous forme de séries dans les revues *Fluide Glacial* ou (*À Suivre*). *Le petit Christian*, tome 1 et 2 (L'Association, 1998 et 2008), *Pour en finir avec le cinéma* (Dargaud, 2011).

Autres ouvrages cités: Jochen Gerner, *Contre la bande dessinée: choses lues et entendues* (L'Association en 2008), *Phil Defer* (Dupuis, 1956), *Le cavalier blanc* (Dargaud, 1975), Luc Moullet, *La politique des acteurs* (Éditions de l'Étoile, 1993).

1. Luc Moullet, *La politique des acteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1993, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. « Blutch, le dernier spartiate », *Jade*, n° 15, été 1998, p. 57-58. Entretien de Philippe Dumez et Valérie Berge. On peut lire aussi le dossier spécial consacré à l'auteur dans la revue *Neuvième art*, n° 14, janvier 2008, p. 112-163.

