



HAL
open science

**Bande dessinée et terrorisme d'État en Argentine.
Skorpio: une revue en temps de dictature (1974-1983)**

Alice Gautier

► **To cite this version:**

Alice Gautier. Bande dessinée et terrorisme d'État en Argentine. Skorpio: une revue en temps de dictature (1974-1983). Histoire. 2015. dumas-01288129

HAL Id: dumas-01288129

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01288129>

Submitted on 14 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



MÉMOIRE

pour obtenir le diplôme de

MASTER DE L'UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

Master 2 Recherche

Mention : Études internationales et européennes

Spécialité : Études latino-américaines

Option Histoire

présenté par

Alice GAUTIER

dirigé par

Olivier COMPAGNON

Professeur d'histoire contemporaine

Bande dessinée et terrorisme d'État en Argentine *Skorpio* : une revue en temps de dictature (1974-1983)

Mémoire soutenu le 8 juillet 2015

Institut des Hautes Études de l'Amérique latine
28 rue Saint-Guillaume 75007 Paris

Skorpio

N° 1 - S7 -

EL MUNDO DE LA GRAN HISTORIETA

Col. 13.127

116
PAGINAS
8
EPISODIOS
COMPLETOS

CORTO
MALTES



ALGO
FRATE



L. DURAÑONA



ZANOTTO



A. DEL CASTILLO

Source : Skorpio n°1, juillet 1974.

Remerciements

À Olivier Compagnon, pour ses idées stimulantes et son accompagnement tout au long de mes études à l'IHEAL.

À José María Gutiérrez, qui m'a permis d'accéder au Fonds d'archives de la bande dessinée et de l'humour graphique de la Bibliothèque nationale d'Argentine alors qu'il n'était pas encore ouvert au public. Je tiens à le remercier particulièrement pour les nombreuses conversations informelles autour d'un maté qui ont influencé mes choix et pour m'avoir si gentiment ouvert son carnet d'adresses.

À José Antaño López Cancelo, Ernesto R. Garcia Seijas et Hernán Ostuni pour m'avoir accordé de leur temps.

À l'ensemble du personnel de la Bibliothèque nationale d'Argentine, et notamment de l'hémérothèque.

À mes nombreux relecteurs : Anne Laurence, Agathe, Bamdad, Antoine, Éloi, Julie, Geoffrey, Amalia.

À Lola, pour sa solidarité.

Sommaire

Introduction	5
PARTIE I : <i>Skorpio</i> et le « monde de la grande bande dessinée », entre rénovation du genre et projection internationale	16
Chapitre 1 Tableau de la bande dessinée dans les années 1970 : un paradoxe ?	16
A) Du retour du péronisme au « Proceso » : mise en place d'une répression organisée	16
B) La bande dessinée en marge des sanctions ?	19
C) Le marché des revues de bandes dessinées : une relative bonne santé.....	24
D) Biennales et rencontres, une visibilité croissante	28
Chapitre 2 <i>Skorpio</i> , la revue phare d'un projet éditorial nouveau.....	32
A) Une stratégie commerciale à plusieurs facettes	33
B) Élargir les frontières de la consommation traditionnelle.....	36
C) Un observatoire de l'internationalisation de la bande dessinée.....	39
D) Qualifier les connexions : la mise un jour d'un espace culturel italo-argentin	44
Chapitre 3 De la création à la consommation : les différentes phases de la production ..	48
A) Les créateurs	48
B) L'édition et la distribution	56
C) Composition du lectorat et pratiques de lecture	59
PARTIE II : Fragment d'un imaginaire social : les discours de la fiction.....	65
Chapitre 1 Discours du quotidien	65
A) La « positivité » du régime : ordre, famille et genre	66
B) Le discours des médias, de la banalisation de la violence à sa disparition (1974-1978)	69
C) De la parodie du Mondial à la reconfiguration des discours	70
Chapitre 2 Une décennie d'aventure	74
A) Combats, crimes et passions humaines : une moralisation de la violence ?.....	74
B) Histoires de guerre, l'humanité soulignée	77
C) La science-fiction, métaphore des angoisses de l'époque	81
D) La figure de la femme.....	84
Chapitre 3 De la fiction à la réalité.....	89
A) Buenos Aires en ruine, théâtre d'une critique idéologique.....	90
Barbara	91
L'Éternaute.....	93
B) La bande dessinée comme évasion ou rappel cru d'une réalité sombre ?	97

Conclusion.....	103
ANNEXES.....	107
SOURCES.....	112
BIBLIOGRAPHIE.....	114

Introduction

« (...) l'aventure est située en dehors du sens spécial et du cours constant de l'existence, et cependant elle est liée à elle par un sort et une symbolique secrète ; elle est un hasard fragmentaire, et cependant elle est achevée en elle-même, ainsi qu'une œuvre d'art. Elle réunit en elle toutes les passions, comme le ferait un rêve, et cependant elle est destinée comme celui-ci à être oubliée ; elle fait comme le jeu opposition au sérieux, et cependant comme le « Va, Banque » du joueur, elle se résout en une alternative entre le gain le plus élevé ou la destruction complète¹. »

À l'origine de ce travail, un questionnement : celui de comprendre quels étaient les espaces de divertissement et d'évasion lors de l'une des pages les plus sombres de l'histoire de l'Argentine, celle du régime de Sécurité Nationale instauré par les militaires entre 1976 et 1983. Dans le contexte d'un pays qui se délite sous le poids des déchirements politiques, la Junte au pouvoir tente d'instaurer un nouvel ordre politique et social. Extirper la « subversion » pour repartir sur de saines bases. Un programme qui engendre la pratique d'un terrorisme d'État, c'est-à-dire l'utilisation de la violence à des fins politiques. Cette violence se décline dans son pan clandestin par un formidable appareil répressif chargé d'orchestré les disparitions. Mais c'est également une contrainte de l'ordre de la surveillance, qui sollicite une organisation tout aussi complète. La censure vise à faire taire et à imposer un discours unique à tout type d'expression émanant de la société, et notamment les manifestations culturelles. Quant à la bande dessinée, c'est par définition une machine à rêve, un médium qui, semble-t-il, a quelque chose à voir avec la liberté. Quelle place occupe-t-elle alors dans ce panorama mortifère ? Quelle autre réalité donnent à voir ces petites bandes de fiction ?

La revue de bandes dessinées d'aventure sur laquelle porte cette étude, *Skorpio*, publiée par la maison d'édition Record, apparaît en 1974, au moment où la censure et la répression s'accroissent en Argentine. Pour le monde de la bande dessinée, il s'agit paradoxalement d'un moment de relance de la production avec la naissance de nouveaux projets éditoriaux. Cette revue fait irruption avec une nouvelle force de proposition. Elle représente une forme de rupture dans le panorama de la bande dessinée de l'époque, par des propositions innovantes et de meilleure qualité, à destination d'un lecteur plus « adulte ». D'autre part, les Éditions Record instaurent une nouvelle dynamique commerciale et créent un pont avec l'Europe, par un lien extrêmement fort avec le marché italien de la bande dessinée.

¹ SIMMEL Georg, *La philosophie de l'aventure*, Paris, l'Arche, 2002, p. 76.

Au cœur de notre sujet, l'objet bande dessinée. D'emblée, sa délimitation pose problème et s'avère ambiguë. Si la définition de l'art est en soi une difficulté, la validité de la bande dessinée en tant que tel affronte encore aujourd'hui des réticences². La légitimation du « Neuvième art » n'est cependant pas notre débat, même si cette tension entre la bande dessinée et une culture qui serait « officielle » doit être signalée pour éclairer la question d'une éventuelle marginalité de la bande dessinée. L'entreprise de définition se complique de plus belle une fois resserrée à l'objet lui-même. Chaque spécialiste propose la sienne, rendant impossible un concept générique applicable systématiquement³. D'autant plus que l'évolution historique du média tend à en déplacer les frontières : l'introduction de la peinture et du montage photo à partir des années 1980, à l'image de l'Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle créé en France en 1992 ; la mondialisation des tendances qui voit notamment le déferlement du manga asiatique ; ou encore la « révolution numérique » en marche qui introduit un nouveau support de diffusion, modifie les techniques de travail et multiplie les possibilités expressives. Art séquentiel qui investit l'agencement des images comme critère prégnant ? Art hybride bâti sur la jonction du texte et de l'image ? Comme le signale Thierry Groensteen, ce dernier critère peut s'appliquer aussi bien à la tapisserie de Bayeux qu'aux cartes routières. Il s'agit plutôt de décentrer le débat pour ériger la bande dessinée comme un point de rencontre entre la littérature, avec qui elle partage les mêmes supports, circuits d'édition et domaine de la fiction, et les arts visuels, puisque la bande dessinée se regarde et s'admire avant tout. De ces discussions épistémologiques, nous retiendrons que la bande dessinée possède un langage propre, un « ensemble original de mécanismes producteurs de sens »⁴, dans lequel l'image est prédominante⁵.

Ces difficultés sont doublées de considérations d'ordre linguistique. La diversité des appellations dans les différentes langues vient renforcer le flou sémantique déjà inhérent au genre. Les États-Unis désignent par exemple leur production de bandes dessinées sous le terme de *comics*, largement exporté dans le reste du monde. S'il s'agit à l'origine de souligner l'aspect

² GROENSTEEN Thierry, *Un objet culturel non identifié : la bande dessinée*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006. Dans cet ouvrage, T. Groensteen s'interroge sur le déficit d'identité de la bande dessinée et cherche à en établir les raisons. Il explore par exemple les « handicaps symboliques » du genre, comme « le pêché d'infantilisme » et « la tâche ingrate d'amuser », mais aussi le rôle des éditeurs ou de l'État.

³ Pour poser les termes de ce débat, nous nous appuyons sur les réflexions de Thierry Groensteen dans son article « Définitions » in Ory Pascal (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelle & Mazenod, coll. L'art et les grandes civilisations, 2012.

⁴ GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, 2011, p. 2.

⁵ *Idem*, p. 10. C'est le choix que fait T. Groensteen dans sa délimitation du langage de la bande dessinée. « Sa prédominance [l'image] au sein du système tient à ce que l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers elle ». Il s'agit du véhicule privilégié du récit.

humoristique et la vocation de divertissement d'histoires sérielles publiées par bandes dans les suppléments de journaux, le mot s'est ensuite étendu sans distinction à l'ensemble des produits, de manière tout à fait arbitraire. L'expression française « bande dessinée » insiste quant à elle sur la forme même du médium, explicitant la disposition des images. L'Argentine également possède sa propre manière de nommer la bande dessinée, puisqu'il s'agit d'une *historieta*, une petite histoire. L'accent n'est pas mis sur l'aspect figuratif mais bel et bien sur la narration, le primat du récit dont la fonction est de raconter.

Autre point essentiel : la bande dessinée n'est pas dissociable de ses conditions de production. L'objet culturel n'est pas autonome mais s'inscrit dans des circuits de production spécifiques et des phénomènes de circulation dans un temps historique donné. Au-delà de la particularité de son langage, la bande dessinée est avant tout un produit culturel du XX^e siècle, un objet de consommation qui se développe dans le sillage de la culture de masse. Si ses origines sont incertaines, la tradition de bande dessinée en Argentine est aussi lointaine qu'en Europe, qui retient le Genevois Rodolphe Töpffer comme l'inventeur des « histoires en estampes » à la fin des années 1820⁶. Plus précisément, le journal satirique *El Mosquito* qui paraît en Argentine à partir de 1863, constitue le premier antécédent direct. On y trouve les premières caricatures politiques, qui commencent à s'organiser en séquences. Ainsi, la bande dessinée voit le jour dans des revues spécialisées qui se donnent l'humour comme objectif, qu'il soit écrit ou dessiné. Ce constat nous amène à effectuer une précision : la tradition argentine englobe deux veines de la bande dessinée. L'« humour graphique »⁷, que nous appellerons bande dessinée humoristique, privilégie le dessin caricatural, à l'image de la Mafalda de Quino ou des personnages de Caloi. À ses côtés, la bande dessinée dite « sérieuse » ou « d'aventure », renvoie au genre de l'aventure et tend à utiliser un dessin de type réaliste. Notre objet d'étude appartient à cette deuxième catégorie.

La bande dessinée n'est devenue que tardivement un objet d'étude pour le monde académique. En premier lieu, son histoire est le fait d'amateurs et de bédéphiles, dans une perspective que l'on pourrait qualifier de journalistique. On remarque cependant un intérêt croissant du monde universitaire pour la bande dessinée depuis une dizaine d'années. L'explosion de thèses et de mémoires en France est un bon indicateur de cette attention⁸, même

⁶ GROENSTEEN Thierry, *Système...*, *op. cit.*, p. 1.

⁷ En langue originale, les spécialistes argentins parlent d'*humor gráfico*.

⁸ Il suffit pour s'en convaincre de consulter le site du Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) d'Angoulême, qui en recense quelques-uns. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article296>

si cette légitimation universitaire est encore imparfaite : il n'existe pas de département de bande dessinée comme pour le cinéma par exemple, qui apparaît pourtant presque à la même époque, et peu de colloques ou conférences y sont consacrés.

Deux axes principaux peuvent être dégagés dans le développement d'une pensée académique sur la bande dessinée. C'est tout d'abord dans une perspective sémiologique qu'un discours se construit (Oscar Masotta, Oscar Steimberg pour l'Argentine ; Pierre Fresnault-Deruelle, Thierry Groensteen pour la France ou encore Scott McCloud aux États-Unis), avec l'idée que la bande dessinée est un langage qu'il faut décoder. Le deuxième domaine d'étude, qui nous intéresse plus particulièrement, est historiographique. De quelle façon les historiens s'approprient la bande dessinée comme une source pour écrire l'histoire, un document pour l'analyse historique ? Quelles relations entre bande dessinée et histoire ⁹?

Dans cette démarche d'appropriation de la bande dessinée par la discipline historique, Pascal Ory, historien français du culturel, fait figure de pionnier¹⁰ avec son article de 1984 « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1959) »¹¹. À partir d'une analyse de l'objet culturel de la bande dessinée, l'auteur étudie le bouleversement des rapports de force dans le champ de la culture de masse en France : le passage d'une hégémonie américaine incontestable qui s'installe dans l'entre-deux-guerres à un clair mouvement de « désaméricanisation » à partir de 1945. Dans son travail, l'historien prend en compte corrélativement ce qui relève du culturel, de l'économique et de l'institutionnel. À l'instar d'Ory, bon nombre d'historiens revendique une « histoire culturelle » de la bande dessinée (Jean-Paul Gabilliet, Thierry Crépin, Michel Porret...). L'ouvrage de Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, publié aux Éditions du Temps en 2005, est à ce jour le travail le plus complet dans une perspective culturaliste. La bande dessinée est conçue par ces historiens comme une voie pour comprendre une société à un

⁹ Un angle d'approche extrêmement récent dans la relation entre bande dessinée et histoire, sur lequel nous ne nous attarderons pas ici, est un questionnement autour de la façon dont la bande dessinée *fait et écrit* l'histoire, sur ses moyens d'écritures de l'histoire. C'est sur cet aspect qu'a par exemple porté le séminaire « Les écritures visuelles de l'Histoire dans la bande dessinée : enjeux et pratiques » (séminaire organisé par Pierre-Laurent Daurès, Adrien Genoudet et Vincent Marie, décembre 2014 – juin 2015). La vocation de ce séminaire était « de se confronter à la manière dont la bande dessinée met en gage de nombreux processus d'écriture de l'histoire par le biais du visuel. Il s'agit de mettre en avant le fait que la bande dessinée participe de la *lisibilité* et de la *visibilité* de l'Histoire. »

¹⁰ Avant lui, Francis Lacassin à la Sorbonne à partir de 1971 et Pierre Couperie à l'EHESS à partir de la fin des années 1970 sont les premiers universitaires à s'intéresser à la bande dessinée, mais ce sont les travaux de Pascal Ory qui ont obtenu une réelle visibilité et provoqué un « déclic » dans l'étude du genre.

¹¹ ORY Pascal, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1959) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984, pp. 77-88. Adresse URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1984_num_4_1_1718 (Site consulté le 2 mai 2013).

moment donné. Ces chercheurs attirent l'attention sur l'importance de replacer la bande dessinée dans son contexte et s'appliquent à prendre en compte ses conditions de production, de diffusion et de réception. Une approche qui implique de s'intéresser autant à des facteurs techniques et économiques qu'à des facteurs politiques et culturels. Les historiens, qu'ils se réclament ou non de l'histoire culturelle, conçoivent par ailleurs la bande dessinée comme l'une des sources les plus riches pour étudier l'imaginaire des sociétés¹². Ces travaux sont conduits avec l'idée que l'imaginaire de la bande dessinée est en prise avec le monde qui l'entoure et l'influence à la fois. Ainsi, comme l'indique Porret : « Selon Francis Lacassin, la bande dessinée reste un « miroir » du monde, au même titre que toute production intellectuelle. Un miroir convexe ou concave, soit déformant, comme tous les dispositifs spéculaires. Le contexte sociopolitique formate l'historicité culturelle de la bande dessinée »¹³. Ces deux approches de la bande dessinée, qui ne s'excluent pas nécessairement, pourraient renvoyer aux deux conceptions de l'histoire culturelle qui coexistent pour Dominique Kalifa : la culture comme « domaine » et la culture comme « regard »¹⁴. La première, que nous avons déjà suffisamment abordée, renvoie à l'histoire des objets culturels et aux pratiques qui les engendrent. La deuxième est une approche du culturel soucieuse de restituer « les appréciations, les sensibilités, les valeurs, les croyances, les imaginaires, de questionner la part subjective ou symbolique de l'expérience, en bref d'analyser les différentes voies par lesquels les individus perçoivent, nomment et donnent sens au monde qui les entoure »¹⁵. Kalifa, qui a notamment travaillé sur les récits de crimes au début du XX^e siècle, considère les médias comme des révélateurs d'imaginaires collectifs.

Ces considérations nous amènent à nous attarder sur le concept d'imaginaire, qui occupe une place privilégiée dans cette étude. Nous choisissons de suivre la définition de l'historien du médiéval Jacques Le Goff, pour qui l'imaginaire fait partie du domaine de la « représentation » et le déborde en même temps. La représentation, liée au processus d'abstraction, « englobe toute

¹² Quelques exemples de travaux : Philippe Delisle s'applique à travers la bande dessinée à cerner un imaginaire colonial populaire. La bande dessinée fait partie des vecteurs de cet imaginaire : « reflet des mentalités ambiantes, elle participe par ailleurs à la diffusion des stéréotypes coloniaux » (DELISLE Philippe, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial : des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala, 2008, p. 10). On peut également penser au recueil d'articles sous la direction de Michel Porret, *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Georg, L'Équinoxe, 2009. Michel Porret étudie par exemple la façon dont la guerre froide fait naître un paradigme de la « grande menace » dans les bandes dessinées françaises à partir de 1945, alors que Frédéric Chauvaud explore le motif de l'enfermement carcéral dans la bande dessinée des années 1930 qui fait écho selon lui au climat d'incertitude de l'Entre-deux-guerres.

¹³ PORRET Michel (dir.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Georg, L'Équinoxe, 2009, pp. 21-22.

¹⁴ KALIFA Dominique, « Lendemain de bataille. L'historiographie française du culturel aujourd'hui », *Histoire, économie & société*, 31e année, 2012, pp. 61-70.

¹⁵ *Idem*, p. 67.

traduction mentale d'une réalité extérieure perçue ». Si l'imaginaire occupe dans le champ de la représentation « la partie de la traduction non reproductrice, non simplement transposée en image de l'esprit, mais créatrice, poétique au sens étymologique, (...) la fantaisie, au sens fort du mot, entraîne l'imaginaire au-delà de l'intellectuelle représentation »¹⁶. Utiliser ce concept est d'autant plus approprié que notre objet d'étude est une production de l'imaginaire et que l'idée d' « image » qu'il contient est un élément fondamental du langage de la bande dessinée.

Si la France a adopté une approche « historienne » de la bande dessinée dans les sillons de l'histoire culturelle, en Argentine la discipline ne s'intéresse que peu à cet objet. Il existe des approches historicisantes¹⁷, mais qui ne sont pas le fait d'historiens. Le champ académique dédié à la bande dessinée est plutôt semblable à celui des États-Unis avec des spécialistes des *communication studies*. Le groupe de recherche de l'École de Sciences de l'Information de l'Université de Córdoba, institutionnalisé depuis 2008, est représentatif d'un essor universitaire d'une part, et des approches disciplinaires les plus répandues d'autre part, soit la sociologie, la sémiotique et la linguistique¹⁸. Le seul travail d'une historienne que nous ayons identifié est le récent ouvrage de Florencia Levín, qui étudie le langage et les processus sociaux de construction de sens sur le terrorisme d'État à partir d'une multitude de vignettes publiées dans les espaces humoristiques du quotidien *Clarín*¹⁹. De manière générale, l'une des caractéristiques propre à la littérature sur la bande dessinée en Argentine est la coexistence, dans leur ordre d'apparition, de journalistes, critiques et chercheurs. On compte un nombre conséquent d'études, de qualités diverses, concentrées pour une bonne part sur la bande dessinée humoristique et notamment sa relation au politique. Prédominant aussi des travaux sur des séries, des personnages ou des auteurs²⁰. La littérature sur le scénariste Héctor Germán Oesterheld, qui a largement contribué à façonner le genre en Argentine et est devenu un symbole national à la suite de sa « disparition » lors de la dictature, est par exemple plus qu'abondante. En ce qui concerne notre revue, elle a essentiellement été abordée dans le cadre

¹⁶ LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval : essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. II.

¹⁷ On peut penser par exemple au groupe *La Bañadera del comic*, créé en 2001, pionnier dans la recherche sur l'histoire de la bande dessinée argentine. Ses membres se définissent comme des journalistes, critiques ou spécialistes de la bande dessinée latino-américaine et certains sont dessinateurs ou scénaristes par ailleurs.

¹⁸ <https://historietasargentinas.wordpress.com/>

¹⁹ LEVÍN Florencia, *Humor político en tiempos de represión: clarín, 1973-1983*, Buenos Aires, Éd. Siglo Veintiuno, 2013.

²⁰ Tout au long de cette étude, nous utiliserons le terme « auteurs » pour désigner dans le même temps les scénaristes et les dessinateurs.

d'approches englobantes, encyclopédiques, sur l'histoire de la bande dessinée argentine²¹ ou dans des articles de vulgarisation. À notre connaissance, la seule analyse vraiment aboutie de la maison d'édition Record et de ses revues est celle de Laura Vazquez dans son livre sur l'industrie de la bande dessinée argentine²². Cet ouvrage, sans doute l'approche académique la plus complète qui existe, étudie le fonctionnement du marché argentin de bande dessinée entre 1968 et 1984 d'un triple point de vue : historique, sociologique et esthétique. La chercheuse retrace l'histoire de Record, sa proposition éditoriale et le fonctionnement de sa production mais ne prend pas en compte le discours de la fiction en tant que tel.

Cette revue de littérature sur la bande dessinée doit être complétée par quelques considérations sur l'historiographie de la dictature. Il convient de signaler que ce n'est que récemment que se développe une histoire des représentations sociales des Argentins pendant les années du *Proceso*. Les historiens s'intéressent de plus en plus aux pratiques et représentations de la vie quotidienne « en superficie »²³. Dans ce contexte, une nouvelle attention est portée aux contenus de la presse écrite, média de diffusion massive conçu comme un lieu privilégié de circulation des discours²⁴. Il est important pour nous de prendre en compte ces travaux parce qu'ils font en partie état d'un climat et d'un processus de symbolisation d'une expérience historique. Les discours de la fiction ne peuvent pas être détachés d'un imaginaire plus large.

Au regard de ces considérations, ce travail a pour volonté de combler partiellement et modestement la carence d'études historiennes dans le champ de la bande dessinée en Argentine. Il s'agit d'apporter un regard nouveau, en utilisant les perspectives méthodologiques de l'histoire culturelle et en s'appuyant sur les chantiers ouverts par les historiens de la bande dessinée en France. La problématique que nous nous proposons se construit sur un certain nombre de tensions. Qu'est-ce que l'étude de la bande dessinée apprend à l'historien sur le régime politique et la société argentine de l'époque ? Dans quelle mesure la dictature argentine, alors même qu'elle visait un contrôle massif de la culture et des individus, a laissé un espace de

²¹ Pour n'en citer que deux : TRILLO Carlos, SACCOMANNO Guillermo, *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Ediciones Record, 1980 ; GOCIOL Judith, *La historieta argentina: una historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

²² VAZQUEZ Laura, *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, Estudios de comunicación, 2010.

²³ SCHINDEL Estela, *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Villa María, Eduvim, 2012, p. 19.

²⁴ Voir par exemple les travaux de : FRANCO Marina, *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2012 ; LEVÍN Florencia, *Humor político en tiempos de represión: clarín, 1973-1983*, Buenos Aires, Éd. Siglo Veintiuno, 2013 ; SCHINDEL Estela, *op. cit.*

marge au domaine culturel de la bande dessinée qui a été au cœur d'un réseau d'échanges et de connexions ? En quoi la bande dessinée a été un laboratoire de différentes visions qui ont cohabité dans l'imaginaire social de l'époque ?

Pour répondre à ces questions, notre démarche a plusieurs entrées²⁵. C'est tout d'abord une histoire matérielle que nous entreprenons, en retraçant l'histoire d'une revue, d'une maison d'édition, et en accordant une importance aux formes de production. La revue *Skorpio* doit être étudiée dans sa matérialité et sa fonction spécifique, soit un support de divertissement qui fait partie de l'économie de l'imprimé, et de la presse en particulier. Le lien commercial de la maison d'édition Record avec l'Italie implique par ailleurs de porter une attention particulière aux connexions, aux circulations, et d'une certaine manière d'effectuer un changement d'échelle, de sortir du cadre national de l'Argentine, sans avoir la prétention de faire une histoire « globale » ou du moins « transatlantique »²⁶. Se placer dans cette optique aurait nécessité une enquête de terrain en Italie ou en divers points d'Europe et un véritable *suivi* des flux. À partir de notre cas d'étude, nous nous attacherons cependant à démontrer la pertinence d'une telle perspective et à donner quelques pistes pour en écrire l'histoire. Nous mobiliserons également une approche plus sociale de notre objet d'étude, avec une attention accordée aux acteurs de la revue, à leurs trajectoires et leurs pratiques de travail, mais aussi, dans la mesure du possible, aux formes d'appropriation et de réception. Enfin, c'est une analyse en termes de « contenus » que nous souhaitons mener. Il s'agit de s'interroger sur les thèmes et les leitmotifs, les figures héroïques, les représentations du passé et du futur, etc. En somme, l'ensemble des constructions symboliques qui s'opèrent dans les bandes dessinées de notre revue. Le discours analysé appartient au domaine de la fiction, qui a ses règles propres. S'y intéresser requiert des compétences qui ne sont pas propres à l'historien et la pluridisciplinarité peut s'avérer utile. Les outils de la sémiologie ou de l'analyse littéraire pure ne sont pas à négliger. Cet exercice

²⁵ La formulation de cette démarche suit peu ou prou les grandes lignes tracées par Dominique Kalifa lorsqu'il délimite les modalités par lesquelles les historiens se sont emparés des productions textuelles. KALIFA Dominique, « L'imprimé, le texte et l'historien : vieilles questions, nouvelles réponses ? », *Romantisme*, n° 143, 2009, pp. 93-99.

²⁶ Le concept de « mondialisation » s'est développé de manière exponentielle ces quinze dernières années dans différentes sphères d'activités sociales, du journalisme au politique. Ce phénomène en vogue est venu se loger dans les réflexions des sciences sociales, jusqu'à institutionnaliser une approche méthodologique propre à ce que l'on pourrait appeler un « tournant global » des sciences sociales, c'est-à-dire une construction transdisciplinaire autour d'une même problématique. En histoire, il faudrait parler *des* histoires globales, au vu de la pluralité des termes qui ont été utilisés : *Global History*, *Connected History*, *World History*... La démarche est cependant plus ou moins identique : il s'agit d'accorder une place particulière à la façon dont des espaces géographiquement éloignés sont connectés entre eux, par l'étude des circulations de tous types qui les travaillent, dans le but de saisir les transformations et changements à l'œuvre dans ces sociétés. Le « global », ou encore la « connexion » sont les maîtres mots de ces approches, impliquant la constitution de toute une série de concepts connexes comme ceux de « flux » ou de « réseaux ».

présente un autre écueil, comme le signale Dominique Kalifa, qui est celui de traduire mécaniquement des contenus en « visions du monde »²⁷, voire de tomber dans une histoire psychanalytique. Dans la continuité de cette mise en garde, précisons que nous n'avons pas pour ambition de tirer des conclusions générales ou définitives sur les systèmes de représentations ou l'imaginaire collectif de l'ensemble d'une société à un moment donné. Notre approche est de type monographique, centrée sur une étude de cas. Si son analyse permet d'en éclairer certains aspects, il faut garder à l'esprit ses limites, notamment parce qu'on ne peut pas parler d'une diffusion remarquablement massive de cette revue, ni évaluer complètement son impact et les usages de lecture, ou tout simplement parce que la bande dessinée n'est qu'un vecteur parmi d'autres d'« imaginaire ». C'est pour ces raisons que l'on préférera parler de « fragment » d'un imaginaire social et envisager notre travail comme une petite contribution à la compréhension des représentations sociales et du parfum d'une époque.

L'enquête de terrain que nous avons menée à Buenos Aires entre octobre 2013 et janvier 2014 a été conditionnée par un contexte de difficulté d'accès aux sources. Cette problématique est d'autant plus importante que l'Argentine a connu une pratique de conservation publique tardive dans le domaine de la bande dessinée. Un fonds d'archives de la bande dessinée et de l'humour graphique argentin²⁸ se constitue depuis trois ans à la Bibliothèque nationale d'Argentine, première initiative du genre à caractère publique. Son but est de centraliser un matériel éparpillé pour favoriser la préservation et la recherche. Ce fonds rassemble à la fois des livres théoriques, des revues et fanzines²⁹, mais aussi des lettres, photos ou entretiens filmés. À titre de comparaison, le Centre national de la bande dessinée et de l'image à Angoulême, à vocation patrimoniale, est opérationnel depuis 1990. La conservation en Argentine a beaucoup plus été le fait de la sphère privée, comme pratique d'une poignée de collectionneurs, ce qui rend de potentiels documents épars et méconnaissables. L'existence d'un lieu comme le parc Rivadavia à Buenos Aires, foire aux revues quotidienne, est à ce titre exemplaire³⁰. Les stands et leurs tenanciers, collectionneurs de l'ombre dont les fonds propres sont bien souvent incommensurables et jalousement gardés, constituent à eux seuls un vaste lieu de mémoire encore peu exploré. De même, à l'exception des revues en tant que telles (pour certaines...), les

²⁷ KALIFA Dominique, « L'imprimé, le texte et l'historien... », *op. cit.*, p. 97.

²⁸ « Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos ».

²⁹ Le terme de « fanzine » renvoie à une revue éditée par des fans.

³⁰ Le parc devient un lieu d'échange informel entre philatélistes au début des années 1940. Au fil des ans, une « feria » se développe et s'institutionnalise. Une partie est consacrée à la philatélie et la numismatique, l'autre aux livres, revues, et disques usagés. Pour en savoir plus sur l'histoire de ce parc : http://www.ombudelrivadavia.com.ar/?page_id=5.

archives des maisons d'édition aujourd'hui disparues n'ont pas été gardées. La difficulté d'accès aux sources est une problématique soulignée par tous les chercheurs. Vazquez explique par exemple qu'elle n'a que de très rares fois trouvé des revues de bande dessinée dans les hémérothèques et bibliothèques publiques. Les collectionneurs quant à eux sont réticents à donner accès à leur collection ou alors la transforment en activité lucrative (faire payer pour consulter ou prendre en photo). La chercheuse évoque également les mauvais états de conservation ou encore la difficulté de trouver les éditions originales³¹. Ainsi, le chercheur est souvent obligé d'acheter lui-même les périodiques, alors que la digitalisation est un recours encore peu utilisé.

Face à cet état de fait et à la difficulté de définir un corpus pertinent pour une époque relativement longue dans le temps qui nous était imparti, nous avons choisi de nous concentrer sur une unique revue : *Skorpio*, la revue phare des Éditions Record. Plusieurs facteurs ont conduit au choix de cette revue précise et en premier lieu, comme nous l'avons déjà évoqué, son caractère novateur, lié à sa proposition éditoriale et à la connexion de Record avec l'Italie. Considérée par les spécialistes comme un classique de la bande dessinée d'aventure de l'époque, cette revue est publiée sans interruption sur toute la période et fait partie des revues de bande dessinée les plus diffusées. Les auteurs les plus reconnus du domaine y ont contribué. De plus, si cette publication comprend des séries, entre sept et dix par numéro, c'est également une revue pionnière dans le développement d'un discours théorique sur la bande dessinée, avec une rubrique spécifique qui s'y consacre, le « Club de la bande dessinée ». Chose relativement nouvelle pour l'époque, *Skorpio* publie chaque mois une rubrique « courrier des lecteurs », interstice mince mais utile pour ébaucher un profil de lecteur et les différents usages et appropriations de la revue.

Cette recherche est ainsi basée sur la digitalisation et l'analyse de 107 numéros de la revue *Skorpio*, publiés entre juillet 1974 et décembre 1983. Neuf ans et cinq mois de publications sont donc pris en compte, du n°1 au n°97, incluant également dix « livres d'or » annuels. Les exemplaires sont édités de façon mensuelle et comprennent une centaine de pages. Une autre source mobilisée a été un corpus de documents écrits qui ont accompagné les expositions et biennales sur la période, mis à disposition par le Fonds d'archives de la bande dessinée et de l'humour de la Bibliothèque nationale. Ces événements ont été des « points de rencontre » entre des acteurs et des œuvres de différentes provenances. Ces brochures et catalogues – qui contiennent des biographies ou des notes critiques -, sont des sources

³¹ VAZQUEZ Laura, *Fuera de cuadro: ideas sobre historieta*, Buenos Aires, Agua negra, 2012, pp. 110-113.

d'information précieuses pour déceler les rapports de force, le poids et l'influence de chaque nationalité, les thèmes en vogue du moment, etc. Le dernier type de source que nous avons utilisé est l'entretien, le récit de vie. Si nous avons pu en mener deux³², les entretiens effectués par les chercheurs de la Bibliothèque nationale et consultables sous forme de vidéo ont été par ailleurs utiles. À cela s'ajoutent les interviews de type journalistique qui abondent dans les fanzines comme *Comiqueando*. Ces documents ont permis de recueillir des données sur la trajectoire et les motivations des acteurs, et ont été un bon moyen d'appréhender les pratiques de travail et de sociabilité au sein d'une revue ou d'un milieu, ainsi que leur évolution dans le temps.

Pour répondre à la problématique proposée, notre raisonnement est bâti autour de deux hypothèses centrales. La première partie de ce travail est consacrée à tracer les contours d'un projet éditorial en temps de dictature. Son but est de montrer que la place particulière de la presse de bande dessinée sous le régime dictatorial lui a permis de créer de la connexion à plusieurs échelles, de tisser du lien social dans un monde de silence, à la fois de manière réelle et symbolique. Il s'agit de mettre en relief notre objet d'étude en analysant ses conditions de production mais aussi les contextes politiques et culturels dans lesquels il s'inscrit.

Dans la deuxième partie de notre étude, c'est l'analyse des contenus de la fiction qui est privilégiée. Nous postulons que la bande dessinée est un lieu où se mêlent plusieurs types de discours, représentatifs des contradictions de la société argentine de l'époque. D'une bande dessinée carrément subversive à un discours extrêmement conventionnel, mimétisme des topiques véhiculés par le discours militaire. Notre démarche ici est de confronter les « discours du quotidien » avec ceux de la fiction, explorés en détail et dans leurs différentes modalités. Cette partie est également le lieu d'une réflexion sur le lien entre fiction et réalité, avec l'idée que la fiction est un moyen de fuir le réel et en même temps de le construire, de lui donner du sens.

³² Le premier entretien s'est déroulé avec Jose Antõnio Lõpez Cancelo, un collectionneur du parc Rivadavia. Nous avons jugé utile de nous entretenir avec lui pour sa grande connaissance de la bande dessinée argentine, et parce qu'il était un ami personnel de Scutti, l'éditeur de Record aujourd'hui décédé. Le second entretien a été mené par téléphone avec Ernesto R. Garcia Seijas, un dessinateur de *Skorpio*.

PARTIE I : *Skorpio* et le « monde de la grande bande dessinée », entre rénovation du genre et projection internationale

Dans le contexte international de la guerre froide et dans le cadre de situations nationales particulières qui ont pour fond commun crise économique et instabilité politique, des régimes autoritaires dits de « sécurité nationale » se mettent en place à partir des années 1960 dans un certain nombre de pays d'Amérique latine. L'Argentine s'illustre entre 1976 et 1983 par l'ampleur d'un terrorisme d'État institutionnalisé.

Le premier chapitre de cette partie vise à évaluer l'impact et les conséquences de ce panorama politique sur la bande dessinée argentine, ainsi qu'à tracer les différentes tendances de ce média, sur des plans aussi bien économiques que culturels. Dans un second temps, nous observerons la façon dont *Skorpio* et les Éditions Record sont au cœur des dynamiques mises en valeur précédemment. Nous définirons les caractéristiques de ce projet éditorial et les différentes stratégies élaborées vis-à-vis de son public. L'analyse des liens de la maison d'édition avec l'Italie seront l'occasion d'étudier les circulations du média et la façon dont elles mettent à jour un espace culturel italo-argentin. Dans le troisième chapitre, nous reviendrons plus précisément sur les conditions de production de la revue *Skorpio* et les différentes étapes de sa création. Il s'agira notamment d'examiner le métier et les trajectoires des auteurs et, dans la mesure du possible, de tracer les contours du lectorat de la revue.

Chapitre 1 Tableau de la bande dessinée dans les années 1970 : un paradoxe ?

A) Du retour du péronisme au « Proceso » : mise en place d'une répression organisée

L'histoire du XX^e siècle argentin est marquée par une série de coups d'état militaires et une instabilité politique chronique : un cycle initié par le coup d'état du général Urriburu en 1930, qui renverse un gouvernement radical démocratiquement élu, et qui se conclut en 1983 avec l'élection de Raúl Alfonsín. Durant cette période, aucun président élu de façon démocratique n'est parvenu au terme de son mandat. Jusqu'en 1973, sur les 16 présidents qui se sont succédé, 11 étaient militaires. Tout comme dans la majorité des pays latino-américains à cette époque, le poids de l'armée dans la vie politique est prépondérant. Professionnalisée très

tôt, l'armée argentine a fonctionné dès le début du siècle comme un levier d'intégration et de citoyenneté, faisant partie intégrante de la construction de l'État moderne. Historiquement, son intervention est invariablement liée à des problèmes internes qui représentent des menaces pour la nation. Comme le souligne Alain Rouquié, « l'armée argentine n'a eu d'autres ennemis que les Indiens refoulés au sud et pacifiés au nord jusque dans les années trente, les métallos de Buenos Aires en 1919, les travailleurs saisonniers de Patagonie en 1920 et les anarchistes (...) »³³. Les militaires sont ainsi perçus comme de véritables acteurs politiques, ce qui associe une forme de légitimité à leurs actions, soutenues par de larges secteurs de la population.

Dans ce paysage politique, un premier choc autoritaire survient en 1966 avec l'arrivée au pouvoir du général Onganía, dont la « révolution Argentine » et le cycle de violence engendré constituent le prélude de la situation mortifère de la décennie suivante. Les années Onganía correspondent au renforcement d'une répression étatique. Parlement et partis politiques sont dissous, tandis que le climat d'ordre moral instauré par les militaires pose les bases d'un contrôle des médias, de la circulation des livres (la pratique de l'autodafé se répand) et de l'industrie cinématographique. L'université, destituée de son autonomie, est particulièrement touchée par cette réaction autoritaire, représentant pour les militaires le symbole de la subversion. Sur fond de crise économique, débute une vague de mobilisation sociale, qui s'inscrit dans un « moment 1968 » international. Ce rejet du régime s'exprime de façon paradigmatique par le « cordobazo » de 1969, de violentes émeutes estudiantines et ouvrières qui conduisent à une intervention des forces armées. En parallèle, les premières organisations *guerrilleras* surgissent dans le sillage de la révolution cubaine. L'expérience autoritaire consolide ces organisations, les confortant dans l'idée que la lutte armée est l'unique alternative et qu'elles représentent une sorte d'avant-garde de la mobilisation populaire. Une myriade de groupes armés fleurit à partir de 1967, comme les Forces Armées Péronistes, les *Descamisados* ou les Forces Armées Révolutionnaires. Mais celles qui font souche au début des années 1970 sont l'organisation des *Montoneros* et l'ERP (l'Armée Révolutionnaire du Peuple).

En écho aux remous de la société, Onganía est déposé par ses pairs et une transition vers un gouvernement civil s'organise. Perón, ancien général alors en exil, est triomphalement élu en 1973, en grande partie grâce à la popularité de son gouvernement quelques années plus tôt. L'état de guerre civile latent est cependant prégnant, reposant sur de fortes dissensions internes

³³ ROUQUIÉ Alain, *L'État militaire en Amérique latine*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 127.

au péronisme, du syndicalisme au politique et de l'aile conservatrice à l'extrême gauche. Perón, qui n'est plus qu'une « idole malade de soixante-dix-huit ans³⁴ » ne parvient pas à apaiser ces antagonismes. La tuerie d'Ezeiza le jour de son retour, qui vise la branche radicalisée du péronisme, entérine cet état de fait : la scission est consommée. S'ensuit l'exacerbation d'un climat de violence politique qui marque le triennat péroniste et s'étend à l'ensemble de la société argentine. Assassinats politiques, demandes de rançon et coups d'éclat caractérisent les modes de pression des groupuscules armés. En réaction, une organisation paraétatique secrète se constitue sous l'égide de José Lopez Rega, ministre du Bien-être social : la *Triple A* (Alliance Anticommuniste Argentine). L'armée crée à son tour sa propre structure pour combattre la guérilla, le Commando Libérateur de l'Amérique, qui a recours aux mêmes procédés terroristes que son adversaire, en toute impunité. C'est à cette époque qu'elle commence à mettre à l'épreuve ses techniques de répression, qui seront systématisées à partir de 1976. Perón meurt le 1^{er} juillet 1974 dans un pays profondément divisé. La situation empire avec la succession de sa femme Isabel, dont l'état psychologique laisse songeur, alors que le désastre économique est à son comble (538% d'inflation les huit derniers mois de 1975)³⁵.

Le coup d'État perpétré dans la nuit du 24 mars 1976 par les généraux en chef de l'Armée (Videla, Massera et Agosti) apparaît alors comme la solution naturelle, du moins rassurante, face à la violence de la crise nationale. La neutralité officielle revendiquée par les militaires les mois précédant leur prise de pouvoir leur confère une image d'ultime recours pour sauvegarder la nation. En réalité, leur effort de légitimation est à peine nécessaire : au vu de l'état de délitement du pays, un consensus général de la population se forme autour du nouveau gouvernement. L'État de siège est décrété, tandis que toute forme d'institution démocratique disparaît. Les militaires annoncent jusqu'à un horizon flou la mise en place d'un « Processus de réorganisation nationale » : « Cette œuvre sera conduite avec une fermeté absolue et avec la vocation de servir. La responsabilité assumée impose désormais l'exercice sévère de l'autorité pour extirper définitivement les vices dont souffre le pays »³⁶.

Un véritable terrorisme d'État se met en place contre la société civile. Un appareil répressif d'ampleur fait circuler les ordres du haut vers le bas, où les *grupos de tareas* sont chargés d'appliquer une élimination systématique. Si la disparition comme forme de répression

³⁴ LAFAGE Franck, *L'Argentine des dictatures, 1930-1983 : pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris, l'Harmattan, 1991, p. 107.

³⁵ *Idem*, p. 112.

³⁶ Extrait de la première proclamation radiodiffusée de Videla le 24 mars. *Idem*, p. 116.

politique devient courante à partir de 1974 et la mort de Perón, elle se dote d'un caractère général et radical après le coup d'État. Trois cent quarante centres de détention clandestins, caractérisés par une absence totale d'état de droit, sont opérationnels en 1976. L'École Mécanique de l'Armée (ESMA), en plein cœur de Buenos Aires, en est un exemple emblématique. Les « disparitions » s'organisent en différentes phases : séquestration, détention et torture, exécution. Selon les estimations, ces centres de détention, distribués sur l'ensemble du territoire, ont accueilli entre 15 et 20 000 personnes entre 1976 et 1982, dont 90% a été assassiné³⁷. Les Mères de la place de Mai, organisation de défense des droits de l'homme, avancent un chiffre total de 30 000 disparus. Si les foyers de guérillas - et la figure du « communiste » - sont les premières cibles, elles sont bien vite démantelées et n'importe quel citoyen peut être soupçonné de subversion, pour des raisons plus qu'arbitraires. Un climat de peur et de banalisation du mal s'installe, doublé d'un pacte de silence au sein de la société : « ça doit être nécessaire »³⁸ devient le mot d'ordre justificatif. Dans une étude sur la peur au sein de la société civile, Juan Corradi montre qu'elle se décline selon diverses modalités, telles que la dépolitisation, la réduction des activités réalisées en association, la négation de l'évidence de pratiques abjectes, l'adoption de stratégies égoïstes de survivance ou encore la compétition et la spéculation. La cruauté publique se reflète dans la vie quotidienne par un manque de solidarité, ce qui implique une croissance de l'autoritarisme dans les écoles, les lieux de travail, les familles et la rue³⁹. L'un des aspects du terrorisme d'État est la cassure des liens sociaux et des pratiques culturelles communes. Le groupe devient suspect, tandis qu'un individualisme exacerbé s'implémente au sein des pratiques sociales.

B) La bande dessinée en marge des sanctions ?

Les milieux de la culture et de l'éducation deviennent le miroir de la répression clandestine. C'est la formation des esprits que le régime veut contrôler, ce qui passe en premier lieu par la domination de ceux qui les influencent traditionnellement : professeurs, intellectuels, journalistes, artistes, etc. Les militaires cherchent à s'emparer totalement de l'espace public, non seulement dans une perspective d'annihilation qui se traduit par le contrôle et la censure, mais aussi dans le but de produire un discours officiel unique. Taxé de subversif, l'ennemi

³⁷ CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2006, p. 29.

³⁸ En langue originale : « por algo será »

³⁹ CORRADI Juan, « La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas », in CHERESKY Isidoro, *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*, Buenos Aires, Eudeba, 1985, pp. 171-187, pp. 177-178.

culturel est poursuivi. Avant d'englober un peu rapidement la répression culturelle sous le terme de « censure », il convient de l'éclaircir quelque peu : la censure *stricto sensu* désigne un « avant », ce qui vient *a priori*, alors que le contrôle est *a posteriori*. Les deux sont à l'origine d'une autocensure, peut-être le plus difficile à déterminer⁴⁰. Il s'agit donc de jongler entre ces trois aspects, sans oublier qu'il n'y a rien de manichéen dans leurs rapports avec le monde de la culture, mais au contraire une multiplicité de situations possibles.

Les jalons du contrôle de la culture sont posés bien avant le coup d'État et s'accroissent à partir de 1974, mais 1976 constitue une rupture relative par la généralisation et la systématisation de la répression culturelle, qui découle d'une idée de « guerre idéologique »⁴¹. Cette action est assumée dans le discours officiel de l'État et participe de cette guerre contre la société civile annoncée en grande pompe dès la prise de pouvoir. Ainsi, l'Amiral Armando Lambruschini déclare le 3 décembre 1976 :

« [Les terroristes] se sont servis et continuent de se servir de tous les moyens possibles et imaginables pour atteindre leurs objectifs : presse, chansons engagées, bandes dessinées, folklore, littérature, chaire universitaire, religion, et surtout ils ont essayé, sans y parvenir, de créer un climat de panique⁴². »

Ou Viola, en octobre 1978 : « le destin final des opérations en cours est l'esprit humain, le système interne de convictions de chaque homme »⁴³. Si certains en ont parfois douté, les groupes de recherche « Répression et culture. 1976-1983 » et « Un coup aux livres »⁴⁴ s'accordent à dire que les militaires ont eu une véritable *stratégie* vis-à-vis de la culture. Tout comme pour la répression clandestine, la répression culturelle s'érige en appareil institutionnalisé, qui va du haut vers le bas⁴⁵. Les tâches sont réparties de manière horizontale

⁴⁰ Nous empruntons cet éclaircissement méthodologique à ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2007, p. 67.

⁴¹ VARELA Mirta, « Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL www.camouflagecomics.com/pdf/02_varela_es.pdf (Site consulté le 2 mai 2013).

Nous ne mentionnerons jamais de pagination pour les articles tirés du projet *camouflagecomics*, étant donné qu'il s'agit d'essais indépendants sur support électronique ne faisant pas partie d'une revue.

⁴² *La Razón* du 3 décembre 1976. Référence : LAFAGE, *op. cit.*, p. 123.

⁴³ TORRES Ernesto, « Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL http://www.camouflagecomics.com/pdf/08_torres_es.pdf (Site consulté le 2 mai 2013). Texte en langue originale : « el destino final de las operaciones en desarrollo es la mente humana, el sistema interno de convicciones de cada hombre ».

⁴⁴ « Represión y cultura » est un groupe de recherche lancé depuis 2000 par la *Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires (Adjuntía en Derechos Humanos)*. « Un golpe a los libros » est un groupe qui dépend de la Direction Générale du Livre et de la Promotion de la Lecture du Secrétariat de la Culture du gouvernement. Ces deux groupes ont fusionné pour donner lieu à l'ouvrage *Un golpe a los libros*. Référence : GOCIOL Judith, INVERNIZZI Hernán, *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, coll. Derechos humanos, 2002, p. 13.

⁴⁵ Voir annexes, organigrammes n°1 et 2.

selon les divers lieux de la culture, et verticalement, de la décision à son application, sans qu'il y ait pour autant de réel organe de censure centralisé qui dicte à lui seul des sanctions. À un niveau intermédiaire, divers comités s'occupent spécifiquement du cinéma, de la télévision ou de la presse. Ils agissent sous l'égide du Ministère de la Culture et de l'Éducation, et sont en lien direct avec le Ministère de l'Intérieur ou le Service d'Information de l'État pour compléter leurs données sur telle ou telle personnalité.

Si l'on s'intéresse à la sanction en tant que telle, on voit qu'elle prend la forme de décrets, lois ou résolutions ministérielles sur des productions particulières. Au-delà d'une censure sporadique, des journaux ou des revues pour le cas de la presse peuvent être fermés sans ambages. Pour les interdictions professionnelles envers les personnes, la stratégie militaire consiste à élaborer des listes, qui sont de trois types : « noires », « grises » ou « blanches » selon la gravité des cas⁴⁶. Du simple avertissement verbal à la menace explosive (au sens strict), la sanction peut vite glisser sur le terrain de la clandestinité : assassinats, séquestrations, etc. De manière plus globale, ces actions visent à instaurer un climat de peur, meilleur moyen d'imposer une voix unique, celle du régime, en assurant une forme d'autocensure. L'exil en est une autre conséquence. On peut remarquer par ailleurs que la censure s'est appliquée de manière inégale selon les différents milieux culturels. Par exemple, Mirta Virela note que le discours de la censure a toujours été plus explicite dans les cas du cinéma et de la radio⁴⁷. Invernizzi et Gociol précisent quant à eux, pour le monde de la presse et de l'édition, qu'à plusieurs reprises les maisons d'édition ont cherché à obtenir des règles du jeu précises sur l'interdit et le permis, sans succès. Elles ont dû se cantonner au discours officiel qui éludait l'existence même de la censure, restant dans le flou quant à leur espace d'expression autorisé⁴⁸.

Mesurer la place de la bande dessinée au sein de l'appareil de censure implique deux types de vérifications. Une trace documentaire d'une part, qui ferait mention d'une investigation ou de toute forme d'intérêt porté à la bande dessinée, et des cas concrets d'autre part, preuves tangibles de l'application d'une sanction. Selon Ernesto Torres, il n'existe qu'un seul document de l'Archive Banade⁴⁹ - rare vestige des archives militaires -, qui fait référence à la bande

⁴⁶ A. I. D. A. [Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde], *Argentine, une culture interdite : pièces à conviction 1976-1981*, Paris, Petite collection Maspéro, 1981, p. 153.

⁴⁷ VARELA Mirta, *op. cit.*

⁴⁸ GOCIOLO Judith, INVERNIZZI Hernán, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁹ Selon les ordres donnés par Bignone, le dernier général argentin en place avant la tenue d'élections démocratiques, la majorité des archives militaires ont été détruites, réduisant ainsi la possibilité d'établir une vérité complète sur les événements. En mars 2000, une liasse conséquente de papiers est retrouvée dans une chambre de l'ancienne Banque Nationale du Développement. Disparus miraculés, ces documents confidentiels, renommés « Archive Banade », constituent un témoignage précieux sur le fonctionnement de la censure pendant le Processus.

dessinée : le mémorandum 68/81 « R » du 16 janvier 1981, produit par la Direction Générale des Publications du Ministère de l'Intérieur et envoyé par le Département d'Intelligence de la Direction Générale de Sécurité Intérieure à la Police Fédérale d'Argentine⁵⁰. Il s'agit d'une liste de noms de collaborateurs de la revue *Superhumor*, dont les antécédents sont sollicités. C'est la seule trace de ce type connue à ce jour. Si l'on observe d'autre part la liste des 130 « Éditions argentines marxistes et / ou avec plus de 50% d'œuvres marxistes »⁵¹, issue également de l'Archive Banade, on constate qu'aucune des maisons d'éditions qui publie un matériau conséquent de bande dessinée (Columba, Record, La Urraca) n'en fait partie. De manière générale, on sait cependant que les médias graphiques font l'objet d'un rapport quotidien d'évaluation qui porte sur le « comportement des médias de communication sociale »⁵². Chaque livre, chaque publication est systématiquement analysé.

S'il est difficile de mesurer le contrôle effectif mené, d'autant plus sur la base d'un unique corpus de documents retrouvé, l'examen des cas de censure appliqués corrobore cette hypothèse. Des revues d'humour sont censurées pendant la période péroniste, comme la revue *Satiricón*, fermée une première fois en octobre 1974 puis en mars 1976. Mais les cas de censure sont de fait très rares pour la bande dessinée à partir du coup d'État. Il n'y a pas eu de véritables interruptions de publications. Seule la revue *Humor* a dû faire face plusieurs fois aux aléas de la censure, à l'échelle de quelques numéros⁵³. Penser les choses dans le sens contraire est par ailleurs instructif. Il est important d'observer *ce qui n'a pas été censuré*. Comme nous le verrons plus loin, plusieurs séries publiées dans la revue *Skorpio* présentent une claire visée idéologique.

L'analyse de la partie concernant la culture a donné lieu à l'ouvrage *Un golpe a los libros*. Y figure notamment le « Rapport spécial n°10 », daté d'octobre 1977, qui expose la conception de la culture des militaires et ébauche un plan d'action. La difficulté de combattre l'« ennemi culturel » est mise en valeur, et des consignes pour l'identifier sont élaborées. Pour repérer « quelque chose de marxiste », les services doivent chercher des auteurs ou des concepts marxistes comme « lutte des classes » dans les publications. Pour ce qui est « subversif », les recherches sont élargies à des mots clés tels qu'« avortement » ou « questionnement d'ordre familial ». De manière générale, l'ensemble des 600 documents de l'Archive Banade permet d'avoir une idée de l'ampleur du matériel analysé. Il s'agit bien d'une stratégie globale, à l'échelle nationale. Référence : GOCIOLO Judith, INVERNIZZI Hernán, *op. cit.*

⁵⁰ TORRES Ernesto, *op. cit.*

⁵¹ Le document s'intitule « Editoriales publicaciones y autores analizados por la SIDE y encuadrados dentro de los decretos 1774/73, modificatorio 1477/75, y decreto-ley 20216/73 ». Seule la liste des maisons d'éditions a été retrouvée. Référence : GOCIOLO Judith, INVERNIZZI Hernán, *op. cit.*, p. 69.

⁵² *Idem*, p. 55. Texte original : « comportamiento de los medios de comunicación social ».

⁵³ Revue des Éditions La Urraca qui paraît à partir de 1978. Son premier numéro a été déclaré de « diffusion limitée » à cause d'une référence ironique au Mondial et à l'économie. L'un des titres de la couverture indique en effet : « Menotti de Hoz a dit : *Le Mondial se fait coûte que coûte* ». La septième édition a vu son droit de circulation interdit pendant la visite de la famille royale d'Espagne, parce qu'elle moquait l'événement. Il en a été de même pour d'autres numéros. Référence : VIRELA Mirta, *op. cit.*

Dans une entreprise de contrôle aussi massive que celle instaurée pendant le Processus, des priorités doivent être définies, et la bande dessinée n'en fait pas partie. Une première hypothèse qui peut être avancée touche au statut de la bande dessinée. C'est un objet qui n'appartient pas à la « culture officielle » et ne paraît pas « sérieux ». Peu valorisée artistiquement, cette marginalité de la bande dessinée au sein de la culture se reflète peut-être en partie dans l'attention que lui portent les militaires. Sa fonction de divertissement ne semble pas englober naturellement une dimension éducative ou de transmission d'idées. En outre, d'un simple point de vue stratégique, la bande dessinée n'est plus le média de masse qu'elle avait pu être vingt ans plus tôt. Le recul de sa part de marché a pu être un facteur déterminant. À un second niveau, on pourrait supposer une forme d'incompréhension, ou de manque de subtilité de la part des militaires. Des exemples bien connus illustrent la part d'arbitraire et de bêtise dans l'exercice de la censure⁵⁴. Les écrits sur le rock national sont à cet égard instructifs. Eliel Markman souligne par exemple l'incohérence des interdictions au sein des radios, basées sur des critères de goût (« ne pas aimer » une chanson), voie royale vers l'arbitraire, et une profonde ignorance⁵⁵. Ce qui donne lieu à des jeux de détournement de la part des programmeurs, comme renommer *Cooking* la chanson *Cocaïne* d'Eric Clapton. Plus généralement, l'auteur revient sur l'itinéraire des petits gradés militaires, peu éduqués et souvent issus d'un milieu social défavorisé. Un livre est remis tous les mois à chaque officier, sorte de traité moral ou réflexion de stratégie militaire⁵⁶. Au-delà d'une sécurité, le carcan de l'armée produit ainsi une « pensée commune » qui homogénéise, de façon manichéenne, la perception de l'opposition chez les militaires.

En somme, la bande dessinée est très marginale au sein de la stratégie de répression culturelle des militaires, et les rares cas de censure concernent plutôt la bande dessinée humoristique, bien plus proche de l'actualité. Et pourtant, les années 1970 constituent pour la bande dessinée argentine un moment de relative splendeur éditoriale et de visibilité croissante.

⁵⁴ Pour les livres, on peut penser à l'interdiction de *La cuba electrolítica* ou de *El cubismo*, pour des raisons que l'on s'imagine aisément. GOCIOLO Judith, INVERNIZZI Hernán, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ MARKMAN Eliel, « De l'identité musicale à la représentation politique : le rock argentin pendant la dictature », *Sociétés*, n° 117, 2012, pp. 73-86, p. 78.

⁵⁶ *Idem*, p. 81.

C) Le marché des revues de bandes dessinées : une relative bonne santé

L'Argentine fait figure d'exception au sein du continent latino-américain par sa consommation élevée de journaux et revues. Dans les années 1970, cette consommation représente la moitié de celle de l'ensemble de la région. Au début de la décennie, la moyenne de la consommation en Amérique latine est de 80 journaux pour 1000 personnes, alors qu'elle est de 182 journaux pour 1000 personnes en Argentine⁵⁷. Ford et Rivera expliquent ce contraste par des facteurs historiques⁵⁸. La très forte immigration européenne, ou encore la promulgation de la loi sur l'éducation laïque, gratuite et obligatoire⁵⁹ en 1884, qui a considérablement réduit l'analphabétisme, permettent de comprendre le développement vigoureux des organes graphiques du pays. À partir de 1880, la population croît considérablement grâce à l'afflux d'immigrés, la concentration urbaine s'intensifie et les secteurs secondaires et tertiaires se développent. Entre 1880 et 1920, on assiste à une croissance exponentielle des moyens de communication, en réponse aux besoins d'information et de récréation d'une société en formation. Pour ce qui est des revues, elles ne restent pas étrangères à ce développement général et s'épanouissent particulièrement à partir des années 1930, parallèlement à la radio et au cinéma muet, signes de l'avènement d'une culture de masse. La première revue argentine exclusivement consacrée à la bande dessinée paraît en 1928. *El Tony*, de la maison d'édition Columba, inaugure un vaste mouvement de production de revues intégralement composées de bande dessinée. Au regard de cet essor, Ramon Columba qualifie la bande dessinée de « petite princesse cajolée du journalisme moderne »⁶⁰. Dans les années 1940, les revues sont profondément intégrées dans le paysage des médias argentins et sont de tous types : information sportive, revues féminines, revues d'intérêt général... Les revues de bande dessinée connaissent quant à elles dans les décennies 1940 et 1950 leur « âge d'or », avec une quantité pharaonique de tirages jamais plus égalée par la suite. Au début des années 1950 par exemple, elles représentent 165 millions d'exemplaires par an, soit la moitié de ce qui se lit dans le pays⁶¹. Parallèlement, le genre croît en exigence et se « nationalise », marquant la fin des importations

⁵⁷ GETINO Octavio, *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 77.

⁵⁸ FORD Aníbal, RIVERA Jorge B., ROMANO Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1990.

⁵⁹ « Ley 1420 de Educación común »

⁶⁰ TRILLO Carlos, SACCOMANNO Guillermo, *op. cit.*, p. 32. Texte en langue originale : « la princesita mimada del periodismo moderno ».

⁶¹ LIPSZYC Enrique, « Argentine », in MOLITERNI Claude (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Éditions P. Horay, coll. Les Classiques de la bande dessinée, 1980, pp. 253-263, p. 256.

massives, de la production à la chaîne et des traductions rapides. Au cours de cette période, « non seulement la bande dessinée se positionne comme un produit massif dans l'industrie de la culture, mais elle réussit également à configurer son public, consolider son système professionnel, imposer une idéologie et définir une esthétique graphique propre »⁶².

À la suite de cet apogée, le début de la décennie 1960 est le moment d'une première crise de la bande dessinée. Celle-ci peut être expliquée par une conjonction de facteurs comme l'arrivée massive de revues mexicaines sur le marché argentin, proposant à moindre coût une meilleure qualité d'impression, ou encore la banalisation de la télévision, qui constitue un divertissement gratuit. On assiste donc à une chute de la consommation, notamment de la part des classes populaires⁶³, tandis que certaines maisons d'édition ferment⁶⁴ et que les hebdomadaires se convertissent en mensuels.

Si l'on tente d'esquisser un panorama de la production sur la période qui nous intéresse, il est possible de percevoir plusieurs tendances.

Le début des années 1970 est marqué par une reprise de la bande dessinée après les années 1960. En 1967, le total d'exemplaires vendus peine à atteindre les 21 millions alors que le nouveau souffle de la décennie suivante s'illustre par un pic de la production en 1974 qui dépasse les 45 millions d'exemplaires vendus⁶⁵. Cela correspond au moment où les revues dans leur ensemble expérimentent leur plus gros volume de production sur notre période d'étude, avec une envolée en 1974 qui atteint les 135 millions d'exemplaires seulement dans le grand Buenos Aires, sur un total de 450 titres⁶⁶. Au début de cette décennie, les quatre maisons d'édition principales pour les revues sont d'un côté Julio Korn et Atlántida et pour la bande dessinée les Éditions Abril et Dante Quinterno, dont le tirage pour l'ensemble des numéros atteint les 700 000 exemplaires pour chacune d'elles⁶⁷. À ce moment-là, presque la totalité du papier est importée pour la presse, ce qui correspond à environ 200 000 tonnes par an, soit

⁶² VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, *op. cit.*, p. 25. Texte en langue originale : « (...) la historieta no solo se posiciona como un producto masivo en la industria de la cultura, sino que consigue conformar su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideología y definir una estética grafica propia. »

⁶³ VAZQUEZ Laura, « Tiempo varado. Historieta, arte y cultura en la Argentina del siglo XX », *Tebeosfera 2^a época* I, Buenos Aires, 2006. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/tiempo_varado_historieta_arte_y_cultura_en_la_argentina_del_siglo_xx.html (Site consulté le 17 juin 2013).

⁶⁴ Pour ne faire mention que de la bande dessinée d'aventure : les Éditions Frontera, créées par le scénariste Héctor Germán Oesterheld en 1957 font faillite ; Abril se défait en partie de ses revues de bande dessinée en 1961.

⁶⁵ FORD Aníbal, RIVERA Jorge B., ROMANO Eduardo, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁶ GETINO Octavio, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁷ *Idem*, p. 79.

quasiment la totalité de la consommation interne⁶⁸. Le tableau suivant donne une idée de la proportion de revues de bande dessinée en comparaison avec le reste de la production de revues sur cette période :

Tableau n°1 : Moyenne globale des tirages par numéro en fonction du type de revue

Type de revue	Moyenne globale des tirages par numéro
Femme et foyer	939 000
Intérêt général	647 000
Bande dessinée	645 000
Radio, cinéma et télévision	473 000
Didactique infantile	366 000
Sport	279 000

Source : élaboration propre à partir des données de GETINO Octavio, *op. cit.*, p. 79. Ces chiffres correspondent à l'année 1973.

On peut donc constater que la bande dessinée possède une place plus qu'honorable sur le marché des revues, presque au même niveau que les revues d'intérêt général. Cette relance de la production de bande dessinée qui s'observe d'un point de vue quantitatif s'explique également par des facteurs éditoriaux et artistiques. Plusieurs projets éditoriaux sont redéfinis et voient le jour. En premier lieu, comme nous le verrons, la revue *Skorpio* des Éditions Record participe entièrement de cette relance, grâce à un projet innovant et un succès auprès d'un public qui se redéfinit. Les Éditions Columba mettent quant à elles en place à partir de 1972 une nouvelle stratégie éditoriale pour concurrencer les publications mexicaines, qui consiste à ajouter de la couleur à leurs publications centrales. *El Tony*, *D'Artagnan* ou *Intervalo* deviennent ainsi « Super color ». Pour les revues de bande dessinée humoristique, incluses dans les statistiques présentées, le sérieux des années 1960 est balayé par la sortie d'une nouvelle revue en 1972 : *Satiricón*. Apparue dans un moment d'euphorie et d'élections libres, son succès s'accroît et elle devient, malgré son interdiction précoce, le fer de lance d'autres revues humoristiques. Pour finir, le quotidien argentin *Clarín*, média de circulation massive, impulse une politique de nationalisation de l'humour graphique en remplaçant les bandes dessinées nord-américaines de sa quatrième de couverture par des productions uniquement nationales.

⁶⁸ GETINO Octavio, *op. cit.*, p. 79.

À la suite du coup d'État, on observe une diminution drastique de la production. En 1979, la production de revues se réduit à 92 millions⁶⁹. Cette situation concerne l'ensemble des milieux culturels⁷⁰. Dans le domaine du cinéma, 21 films argentins sortent sur le grand écran en 1976, soit moitié moins qu'en 1973. Parallèlement, la fréquentation des salles baisse considérablement : 84 millions de spectateurs en 1975 contre 65,5 millions l'année suivante. On peut bel et bien parler d'une décadence du cinéma argentin, d'ailleurs largement touché par les phénomènes d'exil, comme celui du réalisateur Pino Solanas. La consommation de revues et journaux nationaux connaît elle aussi une diminution drastique : 122,1 millions d'exemplaires vendus en 1973 contre 79,6 millions en 1977. La consommation de livres diminue de 1,3 millions à la même période. En réponse à la médiocrité des programmes proposés, les indices d'audimat et d'écoute sont également en chute libre pour la télévision et la radio. L'édition de disques et la production de concerts sont aussi en baisse. Il faut cependant noter que cet état des lieux n'est pas homogène sur l'ensemble de la période qui nous intéresse. Ce panorama est intimement lié à la situation socio-politique mortifère du pays, doublée d'une crise économique et d'une période de forte inflation. Pour prendre la mesure de cette situation, il suffit d'observer le prix des journaux et revues. Si *Skorpio* est vendue à 7 pesos en avril 1974, son prix est multiplié par 15 deux ans plus tard. Et ces chiffres sont sans commune mesure avec l'inflation que connaît le pays à partir de la fin des années 1980.

Tableau n°2 : Évolution du prix de la revue *Skorpio* entre 1974 et 1983

Date	Prix (pesos)
juil.-74	7
févr.-75	9
août-75	25
janv.-76	60
juil.-76	140
janv.-77	180
août-77	300
janv.-78	600
juil.-78	1000
janv.-79	1400
juin-79	2000
janv.-80	3300
juin-80	4500

⁶⁹ GETINO Octavio, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁰ Les chiffres qui suivent sont basés sur les statistiques de l'INDEC. Référence : VARELA Mirta, *op. cit.*

mars-81	8500
août-81	12 000
janv.-82	18 000
juil.-82	28 000
févr.-83	85 000

Source : élaboration propre à partir des archives de la revue.

La fracture que constitue le coup d'État de mars 1976, si elle est frappante au niveau de la production, est cependant à relativiser, car on observe un phénomène de continuité dans les publications et une censure sporadique voire inexistante pour la bande dessinée. Vers 1976, les revues de bandes dessinées « sérieuses » encore présentes dans les kiosques argentins sont divisées presque exclusivement entre deux maisons d'édition : Columba et Record⁷¹.

Globalement, l'ensemble de la consommation culturelle connaît une reprise à partir de 1980. Dans le cas de la bande dessinée, c'est avant tout à partir du retour à la démocratie que l'on peut véritablement parler d'une relance, voire d'une explosion – éphémère –, de la production. La revue de bandes dessinées *Fierro* (Éditions La Urraca), qui commence à paraître en 1984, est le symbole de ce dynamisme.

D) Biennales et rencontres, une visibilité croissante

Si sa consommation se réduit considérablement dans les années 1970, cette période correspond paradoxalement à un moment d'affirmation et de visibilité de la bande dessinée argentine sur la scène internationale. Cette tendance s'observe à plusieurs échelles, à travers une entreprise de légitimation au niveau national, qui s'inscrit elle-même dans un mouvement plus large, et une reconnaissance au-delà des frontières du pays.

Le premier « tournant » à considérer, qui cristallise et impulse ces nouvelles orientations, est celui représenté par la Biennale de 1968. Cette première Biennale de la bande dessinée, patronnée par l'*Instituto Di Tella* et l'*Escuela Panamericana de Arte*, se tient à Buenos Aires entre le 15 octobre et le 15 novembre 1968 et accueille près de 350 000 visiteurs⁷². C'est le premier acte de reconnaissance d'une culture « officielle » envers la bande dessinée, même si certains auteurs – à l'instar d'Oesterheld et Breccia –, ont interprété le fait de sortir les

⁷¹ VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, op. cit., p. 222.

⁷² *Idem*, p. 81.

bandes dessinées de la rue et de leur support habituel comme une décadence du genre⁷³. La biennale reprend les objectifs de l'exposition internationale *Bande dessinée et figuration narrative* réalisée au Musée des Arts décoratifs de Paris l'année précédente, et qui s'est ensuite exportée à Londres, Berlin, São Paulo et Helsinki. Comme le montre Laura Vazquez, il s'agit à la fois de la reprise d'un modèle européen et d'une volonté de le dépasser, avec le but de « projeter Buenos Aires comme la capitale de la bande dessinée internationale »⁷⁴. En plus des auteurs argentins, sont exposées des planches originales d'artistes de plusieurs pays : États-Unis, Espagne, Italie, France, Brésil et Japon. Si cet événement n'a pas eu tout à fait les effets attendus, comme la fondation d'un musée et d'une hémérothèque, il a permis de faire connaître la valeur de certains artistes argentins au niveau international. Plus essentiellement encore, il montre comment la bande dessinée argentine s'inscrit dans un système de circulations qui dépasse son cadre national.

Ce mouvement amorcé par la Biennale est corrélé au développement d'un discours sur la bande dessinée. En 1970, une maison d'édition « sérieuse », les Éditions Paidós, publie *La historieta en el mundo moderno* d'Oscar Masotta, le premier livre en Argentine sur ce thème. On peut également citer la *Historia de la Literatura Mundial* éditée par le Centro Editor de América Latina qui inclut en 1971 un tome spécial dédié à la bande dessinée : c'est la première fois qu'une histoire de la littérature écrite en espagnol consacre un passage à la bande dessinée, et la deuxième fois au monde après l'*Histoire des Littératures* (France, Pléiade-Gallimard, 1958)⁷⁵. L'apparition d'un effort de critique du genre et d'écrits spécialisés est un bon indicateur de sa prise en compte par les cercles intellectuels et donc de sa visibilité croissante. Cette évolution touche même le secteur éducatif : la bande dessinée entre dans la chaire de Littérature argentine de la faculté de Philosophie et Lettres de la UBA (Université de Buenos Aires) en 1973. L'Université de Córdoba commence également à introduire la bande dessinée comme objet d'étude.

Cette volonté de légitimation s'inscrit dans une tendance mondiale. En France, les années 1960 ont été une période fondatrice dans l'émergence d'un discours sur la bande dessinée, au sein de clubs et sociétés d'études, ainsi qu'à travers les premières revues

⁷³ TRILLO Carlos, SACCOMANNO Guillermo, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁴ VAZQUEZ Laura, *El oficio*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁵ DE MAJO Oscar, « Historieta argentina: la segunda mitad del siglo XX (1960-1999) », *Tebeosfera 2^a época 2*, Buenos Aires, 2009. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/historieta_argentina_la_segunda_mitad_del_s_xx.html (Site consulté le 3 mai 2013).

spécialisées⁷⁶. On peut également penser à la création du Centre de recherche et d'études sur le Comic en Espagne⁷⁷. Les premiers colloques et festivals ont lieu en Italie, en 1965 à Bordighera puis à Lucca l'année suivante, qui instaure le prix « Yellow Kid ». Une grande exposition se tient encore au Musée métropolitain de New York en 1966.

D'autre part, on observe un mouvement de reconnaissance de la bande dessinée argentine à l'échelle internationale. En 1973, Alberto Breccia reçoit le prix Yellow Kid du meilleur dessinateur étranger en Italie, Carlos Trillo en scénario en 1978, ou encore Arturo Del Castillo en 1980 pour l'ensemble de sa trajectoire. Les années 1970 voient le fleurissement en Argentine de biennales de l'humour et de la bande dessinée (1972, 1974, 1976, 1979, 1984). En 1979 se tient à Córdoba la « Première biennale internationale et quatrième biennale argentine d'humour et de la bande dessinée ». Cinquante-cinq intervenants du monde entier sont invités, parmi lesquels les Français Claude Moliterni et Jean Giraud, l'Italien Hugo Pratt ou l'Américain Saul Steimberg. Comme preuve de cette volonté de projection internationale, on peut mentionner le fait que le catalogue de la rencontre soit entièrement bilingue anglais / espagnol. Organisé par aires géographiques, il fait part de biographies d'artistes et d'articles sur l'histoire de la bande dessinée dans chaque zone : Argentine, Europe, États-Unis, mais aussi d'autres pays latino-américains comme le Mexique et le Brésil. Points de jonction entre le local et l'international, les biennales sont un marqueur de l'internationalisation de la bande dessinée. Une biennale est le lieu par excellence du prestige et de la reconnaissance. Véritables nœuds de connexions, ces événements rassemblent dessinateurs, scénaristes, spécialistes, public, et créent un espace productif entre auteurs et critiques.

Enfin, ces propos peuvent être complétés par les quelques recherches que nous avons menées au Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI) d'Angoulême sur sept revues françaises spécialisées sur la bande dessinée, de 1960 à 1980⁷⁸. Ces revues ne font que tardivement mention de la sphère argentine, essentiellement à partir de 1984. Les références antérieures s'effectuent avant tout à travers le prisme de l'Italien Hugo Pratt, qui a passé une bonne partie des années 1950 en Argentine et a largement contribué à son retour à faire connaître la production de ce pays. Cependant, si vide il y a, c'est parce que ces revues sont

⁷⁶ Le « Club de la bande dessinée » entre 1962 et 1964, le Centre d'étude des littératures d'expression graphique (CELEG) entre 1964 et 1967, la Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées (SOCERLID) entre 1964 et 1967. Pour les revues : *Les Cahiers de la BD*, *Falatoff*, *Hop !*, *Giff-wiff*, etc.

⁷⁷ En langue originale : Centro de Investigación y Estudios sobre el Cómic. Référence : VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁸ Nous avons dépouillé les revues suivantes en janvier 2013 : *Les Cahiers de la BD*, *BDsup*, *Falatoff*, *Ran tan plan*, *Hop !*, *Haga*, *Giff-Wiff*.

entièrement centrées sur l'école franco-belge, et tout le reste de la production internationale est éludé. Or, plusieurs indices nous permettent d'avancer que l'Argentine commence à prendre une place particulière. La revue *Hop !* a par exemple un correspondant argentin, Luis Rosales, entre 1977 et 1982, seul correspondant qui ne soit pas européen. Dans chaque numéro paraît ainsi une rubrique « Argentine », qui détonne au milieu des articles concernant la production européenne. Sans jamais faire référence au contexte politique de son pays, le chroniqueur présente des scénaristes et des dessinateurs argentins, fait état des évolutions éditoriales ou encore évoque les séries qui obtiennent du succès en Argentine. Ses propos tendent à légitimer la production argentine, qu'il estime encore trop méconnue à l'échelle mondiale. Il rapporte par exemple dans le n°21 de septembre 1979 une phrase du déjà célèbre Moebius : « Je suis réellement surpris de voir la quantité, la variété et la qualité de la production qui existe en Argentine, bien que ce pays soit très étendu mais si peu peuplé ». De même, lorsqu'à partir des années 1980, ces revues critiques commencent à se moderniser graphiquement et à s'ouvrir relativement au reste du monde alors que le marché de la bande dessinée se mondialise progressivement, l'Argentine et son pendant italien – dont nous étudierons les liens plus avant –, obtiennent une place importante, dépassant celle accordée aux États-Unis, pourtant prolifiques, ou au Japon, acteur qui commence à s'affirmer sur le marché international. C'est d'ailleurs le seul pays latino-américain jamais référencé dans les revues que nous avons consultées. Sans dépasser notre champ d'étude en entrant dans des interprétations en termes de rapports de force et compétition entre les deux grands pôles que sont les *comic books* américains et l'école franco-belge, nous nous contenterons de souligner la percée modeste mais sûre de la bande dessinée argentine sur la scène internationale à partir des années 1970.

L'ensemble des éléments de ce chapitre nous permet d'affirmer que l'entreprise de contrôle total du régime de Sécurité Nationale a marginalisé la bande dessinée. Il est frappant de constater le fossé entre la volonté d'étouffer la culture et toute forme d'expression publique et collective de la part des militaires, et le ballet d'expositions, rencontres et publications autour de la bande dessinée dans les années 1970. Il est étonnant aussi de remarquer une certaine liberté de parole, ou du moins une forme de décomplexion dans l'évocation de la censure. Dans le catalogue de la Biennale de 1976, le scénariste et critique Saccomanno écrit un article sur l'histoire récente de la bande dessinée argentine, dans lequel il mentionne les publications du journal *Noticias*, organe de presse montonero censuré en 1974 :

« En 1973, le journal Noticias publie La Guerra de los Antartes. (...) La nouvelle version des Antartes joue en permanence avec la conjoncture politique de l'époque, et sa publication s'interrompt au fascicule 156 avec la fermeture du journal. La Guerra de los Antartes, avec son reflet de la crise du gouvernement métaphorisée dans la fiction, atteint un tel niveau de popularité qu'elle en vient à occuper les gros titres en première page⁷⁹. »

L'auteur se réfère à une phase militante d'une partie de la bande dessinée lors du triennat péroniste, où elle est utilisée comme un outil de transmission d'idées, en particulier par le scénariste Oesterheld au sein des publications *montoneros*. De même, les cas de censure de la décennie écoulée sont librement exposés par Trillo et Saccomanno dans leur *Historia de la historieta argentina* publiée en 1980.

On peut se demander dans quelle mesure le fait que la bande dessinée soit laissée de côté par les militaires a été un facteur de l'évolution du média dans les années 1970. Les biennales sont représentatives du désintérêt du régime à l'égard de la bande dessinée, qui a laissé exister ces lieux de sociabilité et d'ouverture vers l'extérieur. Dans un contexte de fermeture de l'espace public, nous avons vu qu'il s'agit d'un moment où la bande dessinée argentine s' « internationalise », avec une circulation des hommes, des œuvres et des idées.

Chapitre 2 *Skorpio*, la revue phare d'un projet éditorial nouveau

C'est dans ce contexte de relance de la production de bande dessinée, auquel elle contribue, que la maison d'édition Record apparaît sur le marché. Ce chapitre a pour but de comprendre la façon dont *Skorpio* et les Éditions Record s'inscrivent dans les tendances décrites précédemment et constituent en même temps l'une des causes de ces changements. Nous nous intéresserons ici aux dynamiques et caractéristiques de Record, d'une part en exposant l'aspect

⁷⁹ *El humor y la historieta que leyó el argentino, Tercera bienal*, Museo Genaro Pérez, Córdoba, 1976. Texte en langue originale : "En 1973, el diario Noticias, publica La Guerra de los Antartes. Oesterheld retoma la serie con ilustraciones de Trigo. La nueva versión de loa Antartes juega permanente con la coyuntura política de actualidad y su publicación se interrumpe en la entrega 156, con la clausura del diario. La Guerra de los Antartes, con su reflejo de la crisis del gobierno metaforizada en la ficción, alcanza tal nivel de popularidad que llega a ocupar titulares de primera plana."

novateur du projet éditorial, symbolisé par la revue *Skorpio*, et d'autre part sa « connexion » avec l'Italie.

A) Une stratégie commerciale à plusieurs facettes

Les prémices de la création de la maison d'édition Record remontent au début de la décennie des années 1970. Alfredo Scutti, qui prendra rapidement la tête de Record, et un associé du nom d'Alvaro Zerboni, produisent alors des revues de roman-photos sentimentaux en important du matériel d'Italie. Il semblerait que les deux hommes se soient rencontrés dans les années 1960, alors que Scutti dessinait des couvertures pour des revues qu'éditaient Zerboni, comme la revue *Totem*, dans le cadre d'une petite maison d'édition dénommée Fascinación. Selon Ernesto R. Garcia Seijas, Scutti passe du statut de dessinateur à celui d'éditeur en prenant en charge les dessinateurs argentins pour les Éditions italiennes Eura⁸⁰. Dans le contexte de leurs expériences éditoriales tâtonnantes, un premier succès arrive avec la publication de "Killing", un roman-photo érotico-policier d'origine italienne qui atteint les 80 000 exemplaires⁸¹. Personnage français initialement, Killing passe en Italie puis en Argentine. C'est à partir de ce moment-là que les associés décident de se lancer dans l'édition de bande dessinée d'aventure et formalisent véritablement la maison d'édition Record avec la sortie de la revue *Skorpio* en juillet 1974, dont la couverture arbore fièrement le personnage de Corto Maltés. Record est ainsi le point d'orgue de toute une série de petites aventures éditoriales.

L'offre éditoriale de la maison d'édition se multiplie rapidement. À *Skorpio*, revue « mère », s'ajoutent trois autres revues dès les premiers mois de 1975. La première, *Corto Maltés*, du nom du personnage phare d'Hugo Pratt, se dédie essentiellement à publier les œuvres de ce dernier. *Tit-Bits* ensuite, qui reprend le nom d'une revue de la fin du XIX^e siècle d'origine anglaise, publiée en Argentine par les Éditions Manuel Láinez, entre 1909 et 1957. Cette revue tente de maintenir l'esprit « feuilleton » de la revue originale, en publiant en plus quelques contes ainsi que l'œuvre de José Luis Salinas, auteur argentin qui commence sa carrière dans les années 1930. La dernière, *Pif Paf*, du même nom qu'une revue publiée par les Éditions argentines Tor entre 1937 et 1956, s'applique dans un premier temps à récupérer les classiques américains, surtout ceux de la décennie 1930, comme les productions d'Haron Foster et Milton Caniff. La revue perd vite de son caractère et se concentre plutôt sur la réédition de classiques

⁸⁰ Entretien personnel par téléphone avec Ernesto R. Garcia Seijas, Buenos Aires, 28 novembre 2013.

⁸¹ SASTURAIN Juan, *Continuará*, « La historia de ediciones record: sus revistas, su proyecto, sus autores y personajes », Canal Encuentro, 2013, 26 min.

de l' « âge d'or » argentin : ceux de Pratt et Oesterheld des années 1950 comme "Ernie Pike", "Sargento Kirk" ou "Ticonderoga", mais aussi une bonne partie de la production de Breccia et Oesterheld, comme "Mort Cinder" et "Sherlock Time". Chacune de ces revues publie de nouvelles séries aux côtés de ces rééditions⁸².

Parmi les revues de Record, *Skorpio* est de loin la plus soignée. Fer de lance de la maison d'édition, c'est la seule qui concentre presque exclusivement un matériau inédit et conserve sa qualité intacte au fil du temps⁸³. Son nom a été choisi par le scénariste Eugenio Zapietro, à partir d'un film policier américain éponyme⁸⁴. La revue se divise en plusieurs étapes : initialement en noir et blanc, elle devient couleur entre 1977 et 1982, sous le nom de *Skorpio Gran Color*, avant de revenir au noir et blanc en raison de « la crise économique que traverse le pays »⁸⁵. Tous les ans, un « livre d'or » de *Skorpio* est publié, avec un nombre de séries plus important. Plus que d'étapes, il faudrait parler d'un « maquillage » qui change. On observe en effet une grande continuité dans le concept en tant que tel de la revue et les auteurs restent peu ou prou les mêmes.

Cet exposé introductif des différentes revues permet de dégager une première caractéristique de Record qui est, outre la production de matériel nouveau avant tout rassemblé dans *Skorpio*, la récupération des séries traditionnelles argentines et la réédition de certains personnages des auteurs les plus connus, grands succès commerciaux quelques décennies plus tôt. La maison d'édition se valorise comme celle qui sera capable de sélectionner ce matériel de qualité, qui peut remonter jusqu'au début du siècle. Ce choix de mélanger de nouvelles publications avec d'anciennes dans une entreprise de remise en valeur des classiques argentins est particulièrement intéressant parce que cela établit une forme de *pont* avec le passé, dans un moment où il y a justement une volonté d'en faire table rase. C'est un moyen de reconnecter les Argentins avec leur histoire et leur propre culture.

Dans le cas de *Skorpio*, le parallèle fréquent avec le fameux « âge d'or » de la bande dessinée, qui apparaît dès le premier édito de Scutti⁸⁶, est également une façon de présenter les nouvelles séries que la revue rassemble comme un florilège de la production argentine de

⁸² Pour cet exposé des autres revues de Record, nous avons utilisé les références suivantes : VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 212 ; SASTURAIN Juan, *Continuará*, « La historia de ediciones récord... », *op. cit.*

⁸³ C'est ce que s'accordent à dire tous les spécialistes et ce qui ressort également des commentaires des lecteurs dans la rubrique « Courrier des lecteurs » de *Skorpio*.

⁸⁴ *Skorpio*, film de Michael Winner avec Alain Delon, sorti en 1973. Référence : SASTURAIN Juan, *Continuará*, « La historia de ediciones récord... », *op. cit.*

⁸⁵ *Skorpio* n°81, juin 1982. Il s'agit de l'explication donnée par A. Scutti pour rendre compte aux lecteurs de l'abandon de la couleur.

⁸⁶ Voir annexes, illustration n°1.

l'époque. Un effort est fait sur la forme, avec des impressions de meilleure qualité, et les bandes dessinées se veulent modernes et d'une qualité plus haute que ce qui se trouve sur le marché. Le slogan de *Skorpio*, « *el mundo de la gran historieta* », est à ce titre évocateur. La revue fonctionne avec des auteurs « étoiles » comme Pratt ou Oesterheld. Record se vante d'avoir réuni dans ce périodique les meilleurs auteurs du genre, entre vétérans de l'âge d'or et nouveaux talents.

Si les Éditions Record insistent sur l'aspect créatif et artistique de leurs publications, les publicités rappellent que la bande dessinée est conçue avant tout comme une marchandise dans une logique de consommation. À travers l'analyse de la revue *Skorpio*, il est possible d'évaluer les usages de la publicité dans la maison d'édition Record, dont toutes les revues présentent des réclames à peu près identiques. Chaque numéro de *Skorpio* présente au moins une ou deux pages de publicité ou de réclames, mais il ne s'agit jamais d'éléments véritablement extérieurs au monde de la bande dessinée. Les publicités invitent le lecteur à la consommation, mais dans l'univers restreint des Éditions Record. La sortie des revues *Tit-Bits* ou *Corto Maltés* est ainsi annoncée en grande pompe, de même que tel ou tel supplément. Des carnets reliés des aventures de Corto Maltés ou de l'Éternaute sont encore proposés. Ces messages s'adressent explicitement aux collectionneurs et aux « historietomanos ». L'appel à consommer s'accroît au fil des numéros, avec la possibilité d'acheter des albums, des posters des personnages les plus connus de la revue, des numéros de *Skorpio* par tomes reliés, etc. Les seules publicités qui ne sont pas directement liées aux Éditions Record concernent des écoles ou des cours par correspondance pour apprendre à dessiner. Dans le même temps, comme le signale avec justesse Laura Vazquez, la publicité ne peut pas se réduire uniquement à une simple offre commerciale. Elle participe parallèlement à un processus de légitimation du genre, avec une insistance sur le monde du livre et de la culture. C'est ainsi que se multiplient les réclames du type « nous vous apportons de nouveaux livres pour votre bibliothèque de bande dessinée », « soyez exigeant : offrez un livre... mais de bande dessinée », « investissez dans la culture : offrez-vous une bande dessinée »⁸⁷.

⁸⁷ VAZQUEZ Laura, *El oficio... op. cit.*, p. 215.

B) Élargir les frontières de la consommation traditionnelle

Ces derniers éléments nous amènent à aborder l'autre aspect fondamental de la stratégie de Record : son public. À l'occasion de la sortie du premier numéro de *Skorpio*, Scutti insiste sur la valorisation du destinataire de la revue, un lecteur adulte et savant :

« Une bonne revue de bande dessinée marque une époque ; impose un style, s'**introduit** dans l'âme du lecteur et fait partie de son besoin d'évasion et de compréhension de son présent. (...) Au-delà de **héros**, nous avons des **hommes**, ordinaires, peut-être comme nous aimerions l'être ou comme nous le sommes, sans oser le démontrer. SKORPIO cherche à capter la musique de l'homme courageux même dans sa faiblesse, solide dans ses principes qui sont si difficiles à maintenir, et à offrir à ses lecteurs – qui s'y connaissent beaucoup en bande dessinée – le plus grand hommage : la meilleure revue pour leur donner accès au **MONDE DE LA GRANDE BANDE DESSINÉE...** »⁸⁸.

Cette considération pour le lecteur est régulièrement répétée et deux rubriques de la revue renforcent cette idée de faire face à un lecteur cultivé, complice éclairé de cette aventure éditoriale. Tout d'abord, l'une des grandes innovations de la maison d'édition Record est d'avoir créé dans *Skorpio* une rubrique originale intitulée « *El Club de la historieta* », le Club de la bande dessinée. Cette rubrique commence au 15^e numéro et accompagne les lecteurs sur deux doubles pages tout au long des numéros suivants. Rédigée par les scénaristes Carlos Trillo et Guillermo Saccomanno, cet espace est consacré à des notes, commentaires, reportages et critiques sur l'univers de la bande dessinée, en Argentine et dans le monde. Un discours journalistique et théorique sur le genre est développé. Chaque mois, une double page est dédiée par ailleurs à un échange avec les lecteurs. Certaines lettres sont publiées, avec une réponse courte de *Skorpio*, qui commence par « cher lecteur » ou « ami lecteur ». La mise en place de cette rubrique fait partie de la stratégie éditoriale de créer une revue « adulte », qui accorde une considération totale à ses lecteurs. Pour inaugurer ce lieu d'échange épistolaire, l'éditeur indique que son but est de recueillir l'impression des lecteurs sur la revue. « Cet effort vous est destiné, il s'est fait en pensant à l'éternel chercheur d'émotions qu'est le lecteur d'un genre que nous cherchons à mener complètement à l'âge adulte »⁸⁹. À travers cet espace, les lecteurs pourront échanger entre eux collections, inquiétudes et intérêts, et par-dessus tout « ce sentiment qui préside cette publication (...) : L'AMITIÉ »⁹⁰. Cette idée est réitérée quelques numéros plus loin : devant l'afflux de courrier, *Skorpio* constate qu'une revue de bande dessinée

⁸⁸ Les mots en gras sont reproduits du texte original. Voir annexes, illustration n°1.

⁸⁹ *Skorpio* n°1, juillet 1974. Texte en langue originale : “Este esfuerzo está dedicado a ustedes, se hizo pensando en el eterno buscador de emociones que es el lector de un género que intentamos llevar a una completa aduhtez”.

⁹⁰ *Skorpio* n°3, septembre 1974. Texte en langue originale : “(...) ese sentimiento que preside esta publicación (...): LA AMISTAD”.

« peut être le plus beau lien pour nous serrer les mains et réduire les distances »⁹¹. C'est ainsi qu'au fil des numéros, un lien se crée non seulement entre le public et les auteurs, mais aussi entre les lecteurs eux-mêmes. Par lettres interposées, les opinions s'échangent et se confrontent. Certains vont jusqu'à laisser leur adresse pour correspondre de manière plus approfondie avec qui serait intéressé. Il s'agit bel et bien de former une communauté de lecteurs entraînés.

Si *Skorpio* possède cette touche intellectuelle et vise à toucher un lecteur « adulte » dans sa façon de concevoir la bande dessinée, Record tente par ailleurs d'atteindre un public le plus large possible. On observe ainsi une double stratégie pour capter une « masse » de lecteur et dans le même temps un lecteur « cultivé et exigeant ». Par exemple, un supplément, *Skorpio Extra*, est lancé à partir de 1978. Y sont entre autre rééditées des séries à tonalité humoristique comme "El Loco Chávez", d'Altuna et Trillo, ou les aventures de Clemente, le personnage populaire de Caloi⁹², initialement publiées sur la quatrième de couverture de *Clarín*. Ce choix participe de cette volonté d'élargir les consommateurs potentiels, en l'occurrence d'atteindre ceux d'un quotidien de masse. De même, cette « tension entre modernisation et révisionnisme, ou entre nouveauté et tradition » que nous évoquions un peu plus haut pour définir la politique éditoriale de Record, « rend compte d'une stratégie pour capter différentes franges de lecteurs en traçant un arc entre les lecteurs traditionnels et un nouveau public émergent »⁹³.

Enfin, ce portrait ne serait pas complet sans évoquer la concurrence avec les Éditions Columba, qui a sûrement poussé Record à se démarquer avec une stratégie éditoriale propre. La décennie des années 1970 est caractérisée par une dichotomie entre deux maisons d'édition de bande dessinée d'aventure : Record et Columba. Il n'est pas possible de comprendre la bande dessinée de cette époque sans prendre en compte cette dissension. Tout discours qui s'y rapporte, qu'il émane des auteurs ou des spécialistes du genre, va invariablement établir une comparaison et souligner avec attention les différences entre les deux maisons. Cette fracture s'est produite dans les années 1970 et a cristallisé un certain nombre de tensions qui se sont répercutées dans les décennies postérieures et semblent encore vives aujourd'hui, comme si

⁹¹ *Skorpio* n°3, septembre 1974. Texte en langue originale : "(...) puede ser el más hermoso vehículo para estrecharnos las manos, acortando distancias".

⁹² Le personnage est notamment connu pour avoir incité les Argentins depuis les dernières pages de *Clarín* à « jeter des papiers » dans le stade lors du Mondial de football de 1978, à l'encontre de la ligne des militaires.

⁹³ VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, *op. cit.*, p. 213. Texte en langue originale : "esta tensión entre modernización y revisionismo, o entre novedad y tradición, da cuenta de una estrategia para captar distintas franjas de lectores trazando un arco entre los lectores tradicionales y un nuevo público emergente".

deux camps s’opposaient, quand bien même une bonne partie des auteurs travaillait dans les deux maisons d’édition.

Les revues de Columba, beaucoup plus anciennes⁹⁴, sont très populaires. La politique éditoriale privilégie un nombre de pages important, des dialogues longs et des épisodes clos, pour que le lecteur soit satisfait. Ces revues concentrent par exemple l’essentiel des adaptations en bande dessinée des films à succès de l’époque. Les séries sont d’une qualité relative, avec des histoires moralisantes et peu d’expérimentations graphiques⁹⁵. Dans un livre dont la première édition (1977) est contemporaine à ce débat, Oscar Steimberg définit ce qui sous-tend le terme de « populaire » associé aux revues de Columba : les bandes dessinées présentent peu de références à des intertextes littéraires, artistiques ou politiques ; la structure du récit est répétitive et schématique, avec des héros qui vainquent les forces négatives de leur entourage, maintiennent leurs propriétés singulières dans des circonstances variées et triomphent pour des raisons qui sont toujours les mêmes⁹⁶. Tous ces traits tendent à s’inverser dans les bandes dessinées dites *cultas*, « cultivées », comme celles que l’on peut trouver dans une revue comme *Skorpio*. De même, lorsqu’il évoque la différence entre les publics de Record et Columba, le dessinateur Enrique Alcatena explique à propos de Record :

« Il y avait un matériel qui aurait pu être un passe-temps mais qui en même temps avait une certaine variété et une certaine ambition. (...) Une bande dessinée comme *Álvar Mayor*, qui est sortie dans Record, et le *Corto Maltés*, étaient des bandes dessinées clairement prétentieuses (...). On n’est pas en train de parler de matériel éphémère. Ses lecteurs n’étaient pas des ‘*comiqueros* fanatiques’ (...) Le lecteur des années 1970 avait un horizon d’attentes. C’était un lecteur versatile (...). Dans Record la bande dessinée fait un pas en avant, mieux dessinée, avec un scénario plus travaillé. Maintenant tu les lis et elles te paraissent infantiles et crétines, mais à ce moment-là on voyait la différence »⁹⁷.

Dans leurs discours, contemporains et postérieurs, Trillo et Saccomano parlent de décadence de la bande dessinée argentine lorsqu’ils évoquent les revues de Columba. À l’inverse, ils se situent eux-mêmes, à travers une revue de qualité comme *Skorpio*, comme le

⁹⁴ *El Tony*, la première revue argentine entièrement consacrée à la bande dessinée est lancée par Ramón Columba en 1928.

⁹⁵ C’est ce que s’accordent à dire les spécialistes. Voir par exemple VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, chapitre 6 “Novelas gráficas, telefilmes y lectores”, pp. 237-272 ; GOCIOLO Judith, *La historieta argentina...*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁶ STEIMBERG Oscar, *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013, p. 300.

⁹⁷ Texte en langue originale : “Había un material que podría haber sido de pasatiempo pero que al mismo tiempo tenía cierta variedad y cierta ambición (...). Una historieta como *Álvar Mayor*, que salió en Record, y el *Corto Maltés*, eran historietas claramente pretenciosas (...). No estamos hablando de material pasatista. Sus lectores no eran ‘comiqueros fanáticos’ (...). En Record la historieta era un paso adelante, mejor dibujadas, un guion más pulido. Ahora les ves y te parecen infantiles y sonsas, pero en ese momento se veía la diferencia”. Entretien réalisé par Laura Vazquez en 2003. Référence : VAZQUEZ Laura, *El Oficio*, *op. cit.*, p. 213.

renouveau et le futur du genre. Tous ces éléments sont importants d'autre part pour comprendre quel type de lecteur s'imaginaient les auteurs de *Skorpio*. Une autre polémique qui s'est ajoutée à cet antagonisme est d'ordre idéologique. Dans la vision de Trillo et Saccomano, principaux instigateurs de ce débat, les revues de Columba seraient « de droite » parce que conservatrices dans leurs schémas de narration et les revues de Record « de gauche ». Dans un entretien, Trillo affirme par exemple qu' « à Columba on nous prenait pour des dégénérés, des gauchistes »⁹⁸. Si cela n'est pas notre propos principal, il est intéressant d'observer comment les conflits sont un moyen de faire l'histoire. Les personnes qui ont eu des griefs contre Columba sont les mêmes qui ont consacré une bonne partie de leur temps à produire un discours sur la bande dessinée, à en écrire l'histoire.

L'opposition entre Record et Columba est avant tout une lutte pour la reconnaissance, cantonnée au milieu restreint des acteurs de la bande dessinée. À l'idée de quantité, Record oppose celle de qualité. Les auteurs qui y ont travaillé évoquent un certain prestige du fait de côtoyer les grandes figures du genre, et une plus grande liberté créative qui leur était accordée. Mais peut-être que la vraie différence entre les deux projets réside en ce que Columba est intrinsèquement tournée vers le marché national⁹⁹, alors que Record se développe à l'international.

C) Un observatoire de l'internationalisation de la bande dessinée

Dès le début, l'originalité du projet tient en ce que l'édition est conçue avec deux branches : une argentine et une italienne. L'exemple le plus clair de ce mariage est la publication de l'œuvre d'Hugo Pratt, alors diffusée en Europe et encore inédite en Argentine. Dès les mois suivants, une grande partie de la production argentine commence à se publier en Italie. En 1977, la maison d'édition italienne Eura crée la revue *Skorpio* en Italie. Apparaît ensuite *Lancio Story*, une autre revue qui canalise la production argentine de Record. A partir de 1981, la revue italienne *L'Eternauta*, dirigée par Alvaro Zerboni est créée, du nom du célèbre personnage d'Oesterheld, l'année même où le scénariste, déjà « disparu » depuis plusieurs années, est primé

⁹⁸ VAZQUEZ Laura, *Trillo – Steimberg*, Primer Congreso Internacional Viñetas Serias, Buenos Aires, 2010, 74 min.

⁹⁹ Si Columba est autant tournée vers le marché national, c'est notamment parce que ses séries sont refusées par les maisons éditoriales internationales, « même par les agents italiens qui historiquement se sont caractérisés par l'achat d'un abondant matériel et d'une certaine qualité standardisée ». Référence : VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 271.

à Lucca du prix « Unicef »¹⁰⁰. Sur les 12 séries du premier numéro, dix sont argentines. Nous avons aussi retrouvé la trace de l'expérience éphémère d'un *Skorpio* espagnol sorti en 1978 avec du matériel argentin et la même typographie que la revue argentine, mais qui n'a duré qu'à peine quatre numéros¹⁰¹. Le blog *Top-Comics*, spécialisé sur la bande dessinée argentine, indique quant à lui avoir découvert en 2013 qu'en 1985 une version de *Skorpio* avait été éditée en Grèce, d'une durée de 30 numéros¹⁰². On peut donc bien parler d'un phénomène de circulation de cette revue, bien qu'il soit difficile à retracer.

Cette relation commerciale avec l'Italie est notamment liée à l'associé initial de Scutti : Zerboni, qui part en Italie probablement avant même la sortie du premier numéro de *Skorpio*. La nature exacte de leurs relations professionnelles et du lien entre les Éditions Record et Eura en Italie n'est pas très claire : les deux maisons sont-elles liées par des contrats sur pied d'égalité ou est-ce que Record s'apparente plutôt à une filiale d'Eura ? Certains choix éditoriaux se font en fonction de l'Italie. C'est l'Italie qui demande par exemple la publication d'une deuxième version de "l'Éternaute"¹⁰³. Pour Vazquez, Record est une « agence intermédiaire » entre le marché international et la production locale¹⁰⁴. Un autre point d'ombre est la présence éventuelle d'un troisième associé. Certains évoquent une personne du nom de Roca, qui serait également parti en Italie d'où il aurait gagné l'Espagne¹⁰⁵. Dans ce pays, il aurait édité toute la production importante de la bande dessinée italo-argentine à partir des années 1970.

Ce lien avec l'Italie représente en tout cas pour les auteurs argentins une véritable ouverture sur l'Europe, un moyen de se faire connaître outre-Atlantique et ainsi l'essor de nouvelles opportunités professionnelles. Les grands événements internationaux tels que le Salon de Lucca fonctionnent comme des leviers et donnent lieu à une mobilité des acteurs. Le témoignage d'Enrique Breccia est à ce titre explicite : « je voyage à Milan en 1975, comme invité de la Biennale de Lucca, et j'en profite pour rester deux mois de plus à Milan où je trouve

¹⁰⁰ Dans le n°70 de *Skorpio*, avril 1981, il est indiqué dans le « Club » que “la Targa Unicef, asignada al autor que mejor, a través de la narrativa gráfica, haya cooperado a la comprensión o al conocimiento entre los pueblos, teniendo en cuenta especialmente a las relaciones con los países emergentes, fue entregada a Héctor Germán Oesterheld”.

¹⁰¹ Cette revue est en effet référencée sur la base de données de *Tebeosfera*, une revue électronique espagnole qui rassemble des informations et articles scientifiques sur la bande dessinée hispanophone. http://www.tebeosfera.com/obras/publicaciones/skorpio_edilan_1978.html (site consulté le 2 juin 2015).

¹⁰² <https://luisalberto941.wordpress.com/2013/03/05/el-skorpio-argentino-y-el-skorpio-griego/> (site consulté le 25 mai 2015).

¹⁰³ C'est ce qu'affirme en tout cas Jose Antoño López Cancelo, proche de Scutti (entretien personnel, Buenos Aires, 19 novembre 2013, 2h37). La publication de la revue italienne *L'Éternaute* en 1981 va dans le sens de cette information, en confirmant la popularité du personnage en Italie.

¹⁰⁴ VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, op. cit., p. 223.

¹⁰⁵ Le dessinateur Ernesto R. Garcia Seijas et le collectionneur Jose Antoño López Cancelo ont tous les deux évoqué ce troisième associé (entretiens personnels).

du travail dans la revue *Linus* et pour l'édition italienne de *Playboy* pour faire des illustrations »¹⁰⁶. Cette relation privilégiée avec l'Europe fait d'autre part de Record un sas de communication avec le monde extérieur. Le dessinateur Miguel Rep évoque ainsi l'époque des années 1970 et leur degré d'ouverture extrêmement faible, dans un moment où les livres extérieurs n'arrivaient pas et où l'information circulait peu. Les Éditions Record représentent alors pour lui une source d'information culturelle, un lieu où il pouvait trouver des revues spécialisées rapportées de Lucca ou des nouveautés étrangères. Des revues, comme il le dit, qui apportaient des nouvelles d'ailleurs¹⁰⁷.

Plusieurs autres indicateurs permettent d'affirmer que la revue *Skorpio* s'insère dans le « tournant international » de la bande dessinée argentine et dans le processus de légitimation et visibilité du genre. L'un de ces indices est la place accordée à *Skorpio* dans les Biennales. En 1976, la revue est reconnue comme la meilleure publication du moment. Record obtient le prix de la meilleure maison d'édition à l'occasion de la Biennale internationale de 1979. Au cours de ce même événement, presque tous les auteurs argentins primés sont des collaborateurs de *Skorpio*¹⁰⁸. De façon générale, une place particulière est accordée à ce projet éditorial dans les biennales des années 1970, comme le montrent les articles de Scutti dans les catalogues qui accompagnent ces événements, ainsi que ceux de Trillo et Saccomanno sur l'histoire de la bande dessinée argentine, qui n'hésitent pas à faire la part belle à Record.

D'autre part, la rubrique « Club de la historieta », sous-titrée d'une phrase de François Truffaut, « Parlons seulement des choses qui nous plaisent »¹⁰⁹, donne un bon aperçu du niveau d'information et de la circulation des idées au niveau international dans le microcosme que représente la bande dessinée. La circulation des bandes dessinées, des théories, mais aussi des auteurs. Dans cet espace sont repris les grands événements nationaux et internationaux liés à la bande dessinée, sous forme d'articles et de reportages. Dans le n°53, un article est publié sur une exposition de bande dessinée humoristique au Pavillon International de Montréal ou encore dans le n°64 une note sur le VII^e festival d'Angoulême¹¹⁰. Les exemples pourraient ainsi se multiplier. Mais c'est peut-être sur le Salon international de Lucca que la rubrique est la plus loquace, avec moult reportages qui reprennent les moindres détails de ces événements, de la

¹⁰⁶ VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, *op. cit.*, p. 224. Texte en langue originale : «Viajo a Milán en el 75, como invitado de la Bienal de Lucca, y aprovecho y me quedo dos meses más en Milán en donde encuentro trabajo para la revista *Linus* y para la edición italiana de *Playboy* haciendo ilustraciones».

¹⁰⁷ Entretien de la Biblioteca Nacional avec Miguel Rep, mars 2013.

¹⁰⁸ Ces informations sont tirées des catalogues des biennales.

¹⁰⁹ «Hablemos sólo de las cosas que nos gustan»

¹¹⁰ *Skorpio* n°53, mai 1979 ; *Skorpio* n°64, juin 1980.

composition du jury aux déclarations précises des personnes présentes. Dans son reportage sur le Salon de Lucca de 1978, Juan Zanotto montre que ce sont également des lieux de rencontre entre Argentins de chaque côté de l'océan : « au milieu de tout ce mouvement, le petit groupe argentin invité officiellement : David Lipszyc, Alberto Cognini et moi nous sommes unis à d'autres Argentins venus à l'Exposition comme Ricardo Barreiro et Gabriel Solano López (fils), et à ceux qui résident habituellement en Europe : Quino, Mordillo, Muñoz, Sampayo, Fharer, Oski »¹¹¹. On observe également que l'Argentine s'insère dans les réseaux internationaux naissants. Ce même reportage de Zanotto rend compte de la tenue de la première assemblée générale de l'Association Internationale d'Auteurs de Cartoons et de Comics (AIAC), dont Hugo Pratt est le président et l'Argentin Mordillo l'un des membres fondateurs :

« L'objet principal de cette organisation est d'établir et maintenir des contacts entre les associés de tous les pays qui travaillent dans la branche des comics et des cartoons ; et promouvoir, à travers l'échange et la circulation sur le plan international, une meilleure connaissance des problèmes artistiques et de leurs possibles solutions »¹¹².

Cette section « Club » participe par ailleurs au développement d'un discours sur la bande dessinée. Il est remarquable de voir à quel point les auteurs s'attachent à signaler et mettre en valeur toute référence à des auteurs argentins ailleurs dans le monde. Comme ils l'indiquent dans le n°15 de *Skorpio* en évoquant des scénaristes espagnols qui soulignent leurs modèles argentins, c'est pour eux un indice du « niveau universel » des artistes argentins¹¹³. Tout article publié dans une revue spécialisée étrangère sur une série ou un auteur argentin est dûment reproduit. Ceux qu'on pourrait appeler des « passeurs », sont encensés. Alvaro Zerboni est par exemple qualifié de « la figure qui a le plus à voir avec la renaissance du comic argentin au niveau international, un homme qui a promu la diffusion de nos bandes dessinées et maintenant, en les incluant dans sa magnifique revue, les hissent à la hauteur des fumetti *piu belli del mondo* »¹¹⁴. Luis Rosales, collaborateur de la revue française *Hop !*, mais aussi d'autres revues en Italie,

¹¹¹ *Skorpio* n°49, janvier 1979. Texte en langue originale : «Dentro de todo este movimiento, el pequeño grupo argentino invitado oficialmente : David Lipszyc, Alberto Cognini y yo nos unimos a otros argentinos llegados a la Muestra como Ricardo Barreiro y Gabriel Solano López (hijo), y a los que residen habitualmente en Europa : Quino, Mordillo, Muñoz, Sampayo, Fharer, Oski.»

¹¹² *Ibid.* Texte en langue originale : "El objeto principal de esta organización es establecer y mantener contactos entre los asociados de todos los países que trabajan en el ramo de los comics y los cartoons; y promover, a través del intercambio y la circulación en el plano internacional, un mejor conocimiento de los problemas artísticos y sus posibles soluciones".

¹¹³ *Skorpio* n°15, décembre 1975.

¹¹⁴ *Skorpio* n°80, mai 1982. Texte en langue originale : «la figura que más tiene que ver con el renacimiento del comic argentino a nivel internacional, un hombre que ha promovido la difusión de nuestras historietas y ahora, al incluirlas en su bellísima revista, las pone a la altura de los fumetti "piu belli del mondo".»

en Espagne et aux États-Unis, est salué de la même manière¹¹⁵. Ce processus de légitimation du genre se retrouve dans les biographies publiées dans la rubrique. C'est ainsi l'occasion de narrer la vie des auteurs phares de la revue ou de l'Argentine en général, à l'instar d'Hugo Pratt, Oesterheld ou Alberto Breccia. La section fait également office de nécrologie et hommage. Toutes ces informations s'insèrent dans une entreprise de reconstruction de l'histoire de la bande dessinée argentine. Bon nombre de ces articles seront d'ailleurs compilés par la suite par Trillo et Saccomanno dans un livre publié en 1980 : *Historia de la historieta argentina* et présenté à Lucca la même année.

On voit donc à travers ce bref exposé comment les différentes mobilités, de produits et d'hommes, tracent un espace géographique qui va bien au-delà du cadre national de l'Argentine. Cependant, ces éléments ne sont pas suffisants pour expliquer ces circulations. Cette connexion avec l'Italie, ou avec d'autres points du globe, ne peut être comprise sans ajouter à l'analyse une profondeur historique. Il convient tout d'abord de rappeler que l'Argentine a été une terre d'accueil traditionnelle de nombreux migrants européens et notamment italiens. Dès sa construction, l'État argentin est tourné vers l'Europe, ce qui vient renforcer la vague d'immigration du premier XX^e siècle, provoquant par là-même des phénomènes de transferts et d'appropriations de pratiques sociales et culturelles.

Dès les années 1930, la bande dessinée argentine est au cœur de « flux » internationaux, notamment en provenance des États-Unis et de l'Europe. Le matériel importé occupe alors la majorité des revues. Les séries sont achetées à bas prix à des « syndicats » étrangers et réadaptées pour le marché national. Les *syndicates*, qui naissent d'abord aux États-Unis, sont des agences qui achètent des produits prêts à publier pour les vendre ensuite aux journaux. Leur importance est capitale en Argentine dans ces années-là. Le plus important est le nord-américain *King Feature Syndicates*, mais d'autres agences s'installent progressivement, comme celles des groupes *Fleetway* pour l'Angleterre et *Surameris* pour l'Italie¹¹⁶. Certains auteurs argentins de la génération des années 1930 commencent à utiliser ce système pour travailler pour l'extérieur à travers *King Feature Syndicate*¹¹⁷. De même, lorsque le marché argentin de bande dessinée connaît une crise importante au début des années 1960, les auteurs argentins, attirés par la valeur des monnaies étrangères, n'hésitent pas à se tourner vers d'autres marchés. A. Del Castillo et

¹¹⁵ *Skorpio* n°69, mars 1981.

¹¹⁶ VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, op. cit., p. 48.

¹¹⁷ *Idem*, p. 224.

Solano López commencent par exemple à dessiner pour les Anglais, alors qu'Alberto Breccia collabore avec des agents anglais et italiens.

Le deuxième moment qui nous intéresse particulièrement est l'arrivée en Argentine dans les années 1950 du « groupe de Venise ». Ce second tournant dans le rapport à la production extérieure provient essentiellement d'un choix éditorial, celui de l'Italien Cesare Civita, à la tête des Éditions Abril. Alors que les revues de cette maison d'édition comportent un matériel italien conséquent, il décide, pour des raisons économiques et pour satisfaire les exigences croissantes des lecteurs, de contracter tous les auteurs italiens qui vendaient jusque-là leur production depuis chez eux. En 1950, Hugo Pratt, Alberto Ongaro, Paul Campani et beaucoup d'autres viennent s'installer à Buenos Aires, créant une ébullition artistique et une intensification de la production¹¹⁸. C'est le moment exact où les deux productions commencent à se mêler durablement. Il faut prendre toute la mesure de cette étape, parce qu'il s'agit d'une « rencontre » des acteurs, qui a créé des liens affectifs et un réseau de sociabilité sur long terme.

Ainsi, le fonctionnement éditorial de Record s'inscrit bel et bien dans une continuité, mais donne une nouvelle ampleur à la visibilité de la production argentine sur la scène internationale, à la fois en termes de densité et de qualité.

D) Qualifier les connexions : la mise un jour d'un espace culturel italo-argentin

L'étude de ces circulations associées au domaine de la bande dessinée permet de voir la façon dont des espaces géographiquement éloignés sont connectés entre eux. Mais il s'agit dans un second temps de se demander comment analyser et interpréter ces circulations. C'est-à-dire tenter de saisir les transformations apportées à la société ou à la culture. Quel sens donne la connexion ? La décrire n'est pas suffisant, il faut la *qualifier*.

Une première hypothèse que l'on pourrait envisager serait de l'ordre d'une représentation du monde. Peut-on comprendre ces circulations de plus en plus denses comme le développement d'un imaginaire transatlantique ? La supposition peut paraître excessive, et pourtant, des succès éditoriaux similaires des deux côtés de l'océan semblent renvoyer à une communion du plaisir de la lecture. D'une certaine manière, l'ensemble de ces connexions a créé une communauté de lecteurs géographiquement éloignés. Langage et image sont une manière de voir le monde, et leur appréciation collective nécessite des référents communs.

¹¹⁸ Ce paragraphe a été écrit selon des informations présentes dans toutes les histoires de la bande dessinée argentine.

Cependant, cela ne veut pas dire que la cause de ce plaisir ou que l'intérêt trouvé dans la lecture de bandes dessinées est identique dans chacune des sociétés, ni même chez chaque individu. L'histoire globale nous apprend l'importance du *contexte*. L'Argentine et l'Italie ont des histoires distinctes, marquées dans les années 1970 par des situations socio-historiques différentes : une dictature mortifère pour la première, et une démocratie prise dans la violence des « années de plomb » européennes pour la seconde. À titre d'exemple, pour illustrer l'importance du contexte, on peut évoquer l'étonnement du dessinateur argentin Alberto Breccia vis-à-vis du succès obtenu en Europe par sa bande dessinée « Perramus » (1984-1988)¹¹⁹. En effet, cette série a été dans un premier temps rejetée en Argentine, l'éditeur ayant décrété après deux publications que l'histoire n'intéressait personne. Il s'agit d'une histoire ancrée dans les années de la dictature argentine, où la couleur grise est prégnante, symbolisant pour l'auteur une ville qui se dilue sous l'effet d'une dictature qui lui a fait perdre son identité. Or, elle regorge de clés inintelligibles pour le lecteur européen ordinaire. Conçue pour le public argentin, ses références obscures ne peuvent être comprises que par des lecteurs ayant vécu la situation politique précise de la décennie précédente. Comment expliquer des succès éditoriaux en différents points ? Qu'est-ce que cela nous dit du partage ou de la différence d'expériences socio-historiques précises entre plusieurs sociétés ? De la même manière, on peut penser au succès d'une série que nous avons déjà évoquée : "L'Éternaute"¹²⁰. En Argentine, cette bande dessinée est devenue le symbole de la résistance et de la victoire de la démocratie sur la dictature. Elle a été réinvestie d'un sens particulier à un moment précis : l'arrivée au pouvoir des Kirchner en 2005, qui s'est accompagnée d'un projet politique axé sur les droits de l'homme et la réouverture des procès de la dictature¹²¹. Nous savons qu'elle a obtenu un grand succès en Italie, qui a même créé une revue du même nom, mais nos connaissances s'arrêtent-là. Il serait intéressant d'enquêter sur le sens qui a été donné à cette bande dessinée et ce qui explique sa fortune. Là encore, on en revient à des concepts comme l'appropriation et la réception, qui sont des outils pour qualifier ces connexions.

¹¹⁹ GROENSTEEN Thierry (concepteur), *Alberto Breccia*, Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1992, 26 min.

¹²⁰ Cette bande dessinée est l'œuvre du scénariste, Héctor Germán Oesterheld, militant montonero qui a été séquestré et tué dans les premiers mois de la dictature. "L'Éternaute" est une histoire qui imagine l'invasion de Buenos Aires par des extra-terrestres et la résistance qui s'ensuit.

¹²¹ La canonisation officielle de la part de l'État kirchneriste se produit à partir de 2007, à l'occasion de l'anniversaire des 30 ans de la disparition d'Oesterheld et des 50 ans de la première version de "L'Éternaute". Différentes actions sont menées, comme des expositions, divers hommages à l'auteur et à son œuvre ou l'inclusion de "L'Éternaute" comme matériel de lecture dans les écoles. Le personnage est également devenu le symbole de la *Campana*, la jeunesse kirchneriste. Référence : BERONE Lucas, REGGIANI Federico (org.), *Creencias bien fundadas: historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

Un autre type de transformation lié aux circulations pourrait être à saisir dans le domaine artistique et culturel. La circulation des produits et des hommes (éditeurs, auteurs) favorise les phénomènes d'échanges, d'influences et de transferts. Se mettent en place des « écoles », des rapports de maîtres à élèves... Quelqu'un comme René Goscinny par exemple, mondialement connu, a fait ses armes en Argentine. Certains parlent d'influence, d'autres vont jusqu'à évoquer le plagiat, mais la ressemblance de ses personnages Astérix et Obélix avec Patoruzu et son compagnon Upa, des personnages populaires argentins des années 1940, a pu faire couler de l'encre. Au-delà de cette anecdote, il s'agit de voir que le monde de la bande dessinée fonctionne en Argentine comme un microcosme où tout le monde se connaît et qui gravite autour d'une école et de quelques revues. À partir de là, la rencontre entre des acteurs de différentes provenances et la circulation des produits et des hommes donne lieu à une forme de « globalisation » des pratiques de travail et des pratiques artistiques, où chacun se redéfinit et évolue selon des expériences et des modèles communs. À cela s'ajoutent les phénomènes d'expositions, de biennales, de remises de prix, etc. Pour montrer la façon dont les œuvres peuvent circuler, se transformer, et qu'il y a une véritable porosité entre les différents domaines artistiques, l'un des exemples les plus forts est celui de "Hor el temerario", une série dessinée par Juan Zanotto et publiée dès le numéro 10 de *Skorpio*. Exportée par Record, la série est republiée en Italie. Son impact est tel qu'une production italo-nord-américaine en fait un film en 1982, *Yor : hunter of the future*, récompensé au festival de Cannes l'année suivante. Cette dernière réflexion nous amène à prendre en compte le rôle des « passeurs » qui sont à l'origine des connexions. Ce sont tout d'abord des motivations économiques qu'il faut placer à la base des circulations. Ce sont des considérations de ce type qui poussent Civita à « importer » littéralement les auteurs italiens plutôt que de payer une série d'intermédiaires, de même que c'est dans un intérêt économique que l'aventure de Record est reproduite en Italie. À cela il faudrait ajouter les départs d'auteurs argentins vers l'Europe, pour des motivations économiques ou politiques, et évaluer la façon dont ils ont généré de nouvelles connexions. D'autre part, il s'agit d'apprécier les *relations sociales* et les liens d'amitié entre les acteurs pour comprendre ce qui a donné lieu à une telle connexion entre l'Argentine et l'Italie, voire l'Europe de l'Ouest en général. Si l'on se penche sur les *modes* de circulation, on remarque que les originaux de bande dessinée circulent de part et d'autre de l'Atlantique en bateau, moyen le plus économique¹²². Mais c'est peut-être sur les échanges de lettre entre les « passeurs » qu'il

¹²² Entretien personnel avec Jose Antoño López Cancelo, Buenos Aires, 19 novembre 2013, durée de l'enregistrement : 2h37.

faut s'attarder. La lettre est en effet le moyen de communication le plus répandu entre les différents acteurs de l'époque, ce à travers quoi se décident et s'organisent les phénomènes de réédition, de publication, d'achat des droits d'auteur, etc. Et la pratique épistolaire renvoie à une forme de sociabilité, qui à son tour structure les connexions. Enfin, il ne faut pas oublier que ces circulations ont construit un véritable empire économique de la bande dessinée des années 1940 aux années 1980, façonnant une interdépendance entre les marchés. Ces connexions et ces circulations liées à la bande dessinée *font sens* en ce que leur étude conjointe permet de montrer la formation d'une industrie culturelle transatlantique et d'une tradition artistique italo-argentine.

Ces circulations sont un flux parmi d'autres qui montrent à quel point l'Argentine du XX^e siècle est beaucoup plus « connectée » avec le vieux continent qu'avec ses pays frontaliers, en tout cas sur le plan de la culture. En partant d'une situation locale, celle d'une revue argentine, nous avons partiellement mis à jour la façon dont un ensemble culturel de la bande dessinée s'était construit, dépassant les cadres nationaux. À un autre niveau, ces éléments mettent en valeur le fait que dans les années 1970 s'amorce un mouvement de multipolarisation des flux pour la bande dessinée, qui invite à repenser les phénomènes d'hégémonie culturelle et les rapports entre ce qui seraient des « centres » et des « périphéries ».

Un axe d'étude autre que la bande dessinée aurait pu mettre au jour un autre espace. Car, comme l'explique Jean-Paul Zuniga, « Ce qui fait un ensemble culturel, c'est moins son hypothétique homogénéité – toujours relative – que la manière spécifique dont se trouvent déclinés dans un contexte donné un ensemble composite d'influences, d'emprunts et d'expériences naturalisées comme propres, mais jamais achevées et toujours en renouvellement, puisque issus en même temps de la tradition et de l'expérience »¹²³.

¹²³ ZUNIGA Jean-Paul, « L'Histoire impériale à l'heure de l' "histoire globale". Une perspective atlantique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 4 bis, Supplément : Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine : Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ?, 2007, pp. 54-68, p. 64.

Chapitre 3 De la création à la consommation : les différentes phases de la production

La production culturelle est mise en œuvre de la même façon que toute autre production et l'industrie culturelle de la bande dessinée ne fait pas figure d'exception. Nous utilisons le terme d'industrie culturelle à dessein, et notamment parce qu'il permet de rappeler la dimension économique de la culture. Il s'agit d'un processus complexe, divisé en plusieurs phases et impliquant un ensemble d'agents. Getino parle de quatre phases : la création, la production, la distribution et la consommation¹²⁴. Quant à Gabillet, il explique : « Comme toute industrie culturelle, le secteur des comic books repose sur la complémentarité entre *the creative end*, à savoir les structures et les processus qui s'articulent autour des dessinateurs et des scénaristes, par opposition à *the business end*, la publication et la mise en circulation qui sont le domaine des éditeurs et des maisons d'édition¹²⁵. » Ce chapitre a pour but d'explorer de façon plus précise l'ensemble des acteurs qui ont rendu possible l'existence de notre revue d'étude.

A) Les créateurs

L'auteur, le « créateur », est la condition *sine qua non* pour que l'œuvre soit produite. Dans le cas de la bande dessinée, il faudrait plutôt parler d'une pluralité d'auteurs et d'un processus de création collectif. La création d'une bande dessinée émane avant tout d'un tandem composé d'un scénariste et d'un dessinateur. Ce sont leurs noms qui apparaissent ensuite sur le produit fini. Mais en réalité, de nombreuses « petites mains » participent également à ce processus de création : encreurs, coloristes, lettristes... Un dessinateur qui débute est d'ailleurs souvent assistant d'un dessinateur plus expérimenté, pendant un ou deux ans, avant d'avoir assez de maturité, ou d'être assez considéré pour présenter ses propres dessins¹²⁶. Le dessinateur Miguel Rep est un exemple pour Record de « petite main ». Si son nom n'apparaît jamais nulle part dans la revue, il commence pourtant à travailler dans la maison d'édition en 1975 à l'âge de 14 ans et se charge de toutes sortes de tâches : peindre les couvertures, rajouter les titres, calculer la taille des typographies, etc. Quelques années plus

¹²⁴ GETINO, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁵ GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes...*, *op. cit.*, p. 161.

¹²⁶ C'est ce qu'expliquent les dessinateurs lorsqu'ils évoquent leur parcours professionnel. Pour ne citer qu'un exemple, Mandrafina commence comme assistant de Lito Fernández pendant un an chez Columba, ce qui représente pour lui le « saut dans la profession ». Référence : Entretien de la Biblioteca Nacional avec Domingo Mandrafina, décembre 2012. Voir aussi VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, « Aprender practicando: maestros y aprendices », p. 43.

tard, il participe à la section « Club de la bande dessinée » aux côtés de Trillo et Saccomanno, en réalisant des reportages ou en cherchant des images pour illustrer leurs textes¹²⁷. La réalisation dans un premier temps de tâches subalternes est le moyen principal de faire ses armes et d'entrer dans le circuit.

Pour travailler, les dessinateurs se documentent considérablement, essentiellement à partir de documents émanant d'autres domaines que la bande dessinée : publicité, photographie, cinéma¹²⁸... Ce mélange entre les genres est d'ailleurs inhérent à la bande dessinée argentine, qui à ses débuts adapte par exemple des livres ou des feuilletons radiophoniques. Pour dessiner des environnements réalistes, les auteurs se constituent ainsi d'immenses archives à partir de cartes postales, vieilles photographies de famille, ou encore documents trouvés dans des revues étrangères à bas coût. Il arrive également qu'ils se prennent mutuellement comme modèles pour dessiner leurs personnages. Les scénaristes aussi peuvent avoir recours à des documents de toutes sortes et sont souvent de grands adeptes de la lecture, qui puisent leur inspiration d'un panel large et variable de littérature. Le dessinateur Oswal, passionné de littérature, indique que « ce sont les grands de la littérature qui nous enseignent dans quel ordre nous devons offrir les choses, comment présenter un personnage, comment définir un épilogue ou décrire un paysage. Si je dessine une scène, à l'intérieur de moi je suis en train de la penser comme si j'étais un écrivain »¹²⁹. Le frère du scénariste Ricardo Barreiro le remémore ainsi : « ceux qui l'ont connu et sont passés par son appartement dans le quartier de Flores, avec ses murs couverts de photos et dessins, s'en rappelleront comme moi, assis autour de la table, en train de fumer, le téléviseur toujours allumé et montrant des images de documentaires »¹³⁰. Dans la décennie qui nous concerne, l'impératif de vraisemblance a cependant tendance à laisser place à une plus grande liberté graphique, ce qui rend moins prégnante la nécessité d'un fonds d'archives complet et renouvelé en permanence, mais n'empêche pas l'utilisation d'une variété de sources d'inspiration intimement liées aux médias et aux autres domaines artistiques ou culturels¹³¹. On observe ainsi une porosité entre les genres.

¹²⁷ Entretien de la Biblioteca Nacional avec Miguel Rep, mars 2013.

¹²⁸ Sur ce point, voir par exemple VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, «Técnicas de archivo: documentación y fotografía», pp. 67-75.

¹²⁹ CÁCERES Germán, *Evocando viñetas: notas y entrevistas a maestros de la historieta*, Comodoro Rivadavia, La Duendes, 2012, p. 85. Texte en langue originale : «son los grandes de la literatura que nos enseñan en qué orden debemos ofrecer las cosas, como presentar un personaje, como definir un epílogo o describir un paisaje. Si dibujo un escenario, en mi interior lo estoy pensando como si fuera un escritor.»

¹³⁰ VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, *op. cit.*, p. 70. Citation originale : BARREIRO Enrique, «El narrador vertiginoso», prólogo a *Slot Barr*, Buenos Aires, coll. ENEDE, Éd. Colihue, 2001, p. 11.

¹³¹ *Idem*, p. 75.

Ce processus de création collectif est entièrement supervisé par les éditeurs. La production se fait sur commande de l'éditeur, qui rémunère les auteurs à la planche ou à l'épisode pour les scénaristes¹³². Le dessinateur Cacho Mandrafina explique qu'à Columba, le scénariste apporte le scénario et que les éditeurs le donnent à un dessinateur en fonction de la thématique, du style, de la rapidité, entre autres facteurs¹³³. Ce sont véritablement ces derniers qui ont le pouvoir de décision et qui orchestrent la division du travail. C'est seulement après beaucoup de temps que les scénaristes peuvent tenter de choisir leur dessinateur. Record a le même schéma de distribution des scénarios et concentre un pouvoir identique aux mains de l'éditeur, même si ses collaborateurs la décrivent tous comme une maison d'édition plus souple que Columba, avec une liberté plus grande. De même, une autre « mise à l'épreuve » est l'obtention d'une série. Les auteurs débutants se dédient souvent aux histoires unitaires, avant de pouvoir travailler sur une série, synonyme d'une meilleure rémunération et de plus amples possibilités d'expérimentation¹³⁴.

Si les actions et organisations collectives sont relativement faibles dans le milieu de la bande dessinée en comparaison avec les autres industries culturelles, à partir de la seconde moitié des années 1970 on observe l'émergence d'une conscience professionnelle nouvelle et d'une auto-conception en tant qu' « auteurs ». Plusieurs organisations syndicales apparaissent et l'Association des dessinateurs argentins (ADA), qui existait depuis le début des années 1940, passe par une phase de mobilisation sans précédent. Les revendications tournent essentiellement autour de la question des droits d'auteur et du paiement des rééditions à l'étranger, dans l'optique d'instaurer une régulation des politiques éditoriales¹³⁵. À partir du début des années 1980, les auteurs tentent de modifier le système de commande en proposant leurs productions aux éditeurs une fois créées. Certains profitent du tournant international de la bande dessinée argentine dans les années 1970 pour se mettre directement en contact avec les éditeurs étrangers, sans passer par des intermédiaires. Ce n'est certainement pas un hasard si la question des droits d'auteur s'intensifie à ce moment précis. Elle ne peut être dissociée de ce moment d'ouverture du marché qui réinterroge les pratiques.

Si l'on entre plus avant dans les pratiques de travail de l'époque, on remarque tout d'abord que les auteurs travaillent depuis chez eux ou louent un bureau en centre-ville à deux

¹³² VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 52.

¹³³ Entretien de la Biblioteca Nacional avec Domingo Mandrafina, décembre 2012.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, pp. 210-211.

ou trois. Les scénaristes Trillo et Saccomanno louent par exemple ensemble un appartement près du siège de Record¹³⁶. Le dessinateur Ernesto R. Garcia Seijas évoque quant à lui un travail plutôt casanier et solitaire, où les rencontres se résument à des moments fortuits dans la maison d'édition lors du rendu d'un travail. Il en vient même à utiliser le mot d' « ermite » pour qualifier les auteurs¹³⁷. Les relations entre scénaristes et dessinateurs autour d'un travail commun varient en fonction des cas. S'ils peuvent parfaitement ne jamais entrer en contact, il est aussi fréquent, surtout si des liens amicaux s'y ajoutent, qu'il y ait une grande interaction alimentée par des appels, des courriers, des rencontres et des échanges d'opinion. On peut parler d'une sociabilité élevée dans l'univers de la bande dessinée de l'époque. Le jeune Miguel Rep évoque ainsi sa relation avec Carlos Trillo : « Je me rappelle des films qu'on voyait ensemble le week-end, des *asados*, des conversations interminables sur des absurdités autour de la bande dessinée »¹³⁸. De même, Saccomanno décrit la façon dont la maison du dessinateur Alberto Breccia, où tout le monde se rend, se transforme en un nœud de rencontres¹³⁹.

À un autre niveau, il s'agit d'évaluer plus précisément les trajectoires des auteurs de *Skorpio*. C'est-à-dire s'interroger sur leurs origines sociales, leurs parcours et formations, mais aussi sur les voies et stratégies adoptées dans le contexte de la dictature des années 1970.

Autour de *Skorpio*, gravitent une trentaine de scénaristes et une cinquantaine de dessinateurs. Leur collaboration est cependant très inégale. Les scénaristes les plus prolifiques, qui participent à plus de 70 numéros sont Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Eugenio Zapietro sous les pseudonymes de Ray Collins et de Diego Navarro, Hugo Pratt et Alfredo Grassi. Ricardo Barreiro et Héctor Germán Oesterheld les suivent de très près. Il est fréquent que ces scénaristes écrivent deux à trois séries par numéro. À l'inverse, de nombreux scénaristes ne collaborent que dans un à quatre numéros. Quant aux dessinateurs, parmi les plus prolifiques on compte notamment A. Fernandez, Juan Zanotto, A. Del Castillo, Enrique Breccia, Horacio Lalia, Cacho Mandrafina... Un dessinateur ne réalise en général qu'une seule série dans un même numéro. Le temps de travail est en effet différent entre un dessinateur et un scénariste. Si ces derniers peuvent aller jusqu'à écrire une dizaine de scénarios par mois, les autres dessinent rarement plus d'une vingtaine de planches sur la même période. Cacho Mandrafina

¹³⁶ Entretien de la Biblioteca Nacional avec Guillermo Saccomanno, 2013.

¹³⁷ Entretien personnel téléphonique avec Ernesto R. Garcia Seijas, Buenos Aires, 28 novembre 2013.

¹³⁸ Entretien de la Biblioteca Nacional avec Miguel Rep, mars 2013.

¹³⁹ Entretien de la Biblioteca Nacional avec Guillermo Saccomanno, 2013.

indique qu'à cette époque il dessine en moyenne deux scénarios par mois, ce qui lui suffit à peu près pour vivre¹⁴⁰. L'univers des auteurs de bande dessinée est en outre exclusivement masculin.

Les informations que nous avons récoltées font avant tout état d'une variété de situations, notamment pour les scénaristes, qui arrivent à ce métier par les voies les plus variées¹⁴¹. Pour donner un exemple de la diversité des parcours des scénaristes, on peut mentionner le cas d'Eugenio Zapietro, scénariste de Record particulièrement fécond, qui exerce ce métier en parallèle avec son poste de commissaire-inspecteur de la police fédérale. Oosterheld est quant à lui géologue de formation. Cependant, certains schémas peuvent être dégagés. Les dessinateurs évoquent tous une attraction pour le dessin dès le plus jeune âge, qui se matérialise par un exercice solitaire du crayon, accompagné d'une lecture insatiable de revues de bandes dessinées. Certains, comme Mandrafina, sont séduits par des cours de dessin par correspondance, dont ils ont découvert l'existence à travers une réclame d'une de leurs revues favorites. Ce dernier explique à quel point ces cours étaient de mauvaise qualité mais représentaient quelque chose de magique pour les enfants. Même après s'être rendu compte que l'école n'était qu'à quelques pâtés de maison de chez lui, il insiste pour suivre le cours par correspondance¹⁴². Les autodidactes font légion dans la profession, mais le plus souvent des formations spécifiques de dessin sont suivies, à l'École Panaméricaine d'Art ou encore l'IDA (Institut des Directeurs d'Art), qui dérive de cette première. La publicité est le premier chemin emprunté par un certain nombre d'auteurs, scénaristes ou dessinateurs, auquel ils peuvent parfois revenir en cas de besoin. Le domaine de la publicité ne nécessite pas encore de diplôme spécifique à l'époque. C'est un milieu interdisciplinaire qui concentre à la fois des plasticiens, des écrivains, des réalisateurs de cinéma¹⁴³...

Lorsque l'on en vient à parler des débuts des différents auteurs dans leur carrière, un collectionneur du Parc Rivadavia, José Antoño, insiste beaucoup sur l'idée de hasard, au cœur d'une époque qu'il qualifie d'« assez naïve », quand bien même le talent n'est pas étranger au succès. Le scénariste Robin Wood par exemple, maçon de formation, vit dans la même pension qu'un jeune dessinateur, Lucho Olivera. Un jour de pluie torrentielle où il n'a plus d'argent, il se rend à Columba qui avait publié un scénario qu'il avait écrit, poussé par Lucho. La

¹⁴⁰ Entretien de la Bibliothèque nationale avec Domingo Mandrafina, décembre 2012.

¹⁴¹ Les informations contenues dans ce paragraphe ont été obtenues en recoupant les parcours de : Horacio Lalia, Domingo Mandrafina, Juan Zanotto, Enrique Alcatena, Juan Giménez, Alberto Breccia, Enrique Breccia, Arturo del Castillo, Ernesto R. Garcia Seijas, Carlos Roume, Lucho Olivera, Oswal, Solano López, Oosterheld, Robin Wood, Ricardo Barreiro, Carlos Trillo et Guillermo Saccomanno.

¹⁴² Entretien de la Bibliothèque nationale avec Domingo Mandrafina, décembre 2012.

¹⁴³ *Ibid.*

réceptionniste le prend d'abord pour un mendiant. Quand on lui donne le chèque, le premier de sa vie, il ne sait pas comment l'encaisser¹⁴⁴. Robin Wood devient par la suite l'un des scénaristes les plus prolifiques et publiés d'Argentine, particulièrement par Columba et occasionnellement par Record. Le dessinateur Alberto Breccia explique quant à lui ne pas avoir *choisi* la bande dessinée, dont il a d'ailleurs toujours refusé la lecture, mais avoir commencé à dessiner pour échapper au travail en usine¹⁴⁵. Le métier est souvent perçu comme un vecteur d'ascension sociale, en particulier pour la génération qui se forme avant les années 1960, lorsque la bande dessinée est à son apogée¹⁴⁶. C'est d'ailleurs sur ce registre que jouent les publicités pour les écoles de dessin. Celle de l'École Panaméricaine d'Art représente par exemple, en bande dessinée, l'histoire d'un homme qui a un travail commun et légèrement ennuyeux. Lorsqu'il découvre les cours de dessin par correspondance, sa vie change : il s'épanouit enfin et améliore sa situation sociale : « À partir de là, ma vie a commencé à avoir du sens. Je sortais de l'usine et je me mettais à dessiner. Le cours est extraordinaire ! J'ai appris bien et vite et j'ai eu mon diplôme. Ensuite je suis rentré dans une maison d'édition »¹⁴⁷. Cette anecdote nous renvoie par ailleurs à une tension récurrente qui ressort des récits de vie, entre une vocation artistique des auteurs, qui souhaitent être reconnus en tant que tels, et la conception de leur activité comme d'un travail comme un autre, une source de revenus qui doit être rentable.

Différentes générations se côtoient au sein de Record, créant un phénomène d'échanges et d'influences, accentué par les rapports de maîtres à élèves fomentés dans les écoles ou à travers les systèmes d'apprentissage en tant qu'assistant d'un auteur plus expérimenté. Schématiquement, deux « générations » sont les plus représentées. Il s'agit tout d'abord de ceux que l'on pourrait qualifier de vétérans de la bande dessinée¹⁴⁸. Ils sont nés dans les années 1920 ou 1930 et font partie intégrante de l'âge d'or de la bande dessinée dans les années 1940 et 1950, dont le point d'orgue est le fameux « '57 », qui cristallise un grand moment esthétique et éditorial, notamment avec le lancement des Éditions Frontera cette année-là. Leurs productions s'étalent parmi les revues les plus connues de la tradition argentine et ils sont de véritables

¹⁴⁴ Entretien personnel avec Jose Antonio López Cancelo, *op. cit.*

¹⁴⁵ DESORMAUX Bertrand (réalisateur), GROENSTEEN Thierry (concepteur), *op. cit.*

¹⁴⁶ VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 45

¹⁴⁷ SASTURAIN Juan, *Continuará*, « Escuela Panamericana de Arte », Canal Encuentro, 2013, 26 min. Texte en langue originale : “Desde entonces sí, mi vida comenzó a tener sentido. Salía de la fábrica y me ponía a dibujar. ¡El curso es extraordinario! Aprendí bien y rápidamente y obtuve mi diploma. Luego ingresé en una editorial.”

¹⁴⁸ Parmi les collaborateurs de Record que l'on pourrait catégoriser dans cette génération on compte : Héctor Germán Oesterheld, Alberto Breccia, Arturo del Castillo, Carlos Roume, Hugo Pratt, Solano López, Victor Hugo Arias...

références pour leurs successeurs. Parmi les dessinateurs, plusieurs d'entre eux ont été professeurs dans les années 1960 à l'École Panaméricaine d'Art et son cours des « 12 famosos artistas », dont les « stars » étaient Hugo Pratt et Alberto Breccia. Une deuxième génération qui se dégage concerne des auteurs plutôt nés à partir du milieu des années 1940, et qui commencent à publier au début des années 1960, au moment où l'époque la plus dense de la bande dessinée commence à mourir¹⁴⁹. Pour la plupart d'entre eux, Record représente une excellente opportunité de mûrir professionnellement voire de faire leurs premières armes pour les plus jeunes. C'est l'occasion de travailler avec les grandes figures de l'âge d'or. De manière générale, la grande continuité des séries dans *Skorpio* permet de créer des relations de longue haleine entre scénaristes et dessinateurs, avec des tandems comme Ricardo Barreiro / J. A. Gimenez ("As de Pique"), Ray Collins / Ernesto R. Garcia Seijas ("Skorpio"), Carlos Trillo / Enrique Breccia ("Alvar Mayor"), etc. On compte en effet 15 séries qui s'étendent entre 20 et 80 numéros, et une vingtaine de séries qui durent au moins cinq numéros. En ce sens, la maison d'édition Record peut s'assimiler à un véritable lieu de rencontre.

Face à la conjoncture particulière de la dictature argentine et de ses pratiques répressives, les stratégies et chemins empruntés ont été divers pour les collaborateurs de *Skorpio*. On distingue plusieurs cas de figure. La situation la plus extrême est celle d'Oesterheld, le célèbre scénariste de "l'Éternaute", militant *montonero* séquestré par la machine à tuer de la Junte militaire en 1977, ainsi que ses quatre filles. Au moment du triennat péroniste, qui marque le début de notre période d'étude, Oesterheld, converti pendant la décennie antérieure au péronisme radical, collabore activement au journal *Noticias* (novembre 1973 – août 1974), à la revue *El Descamisado* (mai 1973 – avril 1974) puis à la revue clandestine *Evita Montonera* (mai 1974 – décembre 1975), trois organes de presse *montoneros*. La bande dessinée devient pour lui un moyen de diffuser ses idées, une conception idéologique qui se retrouvera dans la deuxième version de "l'Éternaute" publiée dans *Skorpio* à partir de décembre 1976. Très rapidement, Oesterheld est recherché. En ce qui concerne sa collaboration avec Record, des rencontres furtives sur des places sont convenues, lors desquelles Oesterheld remet des scénarios et Alfredo Scutti l'argent¹⁵⁰. Pour l'éditeur, il s'agit d'un risque indéniable qu'il choisit de prendre en connaissance de cause.

¹⁴⁹ Par exemple Juan Zanotto, Lucho Olivera, Juan Giménez, Ricardo Barreiro, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Enrique Breccia, Domingo Mandrafina...

¹⁵⁰ Entretien personnel avec Jose Antõño López Cancelo, *op. cit.* Ernesto R. Garcia Seijas parle également d'une « odysée » pour récupérer les scénarios d'Oesterheld, qui n'était jamais dans un lieu fixe (entretien personnel, *op. cit.*).

D'autre part, le choix de l'exil physique a été effectué par plusieurs auteurs. Le départ peut être motivé par des raisons économiques ou politiques, voire les deux en même temps. Plusieurs auteurs décident d'émigrer vers l'Europe au cours des années 1970 à la recherche de plus amples perspectives professionnelles. C'est par exemple le cas de Juan Giménez, Leopoldo Durañona ou Jorge Moliterni, pour n'en citer que quelques-uns. Pour d'autres, ce sont des motifs plus politiques qui semblent mener à un départ. Ricardo Barreiro, dont la charge idéologique des scénarios ne laisse pas de doutes, s'exile en Espagne en 1978 et vit ensuite à Paris puis à Rome avant de revenir en Argentine au moment de l'ouverture démocratique. Solano López s'exile avec sa famille en Espagne en 1977, parce qu'il craint pour la vie de son fils qui a commencé à militer dans l'organisation des *Montoneros*. On peut encore penser à Gustavo Trigo, le dessinateur de "La Guerra de los Antartes" dans *Noticias* quelques années plus tôt, qui part en Italie à la fin des années 1970 et à Horacio Altuna au début des années 1980. Ces auteurs décident de partir avant tout parce qu'ils se sentent entouré d'un climat de peur, comme l'explique le dessinateur Altuna :

« Moi ils n'ont jamais frappé à la porte de chez moi, mais j'ai des amis morts. J'en suis venu à avoir très peur. La peur est humiliante (...). Pendant deux ans j'ai laissé les numéros de téléphone où il fallait appeler si je ne revenais pas à la maison (...), je veillais des nuits entières, pour écouter si une voiture ne se garait pas devant la porte de ma maison (...) »¹⁵¹.

Dans leur grande majorité, les auteurs argentins de bande dessinée sont restés en Argentine. Il est difficile d'évaluer leur connaissance réelle de la situation répressive. Certains, comme Saccomanno, revendiquent un certain degré d'engagement dans leur production, comme nous le verrons un peu plus loin. Jose Antoño affirme également que Scutti a reçu plusieurs fois des menaces de bombes à la maison d'édition, information qui ne nous a cependant pas été confirmée par d'autres¹⁵².

Les auteurs de bande dessinée de l'époque sont avant tout des citoyens appartenant à une société désinformée. Comme eux, ils entendent des rumeurs, reçoivent des informations parcellaires, et chacun selon sa trajectoire et son tempérament accepte plus ou moins les événements en cours. Cependant, on peut souligner que les acteurs du monde de la bande dessinée, parce qu'appartenant au circuit de la presse écrite naturellement dans la ligne de mire

¹⁵¹ VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, *op. cit.*, p. 226. Traduction de l'auteur. Texte en langue originale : "A mí nunca me golpearon la puerta de casa, pero tengo amigos muertos. Llegué a tener mucho miedo. El miedo es humillante (...). Yo durante dos años dejaba los teléfonos a donde tenían que llamar si no volvía a casa (...), me quedaba noches en vela, escuchando si paraba un coche en la puerta de casa (...)".

¹⁵² Entretien personnel avec Jose Antoño López Cancelo, *op. cit.*

de la répression, ont forcément pris conscience d'une manière ou d'une autre de la fermeture de l'espace public.

B) L'édition et la distribution

Les revues de bandes dessinées s'insèrent dans l'économie de l'imprimé. Le produit part de la maison d'édition, passe par l'imprimerie, puis des circuits de distributions, les « *recorridos* » l'acheminement vers les kiosques. Ces points de vente sont le lieu par excellence de la revue. Comme nous l'avons vu, le marché de bandes dessinées est très important à l'époque, et est dominé par plusieurs grosses maisons d'édition comme Columba, qui possède ses propres circuits de distribution. À côté de ces maisons d'édition implantées depuis des années, gravite une myriade de tout petits éditeurs¹⁵³. Petits en comparaison avec les « monstres » que constituent les maisons d'édition plus anciennes, mais qui parviennent parfois à publier jusqu'à 200 000 exemplaires d'une même revue, notamment dans les moments de vitalité générale du marché. Le collectionneur du parc Rivadavia a particulièrement insisté sur son aspect informel lorsque nous avons abordé le fonctionnement du marché des imprimés de l'époque. Selon lui, un petit nom suffit pour se rendre au *recorrido*. Buenos Aires est par exemple divisée en une multitude de circuits de distribution. L'éditeur va voir le distributeur en lui indiquant combien d'exemplaires il souhaite tirer et le prix. Les bénéfices des chiffres de vente sont divisés pour moitié entre l'éditeur et le distributeur, mais ce dernier supporte dès le départ une partie des coûts de production. Il avance habituellement un quart des impressions. Pour savoir si un projet marche, il faut attendre plus ou moins trois ou quatre numéros. Si la revue ne fonctionne pas, elle s'arrête automatiquement de sortir au bout de quelques numéros. Mais une revue similaire fait à nouveau ses débuts, avec un autre nom. Un autre aspect de ce système concerne le changement de format. Une revue est de tel format un jour et d'un autre le lendemain. L'idée est de trouver le bon format pour perdurer. En somme, de multiples revues coexistent, mais avec des durées de vie très courtes. Les revues qui sont arrivées à 150 numéros sont très peu nombreuses. Quant aux éditeurs, ce sont pour beaucoup des aventuriers. Si nous soulignons ce point, c'est justement parce qu'Alfredo Scutti, l'éditeur de Record, a fait ses débuts dans ce circuit précis de petits éditeurs. Record n'est née qu'après une série d'expériences éditoriales qui n'ont pas duré. D'autre part, une autre particularité des revues de

¹⁵³ Les informations qui suivent sont tirées d'un entretien personnel avec Jose Antõnio López Cancelo (proche de Scutti et reconnu comme un grand connaisseur de la bande dessinée argentine). Nous avons jugé utile de les reproduire ici en l'absence d'autres éléments, mais elles mériteraient d'être confrontées avec d'autres sources.

bande dessinée est qu'elles n'ont pas vraiment besoin de publicité pour subsister ; elles dépendent bien plus de la vente des tirages¹⁵⁴.

La maison d'édition Record est basée dans le centre de Buenos Aires, rue Carlos Pellegrini. Il s'agit dans sa direction d'une entreprise familiale : Alfredo Scutti est accompagné par sa femme et son fils, qui prendra la suite de son père quelques années plus tard. Selon les entretiens menés par Vazquez, les Éditions Record comptent entre 40 et 50 employés, en dehors des auteurs, parmi lesquels on trouve les monteurs, les concepteurs graphiques, le secteur de la comptabilité, les rédacteurs de roman-photos, le secteur administratif et les traducteurs, qui s'occupent des quelques scénarios italiens qui devaient être dessinés par des dessinateurs argentins¹⁵⁵. Le dessinateur Juan Zanotto est directeur artistique¹⁵⁶. Il s'occupe des couvertures et reçoit le matériel des auteurs, vérifiant qu'il corresponde bien à la ligne éditoriale. À son sujet, le dessinateur Quique Alcatena écrit :

« En 1974, je m'achetais Skorpio pour deux raisons : Pratt et son flamboyant Corto Maltes (évidemment) et pour Zanotto et Henga. Je VOULAIS travailler dans cette revue. C'est pour ça qu'à peine le lycée terminé, j'ai pris mon dossier d'échantillons sous le bras et je l'ai apporté aux Éditions Record, et imaginez-vous ma surprise quand je me suis rendu compte que le directeur artistique de la maison d'édition n'était pas moins que Juan Zanotto. Le système était ainsi : Alfredo Scutti (qui m'a donné la grande opportunité de commencer à travailler de façon professionnelle) me donnait un scénario, moi je le dessinais du mieux que je pouvais, et ensuite je l'apportais à Record pour que Juan le regarde et me donne – ou non – son accord. J'avoue que pendant très longtemps – ou en tout cas ce qui m'a paru longtemps – il n'y a pas eu une seule fois où Juan n'ait pas trouvé quelque chose à corriger : anatomie inconsistante, focales banales ou répétitives, sauts narratifs indésirables, etc. Avec la queue entre les jambes, je retournais chez moi et j'effectuais toutes les corrections que Juan m'avait indiquées, et ensuite je revenais à Record avec le travail amélioré (...) »¹⁵⁷.

¹⁵⁴ GETINO Octavio, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁵ VAZQUEZ Laura, *El oficio...*, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵⁶ Il est d'ailleurs intéressant de constater que Juan Zanotto est né en Italie en 1935 et s'installe en Argentine en 1953.

¹⁵⁷ *Comiqueando*, printemps 2010, p. 16. Texte en langue originale : “En el '74, me compraba Skorpio por dos cosas : Pratt con su flamante Corto Maltes (obviamente) y por Zanotto y Henga. Yo QUERIA trabajar en esa revista. Por eso, apenas terminada la secundaria, llevé mi carpetita de muestras a Ediciones Record, e imaginense mi sorpresa y temor cuando vi que el jefe de arte de la editorial era nada menos que Juan Zanotto. El sistema era así: Alfredo Scutti (quien me dio la gran oportunidad de empezar a trabajar profesionalmente) me daba un guion, yo lo dibujaba lo mejor que podía (zafaba hasta ahí no mas), y luego lo llevaba a Record para que Juan lo mirara y me diera – o no – el visto bueno. Confieso que durante mucho tiempo – o al menos a mí me pareció mucho – no hubo vez que Juan no encontrara algo para corregir: anatomía endeble, enfoques berretas o repetidos, saltos narrativos indeseables, etc. Con el rabo entre las piernas, volvía a casa y realizaba todas las correcciones que me había indicado Juan, y luego regresaba a Record con el trabajo mejorado. (...)”.

Les principaux conflits qui ont traversé les Éditions Record ont tourné autour de la question des droits d'auteur, notamment à cause de la claire visée d'exportation de la maison¹⁵⁸. À cette époque, les éditeurs achètent les originaux et se retrouvent par là-même en possession des droits d'auteur, qu'ils sont libres de revendre comme bon leur semble. Seul le droit nominatif est respecté : si la planche originale appartient à l'éditeur, la signature est conservée, ce qui n'a pas toujours été le cas dans l'histoire de la bande dessinée. Cet état de fait a conduit Record à être au cœur de plusieurs procès lors des décennies suivantes, dont le plus important a été celui avec Solano López et la veuve d'Oesterheld au sujet des droits de "l'Éternaute".

Enfin, il s'agit d'avoir une idée de la distribution de notre revue d'étude. Sur chaque exemplaire, il est indiqué le nom de deux entreprises de distribution, l'une pour la capitale et le grand Buenos Aires, l'autre pour l'intérieur du pays, ce qui indique une diffusion de la revue à l'échelle nationale. Quantifier les tirages s'avère cependant plus compliqué. Comme il est indiqué noir sur blanc sur chaque exemplaire de *Skorpio*, les Éditions Record sont membres de l'« Association argentine d'éditeurs de revues »¹⁵⁹. Le site internet de cette association concentre des statistiques fournies et précises sur la circulation et la vente des revues argentines ces dernières années, mais lorsque nous avons contacté l'association pour la période qui nous intéresse il nous a été indiqué qu'il n'était pas possible d'obtenir des informations sur ces années-là, pour des raisons qui n'ont pas été développées. Nous avons également contacté l'Institut Vérificateur de Circulations¹⁶⁰, qui nous a répondu que les Éditions Record n'avaient jamais été audités. En somme, la seule façon d'avoir une idée de la diffusion de la revue étudiée en l'absence de chiffres officiels, a été de se baser sur des affirmations de personne ayant vu le compteur à l'imprimerie par exemple. Jose Antoño nous a avancé le chiffre de 30 000 exemplaires, ce qui est relativement peu en comparaison avec les tirages de *Columba* par exemple, qui étaient plutôt de l'ordre de 100 000 exemplaires par revue au même moment. Dans son émission *Continuará* consacrée à l'histoire de Record, Juan Sasturain explique qu'entre 1976 et 1979, ce qui correspond selon lui à l'âge d'or de *Skorpio* avec la publication de *Skorpio Gran Color*, le nombre de tirages atteignait les 70 000 exemplaires mensuels, signe du succès

¹⁵⁸ Ces conflits sont notamment racontés dans les sources suivantes : Entretien de la Biblioteca Nacional avec Guillermo Saccomanno, *op. cit.* ; VAZQUEZ Laura, *Trillo-Steimbeg*, *op. cit.* ; Entretien personnel avec Jose Antoño López Cancelo, *op. cit.*

¹⁵⁹ AAER : Asociación Argentina de Editores de Revistas.

¹⁶⁰ IVC : Instituto Verificador de Circulaciones.

de la revue¹⁶¹. Judith Gociol avance le même chiffre dans son livre sur l’histoire de la bande dessinée argentine¹⁶².

Cependant, les chiffres des tirages, outre le fait qu’ils sont flous et mal informés, sont à relativiser. Comme le rappelle Getino, l’impact politico-culturel et indirectement économique d’une publication n’est pas nécessairement associé au plus gros volume de tirages ou de circulation¹⁶³. Dans le monde de la bande dessinée en tout cas, comme nous nous sommes appliqués à le démontrer, *Skorpio* est connue de tous, parce que les meilleurs y travaillent et que la revue concentre une production de meilleure qualité que le reste du marché et avec de relatives innovations graphiques. La voix accordée à *Skorpio* ou aux Éditions Record dans les différents lieux de rencontres comme les biennales est révélateur de cette mise en valeur. Cette visibilité de la revue est aussi évidemment liée à sa diffusion internationale et plus précisément européenne.

C) Composition du lectorat et pratiques de lecture

La question du lectorat correspond à la phase de la « consommation ». Le consommateur, en l’occurrence le lecteur, est un élément essentiel du système de production puisque sans lui le produit culturel perdrait de son sens. C’est avant tout en destination d’un public que l’auteur crée. Comme nous l’avons vu précédemment avec les chiffres de la production de revues et journaux, la consommation s’est considérablement réduite tout au long de la décennie. On peut donc parler d’érosion du lectorat, qui peut s’expliquer par plusieurs facteurs. L’évolution des pratiques culturelles, avec l’arrivée de la télévision dans les années 1960 et sa progressive popularisation, n’est pas étrangère à cet éloignement de la revue. La bande dessinée n’est plus le média de masse qu’elle était dans les années 1940 et 1950.

La première difficulté pour tracer le contour du lectorat de la revue étudiée est d’ordre quantitatif. La distribution et les chiffres des tirages que nous avons évalués dans la mesure du possible sont un premier indicateur, mais ils ne sont pas représentatifs du nombre *réel* de lecteurs. Les revues font partie de ce que Getino appelle la « consommation-achat » (par opposition à la « consommation-participation »), c’est-à-dire que la production est destinée à l’acquisition de produits culturels et communicationnels¹⁶⁴. Mais une revue de bande dessinée,

¹⁶¹ SASTURAIN Juan, *Continuará*, « La historia de ediciones record... », *op. cit.*

¹⁶² GOCIOLO Judith, *La historieta argentina...*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶³ GETINO Octavio, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 18.

dont la vocation est avant tout le divertissement, est typiquement un produit culturel qui passe de main en main, s'échange, voire se lit collectivement. Gabillet utilise le concept de *pass-along circulation* (« diffusion entre lecteurs »), c'est-à-dire « le coefficient multiplicateur de lecteurs par exemplaire vendu : à l'achat d'un fascicule correspondaient non pas un mais plusieurs individus, l'illustré changeant de main au gré de prêts, d'échanges, de reventes, voire de simple emprunt par un autre membre de la famille »¹⁶⁵. Cette dimension collective de la lecture est également visible dans la rubrique « courrier des lecteurs » de *Skorpio*. Tel lecteur fait par exemple part de son enthousiasme et de celui de sa femme, tandis que des lettres sont régulièrement écrites en commun. On trouve encore le cas de ce « groupe d'amis de la bande dessinée » qui envoie une carte collective reprenant une à une chaque série pour en faire la critique¹⁶⁶. Cette rubrique donne également une idée un peu plus fine de la diffusion géographique de *Skorpio* et montre que celle-ci peut dépasser le cadre national. Les informations du courrier des lecteurs sont cependant à manier avec précaution : rien ne garantit leur entière véracité¹⁶⁷. Une grande partie des lettres provient de la province de Buenos Aires, mais le reste du pays est également bien représenté, de Bahia Blanca à Tucuman et Salta en passant par Mendoza ou Rosario. Ces informations sont aussi instructives quant à la circulation de la revue. Un lecteur écrit par exemple d'un village de la province de Corrientes et explique qu'il a obtenu le dernier exemplaire par un parent qui lui a apporté parce que dans son village ils n'en sont encore qu'au numéro de décembre¹⁶⁸. Cette circulation semble se constater à l'échelle régionale : de temps en temps, des lettres arrivent d'Uruguay, de Bolivie, du Pérou... Un lecteur écrit même de Miami d'où il reçoit les revues par sa mère¹⁶⁹. Un autre encore écrit du Chili, désespéré parce qu'il ne reçoit plus les revues depuis trois ans¹⁷⁰. Il demande comment changer la situation et envisage de passer par l'Ambassade du Chili en Argentine ! Ces quelques exemples illustrent bien en tout cas le concept de *pass-along circulation*.

À la problématique de la quantification du lectorat s'ajoute celle de sa qualification. Qui lisait *Skorpio* ou de manière plus générale des revues de bande dessinée ? Caractériser le lectorat paraît particulièrement difficile en l'absence d'outils comme des enquêtes ou des études de

¹⁶⁵ GABILLET Jean-Paul, *Des comics...*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶⁶ *Skorpio* n°52, avril 1979.

¹⁶⁷ Il est en effet légitime de s'interroger sur la provenance des lettres des lecteurs, qui pourraient parfaitement être une invention pure de l'équipe de la revue. Nous n'avons cependant rien trouvé qui allait en ce sens tout au long de l'enquête et nous avons même pu rencontrer des lecteurs de l'époque dont les lettres avaient été publiées. José María Gutiérrez nous a ainsi indiqué qu'il avait envoyé deux lettres, que nous avons retrouvées dans la revue.

¹⁶⁸ *Skorpio* n°51, mars 1979.

¹⁶⁹ *Skorpio* n°8, avril 1975.

¹⁷⁰ *Skorpio* n°60, mars 1980.

marché qui auraient pu être réalisées. Les revues de bande dessinée sont traditionnellement associées à un lectorat populaire et plutôt adulte. En effet, bien plus tôt qu'en Europe – à l'exception peut-être de l'Italie – et qu'aux États-Unis, la production argentine de bande dessinée s'est dégagée d'un public enfantin pour se diriger vers un public adulte. Dans les années 1950, la lecture de bande dessinée s'étend vers les classes moyennes notamment grâce aux innovations d'Oesterheld, qui pousse le genre dans le sens d'une bande dessinée « adulte » et « sérieuse »¹⁷¹. D'autre part, la lecture de bande dessinée est systématiquement assimilée dans bon nombre de discours aux trajets en train. Le dessinateur Mandrafina le résume ainsi : « tu es en train de voyager en train, à côté d'un type qui lit une bande dessinée que tu as dessinée il y a quinze jours »¹⁷². Les revues de Columba étaient d'ailleurs pensées pour les trajets en train. Comme l'indique le scénariste Saccomano, « s'il y avait autant de texte, c'est parce que la bande dessinée devait durer de Retiro à Tigre, de Once à Moreno »¹⁷³. De la même façon, lorsque nous avons posé des questions au collectionneur Jose Antoño sur son expérience de lecteur, il a immédiatement fait référence aux trains :

« Tu vois derrière, passe un train qui part de Once et va vers le Grand Buenos Aires. Le terminus, c'est Moreno. Moi je vivais à la deuxième gare en partant de la fin. Je prenais beaucoup le train quand j'étais petit. Je lisais beaucoup et mes parents travaillaient, on venait de la classe moyenne basse. Je m'échappais de la maison déjà vers 8-9 ans et je fraudais le train. Je faisais toute la ligne parce qu'il y avait énormément de tas de livres et de revues. Dans chaque station il y en avait minimum une et jusqu'à quatre parfois. Et par exemple dans les poubelles tu voyais plein de revues de Columba. Quel était le critère du lecteur ? C'est très facile. Il montait à Once par exemple, il achetait une revue, qui selon le cours d'aujourd'hui valait 10-12 pesos, c'est-à-dire qu'elle était très accessible, à peu près le même prix qu'un quotidien. La personne achetait ça parce qu'elle avait entre 45 minutes et une heure de trajet. Quand elle arrivait, elle avait déjà eu le temps de lire ce qui lui plaisait et mettait la revue à la poubelle. Les gens voulaient se divertir, comme aujourd'hui ils regarderaient la télévision¹⁷⁴. »

Le courrier des lecteurs est une autre source d'information qui peut nous apporter des éléments pour qualifier le lectorat de *Skorpio*. Pour l'analyse de cette rubrique, il convient d'apporter quelques précisions méthodologiques. Gabillet explique qu'il faut différencier les lecteurs, les épistoliers et les fans. Le premier ensemble comprend les deux autres, qui à leur

¹⁷¹ VAZQUEZ, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷² Entretien avec Domingo Mandrafina, Biblioteca nacional, décembre 2012. En langue originale : “Yo lo resumo siempre en la esquemática y común anécdota: estás viajando en el tren, al lado de un tipo que va leyendo una historieta que dibujaste hace quince días. Eso es algo que es impagable (...) te genera un compromiso con lo que te rodea, del punto de vista de tu producto cultural. Eso a mí me gustaba mucho.”

¹⁷³ Entretien avec Guillermo Saccomanno, Biblioteca Nacional, *op. cit.*

¹⁷⁴ Entretien personnel avec Jose Antoño López Cancelo, *op. cit.* Jose Antoño López Cancelo avait 13 ans en 1976.

tour ne se recoupent qu'en partie. Ces trois groupes de consommateurs sont inégalement nombreux. Selon l'historien, « les fans constituent une minorité de lecteurs et les épistoliers une minorité encore plus restreinte, mais partagée entre une majorité de fans et une minorité de non-fans ». C'est ainsi que « la réalité du lectorat est celle de la coexistence entre une majorité silencieuse et une minorité agissante dont les idées et les préférences ne sont pas nécessairement au diapason de la majorité des acheteurs d'un titre donné »¹⁷⁵. Les représentations qui émanent des lettres envoyées à *Skorpio* ne sont donc pas nécessairement emblématiques du lectorat dans son ensemble mais plutôt d'une frange spécifique de celui-ci, particulièrement informée et critique sur ce qui touche à la bande dessinée.

Et en effet, le profil majoritaire qui se dégage de l'étude de cette rubrique est celui d'un lecteur « fanatique » de bande dessinée. Le courrier foisonne de conseils, remarques et appréciations, à travers des lettres souvent longues qui peuvent s'étaler sur deux pages. On y trouve quantité de suggestions, comme la réédition de tel ou tel classique, de même que des corrections : Napoléon n'est pas enterré au Père Lachaise, mais aux Invalides¹⁷⁶! L'observation minutieuse de chaque détail de la revue suggère que ces personnes la relisaient avec attention à plusieurs reprises. De nombreux lecteurs se targuent d'être de fins connaisseurs de l'univers de la bande dessinée, et de ce que devrait être une « bonne » bande dessinée. Beaucoup se définissent d'ailleurs comme collectionneurs ou « *historietómanos* » et se posent en juges, n'hésitant pas à déployer l'étendue de leurs connaissances en la matière. Il est fréquent que les séries soient notées sur dix points par exemple. Ces jugements frisent souvent la pédanterie, ce qui donne des remarques manichéennes du type « j'espère que vous allez lire cette lettre et en tenir compte, parce que j'ai raison »¹⁷⁷, ou encore « vous devriez enlever les histoires de guerre, parce que ça ne me plaît pas »¹⁷⁸. Ces lecteurs-collectionneurs n'hésitent pas à s'enorgueillir de leurs collections et de la façon dont ils les conservent, dans une attitude de dévotion envers leur « bibliothèque » de bandes dessinées. Outre des remarques sur le fond, est également pesé et commenté tout ce qui a trait à la forme, comme le format de la revue, la typographie, la couleur et le noir et blanc ou encore le prix. Les lecteurs sont cependant unanimes sur la qualité de la revue, qui selon eux dénote sur le marché de la bande dessinée, et ne remettent pas en cause en profondeur les choix éditoriaux. Pour beaucoup, les Éditions Record, et *Skorpio* en tête,

¹⁷⁵ GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes...*, op. cit., p. 346.

¹⁷⁶ *Skorpio* n°2, août 1974.

¹⁷⁷ *Skorpio* n°62, mai 1980.

¹⁷⁸ *Skorpio* n°5, novembre 1974.

viennent combler un vide et font montre d'une qualité qui ne s'était pas vue depuis *Hora Cero* et *Frontera* à la fin des années 1950.

Dans notre cas, il convient de garder en mémoire la visée exportatrice des revues des Éditions Record. La production analysée présente un caractère hybride, avec une production, diffusion et consommation locales doublées d'une circulation au-delà du cadre national. Pour quel public s'adaptent les auteurs, pour le public argentin, italien ? Cherchaient-ils une forme d'universalité ? Il est d'autant plus nécessaire de garder ces questions à l'esprit que nous souhaitons analyser le contenu de notre revue. Peut-on parler de bande dessinée « argentine » s'il s'agit d'une production locale visant une consommation internationale ? Cependant, historiquement, les auteurs argentins ont beaucoup travaillé pour l'extérieur, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas une identité argentine dans leurs œuvres. Ce dont nous sommes certains en tout cas, c'est qu'à quelques exceptions près comme l'Italien Hugo Pratt, les auteurs étaient argentins et créaient majoritairement depuis l'Argentine. *Skorpio* connaît un succès réel en Argentine et un véritable dialogue s'instaure avec les lecteurs argentins à travers la rubrique « courrier des lecteurs ».

Dans le catalogue de la Troisième Biennale de l'humour et de la bande dessinée de Cordoba en 1967, une question est posée à plusieurs acteurs du monde de la bande dessinée : existe-t-il une bande dessinée nationale ? Les réponses sont mitigées et soulignent avant tout la difficulté de définir le « national » : est-ce dire que l'histoire se passe en Argentine, que l'auteur est argentin, qu'il écrit en Argentine, qu'il écrit d'ailleurs mais pour l'Argentine ? Les réponses soulignent que l'Argentine a connu et connaît une intense production de bande dessinée, qui laisse une trace indéniable sur le genre au niveau mondial. Mais pour ce qui est du contenu ou des thèmes abordés, les points de vue divergent. Pour le dessinateur Alberto Breccia,

« dans son contenu, le genre de l'aventure (qu'il s'agisse de feuilletons, romans ou bandes dessinées) est assez international. Ses racines sont romantiques et pour cette raison il conserve un certain exotisme ; le héros a tendance à se déplacer dans des environnements différents et dépaysants pour le lecteur, et une bonne partie de l'efficacité du genre est dans cette distance »¹⁷⁹.

Lors de cette première étape de notre réflexion, nous avons tenté d'embrasser le plus exhaustivement possible l'ensemble du processus dans lequel notre objet d'étude s'inscrit, de

¹⁷⁹ *El humor y la historieta que leyó el argentino, Tercera bienal*, Museo Genaro Pérez, Córdoba, 1976, p. 20.

la production à la consommation, en accordant une importance à sa matérialité, mais aussi à l'ensemble des acteurs qui ont rendu cette revue possible. Notre cas d'étude a également été mis en perspective par l'analyse de ses différents contextes, du contexte politique national à un autre plus culturel, relatif aux tendances et caractéristiques globales de la bande dessinée argentine de l'époque. Nous avons vu que *Skorpio* et plus généralement les Éditions Record se développent dans un moment répressif où la censure est prégnante, mais que la bande dessinée ne fait pas partie des priorités des militaires dans la lutte contre la « subversion ». Alors que les militaires ferment l'espace public et d'une certaine manière font obstruction à la circulation, il s'agit d'un moment où la bande dessinée argentine s'« internationalise », avec une circulation accentuée des acteurs et des produits.

Il nous paraît important de souligner à quel point la bande dessinée a pu être un espace de connexions, à un moment où tout était fait pour dissoudre les liens sociaux et créer une société d'individus détachés les uns des autres, sans aucune forme de solidarité. Cette connexion à l'œuvre se retrouve tout d'abord dans les espaces de rencontre propres à la bande dessinée qui se sont multipliés dans les années 1970, comme les salons, biennales et expositions, et ont constitué de véritables lieux de sociabilité. Les liens particuliers des Éditions Record avec l'Italie ont entièrement participé de ce phénomène et ont été synonymes d'une ouverture du marché européen pour les auteurs argentins, dans un mouvement de reconnaissance de leurs œuvres et de création de nouvelles possibilités de travail.

Sur un plan plus symbolique, nous soutenons que la bande dessinée a été un moyen de maintenir une forme d'identité culturelle et des codes d'auto-perception pour ses lecteurs, dans la continuité des décennies antérieures. La notion de camaraderie a été l'un des traits marquants de cette production culturelle, comme elle a pu l'être, selon d'autres modalités peut-être plus évidentes, pour le rock national de l'Argentine de la dictature. Il ne s'agit pas nécessairement de penser les choses en termes de résistance culturelle mais de voir comment à travers des médias et des formes d'expression qui ne sont pas « mainstream », qui ne correspondent pas aux idéaux militaires, voire pire, dont la fonction est de divertir les gens et de les faire rêver, des personnes parviennent à s'épanouir et à se sentir former partie de quelque chose de plus grand, d'une « communauté de lecteurs » qui partagent une même passion, un même plaisir.

C'est à partir de cette dernière réflexion que s'amorce le deuxième grand axe de notre recherche. La bande dessinée est avant tout un support de divertissement et utilise un discours fictionnel. Par l'analyse plus précise de son contenu, nous souhaitons nous interroger sur les imaginaires véhiculés par la bande dessinée.

PARTIE II : Fragment d'un imaginaire social : les discours de la fiction

La deuxième partie de cette étude sera essentiellement consacrée à l'analyse des contenus de la fiction. Quels imaginaires et quelles subjectivités ont mobilisé les bandes dessinées de *Skorpio* ? Nous avons déjà souligné les difficultés de la question du public et du « national » des bandes dessinées de Record. À quelle échelle en effet penser les imaginaires véhiculés par la fiction ? Cette notion d'imaginaire sera cependant ici abordée uniquement dans le cadre argentin. Le choix de *Skorpio* comme corpus d'étude n'est pas un hasard : c'est la revue de Record qui atteint un réel succès en Argentine ; les bandes dessinées publiées sont pour la plupart des productions nouvelles, créées par des auteurs argentins en grande majorité depuis l'Argentine, et lues par des lecteurs également argentins.

L'ensemble de ces éléments nous semble suffisant pour qu'il soit pertinent d'articuler les discours de la fiction avec le contexte socio-politique du pays et de réfléchir à leurs différentes modalités d'interaction. Notre démarche est de confronter les « discours du quotidien » avec ceux de la fiction, explorés en détail et dans leurs thématiques principales. Il s'agit d'observer la façon dont cohabitent dans la bande dessinée les topiques les plus traditionnels et conformistes du régime et de la société, et en même temps des modèles et visions du monde discordants, voire carrément « subversifs ». Cette partie est également le lieu d'une réflexion sur le lien entre fiction et réalité, avec l'idée que la fiction est un moyen de fuir le réel et en même temps de le construire, de lui donner du sens.

Chapitre 1 Discours du quotidien

Dans la première partie de ce travail, le régime de Sécurité Nationale et sa politique répressive, dont les fondements sont posés bien avant le coup d'État, ont été abondamment traités. Nous allons à présent brièvement évaluer les valeurs véhiculées par le régime, les différents discours de l'époque, et de manière plus générale, les représentations quotidiennes des Argentins pendant que s'appliquait un véritable terrorisme d'État. Comme nous l'avons mentionné en introduction, peu d'études portent sur les représentations sociales pendant la

dictature. Ce sont avant tout le travail de mémoire et les représentations postérieures à la période, dans toutes leurs modalités, qui ont retenu l'attention des historiens. Nous nous baserons donc en grande partie sur un nombre limité de travaux, qui ont partiellement traité ces questions notamment à partir de l'analyse de la presse, conçue comme un lieu privilégié de circulation des discours.

De même, la décennie qui nous intéresse, de 1974 à 1983, ne constitue pas une période homogène. Il est donc important de prendre en compte ses évolutions et les différents moments charnières qui la traversent et peuvent donner lieu à une transformation des représentations ou du « dicible ».

Cette étape nous paraît fondamentale pour penser et mettre en perspective les discours de la fiction, dans la mesure où ils n'opèrent pas dans un vide symbolique et anhistorique.

A) La « positivité » du régime : ordre, famille et genre

La volonté des militaires de faire table rase du passé s'est accompagnée de l'idée d'instaurer un ordre nouveau. La subversion s'érige en véritable concept dans le discours des militaires, et renvoie à tout ce qui conteste les « valeurs traditionnelles de la société argentine »¹⁸⁰. Une opposition discursive se crée entre un « eux » et un « nous », qui correspond à la patrie, à la nation, conçue de façon essentialiste. La Junte adopte un discours nationaliste à forte racine chrétienne. Parmi les objectifs fondamentaux contenus dans l'Acte du 27 mars 1976, on trouve la « suprématie des valeurs de la morale chrétienne, de la tradition nationale et de la dignité de la société argentine » de même que l'« intégration dans le monde occidental et chrétien »¹⁸¹. Les médias sont ainsi tenus de consacrer le modèle idéal de société prôné par le régime. À la censure existante s'ajoute un ensemble de « recommandations ». Le cas du cinéma est particulièrement révélateur de la conception de ce que serait une « argentinité » idéale. Le 30 avril 1976, l'Institut National de Cinématographie dicte des normes telles que l'exaltation de valeurs « spirituelles, morales, chrétiennes », ou qui affirment « les concepts de famille, d'ordre, de respect, de travail, d'effort fécond et de responsabilité sociale, cherchant à créer une attitude populaire de confrontation optimiste au futur »¹⁸². Eliel Markman parle quant à lui de « croisade pour le conformisme » lorsqu'il évoque la condamnation des comportements liés au

¹⁸⁰ *La Razón*, 3 décembre 1976. Référence : LAFAGE Franck, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸¹ *Idem*, p. 118.

¹⁸² VARELA Mirta, *op. cit.*

rock comme les cheveux longs ou la défense de l'amour libre¹⁸³. L'éducation a fait partie de cette imposition, avec la mise en place d'un cours de formation morale et civique ou encore l'uniforme obligatoire et l'interdiction du port du jean et du linge de couleur¹⁸⁴. L'accent est mis sur la discipline et la punition de l'affect. Les contenus enseignés ont tendance à être réducteurs et schématiques, décontextualisés de l'histoire et de la société¹⁸⁵.

La nation est par ailleurs présentée dans le discours du régime comme un corps malade dont il faut extirper le mal. La relation entre le pouvoir et la société est une relation de médecin à patient. Le médecin est celui qui détient le savoir et qui diagnostique pour soigner, la société devant accepter la douleur nécessaire¹⁸⁶. Dans cette même idée, l'inflation léguée par la gestion péroniste est le signe d'une économie malade. Si la politique économique du gouvernement menée par le ministre Martínez de Hoz est à l'heure du libéralisme, il s'agit avant tout de se positionner en rupture avec la période antérieure. Pour les militaires, l'altération de l'industrie et du développement agricole est due à la politique interventionniste des trente années précédentes. L'État militaire en économie est un État réduit. La politique économique reflète un impératif de rationalité et d'efficacité.

Estela Schindel explique ainsi que le projet militaire a proposé une remodelisation politique et sociale à long terme. C'est dans cette optique de réorganisation de la société qu'ont été menées de vastes opérations de contrôle démographique ou sanitaire, avec un quadrillage maison par maison pour recenser, contrôler le contenu des bibliothèques ou encore identifier les sains et les malades. Le pouvoir « réprime, contrôle et soigne en même temps »¹⁸⁷.

La famille est l'un des piliers de l'idéologie militaire. La Junte se présente comme une figure paternelle dont la population serait les enfants. Les pères de famille sont poussés à reproduire ce modèle, en surveillant par exemple les lectures de leurs enfants. Schindel montre qu'il y a un dédoublement entre discours et pratiques, dans la mesure où la destruction des liens familiaux fait partie des actions répressives : 62% des séquestrations ont lieu au sein du domicile familial, souvent sous les yeux des enfants¹⁸⁸. La même auteur analyse à travers la presse les représentations liées au genre. Les médias reproduisent une vision patriarcale dans

¹⁸³ MARKMAN Eliel, « De l'identité musicale à la représentation politique : le rock argentin pendant la dictature », *Sociétés*, n° 117, 2012, pp. 73-86, p. 82.

¹⁸⁴ LAGAFE Franck, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁸⁵ SCHINDEL Estela, *op. cit.*, p. 338.

¹⁸⁶ DELICH Francisco, « La metáfora de la sociedad enferma », *Critica & Utopía*, n°10/11, 1983. Adresse URL <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/critica/nro10-11/DELICH.pdf> (site consulté le 2 juin 2015).

¹⁸⁷ SCHINDEL Estela, *op. cit.*, p. 306.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 337.

laquelle les hommes occupent l'espace public – la Junte se définissant par ailleurs comme un modèle de virilité et maturité en opposition à la « faiblesse » d'Isabel Perón -, et les femmes sont reléguées à un rôle passif et réduites à une fonction de maternité et de domesticité. La section du journal *La Nación* « La femme, le foyer et l'enfant » résume l'espace assigné aux femmes par le discours officiel et les valeurs conservatrices partagées par une grande partie de la société. Cette vision se traduit notamment par une politique nataliste du régime, avec l'interdiction de la contraception ou encore l'annulation des droits d'égalité entre épouse et concubine. L'historienne souligne la difficulté pour la presse d'évincer le rôle actif des femmes dans les actions militantes du début des années 1970, que vient conforter le nombre important de « disparues ». Cet état de fait donne lieu à toute une série de stratégies discursives qui présentent les militantes comme des jeunes filles bernées sous l'emprise d'un homme, ou au contraire des femmes « maléfiques » sans attaches¹⁸⁹. Se développe ainsi l'archétype de la femme-victime. Une autre figure qui prend peu à peu place dans les médias est celle de la « femme-spectacle » comme objet érotique. Schindel montre comment progressivement les modèles demi-nus remplacent les femmes militantes sur les couvertures¹⁹⁰.

Les travaux de Laura Vazquez sur les revues de Columba viennent renforcer ces propos¹⁹¹. Selon elle, les bandes dessinées proposées par Columba assènent des valeurs morales et manichéennes, un contenu acritique, faisant corps avec la politique culturelle du régime. La femme, symbole de soumission, est assignée au foyer, destinée à se marier, tandis que de nombreuses histoires présentent la figure des amants comme illégale. La passion est une tentation néfaste. L'interdit est évoqué avec un vocabulaire conventionnel de l'ordre du permis : le trafic de drogue devient par exemple un « trafic de diamants » ou la prostitution la « mauvaise vie »¹⁹². Les images kitsch représentent les hommes comme musclés et sûrs d'eux, tandis que les femmes sont « blondes, jeunes et belles ». Les bandes dessinées sont remplies d'images « positives », accompagnées de scénarios qui proposent des personnages aux vies ordonnées et heureuses, avec des topiques récurrents comme le sacrifice et la résignation. Les publicités de ces revues prolongent cet imaginaire genré. Dans ces réclames, les métiers proposés aux femmes renvoient à la beauté, la décoration, la céramique ou encore au secrétariat. Leur contact avec la technologie se fait naturellement à travers les appareils domestiques, alors que les

¹⁸⁹ SCHINDEL Estela, *op. cit.*, p. 313.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 332.

¹⁹¹ VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.* Voir chapitre 6 « Novelas gráficas, telefilmes y lectores », pp. 237-272.

¹⁹² *Idem*, p. 246.

hommes sont destinés à manier la technologie « de pointe », faisant de la science et la technique un univers exclusivement masculin¹⁹³.

B) Le discours des médias, de la banalisation de la violence à sa disparition (1974-1978)

La notion de violence est au cœur des problématiques de l'époque qui nous intéresse et a été une donnée incontournable du quotidien des Argentins. C'est avant tout l'impression d'une sphère politique en décomposition et d'une société déchirée qui a conduit la population à accueillir le coup d'État militaire avec une forme de soulagement. Des études comme celles de Schindel, Levín ou Franco, montrent à quel point la violence et la mort ont été quotidiennement informées toutes ces années, accompagnées d'une intense rhétorique antisubversive.

Estela Schindel étudie les discours de la presse pour comprendre la façon dont l'ennemi politique a été déshumanisé et le disparu amené à être perçu comme un être *tuable*. Elle souligne le rôle des médias dans le processus de banalisation de la violence et de l'indifférence qu'elle a progressivement produit. Dans les mois qui précèdent la prise de pouvoir par les militaires, la presse a largement contribué à établir un climat oppressant. Elle qualifie ce moment de « cumul de violence impudiquement exposée », qui en vient à saturer le niveau de tolérance¹⁹⁴. Un ton alarmiste ponctue de nombreuses informations sur des découvertes de cadavres brûlés ou criblés de balles. Les faits exposés sont de plus en plus spectaculaires et confus, jusqu'à constituer un amas d'informations sans hiérarchie ni sens qui donne la sensation d'un chaos généralisé. Pour l'historienne, « la routinisation de la presse contribue à annuler la perception de l'humanité des victimes »¹⁹⁵. Marina Franco évoque également l'expression d'une « violence incontrôlable » et insiste sur l'imaginaire de la guerre convoqué par les quotidiens¹⁹⁶. Les pages des journaux consacrées à l'actualité internationale viennent renforcer l'idée d'un antagonisme, en l'occurrence entre un monde « occidental et libre » et un totalitarisme incarné par le bloc soviétique.

Quelques semaines après le coup d'État, la violence ouverte disparaît progressivement des pages des journaux. Les nouvelles, qui reproduisent à la lettre les communiqués officiels, se caractérisent par leur aspect monotone et répétitif. Les informations qui ont trait à des

¹⁹³ VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁹⁴ SCHINDEL Estela, *op. cit.*, p. 129.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 149.

¹⁹⁶ FRANCO Marina, *op. cit.*, p. 283.

« affrontements » adoptent systématiquement la même structure, sans explication sur de quelconques motifs politiques : des « subversifs » résistent à un contrôle militaire en « ouvrant le feu » ou en « fuyant », ce qui donne lieu à un « affrontement » à l'issue duquel les subversifs sont « abattus »¹⁹⁷. La violence est à la fois normalisée et mise à distance. À travers l'analyse de la publicité, Schindel montre par ailleurs à quel point la peur transparaît dans des réclames qui promeuvent par exemple « la sécurité avant tout »¹⁹⁸. Les références à l'insécurité et la militarisation de la société sont légion.

De même, Florencia Levín observe la façon dont les vignettes humoristiques de *Clarín* commentent l'actualité du pays. Selon elle, l'humour graphique a contribué dans une certaine mesure à la familiarisation avec l'horreur. Le gouvernement péroniste encore au pouvoir, se multiplie les assauts fictifs, les crimes, les scènes de décapitation, etc. Le topique de la mort est prégnant avec des personnages comme des « bourreaux encagoulés » ou des condamnés à mort sur le point de périr¹⁹⁹. Après le coup d'État, les scènes explicites de répression et les références à la politique tendent à se retirer, tandis que les sens de l'humour deviennent « évasifs, ambigus, instables »²⁰⁰. Pour l'historienne, l'humour commence à se relâcher et ne revient petit à petit à la politique qu'à partir de 1978 avec les premiers signes d'inflexion du régime.

C) De la parodie du Mondial à la reconfiguration des discours

L'année 1978 correspond tout d'abord à la fin de la phase la plus répressive de la dictature. Les disparitions massives ont essentiellement eu lieu entre 1976 et 1978. Romero parle de la « triade sombre »²⁰¹. Les guérillas, tout comme les organisations étudiantes ou syndicales, sont décimées. Un certain nombre de centres clandestins sont démantelés, en vue de la préparation au Mondial et à cause de la pression internationale grandissante. Si les disparitions ne s'arrêtent pas définitivement avant le retour à la démocratie, les objectifs du terrorisme d'État sont quelque part déjà atteints. C'est ce qui transparaît d'ailleurs dans les

¹⁹⁷ SCHINDEL Estela, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 344.

¹⁹⁹ LEVIN Florencia, *op. cit.*, p. 170.

²⁰⁰ *Idem*, p. 107.

²⁰¹ ROMERO Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 210. Texte original : « el trienio sombrío ».

discours militaires. Les généraux annoncent par exemple au milieu de l'année 1978 que la guérilla est vaincue, réalité de fait antérieure au coup d'État.

Fondamentalement, le moment 1978 est à évaluer sous le prisme du Mondial de football qui a lieu en Argentine cette année-là. Il apparaît nettement qu'il y a un « avant » et un « après » Mondial. Il s'agit d'une forme de parenthèse dans la temporalité propre à la dictature, dans laquelle le gouvernement instrumentalise le sport dans une entreprise de légitimation et de revalorisation du pouvoir. Le football est un vecteur fondamental d'unité de la nation. En Argentine particulièrement, où c'est historiquement un marqueur d'identité très fort. Cet événement s'apparente à un moment d'euphorie et de fête au sein de la société, soudainement unifiée derrière une banderole nationaliste. Dans ce climat d'exaltation, l'obscurité du passé semble reléguée, oubliée. Novaro et Palermo montrent comment le Mondial a été vécu par beaucoup comme une opportunité pour panser l'auto-estime maltraitée par des échecs et des frustrations continus²⁰². L'idée d'un commencement sur de nouvelles bases est alors présente, tant pour la population que pour le régime. Cette volonté est symbolisée par l'invitation de la Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme de l'OEA dans la foulée du Mondial, preuve de bonne foi officielle des militaires, dans un moment où l'Argentine acquiert une brusque visibilité.

On peut donc percevoir en filigrane un début d'ouverture du régime. C'est à partir de là qu'apparaissent les premières dissidences culturelles tangibles. L'année 1978 voit surgir une floraison de revues. Pablo Vila note l'existence de 4000 revues *underground* pendant le Processus²⁰³. Dans le champ spécifique de la bande dessinée, la rupture de 1978 fait également sens avec l'apparition de la revue *Humor*. Plus rien de commun avec un type de bande dessinée militant, mais une réalité montrée à travers le rire. Lorsque l'euphorie du Mondial retombe, s'installent ce que Novaro et Palermo appellent les « années interminables ». Pendant ces années, le discours officiel du régime est toujours dominant, mais une multiplicité de petites touches critiques s'exprime, selon un panel de déclinaisons. Pour les auteurs, *Humor* est l'expression la plus représentative de cette exploration des frontières, une revue qui a eu le mérite de « perforer le rideau de terreur » avec lequel le Processus avait réussi à supprimer l'espace public²⁰⁴. Cette revue « qui dépasse, à peine, la médiocrité générale »²⁰⁵ selon sa devise,

²⁰² NOVARO Marcos, PALERMO Vicente, *op. cit.*, p. 162.

²⁰³ *Idem*, p. 152.

²⁰⁴ *Idem*, p. 348.

²⁰⁵ En langue originale : « la revista que supera, apenas, la mediocridad general ».

et fait appel à un lecteur « courageux » comme l'indique son premier éditorial, lance un défi à la censure, à défaut de pouvoir provoquer ouvertement le régime.

On peut situer une seconde rupture entre la fin de l'année 1980 et le début de 1981, qui correspond à la dernière partie de la présidence de Videla²⁰⁶. Le régime est déstabilisé, ce qui a comme conséquence l'expression croissante de la société. Les dissensions internes à l'Armée constituent l'un des facteurs de fragilisation du régime. Paula Canelo montre que dès le coup d'État les différents corps de l'Armée sont divisés entre une ligne « dure » et une ligne plus modérée²⁰⁷. Une fois la fin de la lutte antissubversive déclarée et l'obligation de définir un projet politique véritablement consistant mise en évidence, les discordes éclatent. Lorsque Viola accède à la présidence le 29 mars 1981, il n'est pas soutenu par l'ensemble des militaires, ce qui est révélateur de la crise interne au régime. Le second facteur de précarisation du régime est d'ordre économique. La crise devient une constante à partir de 1980. Le problème financier s'aggrave suite aux faillites en série de plusieurs banques.

Romero montre comment une transition du silence à la parole s'opère, au fur et à mesure que le régime montre des signes de faiblesses²⁰⁸. C'est à partir de la fin de la présidence de Videla que des voix de protestation commencent à s'élever contre un régime dont l'échec est patent. Les entrepreneurs tout d'abord, qui avaient soutenu le régime, ce « monde de la sécurité » dont parlent Novaro et Palermo, commencent à prendre leurs distances et à critiquer les militaires. Le mouvement syndical, qui avait été particulièrement touché par la répression, renaît timidement. La reconstitution de la CGT en 1980 en est la première marque. À partir de 1981, les grèves se multiplient, avec un succès croissant, alors que l'interdiction politique se termine de fait. L'Église, particulièrement complaisante à l'égard du *Proceso* jusqu'alors, prend également ses distances. La publication en 1981 du document « Église et communauté nationale »²⁰⁹ institutionnalise ce revirement, tout en se prononçant en faveur de la démocratie. Enfin, grâce à l'action des mouvements de défense des droits de l'homme, une discussion publique commence à s'installer.

Cette ouverture peut être constatée également en fonction de la temporalité précise de la censure. Mirta Varela, qui réfléchit à l'action de la censure sur les différents types de médias,

²⁰⁶ Il quitte le pouvoir le 29 mars 1981, remplacé par Viola.

²⁰⁷ CANELO, Paula, « La politique sous la dictature argentine. Le processus de réorganisation nationale ou la tentative inachevée de refonte de la société (1976-1983) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°105, 2010, pp. 81-92. Adresse URL <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-1-page-81.htm> (Site consulté le 12 mai 2013).

²⁰⁸ ROMERO Luis Alberto, *op. cit.*, p. 226.

²⁰⁹ *Idem*, p. 227. Titre original du document : « Iglesia y comunidad nacional ».

distingue une période « dure » entre 1976 et 1979 et une période plus « molle » entre 1979 et 1983²¹⁰. De même, certaines résistances surgissent : en 1980, plusieurs associations comme l'Association Argentine des Acteurs, l'Association Argentine des Réalisateur de Cinéma ou la Société Argentine des Écrivains, se réunissent pour former la Commission Intersociétaire sur la Censure.

On peut voir cette prise de parole progressive dans la bande dessinée à travers l'expansion des revues des Éditions La Urraca. Selon Ernesto Torres, *Humor* devient plus combative à partir de 1980. Sur la base de son succès, la maison d'édition peut lancer d'autres revues, comme *Superhumor* (1980) ou *El Péndulo* (deuxième époque, 1981). D'après Judith Gociol, c'est principalement au sein des revues de La Urraca que s'est développé un vent de contestation : acheter ces revues était un acte de résistance dans le sens où les lecteurs y cherchaient un contenu critique²¹¹.

Dans un contexte de déroute économique, le plan d'occupation des Malouines - ces îles sous domination anglaise depuis 1830 -, apparaît comme une ultime entreprise de légitimation d'un régime qui se délite. Une parenthèse semblable à celle du Mondial s'initie, à travers la volonté d'unifier la population sous le sceau du nationalisme. Mais cela était compter sans la riposte anglaise, qui inflige en quelques semaines une cuisante défaite à l'Argentine. Le 14 juin 1982, une reddition sans conditions s'impose aux Argentins. Face à une société démoralisée, le régime est définitivement décrédibilisé. La crise est à son paroxysme et la chute du gouvernement devient imminente. S'ensuit une phase de négociation vers la sortie électorale avec des forces politiques civiles reconstituées. En septembre 1983 une loi d'amnistie est promulguée ; le radical Raúl Alfonsín est élu le 30 octobre.

Cette nouvelle étape voit la censure oubliée par la presse. La « guerre sale » et les abus du terrorisme d'État apparaissent au grand jour, au grand dam d'une société qui n'avait bien souvent rien voulu voir. Centres de détention, tortures, fosses communes découvertes... la société semble soudainement se réveiller. Romero parle de l'expérience d'un « nouveau printemps »²¹². Dans ce laps de temps, Levín montre encore comment les discours de l'humour se reconfigurent, laissant place à un humour plus explicite et de nouvelles constructions symboliques du passé et du futur.

²¹⁰ VARELA Mirta, *op.cit.*

²¹¹ TORRES Ernesto, *op. cit.*

²¹² ROMERO Luis Alberto, *op. cit.*, p. 238.

Chapitre 2 Une décennie d'aventure

« Raconter des histoires, manier l'imaginaire, c'est ordonner le monde, assigner des rôles, distribuer le Mal et la Bêtise, la Force et la Justice, c'est fonder un ordre, une axiologie ni historique ni contingente, absolue²¹³. »

Dans des perspectives sémiologiques ou sociologiques, les universitaires conçoivent la bande dessinée comme une pratique communicationnelle et un discours produit dans certaines conditions sociales, qui propose en même temps des modèles de et sur la réalité. La bande dessinée jouerait ainsi un rôle social comme constructrice de sens²¹⁴. La fiction peut également être considérée comme apportant une solution imaginaire à certaines contradictions objectives inscrites dans le quotidien des lecteurs²¹⁵.

Quels sont les modèles et valeurs proposés par les bandes dessinées de *Skorpio* ? Qu'est-ce que cela nous dit de l'imaginaire de l'époque ? Notre revue rassemble plusieurs « types » de bande dessinée d'aventure : western, science-fiction, intrigues policières, histoires médiévales, de guerre... La vocation de ce chapitre, qui s'appuie notamment sur un travail statistique à l'aide de mots-clés, est de dégager différentes matrices présentes dans la bande dessinée de la décennie, en s'interrogeant sur les thèmes et les leitmotifs, les figures héroïques, les représentations du passé et du futur, ou encore les messages transmis.

A) Combats, crimes et passions humaines : une moralisation de la violence ?

Le premier constat qui ressort de l'étude des bandes dessinées de *Skorpio* est la violence qui émane de l'ensemble des vignettes. Vengeances et règlements de compte, trahisons, crimes et combats peuplent inlassablement les pages de la revue. Ce sont évidemment des thèmes qui ne sont pas nouveaux mais appartiennent aux topiques traditionnels de la bande dessinée d'aventure. Les bandes dessinées de western par exemple, reprennent les leitmotifs propres au genre, et notamment ceux du western américain. Ces histoires se situent d'ailleurs exclusivement aux États-Unis. Sont reprises les figures du *pistolero* solitaire qui erre de village en village et fait justice par les armes, du chasseur de tête, du shérif, ou encore la dichotomie

²¹³ SASTURAIN Juan, *El Domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 57. Texte en langue originale : “contar historias, manejar lo imaginario, es ordenar el mundo, asignar roles, distribuir el Mal y la Tontería, la Fuerza y la Justicia, es fundar un orden, una axiología no histórica ni contingente, absoluta.”

²¹⁴ BERONE Lucas, REGGIANI Federico (org.), *Creencias bien fundadas: historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012, p. 62.

²¹⁵ *Idem*, p. 48-49.

blanc-colon / indien. Dans cet univers, les duels, la passion de l'or, les braquages, assauts et meurtres font légion. Une situation récurrente est celle d'un ancien bandit devenu honnête et qui veut se racheter après plusieurs années en prison, mais son passé le rattrape : un ancien ami qui veut se venger, sa femme qui le rejette...

Dans les diverses situations que présentent les aventures, tous genres confondus, un certain nombre de valeurs « positives » sont mises en avant, comme la justice, le courage ou encore le sens de l'honneur, mais aussi la compassion et l'humilité. Les héros agissent, souvent par la force, pour résoudre une situation et rétablir un ordre qui leur paraît juste. Certains héros, proche de superhéros, accomplissent une fonction de justicier, de défenseur des opprimés. Skorpion est par exemple un personnage avec une force physique au-dessus de la moyenne et une mentalité sans faille, qui opère dans les quartiers pauvres de New York, dominés par le crime et la corruption. Un épisode après l'autre, Skorpion résout tout, dans l'ombre et sans demander aucune reconnaissance. Dans un tout autre registre, celui de l'époque médiévale italienne, Nekrodamus, grâce à ses pouvoirs magiques, s'érige en combattant du Mal, libérant villes et princesses des personnages négatifs, humains ou de l'autre monde. Certaines séries s'apparentent également à des récits initiatiques, dans lesquels les personnages apprennent à différencier le Bien du Mal. Mandy Riley, dans la campagne nord-américaine du XIX^e siècle, est le paradigme du petit garçon qui apprend au fil des épisodes à devenir un homme. Il apprend le sens du courage, de la justice, à se méfier des étrangers manipulateurs ou encore défend l'idiot du village. Mandy découvre la nature des hommes avec ses yeux d'enfants encore innocents. Dans un épisode, une Indienne le sauve de la mort et il passe la nuit avec elle. Il est tiraillé entre le désir qu'il éprouve et ses devoirs : la jeune fille est en effet promise à un Indien²¹⁶. Chaque épisode est ainsi l'occasion de transmettre une morale. On peut encore penser au personnage de Derek, fils d'un comte anglais du XIX^e siècle, qui est la risée de sa famille parce qu'il lit de la poésie et ne répond pas à un idéal de virilité. Il décide de partir dans le Nouveau Monde pour faire ses preuves et se découvrir. Il apprend le courage, mais aussi l'humanité.

Dans le même temps, l'imaginaire de la bande dessinée illustre la violence des rapports sociaux, avec des héros marqués par la solitude. La bande dessinée policière noire, qui apparaît massivement en Argentine durant la décennie 1970²¹⁷, est le lieu par excellence de l'expression d'un pessimisme extrême. "Precinto 56" est une histoire policière qui accompagne le lecteur de

²¹⁶ *Skorpion* n°95, octobre 1983.

²¹⁷ GOCIOLO Judith, *La historieta argentina...*, op. cit., p. 50.

Skorpio de façon ininterrompue jusqu'en 1982. La série se déroule dans le New York des années 1970, rongé par la pègre, la misère et la corruption. L'histoire est contemporaine au lecteur, avec des marques chronologiques qui correspondent à la réalité temporelle. C'est dans cette série que les thèmes du viol, de la drogue et de la prostitution sont les plus récurrents. Les vices les plus bas sont rassemblés, les histoires de famille les plus glauques. Ce sont à la fois le monde des puissants et la petite délinquance engendrée par la misère qui sont dépeints. Un des schémas récurrents est celui du rêve américain brisé. L'histoire d'une jeune fille de province qui « monte » à New York dans l'espoir de paillettes et qui est immédiatement happée par le réseau du crime et de la prostitution, ou encore cet immigrant polonais qui devient roi de la mafia, presque malgré lui. D'un côté sont représentés des politiciens corrompus qui jouissent de leur impunité, de l'autre des criminels qui le sont parce que poussés par la misère. Le lieutenant « Zero Galvan » est le héros de cette bande dessinée. La solitude du héros, sa désillusion, est le fil rouge de l'histoire. Comme le résume un personnage, « la liberté n'existe pas, c'est tout un rêve. Il y a des lois, des règles, des prisons, des codes, des cravates, des discours, des stupidités... »²¹⁸. Galvan est du côté de la loi, mais il n'accepte pas l'ordre des choses et n'hésite pas à faire justice par les armes. Dans cette série, la morale ne se superpose pas à la loi. Lorsqu'il sait qu'un coupable, aussi puissant soit-il, échappera à la loi, il n'hésite pas à faire justice lui-même. C'est un héros qui voudrait aimer mais en est incapable parce qu'il n'a pas assez goût à la vie. Il est conscient de la vanité des choses. Les femmes qu'il a aimées par le passé sont mortes et il est souvent lui-même décrit comme déjà mort à l'intérieur. Mais ce sont paradoxalement cette désillusion et cette solitude qui lui donnent le courage du désespéré qui n'a rien à perdre pour combattre les injustices du monde. La vision de l'humanité présentée, dans un noir et blanc perpétuel, est extrêmement sombre. Il ne se passe pas un épisode sans que Galvan se fasse des réflexions amères et pessimistes sur les hommes.

Un certain nombre de bandes dessinées rassemble des caractéristiques similaires. Pour n'en citer qu'une, "El Condenado", série phare de *Skorpio* ne serait-ce que par sa pérennité, se déroule sur les côtes australiennes dans les années 1930. Le héros est Marcel Clouzot, un Français ancien employé ministériel irréprochable, condamné aux travaux forcés à perpétuité. Il parvient à s'enfuir et vogue d'aventure en aventure, se forgeant une personnalité à la fois mélancolique et solitaire, mais aussi pleine de compassion et d'humanité. Fuyard éternel, il évolue dans l'univers du jeu, des tavernes, de la prostitution, des matelots et de la chasse au trésor. Mais c'est aussi le monde de la misère, des petits boulots, des galères et des difficultés

²¹⁸ *Skorpio* n°39, février 1978. Texte en langue originale : "No existe la libertad. Es todo un sueño. Hay leyes, reglas, cárceles, códigos, corbatas, discursos, estupideces..."

financières qui est dépeint. Cette fragilité du héros, celle par exemple de Clouzot lorsqu'il est sans ressources ou de Galvan qui passe plusieurs épisodes à l'hôpital, semble s'accroître au fur et à mesure de la décennie, jusqu'à produire des héros « ratés ». Buster, protagoniste d'une série éponyme qui apparaît fin 1982, est un détective alcoolique au chômage qui est entièrement marginal et préside des histoires particulièrement *trash*, avec par exemple des jeunes femmes droguées ou à la rue. Crise du héros ? Buster déclare en octobre 1983 : « Je ne voulais pas être un héros. Je ne voulais rien d'autre que sauver ma peau. Les bandes dessinées ne se terminent plus comme avant. Et moi non plus je ne suis plus le même »²¹⁹. Ces évolutions sont confirmées par une analyse par mot-clé, qui montre que de nouveaux thèmes s'introduisent en filigrane dans les bandes dessinées de *Skorpio*, comme celui du suicide. En 1978, les personnages de la revue connaissent une vague de suicides, nommés comme tels et souvent représentés crûment. De même, quelques bandes dessinées traitent peu à peu du thème de la faim.

La violence fait ainsi partie intégrante de l'aventure, et à partir du moment où elle « disparaît » de la presse quotidienne, on peut se demander si la bande dessinée n'est pas l'unique lieu où elle s'exprime de façon aussi crue et sans contrainte. En même temps, la fiction introduit du sens et un certain ordre dans ce déchaînement des passions, en les moralisant : le Bien se différencie du Mal et finit presque toujours par l'anéantir. Il ne s'agit pas cependant d'une vision si simpliste ou manichéenne des choses. Les bandes dessinées de *Skorpio* sont marquées par un pessimisme prégnant et croissant, qui semble faire écho au contexte historique douloureux. Mais surtout, l'humain est replacé au centre et les héros sont souvent des personnages fragiles, qui doutent, se remettent en question et ne réussissent pas toujours. Cette notion d'humanisme est notamment fondamentale pour comprendre les histoires de guerre.

B) Histoires de guerre, l'humanité soulignée

Comme le constate un groupe d'universitaires qui a travaillé sur les thèmes des guerres et totalitarismes dans la bande dessinée, « le neuvième art, à l'instar des autres arts, s'imprègne en permanence des secousses qui bouleversent la marche du temps »²²⁰. Dès ses débuts, la bande

²¹⁹ *Skorpio*, n°95, octobre 1983. Texte en langue originale : «No quería ser un héroe. No quería otra cosa que salvar el pellejo. Las historietas ya no terminan como antes. Y tampoco yo soy el mismo».

²²⁰ ALARY Viviane, MITAINE Benoît (dir.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme*, Georg, L'Équinoxe, 2011, p. 9.

dessinée a été inspirée par les conflits. Et en effet, le topique de la guerre est extrêmement récurrent dans *Skorpio*. Les aventures de Corto Maltés sont à ce titre exemplaires. Elles se déroulent sur plusieurs continents avec comme toile de fond les grands conflits du premier XX^e siècle : la Première Guerre mondiale, mais aussi la révolution bolchévique de 1917, la Grande Révolte arabe (1916-1918), ou encore le conflit indépendantiste entre l'Irlande et l'Angleterre. Les guerres sont à la fois un cadre où se déploient les aventures fictives, et une source de connaissance pour les lecteurs.

Chaque numéro de la revue, presque sans exception, possède au minimum une histoire de guerre. Les références à la guerre sont principalement de deux types. À 75%, il s'agit d'histoires de guerre correspondant au genre historique, soit la reconstitution réaliste de scènes du passé. Les auteurs font alors référence à des événements bien précis, qui ont réellement existés. On ne peut d'ailleurs qu'être impressionné par le degré de documentation de ces histoires. Telle bataille, tel aspect de la guerre sont ainsi ramenés à la vie. Les 25% restants correspondent à des guerres fabulées, des guerres de fiction. Le conflit est un thème privilégié de la science-fiction. C'est ici la veine historique qu'il nous intéresse d'étudier, pour dégager les différents axes relatifs au traitement de la guerre dans ces bandes dessinées.

Les deux guerres mondiales représentent l'écrasante majorité des histoires de guerre (80%), la seconde étant deux fois plus convoquée que la première. "As de Pique" est la série du genre la plus notable parce qu'elle s'étend sur 21 numéros, entre 1977 et 1980. Écrite par Ricardo Barreiro et dessinée par J. A. Gimenez, deux auteurs féconds de *Skorpio*, elle prend la Seconde Guerre mondiale comme cadre de narration. C'est l'histoire d'un contingent américain basé en Grande Bretagne qui doit effectuer des missions sur le territoire allemand tout au long du conflit. Le « héros » de l'histoire n'est pas un homme, mais un avion, symbole de l'appareil qui survit aux hommes. Cette bande dessinée comporte les éléments traditionnels d'une histoire de guerre dans sa façon de saisir les scènes martiales et les combats aériens, le tout accompagné d'une profusion de détails techniques. Les jours s'écoulaient avec leur lot de morts quotidiennes, souvent vaines. Le scénariste insiste particulièrement sur les biographies des soldats américains, surtout à l'approche de la mort. Les souvenirs, les cauchemars et les craintes de ces personnages mettent l'accent sur l'humanité des soldats et l'absurdité de la guerre. Mais peut-être que ce qui rend le plus original cette bande dessinée est l'adoption fréquente du point de vue allemand. En effet, de nombreux épisodes emmènent le lecteur en plein cœur des bombardements de civils allemands. Un épisode particulièrement frappant, muet, montre des images extrêmement violentes d'une ville allemande sous les bombardements, avec des enfants terrorisés et des

monuments qui explosent. Une seule phrase apparaît sur la dernière vignette : « Pour l'As de Pique (...) tout ce qui se passa ne fut que l'habituel lors d'une mission de routine. Pas pour Ingrid Dietrich âgée de huit ans et le reste des sept mille morts carbonisés... »²²¹. Un autre procédé utilisé est de raconter une même scène mais selon deux points de vue, allié et allemand, à un numéro d'intervalle. Ainsi, on remarque que l'on est loin du manichéisme et que les topiques de l'histoire de guerre sont relégués au second plan pour dévoiler une vision très critique du conflit.

Force est de constater que la moitié des histoires de la Seconde Guerre mondiale sont du point de vue des Allemands. La dichotomie entre « méchants » et « gentils » s'efface au profit du simple humanisme. Différents profils sont abordés : le juif, le résistant, mais aussi le SS ou le kamikaze japonais. Une figure récurrente est celle du jeune homme désillusionné, qui pensait trouver la gloire et n'a vu qu'atrocités. La peur revient sans relâche. Celui qui parle le moins ou que tout le monde croît lâche fait preuve de bravoure, tandis que les fanfarons sont en fait les plus couards. La question du pourquoi est fréquente. Pourquoi la guerre, pourquoi la souffrance ? La guerre est montrée dans toute son aberration. A cette dimension s'ajoute la mise en valeur du massacre inutile. Des hommes souvent jeunes et novices sont tués par la machine dénuée de sens qu'est la guerre. C'est le cas par exemple de "Cita en Mort-Homme", une histoire publiée en novembre 1982 qui fait tristement écho aux événements de la guerre des Malouines, dans un mélange d'injustice et de patriotisme : lors de la bataille de Verdun, 230 soldats français tout juste sortis de l'école militaire sont envoyés à la boucherie. La bande dessinée dépeint, avec des images particulièrement violentes, leur course effrénée entre les obus en chantant la Marseillaise²²².

Un autre leitmotiv est celui de la difficulté à se réadapter pour les anciens combattants, souvent devenus invalides. Certaines bandes dessinées mettent l'accent sur la pénibilité de vivre dans le présent même longtemps après être revenu de la guerre, et de côtoyer des personnes qui ne l'ont pas vécue. Comme l'exprime un vétéran dans un épisode de "Precinto 56", « tuer a toujours été facile pour moi. Vivre est ce qui est difficile »²²³. Dans le n°32 de *Skorpio*, une bande dessinée teintée de tristesse raconte l'histoire d'un ancien volontaire de la Première Guerre mondiale, décoré parce qu'il a sauvé des enfants de la mort. Lors de l'hiver 1925, New

²²¹ *Skorpio* n°42, mai 1978. Texte en langue originale : Para el As de Pique (...) todo lo que sucedió no fue más que lo común en una misión de rutina. Para Ingrid Dietrich de ocho años de edad y el resto de los siete mil muertos carbonizados no...".

²²² *Skorpio* n°86, novembre 1982.

²²³ *Skorpio* n°6, février 1975. Texte en langue originale : "Matar siempre me fue fácil. Vivir es lo difícil".

York déborde de miséreux qui font la queue dans les rues pour trouver du travail. Le personnage meurt de faim et est refusé de partout. À défaut de nourriture, il « mange ses souvenirs »²²⁴. À la fin, deux gendarmes le trouvent et se découvrent devant ce héros mort de faim et de froid.

De manière moins prégnante, d'autres guerres sont explorées par les bandes dessinées de *Skorpio*. La Guerre civile mexicaine (1914-1916) par exemple, avec la série "Los Profesionales". Certains westerns prennent encore comme toile de fond la guerre de Sécession. Mais ce sont aussi des guerres plus récentes dans le cadre de la guerre froide qui sont traitées, comme la guerre de Corée ou celle du Vietnam. On ne compte qu'une seule fois une référence explicite au communisme, dans le numéro de mai 1976. Une troupe américaine est réveillée en pleine nuit pour une fouille. Les officiers sont à la recherche d'espions communistes. Le héros est suspecté : « Dans votre lit nous avons trouvé ces revues, Stone : « La radio et l'électronique », « Circuits de radiofréquence »... ? Qu'est-ce que ça veut dire ? ». « C'est que j'ai toujours aimé l'électronique, Sergent ! Je ne savais pas que c'était interdit ! ». Le Sergent l'informe alors que tous ses livres seront confisqués, le temps de vérifier auprès de Washington que le soldat ne figure pas « dans les dossiers de McCarthy ». Cette histoire peut fonctionner comme un clin d'œil à la censure et à l'absurdité qu'elle peut être. Il est par ailleurs intéressant que les objets suspects se trouvent être précisément des revues.

Les quelques histoires autour de la guerre du Vietnam dénotent une position forte anti-Vietnam, dans la lignée d'une conception humaniste de la guerre qui caractérise les bandes dessinées de *Skorpio*. Dans un épisode de "Precinto 56", un vétéran invalide du Vietnam est rejeté de partout et tente de s'en prendre à un grand fabricant d'armes pour éviter de nouvelles horreurs²²⁵. Plus loin dans la série, des malfrats américains viennent profiter de l'exode des Vietnamiens du Sud après la prise de Hue en 1975 et importent des filles pour les prostituer aux États-Unis. Galvan rencontre l'une d'elle, qui se pend le lendemain, et fait justice lui-même²²⁶.

Mais l'imaginaire autour de la guerre froide est avant tout un point de départ pour représenter l'avenir de l'humanité. Le topique de la guerre est également très présent dans la vision du futur, les récits d'anticipation.

²²⁴ *Skorpio* n°32, juin 1977. Texte en langue originale : "come sus recuerdos".

²²⁵ *Skorpio* n°2, août 1974.

²²⁶ *Skorpio* n°10, juin 1975.

C) La science-fiction, métaphore des angoisses de l'époque

Il y a en moyenne une histoire de science-fiction par numéro. Pour être plus précis, cette veine représente environ 15% des séries publiées. L'analyse de ce type de bande dessinée est révélatrice de l'imaginaire à l'œuvre autour de l'avenir. La projection de l'imagination vers le futur est extrêmement pessimiste et cristallise des peurs qui trouvent leur origine dans le présent et le passé de l'humanité. Comme le rappelle Michel Porret, « l'imaginaire du *comics* est historique même en niant ou sublimant le présent dans le récit d'anticipation »²²⁷.

En premier lieu, c'est le leitmotiv de la troisième guerre mondiale et d'une humanité qui s'autodétruit qui ressort de l'étude des bandes dessinées de science-fiction sur l'ensemble de la période. Les histoires sont très marquées par la bombe atomique et la radioactivité, en écho au contexte international de la guerre froide. Un schéma récurrent est celui de « survivants » ou d'un retour après plusieurs années d'absence sur une terre décimée par une guerre totale. Dans le n°67 par exemple, quatre personnes se réveillent sur la lune après 50 ans d'hibernation pour échapper à la police spatiale qui les poursuivait pour le vol d'une navette remplie d'or. Au réveil, ils s'assassinent mutuellement. Il ne reste plus qu'une femme, qui veut ensuite aller dépenser son argent à Los Angeles, ville du vice. Mais l'or ne vaut plus rien sur une terre dévastée par la bombe atomique... Tout le monde est mort²²⁸. De même, dans le n°90, une expédition scientifique qui était partie trouver un remède à la surpopulation revient après 300 ans d'absence et découvre que l'humanité s'est autodétruite dans une guerre nucléaire²²⁹. Les exemples pourraient ainsi se multiplier. Au-delà du thème du conflit, ce sont l'ensemble des dysfonctionnements contemporains perçus comme tels qui sont pointés et amplifiés par la fiction. Dans une histoire, un groupe de sages se réunit en 2280 pour mettre un terme à la guerre qui ravage la terre et la stratosphère depuis 306 ans entre le bloc de l'Ouest et celui de l'Est. Cette guerre commence en 1974, année de publication de la bande dessinée. Le monde de l'époque est dépeint comme encombré de débris, concentrant des problèmes énergétiques autour du pétrole, et surtout, surpeuplé. La guerre atomique se poursuit jusque dans l'espace et la terre est détruite. Une série de plans montre les principaux monuments de l'Europe et des États-Unis qui s'écroulent. Le genre humain se dégénère progressivement à cause de la radioactivité. Les sages décident d'envoyer une machine à remonter le temps jusqu'en 1898,

²²⁷ PORRET Michel (dir.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Georg, L'Équinoxe, 2009, p. 23.

²²⁸ *Skorpio* n°67, novembre 1980, "Fiebre de oro".

²²⁹ *Skorpio* n°90, avril 1983, "Chatarra".

afin de tuer Einstein, source des principaux problèmes selon eux. L'opération réussit mais la bande dessinée se conclut par la phrase suivante : « Là-bas en 2280, les mitraillettes et les canons assourdissaient le front, des hommes normaux et beaux mouraient mis en pièces par les baïonnettes et la mitraille »²³⁰. Cette histoire offre une vision très pessimiste de l'humanité, celle d'une guerre infinie. Peu importe avec quels moyens, les hommes se battront toujours. Quant à la terre, elle est perçue comme un théâtre de tourments, comme l'illustre ce dialogue entre un couple d'astronautes²³¹ :

Lui : « Bon Carla, nous en avons terminé... Retournons maintenant sur notre terre bien-aimée. »

Elle : « Oui. Notre terre bien-aimée. Terre de smog, surpopulation, guerres, viols, assassinats et suicides. »

Dans la continuité de l'imaginaire de la guerre froide, et peut-être sous l'influence du contexte répressif argentin, certaines bandes dessinées construisent des régimes totalitaires fictifs, sur terre, sur d'autres planètes ou à l'échelle de l'univers. L'histoire "Superpoblación" se passe en 1998, sur une terre décrite comme une « barbarie démographique et technique » et contrôlée par une organisation. Le travail s'effectue à la chaîne, et les hommes, répartis dans des dortoirs publics, doivent travailler vingt ans avant d'obtenir un appartement minuscule. Une loi s'applique, la « ley de los 48 », qui stipule que toute personne est euthanasiée à 48 ans pour lutter contre la surpopulation. Le héros se révolte contre ce *statu quo*²³². Une autre histoire particulièrement angoissante, en décembre 1976, a pour protagonistes un couple de chirurgiens inquiet de constater que de plus en plus de personnes autour d'eux portent des lunettes noires. Ils découvrent qu'il s'agit d'une mystérieuse organisation, la « New World Organization », qui drogue les gens et leur insère une carte à l'intérieur du cerveau qui les transforme en robots obéissants. L'organisation veut prendre le contrôle par la destruction. L'histoire construit un climat oppressant avec une société divisée entre des « méchants » dont on ne comprend pas les intentions et qui peuvent atteindre tout le monde. Dans ces schémas de narration, le progrès technologique est représenté comme un danger qui vient appuyer les dérives politiques. Une vignette montre ainsi une extra-terrestre installée dans sa navette, « De retour vers son monde

²³⁰ *Skorpio* n°6, février 1975, "Los Senderos del tiempo". Texte en langue originale : "Allá en el año 2280, las ametralladoras y cañones ensordecían el frente, hombres normales y hermosos morían destrozados por las bayonetas y la metralla".

²³¹ *Libro de oro de Skorpio* n°3, novembre 1977, "Sobreviviente". Texte en langue originale : "Bueno Carla, terminamos... Ahora de vuelta a la amada tierra. / Si. La amada tierra. Tierra de smog, superpoblación, guerras, violaciones, asesinatos y suicidios."

²³² *Skorpio* n°8, avril 1975, "Superpoblación".

lointain. Vers cette société réprimée. De vies dirigées. Dans laquelle les ordinateurs formaient les couples. Où il y avait un strict contrôle de la natalité. Où n'existait pas le mot liberté... »²³³.

La liberté est justement une dimension fondamentale des bandes dessinées de science-fiction. Elle va souvent de pair avec la notion d'invasion. Bien que *topos* de la veine de la science-fiction, le thème de l'invasion étrangère est particulièrement présent dans les séries de notre période. Une récurrence lancinante, comme si les auteurs avaient besoin de se représenter une société dévastée par un champ de bataille. Cet antagonisme invasion / lutte pour la liberté est central dans "Barbara" et "El Eternauta", deux séries qui sont le lieu d'une critique idéologique explicite que nous aborderons plus avant. Mais cette dichotomie se retrouve dans bien d'autres histoires, à commencer par les séries "Galac-Master", "Henga el Cazador" ou "Hor el Temerario". L'univers néolithique dans lequel progressent Hor et Henga est ainsi plusieurs fois envahi par des peuples plus évolués qui viennent de l'espace et se caractérisent par leur inhumanité. La femme de Hor s'exclame dans un épisode : « Nous sommes humains ! Nous sommes libres ! Nous pouvons nous aimer, vivre, mourir comme il nous plaît (...) Les envahisseurs pourront nous tuer, mais ils ne nous enlèveront jamais ça ! »²³⁴.

Une série qui résume bien ces différentes problématiques, l'invasion, le contrôle totalitaire, mais aussi l'humanisme et la liberté, est "Yo Ciborg", des Argentins Alfredo Grassi et Lucho Olivera, qui paraît tout au long de l'année 1978. Hoc est un homme-robot enfermé dans une navette contrôlée par des robots. Depuis toujours on lui inculque que la terre a été envahie et qu'ils sont les derniers survivants, devant résister à l'envahisseur. Mais Hoc veut comprendre ce qu'il y a à l'extérieur et tente de s'évader avec d'autres humains. Lors de l'une de ces tentatives il s'écrie « Tirez ! On ne peut pas s'arrêter maintenant ! Je sais déjà ce qu'il se passe quand quelqu'un pense différemment des autres... S'ils nous attrapent ils nous emmèneront à Hôpital I ! ». Un peu plus loin, un robot déclare : « Humain-Hoc s'approchant dangereusement de la connaissance. Indispensable de le supprimer. L'annihiler avec Humaine-Lil ». Il découvre en s'échappant qu'il est sur Mars, et que ce sont en réalité les hommes les envahisseurs. Il se range du côté des Martiens. Une quête s'ensuit pour découvrir son origine et retrouver son corps, afin de reconquérir son humanité. Il y parvient après quelques aventures et

²³³ *Skorpio* n°58, décembre 1979, "La última orbita". Texte en langue originale : "De vuelta a su lejano mundo. A aquella sociedad reprimida. De vidas dirigidas. Donde las computadoras formaban los matrimonios. Donde había un estricto control de la natalidad. Donde no existía la palabra libertad...".

²³⁴ *Skorpio* n°37, décembre 1977, "Hor el temerario". Texte en langue originale : ¡Somos humanos! ¡Somos libres! Podemos amarnos, vivir, morir como nos plazca (...) ¡Los invasores podrán matarnos, pero nunca nos quitaran esto!

les souvenirs ressurgissent enfin : il était le plus grand scientifique terrien et a mené une expérience sur lui-même en vue d'améliorer la performance humaine pour la conquête de Mars. Il a donc été son propre bourreau. Son meilleur ami le retrouve pour le tuer et le punir de sa trahison à sa propre espèce. Hoc tente de lui expliquer, en vain, que sans corps il a appris l'humilité et l'absurdité de la conquête armée.

Les récits d'anticipation sont révélateurs des angoisses d'une société à une époque donnée. L'imaginaire des bandes dessinées de *Skorpio* est cristallisé autour des notions de guerre totale mais aussi de problèmes écologiques ou démographiques. La récurrence du péril atomique et de la troisième guerre mondiale montre que la bande dessinée argentine est en phase avec les inquiétudes internationales contemporaines. Nous avons tenté de dégager les principaux thèmes abordés et schémas de narration construits par ces bandes dessinées, même s'ils auraient pu être complétés par d'autres histoires, qui convoquent par exemple le modèle d'un homme conquérant qui colonise l'espace, le thème du voyage sans retour dans un cosmos hostile, ou encore le paradigme de l'extra-terrestre « gentil » face à l'homme « méchant ». À ce sujet, une histoire décrit un peuple extra-terrestre qui vit au fond de la mer et ne peut plus supporter les déchets radioactifs jetés par les humains, mortels pour eux. Ils sont divisés entre la voie de la guerre et celle des pourparlers. L'un d'eux monte à la surface pour tenter d'établir un contact ; un bateau d'hommes renverse sa navette. Il échoue sur la plage, agonisant, et tente d'écrire un message de paix, effacé par la marée²³⁵.

Il est important de noter que la plupart des bandes dessinées font réfléchir sur la vanité des hommes et de la condition humaine. L'idée que les hommes ne changeront pas est le fil rouge de bon nombre d'histoires. Il y aura toujours des guerres, des hommes oppresseurs, ou des « vices » propres à la nature humaine comme l'égoïsme et l'avarice.

D) La figure de la femme

La place et les représentations de la femme dans les bandes dessinées de *Skorpio* est peut-être ce qui concentre le plus de stéréotypes et vient appuyer le plus évidemment des conceptions bourgeoises dominantes au sein de la société argentine.

²³⁵ *Skorpio* n°61, avril 1980, "Mensaje sobre la arena".

Tout d'abord, on constate que les héros de bandes dessinées sont exclusivement des hommes, à l'exception de la série "Barbara". Les femmes sont souvent reléguées à un rôle de figurant. Aux actions masculines décisives pour le déroulement de l'histoire, s'oppose la passivité des femmes. Les femmes sont pourtant omniprésentes dans les aventures. Les histoires d'amour peuplent les pages de *Skorpio*. Un topique récurrent est celui de la femme comme enjeu d'amour ou comme une figure fragile qu'il faut protéger. Comme le déclare le petit Mandy Riley un jour où il prend ses responsabilités face à un danger, « c'était moi l'homme et la demoiselle Keel était seulement une femme »²³⁶. Tous genres confondus, les jeunes filles sont constamment enlevées. C'est aux hommes qu'il appartient de les libérer. Les westerns présentent par exemple le paradigme de la femme blanche enlevée par les Indiens. Mais aussi celui de la mère vulnérable qui élève seule son petit garçon parce que le père est mort ou en prison. Dans "Precinto 56", la figure de la jeune fille ingénue prédomine. Celle qui vient de la campagne et dont les rêves se brisent face à la réalité du crime new-yorkais dont elle devient victime. Dans cette bande dessinée policière, les personnages qui ont été tués ou kidnappés, qu'il faut venger ou sauver, sont presque systématiquement féminins. La seule femme qui semble un peu indépendante, Tippy Mannix, est profondément amoureuse de Galvan. Le héros apparaît comme un homme inatteignable qui concentre les convoitises des femmes. La série est éminemment machiste.

À cette faiblesse qui caractérise les femmes, s'ajoutent les dangers relatifs à leur condition d'êtres sexuellement désirés. Le topique du viol, présent dès le début de la période, concerne tous les genres, du policier au western, en passant par les histoires médiévales et la science-fiction. Dans "Hor el temerario", des individus venus des étoiles viennent capturer les femmes pour qu'elles deviennent leurs esclaves sexuelles. On peut penser encore à cette jeune fille new-yorkaise que son petit-ami veut « partager » avec ses amis ou à des histoires plus fantastiques : dans un épisode de "Nekrodamus" une femme apparaît toutes les nuits et désigne un homme qui doit la suivre. Les hommes ne reviennent jamais. Démon déguisé en femme ? Nekrodamus et son compagnon Gor suivent ses traces. La femme leur explique qu'elle a été violée dans sa jeunesse par le Comte et tous les hommes du village, sans relâche, jusqu'à donner naissance à un enfant mort, comme elle. Depuis, elle se venge²³⁷. Les histoires de viol sont souvent sordides. La plupart sont également représentées, ou plutôt suggérées, de façon assez crue. Les viols sont en tout cas socialement condamnés. D'une manière ou d'une autre, ils sont

²³⁶ *Skorpio* n°75, octobre 1981, "Mandy Riley". Texte en langue originale : "Era el hombre y la señorita Keel era solo una mujer".

²³⁷ *Skorpio* n°69, mars 1981, "Nekrodamus".

systématiquement vengés. Une autre condamnation est celle de la prostitution. Dans "Precinto 56", qui traite abondamment ce thème, la prostituée est vue comme une victime. Il s'agit souvent d'une jeune fille misérable qui tombe dans les griffes d'un homme puissant qui la prostitue. C'est la société qui est coupable, pas la femme elle-même.

Peu importe le degré d'implication des femmes dans les histoires ou les différents genres, elles semblent constamment ramenées à leurs attributs « naturels », comme la cuisine et la vaisselle, dans un cadre domestique. Dans un épisode, la femme de Hor tente de le convaincre de l'accompagner à la bataille, en mettant en valeur le fait qu'elle se bat mieux que de nombreux hommes. Ce dernier lui répond : « ça c'était avant d'être ma femme... Aujourd'hui ta place est près du feu du foyer... »²³⁸. Lorsque Nekrodamus rejoint sa chambre avec la fille d'un aubergiste, le père pense : « j'ai bien peur de devoir cuisiner et laver les assiettes moi-même pendant quelques jours »²³⁹. De même, lorsque Skorpio parvient à mettre hors-jeu trois femmes à l'issue d'un combat, il leur assène : « Adieu les filles ! Pourquoi est-ce que vous n'êtes pas en train de laver et repasser ? Se battre ne fait qu'abîmer les mains ! »²⁴⁰. Les bandes dessinées répondent ainsi à une conception traditionnelle du couple, dans laquelle la femme est protégée par l'homme et n'a qu'un rôle secondaire dans l'action. Dans "John Smith", une série policière qui débute en 1982, le lecteur assiste au détour d'une rue à une conversation entre une mère et sa fille. Cette dernière veut divorcer et sa mère lui explique que si elle le fait, elle pourrait se faire violer, assassiner, ou pire : être ignorée²⁴¹.

Les femmes sont également associées au souci de l'apparence physique. Dans un épisode de science-fiction par exemple, une femme extra-terrestre est la dernière survivante de l'univers. Elle découvre un autre survivant de l'autre côté de l'espace. Quand elle prend conscience qu'il va la rejoindre, son premier réflexe est de se faire belle. Le narrateur ajoute : « la coquetterie est une constante chez le sexe féminin de toutes les races du cosmos »²⁴².

Cependant, certaines bandes dessinées tendent à renverser cet ordre des choses et présentent une image moins traditionnelle de la femme, plus « féministe ». On peut penser par

²³⁸ *Skorpio* n°37, décembre 1977, "Hor el Temerario". Texte en langue originale : "Eso era antes de ser mi mujer... Hoy, tu sitio está junto al fuego del hogar...".

²³⁹ *Skorpio* n°35, septembre 1977, "Nekrodamus". Texte en langue originale : "Temo que por un par de días tendré que cocinar y lavar los platos yo mismo".

²⁴⁰ *Skorpio* n°4, septembre 1974, "Skorpio". Texte en langue originale : "¡Adios chicas! ¿Por qué no lavan y planchan? ¡Eso solo arruina los manos!"

²⁴¹ *Skorpio* n°95, octobre 1983, "John Smith".

²⁴² *Skorpio* n°55, septembre 1979, "Ultima pareja". Texte en langue originale : "La coquetería es una constante en el sexo femenino de todas las razas del cosmos".

exemple à la figure de l'Amazone ou aux peuples constitués uniquement de femmes. Dans le n°6 de *Skorpio*, Henga est kidnappé par des Amazones, qui font une orgie avec lui puis le jettent du haut d'une falaise. La chef des Amazones lui explique : « Nous faisons des expéditions dans les îles voisines... afin de trouver des hommes idéaux pour procréer. Quand ils naissent garçons, ils sont mis en esclavage. (...) Adieu, qui que tu sois... Tu as accompli ta fonction reproductrice »²⁴³. Les rôles s'inversent, et se sont subitement les hommes qui sont réduits à leur fonction procréatrice et les femmes qui concentrent le pouvoir. En même temps, ces femmes dévêtues sont très fortement érotisées et exercent une grande sensualité. Elles sont ramenées à leurs attributs les plus évidemment féminins.

Cette même ambivalence se retrouve dans le personnage de Barbara. La protagoniste incarne un féminisme novateur dans les pages de *Skorpio*, qui rompt nettement avec les visions conformistes de la femme, et dans le même temps l'héroïne exacerbe la représentation de la sensualité féminine. Au-delà de la résistance à l'envahisseur que raconte l'histoire, il s'agit de l'émancipation d'une femme, et des femmes de manière générale. Barbara est originaire d'une tribu primitive, régie par la superstition et le repli sur soi. Sa première révolte est à l'encontre du droit de cuissage exercé par les prêtres sur les jeunes filles à marier. Elle refuse le viol et tue le prêtre, alors symbole de l'oppression. Elle quitte seule la tribu. Quelques numéros plus loin, un personnage du nom d'Ernesto, qui vient du Buenos Aires des années 1970, s'excuse auprès de Barbara d'avoir douté de ses ordres. Il lui explique que son manque de confiance est dû au fait qu'elle soit une femme : « le problème c'est que comme tu es une femme je te sous-estime... À mon époque on appelait ça le machisme »²⁴⁴. Barbara l'emmène à l'écart pour l'embrasser : il est profondément agacé que cela soit elle, la femme, qui ait pris l'initiative. Barbara est un symbole de libre-détermination. À partir du moment où la série est publiée, fin 1979, elle occupe une place de choix sur les couvertures : cheveux longs, corps sensuel et en permanence une mitraillette à la main.

À un autre niveau, il s'agit d'évaluer la façon dont les femmes sont physiquement représentées dans les bandes dessinées de la revue. Laura Vazquez, à propos des revues de Columba, explique que les dessinateurs utilisent des modèles humains pour dessiner les

²⁴³ *Skorpio* n°6, février 1975, "Henga el cazador". Texte en langue originale : "Hacemos expediciones a las islas vecinas... buscando hombres ideales para procrear. Cuando nacen varones, son esclavizados. Las mujeres seguimos gobernando. Los esclavos son utilizados para servirnos... Adios, quienquiera que seas... Cumpliste tu función reproductora".

²⁴⁴ *Skorpio* n°78, mars 1982. Texte en langue originale : "El problema es que como eres mujer, te subestimo... En mi época le llamaban machismo".

personnages masculins. Le paramètre utilisé pour les femmes correspond aux stéréotypes féminins de la culture de masse, les personnages ressemblant à des divas de spectacle ou à des têtes d'affiche hollywoodiennes²⁴⁵. Cette réflexion s'applique parfaitement aux bandes dessinées de *Skorpio*. Les femmes ont toutes un corps parfait, avec des formes généreuses et un visage innocent. Lorsque des figures féminines apparaissent sur la couverture de la revue, elles sont légèrement vêtues, dans une position un brin aguicheuse, et n'apparaissent jamais seules mais plutôt en arrière-plan du héros masculin. Quand seul leur visage est représenté, les lèvres sont très rouges et les yeux maquillés²⁴⁶. Les séries comme "Hor" et "Henga", dont le néolithique est le cadre d'action, sont l'occasion de représenter les femmes avec une simple combinaison en peau qui laisse voir à peu près tout. La nudité ou semi-nudité est une constante pour les femmes et s'accroît tout au long de la décennie. De même, si les scènes de sexe ont tendance à être elliptiques au début de la période, avec par exemple un baiser sensuel et dans la vignette suivante une phrase du type « une heure et beaucoup de baisers plus tard », elles deviennent de plus en plus explicites. La charge érotique des bandes dessinées, à travers la représentation des personnages féminins, augmente avec les années à mesure que la censure diminue.

Dans ce chapitre, nous avons tenté de mettre en valeur et systématiser les thèmes et schémas de narration dominants des bandes dessinées de *Skorpio*. Comme nous l'avons vu, ces univers fictionnels sont entièrement en prise avec leur temps. Les discours de la fiction s'appliquent à représenter et nommer les maux de la société, des grands conflits mondiaux du XX^e siècle à la violence des rapports sociaux contemporains. En filigrane, c'est une vision profondément pessimiste de l'humanité qui est proposée, avec des héros marqués par la solitude et la désillusion, à l'opposé de l'image d'un homme digne et optimiste qui cherche à renvoyer le régime. Ces bandes dessinées bien souvent sombres et mélancoliques reconstruisent d'une certaine manière le climat oppressant de la vie quotidienne des années du *Proceso* et insistent sur la face misérable et opprimée de la société. De même, la noirceur et le défaitisme des récits d'anticipation sont loin de créer « une attitude populaire de confrontation optimiste au futur »²⁴⁷

²⁴⁵ VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 266.

²⁴⁶ Voir annexes, illustrations n°2 et 3.

²⁴⁷ Extrait des normes dictées par l'Institut National de Cinématographie le 30 avril 1976, que nous avons citées dans le chapitre précédent. Référence : VARELA Mirta, *op. cit.*

comme le recommandent les militaires. Dans le même temps, les bandes dessinées sont jonchées de stéréotypes en parfait accord avec les conventions sociales de l'époque, dont la figure de la femme est l'exemple le plus clair.

Les règles de la fiction ne se superposent cependant pas à celles de la réalité. Les personnages sont en capacité de réajuster l'ordre du monde selon leurs idéaux de justice. Alors que la réalité paraît échapper à la compréhension, la fiction semble au contraire introduire du sens par une moralisation de la violence et des propositions de solutions imaginaires aux dysfonctionnements de la société. Et lorsque les bandes dessinées rendent compte de l'imperfection ou de la fragilité, c'est aussi une façon de restituer une forme de subjectivité et de replacer l'humain au centre, dans un moment où la compassion laisse place à l'indifférence et que les liens sociaux tendent à être distendus.

Chapitre 3 De la fiction à la réalité

Dans ce dernier temps de notre réflexion, nous souhaitons faire un pas de plus dans l'analyse des discours de la fiction par rapport à la réalité. Pour ce faire, nous allons tout d'abord nous concentrer sur deux bandes dessinées de *Skorpio* au contenu idéologique explicite et revendiqué comme tel par leurs auteurs. Ensuite, nous nous intéresserons dans la mesure du possible au terrain de la réception et aux différents débats qui se sont instaurés parmi les lecteurs de la revue sur les sens à accorder à la fiction.

Le rapport de l'art ou de la littérature avec le politique ne va pas de soi. Cela touche au domaine de la *représentation*. Étymologiquement, la représentation désigne la présentation « à nouveau », c'est-à-dire l'opération par laquelle une entité absente est rendue présente. Ce qui s'accompagne de l'idée d'une mise en évidence : la représentation investit l'objet d'un sens. La subjectivité du créateur entre aussi en jeu, et c'est ainsi une vision du monde que l'œuvre propose. La bande dessinée est fiction, pure création de l'imagination, soit l'antithèse de la réalité. Comment la fiction peut transfigurer le politique ? Le cadre théorique élaboré par Alice Béja pour conceptualiser le rapport entre fiction et politique peut enrichir notre réflexion²⁴⁸.

²⁴⁸ BÉJA Alice, « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés Revue de Sciences humaines*, n°11, 2006, pp. 85-96.

L'auteur s'appuie sur la définition d'Hannah Arendt du politique comme un espace de liberté fondé sur la faculté de juger. À certains moments, qui s'apparentent à la situation de l'Argentine des années de la dictature, cet espace de liberté n'est pas disponible. La spécialiste ajoute :

« Certains auteurs, à travers leurs œuvres, aspirent à rétablir cet espace sans contraintes qui permet à la faculté de juger de s'exercer pleinement. [...] ils créent un univers où la relation politique serait à nouveau possible, ce qui ne peut se faire que dans l'espace libre de la fiction²⁴⁹. »

Ainsi, la fiction se nourrit de la réalité. Mais de par sa faculté première de n'être pas tenue à l'authenticité, elle a les moyens de la réinvestir d'un sens.

A) Buenos Aires en ruine, théâtre d'une critique idéologique

Dans les bandes dessinées de *Skorpio*, presque aucune histoire ne se passe à Buenos Aires. Une étude de Carlos R. Martinez sur les représentations de Buenos Aires dans la bande dessinée argentine entre 1928 et 1998 montre que les auteurs argentins ont mis beaucoup de temps à faire entrer la ville dans l'univers de la bande dessinée²⁵⁰. Dans les trois premières décennies étudiées, on compte à peine quelques histoires isolées qui utilisent la capitale comme lieu de déroulement de l'action. Quelques séries intégralement *porteñas* se développent dans les années 1970, à l'instar de "El Loco Chávez" de Trillo et Altuna. La situation s'inverse partiellement au cours des années 1980. L'auteur met en évidence une « revendication » de Buenos Aires dans les revues *Superhumor* et *Fierro*, « des publications orientées par un groupe de journalistes convaincus de la nécessité d'inclure dans la bande dessinée argentine des éléments de l'identité nationale propre mais sans tomber dans le folklore facile »²⁵¹. Dans la revue *Skorpio*, les quelques bandes dessinées qui prennent la capitale argentine comme cadre de narration établissent un pont implicite avec la réalité et le contexte historique.

La première fois que les lecteurs de *Skorpio* voient leur ville représentée, c'est en février 1976, dans un épisode de "Precinto 56" intitulé « Yo te amo Buenos Aires ». Galvan se rend à

²⁴⁹ BÉJA Alice, *op. cit.*, p. 90.

²⁵⁰ MARTINEZ Carlos R., « Buenos Aires en la historieta argentina », *Tebeosfera 2ª época 1*, Arrecifes, 2008. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/buenos_aires_en_la_historieta_argentina.html (Site consulté le 3 mai 2013).

²⁵¹ *Ibid.*. Texte en langue originale : « (...) publicaciones orientadas por un grupo de periodistas convencidos de la necesidad de incorporar a la historieta elementos de la propia identidad nacional pero sin caer en el folklorismo fácil. »

Buenos Aires pour l'extradition d'une criminelle américaine et rencontre Bastian, son homologue argentin, qui lui fait découvrir les quartiers et la culture de la ville. Le dessin brosse un tableau très réaliste des rues de la capitale, promenant le lecteur dans les quartiers de Once, Las Flores, ou encore La Boca. Les dialogues foisonnent de références à la culture locale, comme le football, le *choripan*, le tango ou encore l'immigration. Mais implicitement, la violence de l'époque se fait ressentir, et comme l'indique le narrateur, « il y a une ville qui rit et une autre ville qui pleure ». Les personnages, lors de leur parcours, font face à deux assauts et passent près d'une bombe qui explose. Au cours de l'épisode, Galvan s'adresse à une femme argentine en ces termes : « ça se voit que vous n'avez pas connu de guerres, vous êtes heureux ». Celle-ci lui répond : « Vous vous trompez. Nous ne sommes pas si heureux, nous nous battons entre nous »²⁵². Ainsi, à quelques semaines du coup d'État, cette bande dessinée fait écho aux tensions qui rongent la société argentine.

Mais à l'exception de cet épisode isolé, seules deux bandes dessinées utilisent Buenos Aires comme cadre d'action : "Barbara" et "El Eternauta". Elles font montre d'un engagement indubitable, confirmé par les trajectoires politiques de leurs scénaristes, et peuvent se lire comme une critique idéologique à peine voilée envers le régime militaire argentin. Dans ces deux séries, qui s'inscrivent dans la veine de la science-fiction, « se nouent deux thèmes centraux de la mémoire des années du *Proceso* : la dissimulation ou l'impossibilité de voir la vérité et l'idée d'invasion »²⁵³.

Barbara

Cette bande dessinée, que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises, est écrite par Ricardo Barreiro et dessinée par Juan Zanotto. Son scénariste s'exile en Europe pour des raisons politiques à partir de 1978, et ne revient qu'au retour de la démocratie. Barreiro est notamment à l'origine d'une pétition pour exiger de la dictature argentine le lieu de détention d'Oesterheld, signée par de nombreuses personnalités du neuvième art lors du salon de Lucca en 1979²⁵⁴.

La série débute en septembre 1979 et se termine en août 1983, dans les derniers mois de la dictature. Elle s'étend ainsi sans discontinuité sur une quarantaine de numéros. Pour les auteurs du fanzine *Comiqueando*, « Barbara est un gigantesque chant à la rébellion et à la résistance contre les abus du totalitarisme » et une « épopée mémorable qui nous raconte le

²⁵² *Skorpio* n°17, février 1976. Texte en langue originale : "hay una ciudad que rie y otra ciudad que llora" ; "Se ve que no han tenido guerras, son felices" ; "Se equivoca. No somos tan felices, nos peleamos entre nosotros."

²⁵³ TORRES Ernesto, *op. cit.*

²⁵⁴ Cet épisode est notamment rapporté par *Comiqueando*, septembre-novembre 2006.

passage de Barbara d'une gamine vulnérable à la dirigeante aguerrie d'une révolte interstellaire, et dans laquelle les valeurs de la solidarité, de la compassion et du courage gagnent un combat qui, dans le monde réel, était perdu »²⁵⁵.

Dans le décor d'un Buenos Aires en ruine, la sensuelle Barbara se rebelle contre le *statu quo* de sa tribu. Elle découvre peu à peu que la terre est colonisée par une civilisation venue de l'espace, les Adrios, qui contrôlent également tout l'univers. Leur système d'oppression est basé sur l'ignorance des colonisés, les « natifs », de la véritable situation. Les envahisseurs utilisent des mécanismes tels que la superstition pour les maintenir dans la méconnaissance. Ils créent par exemple une « bête », qui sème la terreur et est considérée comme un dieu par les natifs. Ces derniers sont réduits à l'état d'esclavage sans même en avoir conscience. Tout le combat de Barbara consiste à mettre à jour le processus de domination, pour montrer la vérité aux tribus et les inciter à se rebeller. Or il s'agit bien du Buenos Aires du futur. Le personnage d'Ernesto, compagnon de route de Barbara, est le seul lien avec le passé. Parti d'Argentine pour explorer l'espace en 1997, il revient 50 ans plus tard et découvre sa planète ravagée, avec des habitants organisés de manière primitive en clans et sans mémoire du passé. Lorsqu'il fait des références à l'Afrique ou à l'ONU, elles sont totalement incomprises.

Chaque épisode est ainsi une ode à la lutte pour la liberté. Dans le n°90 par exemple, Barbara et son groupe de rebelles atterrissent sur une planète en guerre. Ils s'aperçoivent en fait que ses habitants sont des fantômes et que ce qu'ils voient n'est que la reproduction du passé du lieu. Il s'agit d'un avertissement pour les voyageurs, afin qu'ils mesurent les conséquences de la guerre et de la destruction. « Pour qu'ils se rappellent que la vie n'est possible qu'avec amour et compréhension... et qu'il est indispensable que l'homme maintienne toujours bien haut l'étendard triomphant de sa liberté contre le vent et l'obscurité... »²⁵⁶.

Cette bande dessinée peut être analysée comme une allégorie de la réalité. Un article du « Club de la bande dessinée » affirme d'ailleurs en 1982 : « quand Barreiro et Zanotto développent leur Barbara, ils prennent des éléments de choses qui sortent tous les jours dans les journaux, dans lesquels est racontée la lutte éternelle des faibles dans leur droit contre les puissants »²⁵⁷. L'idéologie de l'auteur, que l'on pourrait qualifier de « révolutionnaire », ne fait

²⁵⁵ *Comiqueando*, septembre-novembre 2006, p. 35. Texte en langue originale : « Bárbara es un gigantesco canto a la rebelión y la resistencia contra los abusos del totalitarismo ». « epopeya memorable, que nos cuenta el pasaje de Barbara de nena vulnerable a aguerrida líder de una revuelta interestelar, y en la que los valores de la solidaridad, la compasión y la valentía ganaban una lucha que, en el mundo real, estaba perdida. »

²⁵⁶ *Skorpio* n°90, avril 1983. Texte en langue originale : « Para que recordaran que solo con amor y comprensión la vida es posible... y que imprescindiblemente, el hombre debe mantener siempre en alto y airoso el estandarte de su libertad contra el viento y la oscuridad... »

²⁵⁷ *Skorpio* n°81, juin 1982. Texte en langue originale : « Y cuando Barreiro y Zanotto desarrollan su Bárbara, toman los elementos de cosas que salen en el diario todos los días, donde se narra la eterna lucha entre los débiles

pas de doute et les références à la réalité sont légion. À commencer par le lieu de l'histoire, parfaitement reconnaissable. On peut mentionner le nom de l'amant de Barbara, Ernesto, ou encore Araguevar, le nom de la planète avec laquelle le groupe de rebelles s'allie pour résister à l'envahisseur, une référence explicite au Che. Les Adrios sont quant à eux une organisation militarisée, qui n'hésite pas à utiliser la torture pour obtenir des informations. Selon Ernesto Torres, leur uniforme rappelle clairement celui de certaines unités nord-américaines²⁵⁸. L'engagement dont fait preuve la série dans le contexte autoritaire argentin est ainsi résumée par son dessinateur :

« Un dessinateur qui était très à droite me dit un jour dans l'ascenseur de Record : « Juan fais gaffe ils commencent à faire très attention à Barbara ». On était en 77 ou 78 (...). Il a mis des personnages bizarres, il a choisi le nom Ernesto et il a mis des discours communistes. Moi je lui disais « Ricardo, ne fais pas l'imbécile, arrête un peu, parce que sinon on va tous finir dans le collimateur » (...) La bande dessinée a eu une censure sexuelle, mais pas politique. (...) Alfredo Scutti m'a dit de recouvrir quelques seins nus de Barbara, parce que sinon le numéro ne sortait pas »²⁵⁹.

La fin de l'histoire est marquée par la destruction complète des Adrios. La fiction a ainsi rendu possible la victoire de la liberté sur l'oppression. L'épilogue représente Barbara et Ernesto nus dans la nature, sans souvenir de ce qu'il s'est passé. Ils sont Adam et Eve, dans une référence au mythe des origines. Il est intéressant de constater que la fin de la série, la destruction de l'invasion, coïncide avec la chute de la dictature. La bande dessinée se termine par un nouveau départ.

L'Éternaute

Cette série, scénarisée par Héctor Germán Oesterheld et dessinée par Solano López, est publiée dans *Skorpio* entre décembre 1976 et avril 1978. Nous avons déjà abordé la trajectoire politique d'Oesterheld, marquée par le péronisme révolutionnaire et l'engagement idéologique de ses œuvres, qui s'est soldée par un destin tragique²⁶⁰. Les aventures de l'Éternaute qui

con la razón contra los poderosos.”

²⁵⁸ TORRES Ernesto, *op. cit.*

²⁵⁹ VAZQUEZ Laura, *El Oficio...*, *op. cit.*, p. 229. Texte en langue originale : “Un dibujante que era muy de derecha un día en el ascensor de Record, me dice : “Juan ojo que están mirando mucho a Bárbara”. Era el 77 o 78 (...). Puso personajes raros, lo puso a Ernesto y puso discursos comunistas. Yo le decía “Ricardo, no te vuelvas loco, frena un poco, porque si no vamos a parar todos a los caños” (...). La historietta tuvo censura sexual, no política. (...) Alfredo Scutti me dijo que tape unos pechos desnudos de Barbar porque, si no, no salía ese número.”

²⁶⁰ Voir Partie I, Chapitre 3, « Les créateurs ».

paraissent dans *Skorpio* sont en réalité la deuxième partie d'une série originellement publiée en 1957 dans la revue *Hora Cero*²⁶¹. La première partie raconte les aventures de Juan Salvo, l'un des seuls survivants à une neige mortelle qui s'est abattue sur Buenos Aires. Il découvre peu à peu que la ville a été envahie par des sortes d'extra-terrestres, et rejoint un groupe de résistance. Dans cette bande dessinée, le héros est collectif, et c'est la solidarité du groupe qui permet de mettre en œuvre la lutte. Juan Salvo est le narrateur de sa propre histoire, qu'il raconte au scénariste Oesterheld, devenu personnage de fiction.

Devant le succès obtenu par la réédition de la version de 1957, les Éditions Record demandent en 1976 aux deux auteurs initiaux d'écrire une seconde partie. La version de *Skorpio* est beaucoup plus politisée que la première. Le personnage fictif d'Oesterheld fait désormais entièrement partie de l'action, sous le nom de Germán, qui selon Von Sprecher, correspond au nom de guerre d'Oesterheld au sein des *Montoneros*²⁶². Deux cents ans après la première partie, Germán et Juan rejoignent le « peuple des grottes », des survivants qui ont échappé à la grande radiation qui a ravagé Buenos Aires. Terrés dans des grottes, ils sont à la merci des envahisseurs, les *Ellos*, qui leur demandent par exemple de fournir cinq cents jeunes gens pour fabriquer du combustible, à un moment où des centaines de jeunes étaient séquestrés par la Junte militaire argentine. Dans ce contexte, Juan décide qu'il faut résister. Toute l'histoire est rythmée par un va-et-vient d'attaques et de contre-attaques menées par Juan Salvo. Contrairement à la première partie, il est doté de pouvoirs surhumains, et petit à petit il perd de son humanité. Dans le n°37 de décembre 1977, Juan sacrifie délibérément certains hommes pour sauver les autres. Ce comportement s'accroît de plus en plus. L'épisode suivant, l'Éternaute laisse mourir presque toute son équipe, alors qu'il a le choix de ne pas le faire, pour avoir le temps de comprendre une machine qui est une pièce essentielle dans la guerre menée contre les envahisseurs. Germán se rend alors compte que lui-même, le meilleur ami de Juan, pourrait être sacrifié sans état d'âme pour servir la cause. C'est la dimension collective qui prime, le sacrifice de la personne individuelle pour le peuple, à l'instar de la ligne adoptée par les militants *montoneros*.

La réalité rattrape cependant la fiction et la disparition d'Oesterheld, qui a décidé depuis longtemps de suivre le même chemin que ses personnages de papier, termine prématurément la

²⁶¹ Pour être plus précis, "L'Éternaute" connaît trois étapes. En 1969, une deuxième version est publiée dans la revue *Gente*, cette fois dessinée par Alberto Breccia. La publication est arrêtée avant la fin de la série, parce que le scénario d'Oesterheld s'est largement politisé et que les expérimentations graphiques de Breccia ne plaisent pas à l'éditeur.

²⁶² VON SPRECHER Roberto Héctor, « Héctor Germán Oesterheld. De El Eternauta a Montoneros », *Tebeosfera* 2^a época 1, Córdoba, 2006. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/hector_german_oesterheld_de_el_eternauta_a_montoneros.html (Site consulté le 17 juin 2013).

série, ce qui laisse perplexe bon nombre de lecteurs : « La fin de l'Éternaute II est un peu brutale, comme improvisée. C'est un coup d'envoi pour la troisième partie ? »²⁶³.

À partir d'octobre 1981, une troisième partie de "L'Éternaute" est effectivement publiée dans *Skorpio*. Les noms du scénariste et du dessinateur, qui ont d'ailleurs sûrement été plusieurs, n'apparaîtront jamais. À ce moment-là, Oesterheld est déjà mort. Comment comprendre cette publication ? Hommage, choix commercial ? "L'Éternaute" a en effet connu un succès incroyable parmi des milliers d'Argentins. Selon les critiques, cette troisième partie est de qualité bien inférieure aux deux autres. Elle n'a d'ailleurs quasiment pas été étudiée par les spécialistes.

Juan et Germán se retrouvent de nouveau dans un Buenos Aires à moitié en ruine, qui se reconstruit laborieusement après l'invasion des extra-terrestres. Juan, qui est un mutant, est persuadé que sa femme et sa fille sont vivantes, mais prisonnières d'une autre dimension. Toute l'aventure traite de cette quête dans d'autres dimensions spatio-temporelles. Dans chacune d'elles, des envahisseurs exercent leur domination sur le peuple argentin, selon différentes modalités. Les deux compagnons se dédient à lutter contre ces invasions, dans un leitmotiv similaire aux deux premières parties. Dans un épisode de février 1982, le chef d'un groupe de résistants s'étonne de voir Germán et lui dit : « je croyais qu'Oesterheld était parmi ceux qui sont restés bloqués hier à Vicente López et que les *mefistos* ont emmené »²⁶⁴. Il s'agit d'une référence très claire à l'enlèvement d'Oesterheld par les militaires.

La revue *Skorpio* a ainsi publié des bandes dessinées au contenu idéologique à peine voilé et dont les auteurs étaient morts ou exilés. Que des séries comme "L'Éternaute" ou "Barbara" aient pu être éditées dans les mois les plus durs de la répression vient confirmer notre hypothèse d'une marginalisation de la bande dessinée par les militaires. Dans une certaine mesure, la bande dessinée a pu être par conséquent un microcosme d'expression dissonant.

Parallèlement, on observe que dans d'autres espaces de la revue comme le « Club de la bande dessinée », la parole se libère peu à peu, à mesure que le régime se fragilise et que des voix de contestation s'élèvent au sein de la société argentine. À partir de 1982, les auteurs

²⁶³ *Skorpio* n°51, mars 1979. Texte en langue originale : "El final del Eternauta es un poco brusco, como improvisado. ¿Es un pie para la tercera parte?"

²⁶⁴ *Libro de oro de Skorpio* n°9, février 1982. Texte en langue originale : "Creí que Oesterheld estaba entre aquellos que quedaron bloqueados en Vicente López y a quienes los mefistos se llevaron ayer".

commencent à se référer discrètement aux crimes d'État. Dans le n°80 par exemple, la troisième partie de "L'Éternaute" est décrite comme « un véritable hommage au disparu H. G. Oesterheld »²⁶⁵. Un peu plus d'un an plus tard, le Club reproduit une couverture de la revue *Humor* qui indique que « Ça a pris du temps mais... La Junte est sur le point de larguer les amarres... », et salue cette publication qui « depuis sept ans nous permet de respirer un peu au milieu de tant de smog, de pourriture et de douleur argentine »²⁶⁶. Dans un entretien, le scénariste Saccomanno revendique une forme d'engagement :

« On n'était pas du tout inconscients de ce qu'il se passait ni n'écrivions de choses inconsciemment. Pour moi la bande dessinée est un lieu d'expression plus important que d'autres genres. Parce que la censure militaire considérait la bande dessinée comme un genre pour idiots, pour enfants. Du coup il y avait une marge de liberté. (...) Avec Carlos aussi quand on travaillait à Record on a commencé à produire une section de commentaires sur les comics, ce qui n'existait pas avant. Il n'y avait pas un seul numéro dans lequel on ne mentionnait pas Oesterheld. Le mentionner, pour nous c'était une consigne. On avait pas avec Carlos une conscience précise de ce qui pouvait se dire ou non²⁶⁷. »

À propos de l'humour encore, un article du Club explique qu'« il semblerait que si dans les démocraties le dessin satirique, comique, humoristique en somme, avec une intention politique est une forme habile et fine de dissension et de critique, si ce n'est une voix d'alerte, dans les dictatures la caricature peut être un échappatoire nécessaire pour que l'homme du commun ne meure tout simplement pas de peine, en même temps qu'un moyen efficace pour maintenir la flamme de l'humanité et l'esprit libertaire chez les opprimés »²⁶⁸.

De façon moins emphatique, ce sont des questions de cet ordre que nous souhaitons poser aux bandes dessinées de *Skorpio*, en observant, dans la mesure du possible, les expériences des lecteurs et la manière dont ils ont interagi avec les différentes visions du monde proposées par la fiction.

²⁶⁵ *Skorpio* n°80, mai 1982.

²⁶⁶ *Skorpio* n°95, octobre 1983. Texte en langue originale : «Costó pero... La Junta está por largar...» ; «que hace siete años nos permiten respirar un poco en medio de tanto smog, tanta podredumbre, tanto dolor argentino...»

²⁶⁷ Entretien de la Biblioteca Nacional avec Guillermo Saccomanno, 2013.

²⁶⁸ *Skorpio* n°95, octobre 1983. Texte en langue originale : «Parecería que si en las democracias el dibujo satírico, cómico, humorístico en fin, con intención política es una forma hábil y fina de disintimiento y de crítica, cuando no una voz de alerta, en las dictaduras la caricatura, puede ser la válvula de escape necesaria para que el hombre del común no muera simplemente de pena, al mismo tiempo que el medio eficiente para mantener encendida la llama de humanidad y espíritu libertario en los oprimidos.»

B) La bande dessinée comme évasion ou rappel cru d'une réalité sombre ?

« Cela n'est plus à démontrer, l'homme est un animal fabulateur. Si notre besoin de fiction est impossible à rassasier, ce n'est pas uniquement parce que nous nous détournons incessamment de ce qui nous fait peur. (...) Nous avons besoin de fiction, tout à la fois pour fuir et construire le réel²⁶⁹. »

Dans le dernier temps de notre réflexion, il s'agit d'étudier la façon dont *Skorpio* se constitue en un espace d'échange dans lequel les discours de la fiction sont âprement discutés. Une analyse plus précise du « Courrier des lecteurs » montre qu'un pont entre fiction et réalité est constamment établi. Les dialogues noués font état d'un débat autour de la dimension didactique de la bande dessinée. Il lui est accordé un pouvoir de transmission d'idées et de valeurs. Il ne faut pas oublier que c'est avant tout avec le public que la bande dessinée dialogue. Comme le souligne Thierry Groensteen, une « coopération active » de la part du lecteur est particulièrement attendue dans la bande dessinée²⁷⁰. Contrairement aux images filmées, les images en séquence laissent des trous dans la narration, que le lecteur supplée naturellement lorsqu'il entre dans le monde fictionnel créé par les auteurs. Plus encore, c'est une interprétation qu'apporte le lecteur, qui dialogue alors lui-même avec la réalité à travers la bande dessinée.

Tout d'abord, la bande dessinée, que nous avons qualifiée en introduction de cette étude de « machine à rêve », possède une fonction de divertissement. Pour le dessinateur Lucho Olivera, « la fonction de la bande dessinée est l'évasion, un antidote aussi indispensable que le rêve. L'individu qui travaille toute la journée dans une banque a besoin d'un échappatoire et c'est pour ça qu'il y a les aventures avec des événements extraordinaires. C'est une manière d'assainir l'esprit »²⁷¹. Le sémiologue Oscar Steimberg réfléchit quant à lui sur les pouvoirs et plaisirs de la bande dessinée²⁷². Il imagine le cas d'un L.A.C.M., un Lecteur Adulte de Classe Moyenne, pour essayer de comprendre cette attraction qu'il a pour les bandes dessinées, mêlée d'un léger sentiment de honte. Au plaisir de « lire en images », s'ajoute celui d'« être Superman ». L'auteur émet l'hypothèse que l'individu bloqué dans sa situation sociale, son travail et son milieu, chercherait une « fugue illusoire » en prenant part aux aventures des héros

²⁶⁹ SALAÛN Franck, *Besoin de fiction : sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, coll. Fictions pensantes, 2013, p. 107.

²⁷⁰ GROENSTEEN Thierry, *Système...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁷¹ CÁCERES Germán, *op. cit.*, p. 112.

²⁷² STEIMBERG Oscar, *op. cit.*

et superhéros²⁷³. La bande dessinée prodigue au lecteur des éléments qui lui permettent de s'identifier. Le troisième plaisir est celui d' « écouter » des histoires. Le caractère représentatif et les techniques de récit de la bande dessinée transmettent des histoires avec la même facilité de réception que les contes pour enfants.

Et en effet, beaucoup de lecteurs exposent le plaisir que représente pour eux la bande dessinée. Un lecteur remercie les auteurs de *Skorpio* en ces termes : « vous êtes les représentants de mes rêves-réalités »²⁷⁴. Un autre encore raconte son enfance grise passée dans un orphelinat. La bande dessinée était alors sa seule évocation²⁷⁵. Dans le n°6, dans l'atmosphère de déchirement de la société argentine, un lecteur analyse les pouvoirs de la bande dessinée : « pourquoi cette attraction si grande des bandes dessinées d'aventure de nos jours ? Je crois que c'est à cause de la crise que nous vivons et qui envoie au diable tout système de valeur (...) Cela fait du bien, dans ce contexte, de nier la réalité, de s'échapper dans un monde plus simple, dans lequel le bien est bon et le mal est mauvais ». Il développe toute une comparaison entre la bande dessinée et la réalité dénuée de sens, dans laquelle la justice « non seulement est aveugle, mais aussi sourde et muette ». Les héros sont solitaires, individualistes et omnipotents ; la vengeance est individuelle. Le fait que les héros soient omnipotents exalte selon lui un sentiment similaire chez le lecteur, qui lui permet de fuir de son sentiment d'impuissance face au quotidien²⁷⁶. Ainsi, on peut affirmer que d'une certaine façon la bande dessinée reconstruit un horizon de sens, dans un moment où la réalité paraît en manquer.

Parallèlement, les lecteurs expriment l'importance pour eux de pouvoir s'identifier aux personnages et aux situations fictives. Le Courrier reçoit beaucoup de plaintes déplorant le fait que trop peu d'histoires se passent en Argentine. Un lecteur demande par exemple que les histoires soient plus locales et moins « au Nord » : « même s'il est vrai que (...) les attitudes, les circonstances et la façon de résoudre les situations par les personnages sont universelles, il est cependant agréable de s'identifier avec quelqu'un qui parle sur un ton plus proche du nôtre ou qui se déplace dans des quartiers que nous connaissons personnellement »²⁷⁷. De la même

²⁷³ STEIMBERG Oscar, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁴ *Skorpio* n°56, octobre 1979. Texte en langue originale : «Están ustedes representantes de mis sueños-realidades».

²⁷⁵ *Skorpio* n°5, novembre 1974.

²⁷⁶ *Skorpio* n°6, février 1975. Texte en langue originale : «¿Por qué esta atracción tan grande de las historietas de aventuras en nuestros días? Creo que es por la crisis que vivimos y que manda en todo su sistema de valores (...). Es bueno, entonces, negar la realidad, escaparse a un mundo más simple, donde lo bueno es bueno, lo malo es malo.» ; «no solo es ciega sino sorda y muda».

²⁷⁷ *Skorpio* n°13, octobre 1975. Texte en langue originale : «Si bien es cierto que (...) las actitudes, las circunstancias y la forma de resolver las situaciones de los personajes son universales, sin embargo es lindo identificarse con alguno de ellos que hable en un tono más nuestro o que recorra barrios que conocemos personalmente.»

façon, un autre lecteur fait un grand réquisitoire contre le fait que presque l'intégralité des histoires se passe aux États-Unis. Il souhaite de l'authenticité, et non de l'imitation²⁷⁸. *Skorpio* lui répond qu'aux États-Unis comme en Europe la majorité des bandes dessinées se déroule à l'étranger. La vertu de celles-ci est justement de faire voyager le lecteur et de lui faire connaître d'autres coutumes. Pour une chronique du quotidien, il y a les journaux.

Et cependant, dans le discours du Club comme dans celui des lecteurs, des parallèles et des comparaisons entre la fiction et la réalité quotidienne sont faits en permanence. Comme le répètent régulièrement les auteurs du Club, la bande dessinée, au-delà du fait qu'elle répond à une nécessité d'évasion, sert aussi à « illuminer certaines zones de la réalité et les questionner avec humour, imagination ou réalisme cru »²⁷⁹. Dans un autre article encore, ils expliquent que la fonction primordiale de tout art, la bande dessinée incluse, est de « refléter ou illuminer des aspects divers de la réalité »²⁸⁰. Cela s'accompagne d'une capacité de la bande dessinée à faire réfléchir les lecteurs, à favoriser le développement d'un sens critique. Les plus philosophes des lecteurs l'écrivent en ces termes, quand d'autres se contentent de transmettre leurs impressions : « votre revue ébauche les caractéristiques de l'être humain, ses vices, ses erreurs, ses bassesses, plutôt que les caractéristiques du héros musclé et triomphant, cela me fait penser et méditer après un moment d'agréable lecture »²⁸¹.

Mais sur le terrain de la réception, les visions du monde proposées par les bandes dessinées de *Skorpio*, ces fameuses « zones de la réalité » qu'elles illuminent, ne sont pas perçues – ou appréciées – de la même façon par tous les lecteurs. La première opinion qui transparaît dans l'analyse des lettres est une condamnation du pessimisme de ces bandes dessinées. Ainsi, un lecteur s'insurge : « les récits de terreurs sont trop cruels, vous devriez les tempérer, nous en avons déjà assez avec la vie réelle, vous ne trouvez pas ? »²⁸². Un autre demande, « Alfredo J. Grassi pourrait-il inclure dans ses fins des perspectives pour l'homme, c'est-à-dire, de l'espoir dans un monde qui dans son siècle ou moins n'en a pas ? »²⁸³. À

²⁷⁸ *Skorpio* n°15, décembre 1975.

²⁷⁹ *Skorpio* n°66, octobre 1980. Texte en langue originale : «iluminar ciertas zonas de la realidad y cuestionarlas con humor, imaginación o crudo realismo».

²⁸⁰ *Skorpio* n°64, juin 1980. Texte en langue originale : «reflejar o iluminar aspectos diversos de la realidad».

²⁸¹ *Skorpio* n°14, novembre 1975. Texte en langue originale : «su revista perfila las características del ser humano, sus vicios, sus errores, sus bajezas, antes que las características del héroe musculoso y triunfador, esto me hace pensar y meditar, después de un rato de agradable lectura.»

²⁸² *Skorpio* n°10, juin 1975. Texte en langue originale : «¿los relatos de terror, son por demás crueles, deberían atemperarlos, ya bastante tenemos con la vida real, no les parece?»

²⁸³ *Skorpio* n°4, septembre 1974. Texte en langue originale : «¿Alfredo J. Grassi podría incluir en sus finales perspectivas para el hombre, es decir, esperanzas dentro de un mundo que dentro de un siglo o menos no las tenga?»

plusieurs reprises, des lecteurs sont choqués que de jeunes gens envoient des lettres, ce qui implique qu'ils lisent la revue et s'imprègnent de la violence qu'elle contient. Dans le n°50, une lectrice écrit de Cordoba, où elle se dit professeur de collège, et critique le contenu des bandes dessinées de *Skorpio*. Elle estime que les scénarios sont trop violents et qu'il n'y a que des atrocités, mauvaises pour les jeunes. N'y a-t-il donc rien de « rattrapable » pour Galvan et ses auteurs ? Pourquoi Hor et Henga luttent-ils contre tout ce qui a trait au futur, dans lequel « aucun être supérieur n'est digne d'admiration » ? Ce n'est pas non plus bon pour les jeunes que l'avenir dépende de surhommes comme *Skorpio*. « La loi marche-t-elle si mal, est-elle si impuissante ? Je pense qu'il y a des choses qui peuvent se corriger ». La réponse de *Skorpio* est incisive :

« Devons-nous montrer aux jeunes la réalité ou devons-nous la transformer pour qu'ils croient, comme le Candide de Voltaire qui vivait dans le meilleur des mondes possibles alors que rien n'allait ? Pensez-y. (...) Si la société – la Société – n'a pas de taons sur son dos pour la piquer et la maintenir éveillée, comme c'est le cas de l'écrivain Ray Collins, les choses glissent sur le sentier facile du conformisme »²⁸⁴.

La suite reprend un à un les arguments pour chacune des séries afin de montrer au contraire que ces bandes dessinées enseignent aux jeunes la libre détermination de l'homme.

À l'inverse, d'autres lecteurs soulignent l'aspect naïf et simpliste des bandes dessinées de *Skorpio*, qui leur apparaissent en décalage complet vis-à-vis de la réalité. Un lecteur se demande par exemple pourquoi il y a tant de héros dépersonnalisés qui ne sentent rien, n'aiment personne et sont enfermés dans une solitude idiote, pourquoi les personnages secondaires, féminins, sont aussi stupides et ont des têtes de bébé et des corps de vedettes de théâtre, pourquoi les valeureux guerriers ressemblent aux gamins de l'Université de Belgrano. En somme, pourquoi fatigue-t-on le lecteur avec des sermons pseudo-philosophiques et des morales réductrices si à la fin le héros détruit le crâne du méchant ²⁸⁵?

En septembre 1978, un autre lecteur s'exprime ainsi :

« Amis de *Skorpio* : je suis un amant de la bande dessinée depuis le moment où j'étais un garçon innocent. Aujourd'hui encore elle me plaît avec tout autant d'intensité. Mais je ne suis plus innocent. La réalité m'a arraché mon innocence. Comme nous tous.

²⁸⁴ *Skorpio* n°50, février 1979. Texte en langue originale : “ningún ser superior es digno de admiración” ; “¿Tan mal marchara la ley, tan impotente? Pienso que hay cosas que se pueden corregir.” ; “¿Mostramos a los jóvenes la realidad o la distorsionamos para que crean como el Candido de Voltaire que vivía en el mejor de los mundos posibles, cuando estaba en la parrilla? Piénselo. (...) Si la sociedad – la Sociedad – no tiene tábanos montados sobre su lomo para picarla y mantenerla despierta, como es el caso del escritor Ray Collins, las cosas se deslizan por la fácil senda del conformismo.”

²⁸⁵ *Skorpio* n°71, mai 1981.

Je vous dis ça parce que je pense que les beaux agents secrets d'espionnage, les immortels-aventuriers-avec-des-magnifiques-femmes-qui-les-accompagnent, les héros-mythologiques, sont morts, ils ne transmettent plus rien. Ce sont des souvenirs de quelque chose qui un jour a été très beau.

Nous sommes dans une autre époque, avec une autre conscience. La réalité est différente. Vous savez comme moi que « la rue est sans pitié ». (...) Je ne veux plus de dieux avec des épées ou des révolvers. Montrez des personnages avec de l'humanité, avec des faiblesses et des révolvers. Reproduisez la vision crue et ardente d'aujourd'hui. Que les scénarios aient les mêmes étonnements, tabous, solitudes, sentiments et magie qu'il y a quand deux êtres humains se rencontrent pour parler, pour vivre. J'espère qu'un jour la bande dessinée transmettra tout ça »²⁸⁶.

Skorpio se pose alors comme une alternative aux discours du quotidien :

« Bien sûr que nous savons que « la rue est sans pitié », etc, et nous nous vantons d'être assez réalistes à ce sujet mais... au nom de l'enfant innocent que vous étiez et que vous n'êtes plus... n'est-ce pas beau de montrer aussi des choses distinctes du quotidien ? Jouer avec la fantaisie, l'imagination, l'irréalité ? (...) À l'homme de la rue, cette rue sans pitié, il faut lui donner de la fantaisie, de l'irréalité, de la poésie. Un peu de beauté et beaucoup d'aventure. Sinon la seule chose qu'il lui reste est de lire la chronique noire des journaux populaires »²⁸⁷.

Si nous avons autant insisté sur ces quelques lettres envoyées, c'est parce qu'elles sont le seul moyen que nous avons d'avoir une mince idée de l' « expérience » qu'a pu constituer la lecture de bande dessinée à cette époque, dans sa part la plus subjective et insaisissable et non plus au niveau des pratiques de lecture. Pour ses lecteurs, la bande dessinée est ainsi un lieu de plaisir et d'évasion, mais aussi un médium qui représente à sa manière la réalité. Notre revue d'étude revêt une fonction de parole, qui permet de discuter les modèles proposés par la fiction. Mais autour de la bande dessinée, c'est bien de la réalité qu'on parle. Que les histoires imaginaires soient trop proches de la vie réelle ou pas assez pour les lecteurs, dans tous les cas

²⁸⁶ *Skorpio* n°46, septembre 1978. Texte en langue originale : «Amigos de Skorpio: Soy un amante de la historieta desde que era un chico inocente. Hoy, aún, me sigue gustando con aquella intensidad. Pero dejé de ser inocente. La realidad me arrebató la inocencia. Como a todos. Y les digo esto porque creo que los hermosos agentes secretos del espionaje, los-inmortales-aventureros-con-hermosas-mujeres-que-los-acompañan, los-héroes-mitológicos, están muertos, ya no transmiten nada. Son recuerdos de algo que un buen día fue muy lindo. Estamos en otra época, con otra conciencia. Es diferente la realidad. Ustedes como yo saben que la "calle es dura". (...) No quiero más dioses con espadas ni con revólveres. Muestran personajes con humanidad, con debilidades y errores. Reproduzcan la visión cruda y caliente de hoy. Que los argumentos tengan los mismos asombros, tabúes, soledades, sentimientos y magia que hay cuando dos seres humanos se encuentran para hablar, para vivir. Espero que algún día la historieta trasmita todo eso.»

²⁸⁷ *Skorpio* n°46, septembre 1978. Texte en langue originale : «Por supuesto que sabemos que « la calle es dura », etc., y nos preciamos de ser bastante realistas al respecto, pero... en nombre del chico inocente que usted era y que no es ya... ¿no es lindo mostrar también cosas distintas de lo cotidiano? ¿Jugar con la fantasía, la imaginación, la irrealidad? (...) Al hombre de la calle, esa calle dura, hay que darle fantasía, irrealidad, poesía. Un poco de belleza y mucha aventura. De lo contrario lo único que le queda es leer la crónica negra de los diarios populares?»

cette dernière n'est nommée qu'en termes amers et péjoratifs. Ces lettres, à l'image des bandes dessinées dont elles débattent, semblent exprimer un mal-être vis-à-vis de l'expérience du quotidien.

Conclusion

Ce travail a tenté, dans la mesure du possible, d'élargir les connaissances de l'histoire sur le régime dictatorial argentin et les représentations sociales de l'époque, en prenant la bande dessinée comme objet d'étude. Nous avons appliqué à un corpus précis, la revue de bande dessinée d'aventure *Skorpio*, un mode de questionnement propre à l'histoire culturelle, soucieuse de replacer les objets culturels dans leur contexte et leurs conditions de production, mais aussi de questionner à travers ceux-ci « la part subjective ou symbolique »²⁸⁸ de l'expérience d'une société.

Le premier temps de notre réflexion a été l'occasion de voir que du tourbillon de violence de la brève expérience péroniste à la Junte militaire s'était instauré un moment de répression sans précédent, un véritable « terrorisme d'État », qui a laissé des marques indélébiles dans l'histoire et la mémoire des Argentins. À l'entreprise d'annihilation des éléments subversifs d'une société « malade » s'est ajouté un contrôle de l'espace public et de la culture, dans une volonté de maîtrise des pensées, des schèmes de perception du monde. Dans ce contexte, la bande dessinée, si elle n'a sûrement pas échappé à l'autocensure, est restée en marge des sanctions. Plus encore, les années 1970 ont été un moment de visibilité croissante de la bande dessinée argentine sur la scène internationale. Nous avons vu qu'il s'agit d'un moment où elle s'« internationalise », avec une circulation des hommes et des œuvres. La maison d'éditions Record a été à l'avant-garde de ces changements et l'étude de ses dynamiques a mis à jour la façon dont s'étaient constituées une industrie culturelle transatlantique et une tradition artistique italo-argentine. Enfin, cette partie a permis d'aborder le projet éditorial de Record, dont *Skorpio* a été la revue phare, entre réédition des bandes dessinées de l'âge d'or et créations nouvelles à destination d'un public « exigeant », ainsi que de retracer l'ensemble du processus de production de la revue et le rôle des acteurs impliqués.

Le deuxième axe de notre travail a privilégié une étude des discours de la fiction véhiculés par les bandes dessinées de *Skorpio*. C'est un fragment d'imaginaire et à travers lui le parfum d'une époque que nous avons cherché à restituer. Nous avons montré que dans la revue avaient cohabité différents types de discours, des topiques les plus conventionnels et conservateurs à une bande dessinée très engagée. L'imaginaire de la bande dessinée argentine a par ailleurs été traversé par les grandes inquiétudes internationales du moment, à l'image des

²⁸⁸ Nous reprenons ici les propos de Dominique Kalifa que nous avons cités en introduction de cette étude. KALIFA Dominique, « Lendemain de bataille... », *op. cit.*, p. 67.

périls atomiques, climatiques ou démographiques et des représentations de la guerre froide. De façon générale, les histoires fictives de la revue ont été empreintes d'une violence et d'un pessimisme indéniables, comme un écho au climat oppressant de la période.

De cette argumentation nous tirons plusieurs conclusions. La fracture qu'a constituée le coup d'État de 1976 est tout d'abord à relativiser. On observe en effet pour la bande dessinée un phénomène de continuité dans les publications et une censure sporadique, voire inexistante. L'entreprise de contrôle n'a ainsi pas été aussi absolue que ce qu'elle se proposait d'être, au point où le régime a laissé se déployer un surprenant ballet de biennales et d'expositions, lieux de sociabilité et d'ouverture vers l'extérieur. On constate qu'il y a une relation ambiguë entre culture et politique. La forme autoritaire du régime argentin n'a pas fondamentalement conditionné le développement de la bande dessinée et n'a pas été une limite à son « internationalisation ». En même temps, la situation politique particulière de l'Argentine a été l'une des raisons de la mobilité des auteurs, mobilité qui a influencé des productions culturelles et artistiques au-delà du cadre argentin. En dernier lieu, on ne peut pas parler d'une suppression pure et simple de l'espace public dans l'Argentine des années 1970. Notre étude a montré que la réalité est investie de façon métaphorique par la fiction, qui a une capacité de remise en cause du réel comme l'illustrent le plus évidemment les bandes dessinées engagées de *Skorpio*. À sa façon, en produisant un effet de reconnaissance et d'identification, la fiction a stimulé le sens critique et la réflexion. La revue s'est également constituée en espace d'échange et de débat, ce qui a été un moyen d'évoquer l'expérience du quotidien d'une manière détournée. Selon nous, la bande dessinée a créé de la connexion dans un moment d'individualisme exacerbé, en impulsant une dimension collective, celle de l'imaginaire, et celle d'une « communauté » de lecteurs réunis autour d'une même passion.

L'histoire de la bande dessinée argentine est encore à faire et ce travail comporte de nombreuses limites. Tout d'abord, le caractère monographique de notre étude et la difficulté pour l'historien d'interpréter des œuvres de fiction sont des freins à une montée en généralité pour l'analyse des imaginaires ou des représentations d'une société. Les quelques éléments que nous avons proposés devraient être mis en perspective avec d'autres revues de bande dessinée, voire des productions d'autres domaines culturels, mais aussi avec un « avant » et un « après », pour être plus à même de discerner des évolutions.

D'autre part, si nous avons fait état d'un certain nombre de circulations de cet objet culturel à travers notre cas d'étude, cet aspect constitue un vaste chantier encore peu exploré.

Nous avons mis en valeur une relation italo-argentine, mais il serait possible de prêter attention à d'autres flux et dans une temporalité plus large. Pendant très longtemps, la bande dessinée argentine a notamment été le réceptacle de modèles étrangers, en particulier nord-américains. Les phénomènes de circulation liés à la bande dessinée n'ont pas encore été suffisamment pris en compte par les historiens, qui ont privilégié les cadres nationaux ou les « écoles », comme l'école franco-belge. Dans la perspective d'une histoire « globale » ou « connectée », il nous semble que la bande dessinée est un bel objet pour penser les phénomènes d'influence et d'hégémonie. La bande dessinée a sa propre spatialité, qui serait différente de celle d'un autre média. Un certain nombre de variables peut être pris en compte pour étudier les circulations : politiques, techniques... L'une d'entre elles est celle des imaginaires. Existe-t-il par exemple un imaginaire atlantique ? Notre sujet invite à réfléchir à cette question.

En Argentine, c'est seulement lors du retour à la démocratie que la parole se libère définitivement. Une frénésie d'expression touche alors la bande dessinée comme l'ensemble des milieux culturels. Avec des projets tels que la revue *Fierro*, dont le sous-titre est « bandes dessinées pour survivants »²⁸⁹, la bande dessinée se redéfinit autour d'une identité nationale, tandis que les références au passé récent deviennent directes. Sous le joug de la dictature, ce média aura finalement eu un rôle complexe. Il aura été à l'écart de la censure, sans pour autant constituer un lieu de résistance culturelle tangible. Mais l'existence même de la bande dessinée ne constitue-t-elle pas l'antithèse la plus parfaite aux visées moralisantes de l'idéologie du Processus ? L'évasion, le droit au rêve et au rire ne sont-ils pas une provocation éhontée à l'austérité, au conformisme et au désespoir ? Et comme l'expose Juan Sasturain,

« Dans certains domaines comme le football, la bande dessinée et le dessin d'humour, le peuple argentin a prouvé que sa détresse pouvait être sublimée en pratique artistique. L'Argentine « fabrique » des buteurs et des dessinateurs à un rythme bien supérieur à la croissance de son produit national brut. Et c'est un peu de son visage que révèlent les petits dessins et les séquences de tirs au but. Car cette Argentine-là est aussi vraie que l'autre, celle qui transparaît dans le rapport *Nunca mas* (« jamais plus ») consacré aux personnes disparues et aux excès de la répression, celle aussi que l'on distingue à travers les fenêtres des casernes et du Congrès National²⁹⁰. »

²⁸⁹ « *Historietas para sobrevivientes* ».

²⁹⁰ SASTURAIN Juan, « Argentine, la décennie du renouveau », *Cahiers de la BD*, n°70, juillet-août 1986, pp. 48-51, p. 48.



Source : Skorpion n°54, juin 1979.

ANNEXES

➤ Tableaux

Tableau n°1 : Moyenne globale des tirages par numéro en fonction du type de revue

Type de revue	Moyenne globale des tirages par numéro
Femme et foyer	939 000
Intérêt général	647 000
Bande dessinée	645 000
Radio, cinéma et télévision	473 000
Didactique infantile	366 000
Sport	279 000

Source : élaboration propre à partir des données de GETINO Octavio, *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 79. Ces chiffres correspondent à l'année 1973.

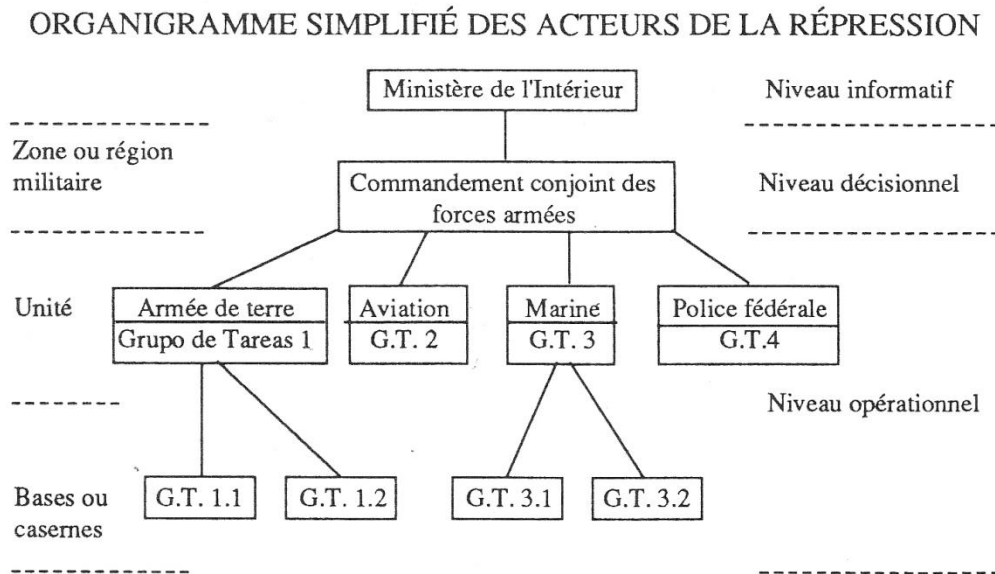
Tableau n°2 : Évolution du prix de la revue *Skorpio* entre 1974 et 1983

Date	Prix (pesos)
juil.-74	7
févr.-75	9
août-75	25
janv.-76	60
juil.-76	140
janv.-77	180
août-77	300
janv.-78	600
juil.-78	1000
janv.-79	1400
juin-79	2000
janv.-80	3300
juin-80	4500
mars-81	8500
août-81	12 000
janv.-82	18 000
juil.-82	28 000
févr.-83	85 000

Source : élaboration propre à partir des archives de la revue.

➤ **Organigrammes**

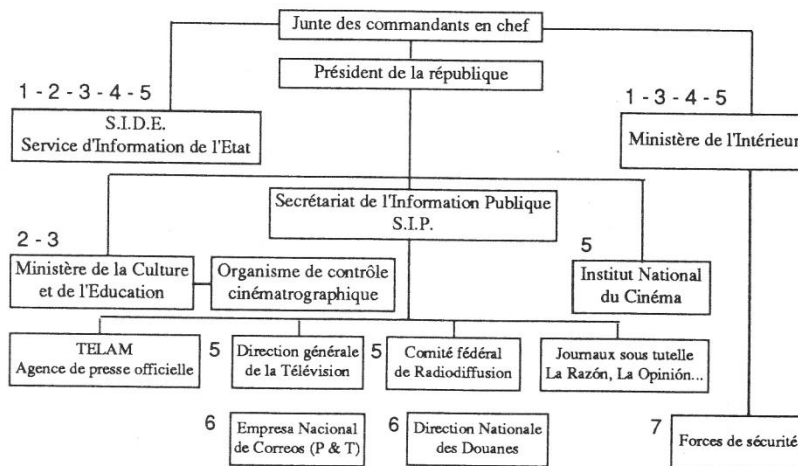
Organigramme n°1 : Organigramme simplifié des acteurs de la répression



Source : LAFAGE Franck, *L'Argentine des dictatures, 1930-1983 : pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris l'Harmattan, 1991, p. 120.

Organigramme n°2 : Organigramme de la répression culturelle

L'ORGANIGRAMME DE LA RÉPRESSION CULTURELLE

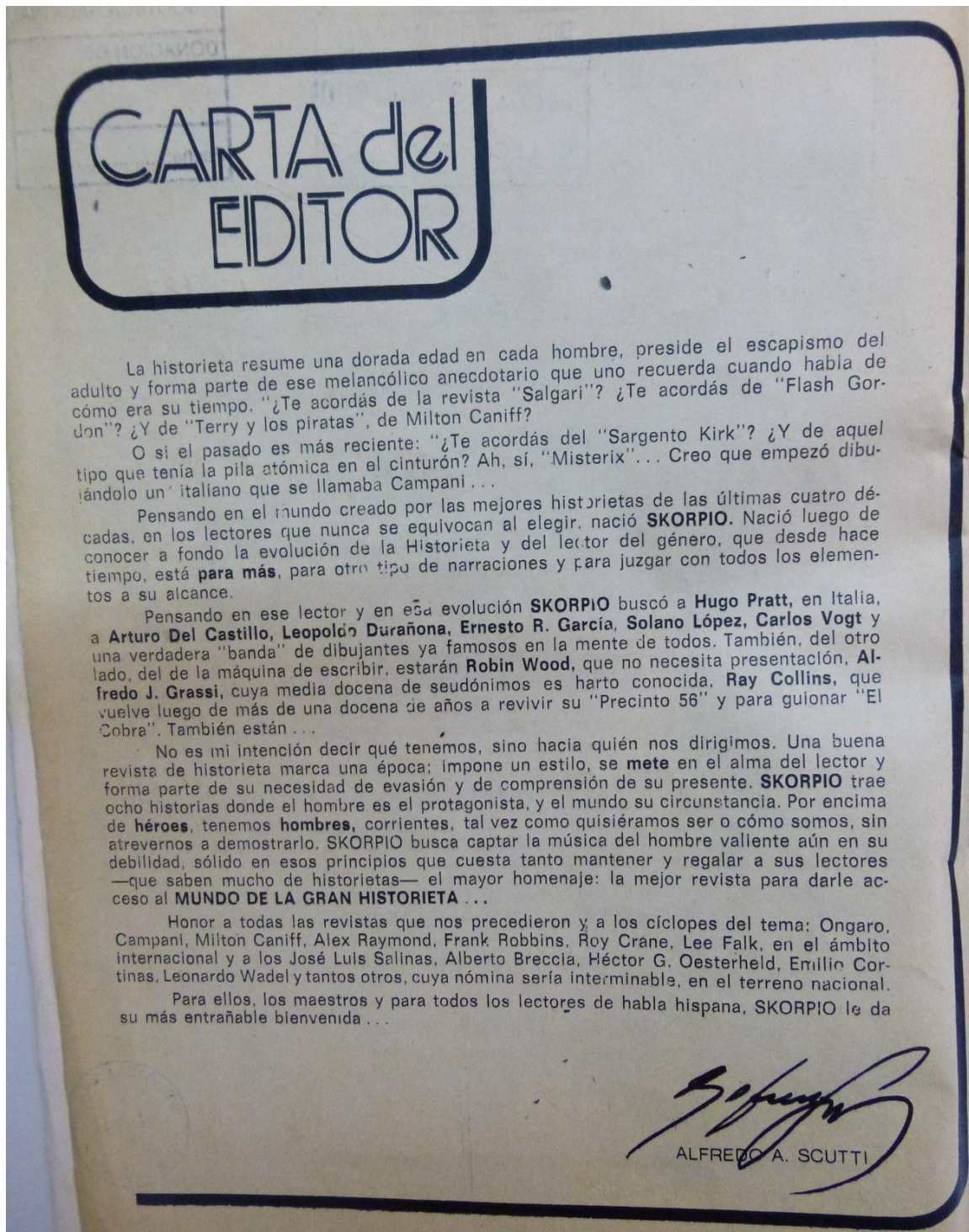


- | | |
|--------------------------------|---|
| 1 Confection de "listes" | 5 Censure de la radio TV et du cinéma |
| 2 Contrôle sur les enseignants | 6 Contrôle sur la circulation des livres,
revues, films, disques etc |
| 3 Censure des livres | 7 Exécution des mesures de censure |
| 4 Censure de la presse | |

Source : A.I.D.A., *Argentine, une culture interdite : pièces à conviction 1976-1981*, Paris, Petite Collection Maspéro, 1981, p. 14.

➤ Illustrations

Illustration n°1 : Premier éditorial d'Alfredo Scutti



Source : *Skorpio* n°1, juillet 1974.

Illustration n°2 : Couverture



Source : *Skorpio* n°21, juin 1976.

Illustration n°3 : Couverture



Source : *Skorpio* n°66, octobre 1980.

SOURCES

Corpus principal

Biblioteca Nacional - Argentine

Skorpio, 35 numéros de juillet 1974 à septembre 1977 ; 17 numéros de juin 1982 à décembre 1983.

Skorpio Gran Color, 45 numéros d'octobre 1977 à mai 1982.

Libro de oro Skorpio, trois numéros en décembre 1974, décembre 1976 et janvier 1983.

Libro de oro Skorpio Gran Color, sept numéros en novembre 1977, novembre 1978, août 1979, février 1980, juin 1980, janvier 1981 et février 1982.

Autres revues

Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos – Biblioteca Nacional – Argentina

Comiqueando (numéros consultés entre septembre 1996 et août 2007).

Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI) - Angoulême

Les Cahiers de la BD (numéros consultés entre 1971 et 1990).

BDsup (numéros consultés entre 1979 et 1985).

Falatoff (numéros consultés entre 1971 et 1976).

Ran tan plan (numéros consultés entre 1960 et 1979).

Hop ! (numéros consultés entre 1973 et 1985).

Haga (numéros consultés entre 1974 et 1984).

Giff-wiff (numéros consultés entre 1962 et 1967).

Catalogues

Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos – Biblioteca Nacional – Argentina

El humor y la historieta que leyó el argentino, Segunda muestra, Museo Genaro Pérez, Córdoba, 1974.

El humor y la historieta que leyó el argentino, Tercera bienal, Museo Genaro Pérez, Córdoba, 1976.

Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta, Museo Genaro Pérez, Córdoba, 1979.

Tercer encuentro del humor y la historieta nacional, Lobos, 1980.

Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta, El humor hacia la democracia, Museo Genaro Pérez, Córdoba, 1984.

Entretiens oraux

- **Entretiens personnels**

Entretien avec Jose Antaño López Cancelo, Buenos Aires, 19 novembre 2013, durée de l'enregistrement : 2h37.

Entretien téléphonique avec Ernesto R. Garcia Seijas, Buenos Aires, 28 novembre 2013.

- **Entretiens vidéos réalisés par la Biblioteca Nacional (Argentine) dans le cadre de la constitution du Fonds « Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos »**

Entretien avec Domingo Mandrafina, décembre 2012.

Entretien avec Ernesto R. Garcia Seijas, février 2013.

Entretien avec Miguel Rep, mars 2013.

Entretien avec Guillermo Saccomanno, 2013.

Sources audiovisuelles

-DESORMAUX Bertrand (réalisateur), GROENSTEEN Thierry (concepteur), *Alberto Breccia*, Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI), 1992, 26 min.

-RIZZO FONTENIA Fabian, RUYBAL Rita, *El Eternauta : 50 años : 33^e Feria internacional del libro de Buenos Aires*, Melipal, 2007, 1h39.

-VAZQUEZ Laura, *Trillo – Steimberg*, Primer Congreso Internacional Viñetas Serias, Buenos Aires, 2010, 74 min.

BIBLIOGRAPHIE

Historiographie générale

CHAUBET François, « Enjeu – Histoire des intellectuels, histoire intellectuelle. Bilan provisoire et perspectives », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°101, 2009, pp. 179-190. Adresse URL http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=VING&ID_NUMPUBLIE=VIN_101&ID_ARTICLE=VING_101_0179 (Site consulté le 13 mai 2013).

COOPER Frederick, « Le concept de mondialisation sert-il à quelque chose ? Un point de vue d'historien », *Critique internationale*, n°10, 2001, pp. 101-124.

DELCROIX Christian (et al.), *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2010.

HEINICH Natalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1998.

KALIFA Dominique, VAILLANT Alain, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 2, 2004, pp. 197-214.

KALIFA Dominique, « L'imprimé, le texte et l'historien : vieilles questions, nouvelles réponses ? », *Romantisme*, n° 143, 2009, pp. 93-99.

KALIFA Dominique, « Lendemain de bataille. L'historiographie française du culturel aujourd'hui », *Histoire, économie & société*, 31^e année, 2012, pp. 61-70.

LE GOFF Jacques (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. Historiques, 2006.

LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval : essais*, Paris, Gallimard, 1985.

LYON-CAEN Judith, RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2010.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2007.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, coll. L'Histoire en débats, 2004.

SAUNIER Pierre-Yves, « Circulations, connexions et espaces transnationaux », *Genèses*, n°57, 2004, pp. 110-126.

SIRINELLI Jean-François, « Le hasard ou la nécessité ? une histoire en chantier : l'histoire des intellectuels », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°9, 1986, pp. 97-108. Adresse URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1986_num_9_1_1452 (Site consulté le 12 mai 2013).

SIRINELLI Jean-François, « De la demeure à l'agora. Pour une histoire culturelle du politique », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°57, 1998, pp. 121-131. Adresse URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1998_num_57_1_3716 (Site consulté le 12 mai 2013).

TSING Anna, « The Global Situation », *Cultural Anthropology*, vol. 15, n°3, août 2000, pp. 327-360.

ZUNIGA Jean-Paul, « L'Histoire impériale à l'heure de l' "histoire globale". Une perspective atlantique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 4 bis, Supplément : Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine : Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ?, 2007, pp. 54-68.

Cadre chronologique

CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2006.

CANELO, Paula, « La politique sous la dictature argentine. Le processus de réorganisation nationale ou la tentative inachevée de refonte de la société (1976-1983) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°105, 2010, pp. 81-92. Adresse URL <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-1-page-81.htm> (Site consulté le 12 mai 2013).

COICAUD, Jean-Marc, *L'introuvable démocratie autoritaire : les dictatures du cône sud, Uruguay, Argentine, Chili, 1973-1982*, Paris / Montréal, l'Harmattan, coll. Recherches et documents Amérique latine, 1996.

CORRADI Juan, « La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas », in CHERESKY Isidoro, *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*, Buenos Aires, Eudeba, 1985, pp. 171-187.

DABÈNE Olivier, *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. U, 7^{ème} édition, 2011.

DELICH Francisco, « La métaphore de la sociedad enferma », *Critica & Utopía*, n°10/11, 1983. Adresse URL <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/critica/nro10-11/DELICH.pdf> (site consulté le 2 juin 2015).

FRANCO Marina, *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2012.

LAFAGE Franck, *L'Argentine des dictatures, 1930-1983 : pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris, l'Harmattan, 1991.

LIDA Clara E., CRESPO Horacio, YANKELEVICH Pablo (org.), *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de estado*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2007.

NOVARO Marcos, PALERMO Vicente, *La dictadura militar, 1976-1983 : del golpe de estado a la restauración democrática*, Buenos Aires / Barcelona / Mexico, Paidós, coll. Historia argentina, 2003.

ROMERO Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

ROUQUIÉ Alain, *L'État militaire en Amérique latine*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

ROUQUIÉ Alain, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

TAHIR Nadia, « Associations de victimes, terrorisme d'État et politique dans l'Argentine de 1973 à 1987 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°105, janvier-mars 2010, pp. 185-198. Adresse URL <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-1-page-185.htm> (Site consulté le 12 mai 2013).

ZANATTA Loris, « La dictature militaire argentine (1976-1983). Une interprétation à la lumière du mythe de la « nation catholique » », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°105, 2010, pp. 145-153. Adresse URL <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-1-page-145.htm> (site consulté le 3 juin 2015).

Histoire de la presse argentine – censure culturelle

A. I. D. A. [Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde], *Argentine, une culture interdite : pièces à conviction 1976-1981*, Paris, Petite collection Maspéro, 1981.

AVELLANEDA Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

BORRELLI Marcelo, SABORIDO Jorge (coord.), *Voces y silencios: la prensa argentina y la dictadura militar, 1976-1983*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.

FORD Aníbal, RIVERA Jorge B., ROMANO Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1990.

GETINO Octavio, *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue, 1995.

GOCIOL Judith, INVERNIZZI Hernán, *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, coll. Derechos humanos, 2002.

LEVÍN Florencia, *Humor político en tiempos de represión: clarín, 1973-1983*, Buenos Aires, Éd. Siglo Veintiuno, 2013.

MARKMAN Eliel, « De l'identité musicale à la représentation politique : le rock argentin pendant la dictature », *Sociétés*, n° 117, 2012, pp. 73-86. Adresse URL <http://www.cairn.info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-societes-2012-3-page-73.htm> (Site consulté le 2 mai 2013).

SCHINDEL Estela, *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Villa María, Eduvim, 2012.

ULANOVSKI Carlos, *Parén las rotativas: una historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Espasa, 1997.

VARELA Mirta, « Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL www.camouflagecomics.com/pdf/02_varela_es.pdf (Site consulté le 2 mai 2013).

Bande dessinée – ouvrages généraux

GAUMER Patrick, *La BD*, Paris, Larousse, coll. Guide Totem, 2002.

GAUMER Patrick, MOLITERNI Claude, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 2007.

GROENSTEEN Thierry, *Un objet culturel non identifié : la bande dessinée*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, 2011.

Bande dessinée et histoire

ALARY Viviane, MITAINE Benoît (dir.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme*, Georg, L'Équinoxe, 2011.

CRÉPIN Thierry, GABILLIET Jean-Paul, « Écrire l'histoire culturelle de la bande dessinée : comparaison franco-américaine », in DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde, 2008.

DELISLE Philippe, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial : des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala, 2008.

GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Paris, Éd. du Temps, 2005.

HAUDOT Jonathan, *Shoah et bande dessinée*, Paris, l'Harmattan, 2012.

LEHEMBRE Bernard, *Bécassine : une légende du siècle*, Paris, Gautier-Languereau, coll. Hachette-Livre, 2005.

MARTIN Laurent, *Le Canard enchaîné, Histoire d'un journal satirique (1915-2005)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005.

MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, ORY Pascal, VENAYRE Sylvain (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelle & Mazenod, coll. L'art et les grandes civilisations, 2012.

MAZURIER Stéphane, *Bête, méchant et hebdomadaire, une histoire de Charlie Hebdo (1969-1983)*, Paris, Buchet Chastel, Les Cahiers Dessinés, 2009.

MAZURIER Stéphane, « De de Gaulle à Mitterrand : l'assaut de Charlie Hebdo (1969-1982) », *Sociétés & Représentations*, n° 36, 2013, pp. 125-141.

ORY Pascal, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1959) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984, pp. 77-88. Adresse URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1984_num_4_1_1718 (Site consulté le 2 mai 2013).

ORY Pascal, « L'histoire par la bande ? », *Le Débat*, n°177, 2013, pp. 90-95.

PORRET Michel (dir.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Georg, L'Équinoxe, 2009.

Histoire de la bande dessinée argentine

- *Ouvrages et articles*

CÁCERES Germán, *Evocando viñetas: notas y entrevistas a maestros de la historieta*, Comodoro Rivadavia, La Duendes, 2012.

DE LA TORRE Iván, « El invento Ray Collins », *Tebeosfera 2^a época 4*, Buenos Aires, 2009. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_invento_ray_collins.html (Site consulté le 3 juin 2015).

DE MAJO Oscar, « Historieta argentina: la primera mitad de la historia », *Tebeosfera 2^a época 2*, Buenos Aires, 2008. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/historieta_argentina_la_primera_mitad_de_la_historia.html (Site consulté le 3 mai 2013).

DE MAJO Oscar, « Historieta argentina: la segunda mitad del siglo XX (1960-1999) », *Tebeosfera 2^a época 2*, Buenos Aires, 2009. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/historieta_argentina_la_segunda_mitad_del_s_xx.html (Site consulté le 3 mai 2013).

FERNÁNDEZ Laura Cristina, *Historieta y resistencia: arte y política en Oesterheld (1968-1978)*, Mendoza, Ediunc, 2012.

GARCIA Fernando (et al.), « Política, militancia, represión e historieta en la Argentina de los setenta », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL http://www.camouflagecomics.com/pdf/03_bordel_es.pdf (Site consulté le 3 mai 2013).

GOCIOL Judith, *La historieta argentina: una historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

GOMEZ Elsy, STAGNOLI Matteo, *Historieta : regards sur la bande dessinée argentine*, Paris, Vertige graphic, 2008.

HILDEBRANDT Javier, « Censurado: la Dictadura y la historieta argentina », *Revista Sudestada*, n°47, Avril 2006. Adresse URL http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=280 (Site consulté le 3 mai 2013).

LIPSYC Enrique, « Argentine », in MOLITERNI Claude (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Éditions P. Horay, coll. Les Classiques de la bande dessinée, 1980, pp. 253-263.

MARTINEZ Carlos R., « Buenos Aires en la historieta argentina », *Tebeosfera 2ª época 1*, Arrecifes, 2008. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/buenos_aires_en_la_historieta_argentina.html (Site consulté le 3 mai 2013).

MORA BORDEL Javier, « Tras las viñetas: breve panorámica de la historieta argentina actual », *Tebeosfera 2ª época 1*, Melilla, 2007. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/tras_las_vinetas.html (Site consulté le 3 mai 2013).

REGGIANI Federico, « Historietas argentinas », *Tebeosfera 2ª época 1*, La Plata, 2008. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historietas_argentinas.html (Site consulté le 17 juin 2013).

REGGIANI Federico, « Historietas en transición: representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL http://www.camouflagecomics.com/pdf/06_reggiani_es.pdf (Site consulté le 3 mai 2013).

ROMMENS Aarnoud, « C de censura: *Buscavidas* y el “terror del signo incierto” », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL http://www.camouflagecomics.com/pdf/01_rommens_es.pdf (Site consulté le 2 mai 2013).

SASTURAIN Juan, « Argentine, la décennie du renouveau », *Cahiers de la BD*, n°70, juillet-aout 1986, pp. 48-51.

SASTURAIN Juan, *El Domicilio de la Aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995.

STEIMBERG Alejo, « El discurso más allá de las palabras, o el análisis ideológico de historietas: Lecturas de *El Eternauta* y *Slot-Barr*, *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL http://www.camouflagecomics.com/pdf/04_steimberg_es.pdf (Site consulté le 2 mai 2013).

STEIMBERG Oscar, *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.

TORRES Ernesto, « Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL http://www.camouflagecomics.com/pdf/08_torres_es.pdf (Site consulté le 2 mai 2013).

TRILLO Carlos, SACCOMANNO Guillermo, *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Ediciones Record, 1980.

VAZQUEZ Laura, « La biografía imposible », *Camouflagecomics*, 2005. Adresse URL http://www.camouflagecomics.com/pdf/07_vazquez_es.pdf (Site consulté le 3 mai 2013).

VAZQUEZ Laura, « Tiempo varado. Historieta, arte y cultura en la Argentina del siglo XX », *Tebeosfera 2^a época 1*, Buenos Aires, 2006. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/tiempo_varado_historieta_arte_y_cultura_en_la_argentina_del_siglo_xx.html (Site consulté le 17 juin 2013).

VAZQUEZ Laura, *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, Estudios de comunicación, 2010.

VAZQUEZ Laura, *Fuera de cuadro: ideas sobre historieta*, Buenos Aires, Agua negra, 2012.

VON SPRECHER Roberto Héctor, « Héctor Germán Oesterheld. De El Eternauta a Montoneros », *Tebeosfera 2^a época 1*, Córdoba, 2006. Adresse URL http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/hector_german_oesterheld_de_el_eternauta_a_montoneros.html (Site consulté le 17 juin 2013).

- **Émissions**

SASTURAIN Juan, *Continuará*, « La historia de ediciones récord: sus revistas, su proyecto, sus autores y personajes », Canal Encuentro, 2013, 26 min.

SASTURAIN Juan, *Continuará*, « Ricardo Barreiro: ciencia ficción y fantasía crítica », Canal Encuentro, 2013, 26 min.

SASTURAIN Juan, *Continuará*, « Los dibujantes en la historieta argentina en el exterior », Canal Encuentro, 2013, 26 min.

SASTURAIN Juan, *Continuará*, « Escuela Panamericana de Arte », Canal Encuentro, 2013, 26 min.

De la fiction à la réalité

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1972.

BÉJA Alice, « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés Revue de Sciences humaines*, n°11, 2006, pp. 85-96. Adresse URL <http://traces.revues.org/240> (Site consulté le 2 mai 2013).

BERONE Lucas, REGGIANI Federico (org.), *Creencias bien fundadas: historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

IMPE Anne-Marie (dir.), *Culture et engagement : photographie, littérature, théâtre, cinéma, BD, musique*, Bruxelles, Enjeux internationaux, 2005.

MASIELLO Francine, « La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura », in BALDERSTON Daniel, FOSTER David William (et al.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires - Madrid, Alianza Editorial / University of Minnesota, Institute of the Study of Ideologies and Literature, 1987, pp. 11-29.

SALAÛN Franck, *Besoin de fiction : sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, coll. Fictions pensantes, 2013.

SARLO Beatriz, « Política, ideología y figuración literaria », in BALDERSTON Daniel, FOSTER David William (et al.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires - Madrid, Alianza Editorial / University of Minnesota, Institute of the Study of Ideologies and Literature, 1987, pp. 30-59.

SIMMEL Georg, *La philosophie de l'aventure*, Paris, l'Arche, 2002.

