

Madriz, une revue expérimentale post-movida

Madriz, una revista experimental post-movida

Jean-Charles Andrieu de Levis ¹

Résumé: Après la mort du général Franco en 1975, l'Espagne connaît une période d'effervescence artistique sans précédent nommée la *Movida Madrileña*. Si le centre de cette émancipation culturelle (qui affecte aussi bien la musique, le cinéma et les arts graphiques) se situe à Madrid, c'est à Barcelone que la bande dessinée s'inscrit dans cet élan libéral à travers la revue *El Víbora*, au sein de laquelle s'exprime avec le plus de force l'excès caractéristique de la *Movida*. Pour concurrencer cette centralisation culturelle, le maire de la transition démocratique de Madrid, Tierno Galván, finance un magazine dont la direction éditoriale est confiée à l'historien et scénariste Felipe H. Cava. *Madriz* est née en janvier 1984 et paraît chaque mois jusqu'en février 1987. La richesse de cette revue portée sur l'expérimentation annonce les bouleversements esthétiques de la bande dessinée contemporaine.

Mot-clés: expérimental, poétique, style, abstrait, surréalisme, modernité.

Resumen: Después de la muerte del general Franco en 1975, España experimentó un periodo de efervescencia artística sin precedentes conocido como la *Movida Madrileña*. Si el centro de esta emancipación cultural (que afectaba a la música, el cine y las artes gráficas) estaba en Madrid, fue en Barcelona donde el cómic formó parte de este impulso liberal a través de la revista *El Víbora*, dentro del cual se expresa con la mayor fuerza el exceso característico de la *Movida*. Para competir con esta centralización cultural, el alcalde de la transición democrática de Madrid, Tierno Galván, financió una revista cuya dirección editorial estuvo a cargo del historiador y guionista Felipe H. Cava. *Madriz* nació en enero de 1984 y apareció todos los meses hasta febrero de 1987. La riqueza de esta revista centrada en la experimentación anunció los trastornos estéticos de los cómics contemporáneos.

Palabras clave: experimental, poético, estilo, abstracto, surrealismo, modernidad.

¹ PhD, Laboratory STIH «Sens, Texte, Informatique et Histoire», EA 4509, Université La Sorbonne-Paris IV.

La mort du général Franco survenue le 20 novembre 1975 marque le début d'une période d'effervescence artistique sans précédent en Espagne. La *Movida* affecte tous les champs de la création et se caractérise par une liberté totale, un dépassement sans réserve des tabous instaurés par la dictature. Reflet d'une société en pleine transition démocratique et en quête d'identité, l'art se conçoit comme un exutoire des nombreuses années de répressions violentes. Dans le champ de la bande dessinée, le magazine *El Víbora* atteint une très grande popularité et sera tiré jusqu'à 80 000 exemplaires. Mais cette énergie révolutionnaire ne saurait durer éternellement et s'essouffle dès le début des années 80. Les artistes n'échappent pas à la logique de réappropriation commerciale qui s'empare de tout succès populaire. L'heure est ainsi à la récupération politique, à une certaine institutionnalisation qui, pour beaucoup, marque le début de l'étranglement de la *Movida*: «Dix ans plus tard, l'enthousiasme initial a laissé place à un essoufflement général, une sorte de dépression collective».² C'est au contraire dans cette ère d'agonie³ que prend pied l'expérience formelle la plus aboutie en matière de bande dessinée, dont l'empreinte reste toujours perceptible sur la création contemporaine.⁴ La revue *Madriz*, si elle ne fut pas un grand succès populaire, incarne un espace dédié à l'expérimentation qui permet à de nombreux dessinateurs de développer une approche picturale de l'image. Ceux-ci adoptent des styles graphiques variés et explorent la richesse de ce déploiement plastique. La représentation vibre désormais d'une puissance visuelle qui déborde la simple dénotation et entraîne le récit vers des cheminements poétiques. À travers les nombreuses planches audacieuses et sensibles publiées dans *Madriz*, les auteurs interrogent la bande dessinée jusque dans son ontologie figurative et narrative.

UNE REVUE INDÉPENDANTE ÉDITÉE PAR LE CONSEIL DE LA JEUNESSE DE MADRID

À la fin des années 70, si Madrid symbolise le point d'émergence et de développement de la *Movida* en matière de création musicale, Barcelone conserve le monopole graphique et plus particulièrement de la bande

2 DUMOUSSEAU-LESQUER, M., *La movida, au nom du père, des fils, et du Todo Vale*, Marseille, Le mot et le reste, 2012, p. 120.

3 «Quand le premier numéro de la revue sort, en janvier 84, l'agonie de la movida avait déjà commencé», MENENDEZ MUÑIZ, R., *Entre la ilustracion y la historieta: las obras de LPO y OPS en la revista «Madriz»*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 42. Toutes les traductions sont de notre fait.

4 ANDRIEU DE LEVIS, J.-CH., «La *Movida Madrileña*, un foyer de la bande dessinée contemporaine?». *Pas vu pas pris, acte de colloque*, Strasbourg, Zeug, 2017, pp. 106-127.

dessinée: c'est dans cette ville que se trouvent le siège des revues *El Víbora* et *Cairo* ainsi que nombreuses agences d'illustration reconnues comme *Selecciones ilustradas*.⁵ Or, en cette période d'instabilité politique, «la culture est devenue un véritable enjeu, et la compétition est vive entre les diverses administrations territoriales, promptes à la transformer en argument de politique d'image».⁶ En 1979, Tierno Galván est élu aux premières élections démocratiques d'Espagne pour la mairie de Madrid. Le nouveau maire entend alors délocaliser l'important vivier de dessinateurs à Barcelone et faire de Madrid un nouveau pôle d'expression plastique. Le conseil de la jeunesse de la ville met en place un appel à projets auquel le scénariste et historien Felipe Hernández Cava répond, proposant de créer un journal entièrement consacré à la bande dessinée, «convaincu que la culture des jeunes est de plus en plus de nature visuelle».⁷ Le conseil accorde les subventions à la revue,⁸ concevant cette publication comme un moyen de concurrencer la capitale catalane: «l'objectif principal serait d'en faire une plate-forme ouverte pour les dessinateurs madrilènes négligés par les éditeurs»,⁹ à comprendre par les éditeurs barcelonais qui refusaient de publier des auteurs madrilènes comme *El Cubri* (collectif d'auteur initié par Felipe H. Cava) ou encore Federico del Barrio, futurs piliers de *Madrid*.¹⁰

Le premier numéro de *Madrid* voit le jour en janvier 1984, et les suivants paraissent tous les mois jusqu'en février 1987 (soit 33 numéros, auxquels il faut ajouter 3 numéros spéciaux). D'abord tiré à 25 000 exemplaires (dont seuls 15 000 étaient vendus), la revue voit son chiffre d'impression décroître jusqu'à atteindre 6 000 exemplaires pour le dernier numéro. Elle fut déficitaire¹¹ tout le temps de sa publication, mais les questions économiques importaient peu au directeur artistique, car les subventions attribuées à la revue ne dépendaient pas d'un objectif de

5 Agence fondée par Josep Toutain dans laquelle Carlos Gimenez fit ces armes et dont il illustrera la vie dans *Les professionnels*, Paris, Fluide Glacial, 2012. Le personnage de Filstrup n'est autre que le double de Toutain.

6 BESSIERE, B., *Vingt ans de création espagnole 1975-1995*, Paris, Nathan, 1995, p. 29.

7 Cité par MENENDEZ MUÑIZ, R., *op. cit.*, p. 51.

8 Ceci explique la présence de cette mention sur toutes les couvertures de la revue, «Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid», qui se traduit par «Conseil de la Jeunesse de la Ville de Madrid».

9 Cité par MENENDEZ MUÑIZ, R., *op. cit.*, p. 51.

10 REMESAR, A., «Madrid, expérience ou révolution?», *Les Cahiers de la bande dessinée*, 75, 1987, p. 72.

11 CASTILLA, A., «Desaparece la revista "Madrid", financiada durante tres años por la Concejalía de Juventud», *El País*, 12 février 1987, http://elpais.com/diario/1987/02/12/madrid/54.0131056_850215.html (consulté: 16-IX-2019).

popularité. Ce financement par des institutions publiques fut vivement critiqué (autant que secrètement envié): en effet, cette dépendance vis-à-vis de la mairie pouvait laisser supposer un contrôle, sinon artistique, du moins politique ou moral de la part de quelques conseillers municipaux. Les fantômes du franquisme restent présents dans tous les esprits. Mais la liberté de la revue face aux instances de l'État a toujours été totale, et cette indépendance fut publiquement affirmée lors de la crise du numéro d'avril 1984. Cette quatrième livraison contient des planches de Ceesepe¹² qui provoquèrent la colère de l'opposition et de nombreuses controverses au sein de la mairie pour ses propos politiques et les caricatures de dictateurs.¹³ Mais Tierno Galván, qui ne connaissait pas le contenu de la revue avant que celle-ci ne soit imprimée, renouvela son soutien à la ligne éditoriale de *Madriz*, excluant s'immiscer dans des décisions éditoriales ou avoir un quelconque rôle censeur. L'affaire fut donc close sans que la revue n'ait été inquiétée de son indépendance. *Madriz* bénéficia donc d'une autonomie totale et inédite, autant du point de vue économique que politique, pour bâtir un espace dédié à l'expérimentation.

UN ESPACE PRIVILÉGIÉ POUR LES EXPÉRIMENTATIONS GRAPHIQUES

UN RENOUVELLEMENT ESTHÉTIQUE

Felipe H. Cava envisage la revue comme un espace ouvert aux innovations esthétiques et narratives qui interrogent la pratique de la bande dessinée. Il révèle une génération de jeunes auteurs peu ou pas encore publiés, et plus d'une centaine de dessinateurs venant d'horizons différents enrichissent de manière plus ou moins régulière les 33 numéros de *Madriz*. Ayant vécu les bouleversements de la *Movida*, ces derniers introduisent dans leurs planches certains paradigmes artistiques apparus à cette époque avec la distance réflexive que permet la période d'essoufflement dans laquelle naît la revue. Ils ne témoignent plus de l'explosion de la société, mais s'approprient cette énergie pour redynamiser leur art. Leur prise de position n'est plus idéologique ni sociale, mais esthétique. De nombreux auteurs, inexpérimentés à la bande dessinée car rompu à des pratiques artistiques

12 CEESEPE, «Supermarx», *Madriz*, 4, avril 1984, pp. 16-17. Ceesepe est un pilier d'*El Víbora* et dessinateur emblématique de la *Movida*. Il collabora peu avec la revue madrilène bien qu'il en dessina la première couverture.

13 CASTILLA, A., «"Madriz" seguirá publicándose, pese a la oposición del Grupo Popular», *El País*, Madrid, 23 avril 1984, http://elpais.com/diario/1984/04/23/madrid/451567457_850215.html (consulté: 16-IX-2019).

distinctes (généralement la peinture), attirés par l'originalité, la liberté et la richesse de la revue opèrent des incursions ponctuelles ou durables dans le neuvième art.¹⁴ Des styles radicalement divergent entrent en confrontation et se nourrissent mutuellement. La cohabitation de graphismes hétéroclites confère à *Madriz* sa richesse et sa singularité.

Une inclination certaine à la recherche picturale est mise en avant dès la couverture de la revue: l'illustration est distinctement séparée des textes informatifs qui parasitent d'ordinaire ce genre d'image. La composition, qui peut paraître assez simple voir brute, évite l'agression systématique d'un texte monolithique sur un dessin se renouvelant à chaque numéro et ayant ses dynamiques propres. Les créations mises en avant témoignent d'une attention prononcée pour un travail plastique plus proche de la peinture que de l'illustration de presse ou de la bande dessinée classique. Les couvertures révèlent davantage une volonté de travailler l'image pour son potentiel expressif que de jouer sur son impact sémiotique: émouvoir par la richesse plastique de la représentation plus que par son interprétation. Les dessinateurs ne cherchent jamais à aller dans le sensationnel et délaissent parfois la figuration.¹⁵ Pas une couverture ne se ressemble, autant dans le thème que dans le graphisme, et cette diversité façonne en partie l'identité de la revue qui envisage le syncrétisme esthétique comme une spécificité éditoriale.

VARIATIONS STYLISTIQUES

Pour la réalisation de leurs planches, les auteurs ont toute latitude artistique, la seule contrainte étant de ne pas dépasser quatre pages ainsi que de ne pas morceler un récit qui s'étendrait sur plusieurs numéros. Cette brièveté engage les auteurs à emprunter de nouvelles voies narratives ou graphiques (bien souvent les deux). La revue devient dès lors un atelier ouvert aux propositions les plus audacieuses, et certains dessinateurs changent même de style pour chaque numéro. Federico Del Barrio, Raül ou encore

14 «La plupart des artistes qui ont publié dans *Madriz*, Luis Perez Ortiz (LPO), Victor Aparicio, Fernando Vicente, Javier de Juan, Victoria Martos, OPS, Federico del Barrio, Ana Juan, Javier Olivares, Keko, etc., sont engagés simultanément dans d'autres domaines artistiques, ce qui a permis à *Madriz* de fusionner dans ses pages des disciplines hétérogènes». DOPICO, P., «Cómics y dibujos de la Movida madrileña», *Tebeosfera*, Sevilla, ACyT, 2013, http://www.tebeosfera.com/obras/documentos/comics_y_dibujos_de_la_movida_madrilen_a.html (consulté: 16-IX-2019).

15 Nous pensons particulièrement aux couvertures des numéros 10 (novembre 1984), 16 (mai 1985), 17 (juin 1985), 20/21 (septembre/octobre 1985), 24 (février 1986), 28 (juin 1986).

Victoria Martos font de ce renouvellement permanent une profession de foi. Ils s'efforcent de trouver pour chaque récit l'expression graphique la plus percutante, explorant le système de la bande dessinée pour conférer à leur planche une véritable richesse visuelle. Délaissant l'idée de construction d'un style comme signature d'auteur, ils cherchent à trouver la meilleure adéquation entre un récit, son incarnation graphique et sa mise en séquence. Ils utilisent de la peinture à l'huile, de la gouache, du pastel ou des crayons de couleur en explorant ces techniques pour leur richesse plastique et non comme simple outil pour emplir des surfaces de couleurs. Et quand ils manipulent l'encre de chine, ils détournent le dessin d'automatismes moribonds et trouvent de nouvelles formes de représentation. Ces auteurs ne cessent ainsi de se réinventer, se sabordant et renaissant de leurs cendres à chaque numéro. Prenons l'exemple de Victoria Martos. Ses premières planches sont dessinées à la craie blanche sur fond noir et déploient des compositions tableaux¹⁶ (numéro 10, pp. 30-31). Pour son second récit, la dessinatrice adopte un dessin au trait épais, rappelant les illustrations de contes pour enfants, à ceci près que cette épaisseur dote l'image d'une pesanteur plus marquée. Les couleurs sont comme délavées, presque malades et parcourent des compositions décoratives (numéro 11, pp. 28-29). Elle passe ensuite à un dessin au trait fin en noir et blanc dans une mise en page plus traditionnelle (numéro 12, pp. 14-15). Suivent deux planches avec des cases aux contours épais et ondulants pour un dessin figuratif en noir et blanc que vient perturber un oiseau en couleur (numéro 14, pp. 34-35). La dessinatrice réalise ensuite des planches au graphisme très ornemental, en noir et blanc sur fond gris (numéro 17, pp. 18-19), puis s'essaye à la gravure sur bois saturée de couleurs anxigènes (numéro 20/21, pp. 36-37). Deux planches aux traits gras, aux couleurs vives et à la composition éclatée se rapprochant des scènes de vitrail viennent ensuite (numéro 23, pp. 6-7), puis l'auteur retrouve la gravure sur bois, en noir et blanc cette fois-ci (numéro 27, pp. 40-43). Elle continue avec cette technique, mais reprend une organisation tabulaire proche de la bande dessinée avec des récitatifs encadrés (numéro 29, pp. 18-21), pour ensuite dessiner deux planches avec des pastels colorés, pour une composition régulière de deux cases muettes par page (numéro 30, pp. 44-47). Elle revient encore à la gravure sur bois pour deux planches illustratives (numéro 31, pp. 20-21). Elle poursuit la gravure,

16 L'analogie entre l'illusion graphique du tableau de classe alliée à un dessin enfantin avec cette forme de mise en page que l'on nomme «tableau» est certainement fortuite, mais n'en reste pas moins intéressante.

pastichant un carnet de voyage en saturant les planches de texte (numéro 32, pp. 16-17) pour finir, dans le dernier numéro, avec encore une fois des planches réalisées à la gravure sur bois pour un dessin expressionniste en noir, gris et blanc, tout en adoptant une composition plus traditionnelle (numéro 33, pp. 72-75).

Victoria Martos change ainsi radicalement de styles pour chacune de ses participations à la revue. Lorsqu'elle préserve une même technique sur plusieurs récits (ici la gravure sur bois), son trait n'en demeure pas moins profondément dissemblable, à l'instar des différents dispositifs énonciatif. La notion de style comme singularité auctoriale est ici contrariée. L'auteur ne désire pas créer un effet de signature en consolidant une graphiation qui lui serait propre, mais investit pleinement la dialectique qui se met en place entre un récit et son expression graphique. Il en va de même pour Bartolomé Segui dont les premières planches dévoilent un trait dynamique rehaussé de couleurs qui vibrent par l'utilisation d'outils variés (numéro 15, pp. 64-66). Ses planches suivantes présentent au contraire un noir et blanc charbonneux qui laisse peu d'espace au blanc de la page et présentent un style de dessin très spontané, voire schématique (numéro 18/19, pp. 14-15). Il s'essaye ensuite à la peinture qui alourdit considérablement son trait dans des cases chargées par des couleurs proches des teintes caractéristiques de l'expressionnisme (numéro 20, pp. 32-35). Gardant ses pinceaux, il passe à l'aquarelle pour un trait ondulé, presque flottant, des couleurs claires et désaturées dans des compositions aux vignettes imbriquées (numéro 28, pp. 36-39). Segui réalisera, dans les années qui suivent, des travaux encore très éloignés des pages publiées dans *Madriz*.¹⁷ Il serait trop long de détailler les variations de Federico Del Barrio, présent presque tous les mois dans les pages de la revue, et qui change lui aussi à chaque numéro. Il est tout de même intéressant de remarquer que, lorsque le dessinateur transgresse l'unité narrative des récits en prolongeant une même histoire sur les trois derniers numéros, *Un Halcon entre las rosas*, il dessine chaque chapitre de manière différente (numéro 30, pp. 22-26; numéro 32, pp. 52-53; numéro 33, pp. 4-7). La mixité graphique peut aussi se jouer au sein d'une même planche, ce qu'Antonio Altarriba nomme le «jeu d'alternance».¹⁸ Au sein d'un même espace, la planche, les

17 Dans *Jalwa*, il emploie un dessin qui simule un style enfantin, et plus récemment, il semble s'être fixé dans un style plus défini pour trois récits scénarisés par Felipe H. Cava et publiés chez Dargaud, *Les serpents aveugles* (2008), *Les racines du chaos* (2011 et 2012) et *Les maïs obscures de l'oubli* (2014).

18 ALTARRIBA, A. «Madriz, expérience ou révolution?», *Les Cahiers de la bande dessinée*, 75, 1987, p. 75.

auteurs mettent en coprésence des styles et techniques hétérogènes qui entrent en tension. Raül s'illustre dans ces oscillations graphiques en introduisant des cases abstraites au sein de planches figuratives (par exemple numéro 10, pp. 24-25 ou encore numéro 20/21, pp. 27-29). Ces espaces d'instabilité se justifient souvent en incarnant plastiquement des confrontations entre rêve et réalité, entre différentes temporalités ou situation géographiques.

La synergie expérimentale de la revue est si prégnante qu'elle contamine la graphiation d'auteurs reconnus qui font une incursion ponctuelle dans ses pages. Ceesepe, pour son fameux récit qui fit scandale, délaisse étrangement son style au trait proche de la gravure et aux perspectives compressées et adopte un dessin bien plus caricatural et inspiré de bandes dessinées américaines (numéro 4, pp. 16-17). De son côté, Max¹⁹ réalise deux planches à la peinture, délaissant l'espace de quelques cases la ligne claire à laquelle il est pourtant attaché (numéro 9, pp. 16-17).

INTERROGER ET PERTURBER LES DISPOSITIFS ÉNONCIATIFS

Les auteurs ne conçoivent donc pas *Madriz* comme le terrain de constitution d'un style identifiable mais comme un laboratoire de recherche. La bande dessinée n'est plus une simple grille faite de cases et de bulles à investir graphiquement mais un dispositif à éprouver. Nous pouvons observer avec les trois exemples de Victoria Martos, Bartolomé Seguí et Federico Del Barrio que les variations graphiques ont été suivies de modifications profondes de la mise en page. Les auteurs remodelent le multicadre,²⁰ le distordent, l'éclatent, jouent de la porosité des cadres vignettés ou de la perméabilité des cases entre elles. Loin des planches baroques qui prolifèrent à la même époque dans *Métal Hurlant*,²¹ les auteurs développent une approche sensible de la mise en page.

Avec *La orilla* (numéro 13, pp. 34-35), Federico del Barrio touche à une simplicité essentielle, usant de l'appareil spatiotopique²² comme moteur d'émotion. En l'espace de deux pages composées chacune de trois cases, l'auteur représente la vie d'une femme. L'énonciation que traduisent les images, sobres voire minimalistes, est soutenue par la narrativité inhérente à

19 Auteur phare d'*El Víbora* connu notamment pour sa série *Peter Pank*.

20 GROENSTEEN, T., *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 23.

21 GROENSTEEN, T., *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 48.

22 «Espace délimité et compartimenté, au sein duquel des cadres entretiennent des rapports topologiques et dessinent une tonalité organisée», *ibidem*, p. 11.

la forme des cases. Sur la première page, les vignettes horizontales portent le regard vers la droite, vers l'avenir, vers l'espoir, vers les possibles de la vie mais, arrivé à mi-parcours, à la seconde page, les cadres basculent et leur orientation devient verticale. La jeune femme devenue mère s'avance inéluctablement vers le haut de l'image, contre lequel le regard bute. Le simple renversement des axes vignettaux n'a plus pour objectif de renforcer de manière emphatique l'action qui se déroule dans la case (une case verticale pour un personnage qui tombe, une horizontale pour un personnage qui court, etc), mais de se faire l'instrument de la poésie qui se joue dans l'image. Ainsi, comme l'analyse Thierry Groensteen, «entre la première et la deuxième planche, le passage de l'horizontalité à la verticalité représente davantage qu'un changement purement plastique du dispositif de mise en page».²³

Le dessinateur LPO repense aussi intégralement l'utilisation de l'espace de la page. Aux débuts de la revue, il dessine essentiellement des planches de rêves et de promenades urbaines. La double page du numéro 4 (pp. 14-15) intitulée *Balada madriléna de la melancolia feminina* est assez symptomatique de son travail. LPO propose une composition éclatée, sans case, au sein de laquelle les espaces dessinés s'interpénètrent tout en fixant leurs propres limites. Le trait dessine autant qu'il circonscrit. Fantômes, rêves, contemplations et simples regards se mêlent dans la page comme dans un esprit pris de mélancolie. Les fenêtres de l'immeuble, au centre l'image, se meuvent en motifs du pull-over porté par la femme plongée dans sa lecture sur la page de droite: cette dernière s'adosse donc contre l'immeuble autant que ce dernier l'habite. Pour rédiger sa lettre, elle se repose sur le toit d'une maison comme sur un bureau et la rue se confond avec l'espace blanc de la feuille, noircie de l'écriture manuscrite du personnage. La temporalité et l'espace sont ici éclatés, imprécis et simultanés. L'abandon de la case, et donc d'une organisation spatiale et temporelle, restitue la sensation de floue, d'état de rêve permanent dans lequel nous plonge un sentiment de tristesse douce et vague. LPO propose ainsi une déambulation du regard comme promenade mélancolique du lecteur dans la planche.

Le texte entre aussi comme constituant à part entière de l'image. Il devient un élément graphique esquissé avec autant de soin et d'énergie que les personnages et les décors. Le dessin des lettres entre en relation visuelle

23 GROENSTEEN, T., «Cabotage», *Les Cahiers de la bande dessinée*, 75, Paris, 1987, p. 81. Thierry Groensteen analysera ces planches par deux fois, une première dans son article «Cabotage», *ibidem*, et une seconde dans *Système de la bande dessinée*, op. cit., pp. 46-47.

avec l'image de la case. L'écrit exprime autant que le texte signifie. Il devient motif du dessin et non corps étranger à isoler dans un cadre. Dans le numéro 7/8, Julio Cebrián mêle le texte à l'image (pp. 28-29) sans qu'aucun rapport hiérarchique ne s'installe entre le textuel et l'iconique. Les phrases sont manuscrites, tracées avec un même instrument que les dessins (crayons de couleur) et s'accorde avec les dominantes chromatiques de la planche. Proches de l'illisible, ils sont écrits autant pour enrichir l'image que pour transmettre un énoncé verbal.

PRÉMICES DE BANDES DESSINÉES ABSTRAITES

Au cours de leurs recherches formelles, certains auteurs s'écartent de la figuration pour entrer dans des expérimentations plastiques qui abolissent la nécessité de représentation, si chère à la bande dessinée.²⁴ La distorsion du dessin, sous prétexte d'une stylisation à l'extrême, amène la représentation dans les sentiers de l'abstraction. La lecture de l'image (ou plutôt la volonté de rapporter l'image à des formes réelles) devient alors difficile voire impossible, les traits s'éloignant de l'objet signifié jusqu'à perdre toute analogie possible. Dans la page 49 de *Madriz* n° 23, centrale dans le récit de Jaime Serra, les traces graphiques semblent obéir à une logique interne à l'image qui échappe à l'attraction que la figuration peut exercer sur le dessin. Les citations à des peintres (souvent issus de la modernité) participent aussi à cette dynamique d'altération figurative (Federico del Barrio, numéro 23, p. 41; J. Serra, numéro 19, pp. 118-119; Marcel, numéro 13, p. 44). Dans ces pages, la trame narrative reste claire et les déformations du dessin, bien que parfois difficiles à appréhender, ne constituent pas une embûche à la lecture. Si une distance est prise face à la représentation du monde, un lien, certes ténu, persiste encore. Ruben rompt définitivement ce lien ténu et abolit toute forme d'imitation de la réalité. Dans le numéro 23, l'auteur propose cinq planches composées d'images entièrement abstraites (pp. 27-31). Ruben réduit le dessin à sa plus simple expression: des couleurs, des matières et des formes géométriques qui se superposent. De courts textes sont présents dans des récitatifs et les images apparaissent alors comme des interprétations ou traductions graphiques de ces énoncés. Mais la poésie de ces phrases permet au lecteur de recevoir l'impact des compositions sans être trop dirigé par le

²⁴ Sur la bande dessinée abstraite, voir DOZO, B.-O., ROMMENS, A. ET TURNES, P. (dir.), *Abstraction and Comics/Abstraction et Bande Dessinée*, Bruxelles, La Cinquième Couche, 2019.

texte. Ruben explore, à la manière du peintre, l'expressivité du dessin pur, dégagé de tout autre référent pour laisser surgir son essence matérielle.

Raül, quant à lui, s'affranchit du texte. La double page 44-45 du numéro 25 ne comprend ni dessin figuratif, ni récitatif. Ces deux planches ne représentent donc rien et ne servent pas de socle à un énoncé verbal. Cependant, le titre *El camino*, littéralement «Le chemin», nous amène vers une voie d'interprétation. Ce dernier peut avoir différentes acceptions selon l'angle de réflexion et de lecture. Une lecture qui s'appuierait sur une analyse sémiotique des images traduirait ces huit cases comme la description du parcours qu'une lettre ou un paquet traverse pour arriver à son destinataire. Le titre peut aussi avoir une résonance plus réflexive. Et si l'auteur questionnait le lecteur sur le cheminement à suivre dans cette double page de cases abstraites. La circulation du regard de vignette en vignette doit-elle suivre l'ordre de lecture conventionnel ou bien celui des flèches qui pointent les monochromes bleus? Qu'y a-t-il véritablement à capter dans ces images, à recevoir et déchiffrer? Finalement l'abstraction abolit-elle tout cheminement narratif et, partant, la notion de lecture? Raül interpelle le lecteur qui devra suivre son instinct et se débattre avec cette énigme narrative dont les images sont remplies d'indices qui ne mènent pourtant à aucune solution univoque.

Les pages de *Madriz* se caractérisent donc par un polymorphisme graphique qui cherche à explorer une poétique intrinsèque à la bande dessinée. Les constituants graphiques caractéristique du neuvième art sont altérés, travaillés pour éprouver la sensation ou l'émotion directe qu'impriment leurs qualités plastiques sur la rétine du lecteur. À l'exception de rares exemples, les auteurs cherchent à traduire visuellement un récit dont le lyrisme demande à repenser l'utilisation du médium. Ces expérimentations formelles ne tournent pas sur elles-mêmes, mais s'accordent à un déplacement des ambitions narratives.

PROFONDEURS NARRATIVES

DES HISTOIRES IMMOBILES

Sans suivre de directive éditoriale, les auteurs de *Madriz* placent instinctivement leurs récits dans la capitale espagnole. Madrid constitue une unité de lieu qui unit des pages graphiquement hétérogènes. La ville peut se percevoir comme protagoniste de la revue, au sein de laquelle sont explorées différentes facettes. Elle est présente aussi bien à travers des motifs architecturaux qu'à travers son histoire et la modernité qu'elle incarne. De nombreuses illustrations de la ville, croquis ou peintures, viennent ainsi ponctuer la revue. Arranz dessine presque autant de vues de la ville (places touristiques, artères principales, quartiers populaires *etc*) qu'il y a de numéros de *Madriz*. Dans cet espace circonscrit (bien que très vaste), les histoires deviennent immobiles. L'action n'est plus au cœur des intrigues qui convoquent plus volontiers le souvenir et les fantasmes pour exposer le monde intérieur des personnages. Désormais, la réflexion et la sensation sont au cœur des ambitions narratives. Reflet des bouleversements de la société, la bande dessinée passe de l'agitation révolutionnaire (*El Víbora*) à une antithèse réflexive. Nous l'avons vu, les promenades mélancoliques de LPO dans les rues madrilènes contrastent avec l'exubérance de la Barcelone nocturne d'*Anarcoma*.²⁵ La ville devient le théâtre d'intrigues policières ponctuées de violences et de rebondissement chez Marti (*Taxista*)²⁶ alors que les fables de Federico del Barrio sont sentimentales et introspectives. D'autres planches s'intéressent simplement au temps qui passe, à l'inéluctable avancée de l'homme vers la fin de sa vie. Que ce soit del Barrio avec *La orilla* (comme nous l'avons vu), Raül avec *Chronique d'une décadence* (numéro 10, pp. 24-25) ou OPS avec *Coup de vent* (numéro 16, p. 38), les auteurs s'attachent à raconter l'ineffable: le temps qui, poursuivant son immuable avancée, imprime sa marque sur les corps. Les histoires s'ancrent dans des espaces quotidiens qui dévoilent l'intime: une chambre, le toit d'un immeuble, une terrasse, ou même une rue sont autant d'assises à des questionnements existentiels ou à de douces rêveries. L'élégance d'un chat déambulant dans la ville ou dans un jardin suffit à engager une impulsion de dessin et de narration (Guzman,

25 *Anarcoma* est un personnage dessiné par Nazario, travesti, à travers lequel l'auteur dépeint une vie nocturne où la violence se mêle à l'exubérance. Cette bande dessinée publiée dans *El Víbora* est un reflet pertinent de l'énergie de la Movida.

26 *Taxista* est une série dessinée par Marti et publiée dans *El Víbora*.

numéro 7/8, pp. 22-23). La contemplation devient source d'inspiration et véritable sujet à part entière.

LÂCHÉTÉ DES LIAISONS INTERICONIQUES

Dans cette aspiration à traduire simplement une atmosphère, une ambiance ou un état d'esprit, les auteurs touchent à un dépouillement narratif qui laisse une grande place à l'image. Guzman dessine pour le numéro 14 deux planches (pp. 32-33) intitulées *Noce*. Le lecteur y découvre des vues du ciel et de la ville accompagnées d'adjectifs qui parcourent l'image; ces adjectifs se rapportent aux nuages qui sont tour à tour froids, solitaires, assombris, pollués, vides, lunaires. Cette utilisation du multicadre rejoint ce que Thierry Groensteen nomme *l'inventaire*, qui est une «juxtaposition d'images prélevées dans un répertoire thématique commun ou empruntées à un référent commun».²⁷ Reprenant cette utilisation du dispositif spatiotopique, *Das Pastoras* (numéro 21), présente une galerie de portraits sur une double page. Certaines planches de LPO approchent elles aussi de l'inventaire par la juxtaposition de personnages ou d'objets aperçus dans un quartier ou une rue de Madrid.

Chez Julio Cebrián, le lien entre les images n'est pas toujours aussi bien défini. Dans le numéro 32, le dessinateur réalise deux planches intitulées *Bocetos para una intentona*, «Esquisses pour une intention» (pp. 28-29). Aucune thématique ne semble émerger du dialogue qui se joue entre les différentes cases. Les images ne sont liées entre elles qu'à travers un rapport de contiguïté spatiale, l'unité du fond marron sur lequel elles viennent se poser et une similarité stylistique. De plus, aucun texte ne permet d'envisager une amorce de narration. Et pourtant l'auteur engage à travers le titre à percevoir dans ces cases iconiquement hétéroclites une intention créatrice. Le dessein de Cebrián, préservant un état d'ébauche, exhorte le lecteur à déceler l'impulsion initiale. Toutes les cases sont maculées et pourtant l'auteur annonce une énigme narrative dont il exhibe l'aporie. Cet aspect lacunaire confère à ces planches leur poésie. Les cases n'entretiennent pas de rapport d'évidence, mais l'auteur invite le lecteur à percevoir un dialogue, une musique, une émotion qui unit ces images: l'engendrement d'une lecture se substituerait à l'intention primitive du dessinateur. Cebrián adopte ainsi la lâcheté des liens intericoniques comme ouverture poétique. Dans le

27 GROENSTEEN, T., «La narration comme supplément», *Bande dessinée récit et modernité*, Paris, Futuropolis, 1988, p. 55.

numéro 16, les pages 36 et 37 présentent des images elles aussi sans rapport direct entre elles mais intégrées dans un appareil spatiotopique. Les vignettes n'ont pas la même taille et ces variations induisent un rapport rythmique qui oriente la lecture. Pour Antonio Altarriba:

le principal apport de MADRIZ concerne ce qu'on pourrait nommer l'utilisation des possibilités d'articulation. Les relations entre vignettes et entre texte et image changent de nature. On assiste très souvent à la perte de ce lien logique (construit sur la nécessité) qui unit la cause et l'effet et qui met normalement en rapport les vignettes entre elles.²⁸

Délaissant l'aventure et l'action, les auteurs de *Madriz* investissent le champ de l'émotion et de l'introspection. Les pages, parfois réduites à une sobriété narrative déconcertante, exigent une participation active du lecteur qui se plonge dans une contemplation active.

INFLUENCES DU SURREALISME

Explorant un autre pan de la complexité séquentielle de la bande dessinée, des auteurs, sans aller vers la radicalité d'expériences comme celles de Cebrián ou de Raül, dessinent des planches qui ne contrarient pas le lien qui unit les images mais qui le perturbe en ruinant la rationalité qui l'anime habituellement. Ils explorent la poétique du rêve à travers la bande dessinée, médium qui semble particulièrement propice à ce genre d'expériences.²⁹ Pour la plupart muettes (comme beaucoup de récits de *Madriz*), ces planches se manifestent dès le premier numéro sous la plume d'OPS.³⁰ Ce dernier opère avec *Madriz* un changement radical: caricaturiste réputé pour la violence de ses dessins durant la dictature, il dessine ici des pages empreintes d'une poésie douce et délicate. À la différence d'El Roto, OPS n'accompagne pas ses images de récitatif «pour ne pas donner d'indices à la censure, se servir de métaphores lointaines pour parler de la situation présente, encourager à lire

28 ALTARRIBA, A., *op. cit.*, p. 74.

29 DÜRRENMATT, J., «Les rêves de Jimmy: divagations sans frontières dans la bande dessinée contemporaine», *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, janvier 2008, <http://www.fabula.org/colloques/document899.php> (consulté: 16-IX-2019).

30 OPS est le pseudonyme utilisé par Andrés Rábago lorsqu'il était dessinateur de presse sous le règne de Franco. Aujourd'hui, Andrés Rábago utilise son vrai nom pour son travail de peintre et le pseudonyme El roto pour ses dessins de presse, notamment pour le quotidien *El País*.

entre les lignes».³¹ Le dessin est nu, présent dans toute sa puissance évocatrice. L'auteur développe un travail poétique construit sur l'analogie de formes, introduisant du fantastique et du non-sens dans le quotidien. Ses planches, fortement inspirées par le surréalisme, détonnent par leur calme et leur modernité. Dans *La ria*, récit de 12 pages parues dans le numéro 10 (pp. 38-50, cette pagination est exceptionnellement importante pour la revue), le lecteur débute son parcours en suivant la dérive d'un homme emporté par le courant d'une rivière qui se forme par l'ondulation progressive et de plus en plus excessive des traits qui dessinaient de prime abord les planches de bois du plancher. Il est alors entraîné dans un univers fantasmagorique imprégné de surnaturel. Le courant de la rivière se substitue à un flot de pensées où l'inconscient s'exprime avec force. André Breton définissait le surréalisme comme un «automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale».³² Dans cette *ria* émergent, l'espace d'une page, un homme poignardé (qui peut s'apparenter à l'épisode biographique de Beckett où celui-ci fut attaqué par un fameux proxénète) juste devant un peintre s'afférant sur sa toile (toujours à moitié dans l'eau) et, page suivante, Jésus lui-même apparaissant en train de passer un coup de téléphone au détour d'une case. Les hommes lévitent et chutent. La logique évacue ces pages immergées dans des visions fantasmatiques et oniriques. La proximité avec les surréalistes devient d'autant plus forte que les dessins d'OPS, à la plume, rappellent les gravures de Max Ernst (ou plutôt ses romans-collages). Ses planches n'ont ni chute ni visée narrative en soi. Le dessinateur développe un lyrisme pictural qui s'appuie sur l'étrange, le non-sens et une grande élégance graphique.

CONCLUSION

Le dernier numéro de *Madriz* sort en février 1987. Devant le déficit permanent de la revue, son manque de popularité et la mort de Tierno Galván en 1986, la mairie de Madrid décide de ne plus soutenir la publication. Felipe Hernández Cava, suivi d'un groupe d'auteurs, essaie de maintenir la revue sans les subventions de la municipalité, mais les difficultés financières ont raison de ses efforts. Cependant, l'arrêt de *Madriz* n'entame pas l'énergie et

31 MATE, R., «El Roto, au secours d'une réalité occultée», *Le Cahier électrique*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2012, p. 12.

32 Breton, A., *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 328.

les envies d'expérimentation des auteurs. Felipe Hernández Cava et Federico del Barrio lancent la même année une nouvelle revue constituée du noyau dur de *Madriz: Medios Revueltos*. La nouvelle publication, trimestrielle, tire à 10 000 exemplaires. Dans le premier numéro, dont la couverture est dessinée par Bellver, Cava renouvelle sa volonté de «lutter contre le cloisonnement des langages de l'art et de préserver en particulier dans les graphiques habituellement fermés». ³³ Nous retrouvons dans le sommaire de ce premier numéro Victor Apparicio, LPO, Javier Olivares, Federico del Barrio, Raül, Ops, Ana Juan et encore Keko. Bartolomé Seguí le rejoint dès le numéro 2, ainsi que Javier ³⁴ de Juan, Victoria Martos et Arranz. Avec *Medios Revueltos*, Cava se tourne aussi vers la traduction de classiques de la bande dessinée en publiant des planches de Georges Herriman (*Krazy Kat*).

Mais après seulement six numéros, la revue s'éteint en 1990, dernière résurgence d'un foyer où se sont épanouis parmi les plus brillants artistes de bande dessinée, redéfinissant le potentiel expressif du médium. La créativité foisonnante et l'ouverture exceptionnelles de *Madriz* ont permis le développement de pratiques artistiques qui seront reprises par de nombreux auteurs contemporains. La revue figure ainsi comme une des principales sources d'inspiration pour les dessinateurs du Frémok qui, à la suite de l'expansion picturale opérée par les auteurs de *Madriz*, ont à leur tour exploré les ressources poétiques de la plasticité de l'image dans la bande dessinée. Un transfert se produit alors entre les créations madrilènes et les œuvres publiées à partir des années 90 en Belgique et en France, et de nombreux auteurs espagnols s'inscrivent au sein de catalogues francophones. Ils répandent alors l'énergie expérimentale déployée dans la revue qui participe ainsi pleinement à cette période d'épanouissement esthétique du neuvième art.

³³ «El equipo de "Madriz" publica "Medios Revueltos"», *El País*, Madrid, 18 avril 1988, http://elpais.com/diario/1988/04/18/cultura/577317609_850215.html (consulté: 16-IX-2019).