



# underground

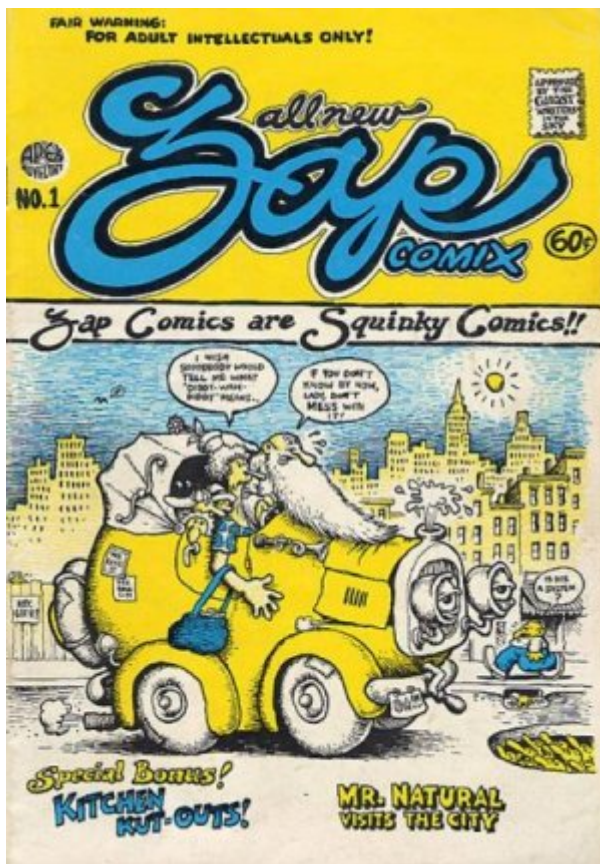
par Jean-Pierre Mercier

vendredi 24 mars 2017, par [Thierry Groensteen](#)

[Mars 2017]

Littéralement « bandes dessinées souterraines », les *underground comics* que l'on peut également raccourcir en « UG Comix », sont des bandes dessinées produites aux États-Unis de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970. Si l'on excepte les *Tijuana Bibles* (petits livrets pornographiques distribués sous le manteau entre la fin des années 20 et celle des années 1940, également appelés *eightpagers*, car ils ne comportaient que huit pages), les comics underground sont la première manifestation d'envergure d'une production faite en dehors des circuits commerciaux traditionnels de la bande dessinée US. La naissance et le développement du mouvement underground se fait dans le contexte général d'une remise en cause du modèle de vie américain hérité des années 1950. Le mouvement hippie, les luttes pour les droits civiques et la contestation de la guerre du Viet Nam forment la toile de fond sur laquelle se déploient les BD underground, qui en seront marquées dans leur contenu.

La date communément admise de la naissance de l'underground est 1968, avec la parution du premier numéro de *Zap Comix* (avec un « x », pour se démarquer des comics classiques), entièrement de la main de Robert Crumb et vendu par lui-même dans le quartier d'Haight-Ashbury, à San Francisco, mais certains historiens signalent que, dès 1964, les dessinateurs Jaxon et Frank Stack publièrent chacun de leur côté un *comic book* qu'on peut qualifier d'underground. Il n'est d'ailleurs sans doute pas indifférent que ces deux publications pionnières (*God Nose* et *The New Adventures of Jesus*) soient toutes deux des satires radicales de la religion chrétienne.



Le premier numéro de *Zap !* va servir de déclencheur à de nombreux dessinateurs, dont certains vont rejoindre Crumb et publier dans *Zap !*, tandis que d'autres vont imiter son exemple et éditer un peu partout dans le pays des titres comme *Bijou*, *Mother's Oats Comix*, *Feds 'n' Heads*, *Slow Death Funnies*, *Skull Comics*, *Junkwaffel*, etc. Dans la foulée, des maisons d'édition alternatives se créent (Rip Off Press, Krupp Komiks, Print Mint, San Francisco Comic Book Company, etc.) et, en quelques mois, la production se développe de manière aussi anarchique que spectaculaire. Les tirages de ces fascicules sont confidentiels, rapportés aux chiffres de vente des *comic books* commerciaux de l'époque, et la distribution se fait en dehors du circuit traditionnel des kiosques et des drugstores. Les numéros sont initialement écoulés dans les *poster shops*, qui vendent les affiches de concert des grands groupes rock de l'époque, et dans les *head shops*, officines spécialisées dans la vente de tout le matériel nécessaire à la consommation des drogues récréatives alors en vogue.

Les auteurs et les éditeurs de ces *comix* sont majoritairement des *baby-boomers* nés dans les années 1940. Quelques-uns sont autodidactes (Robert Crumb, S. Clay Wilson), mais beaucoup ont suivi un cursus universitaire et artistique. Une bonne partie d'entre eux a appris les rudiments du dessin et de l'édition dans les fanzines qui fleurissent depuis le début des années 1950 aux États-Unis (Robert Crumb et son frère Charles ont ainsi publié *Foo* en 1958), d'autres se sont fait la main dans les magazines publiés à l'époque par la plupart des universités américaines (Gilbert Shelton était dessinateur pour *The Texas Ranger*) ou dans les rares prozines de l'époque (publications éditées hors des circuits commerciaux par des dessinateurs professionnels ; le plus célèbre prozine est *Witzend*, lancé en 1966 par Wallace Wood, où Art Spiegelman fut publié). Beaucoup sont passés par la *free press*, ou « presse libre », organes d'information politisés (*East Village Other*, *LA Free Press*, *The Berkeley Barb*...) très en vogue dans la seconde partie des années 1960 et qui accueilleraient sans trop de sélection les jeunes dessinateurs qui se présentaient à eux. Quelques-uns ont trouvé un moyen de subsistance dans la réalisation des posters psychédéliques dont il a été question plus haut.

Le choix du *comic book* comme support de création semble obéir à deux types de motivation. D'abord, publier sur des supports faciles à produire et donc relativement peu chers à fabriquer et à vendre. Ensuite, renouer avec les titres les plus marquants de la bande dessinée américaine des années 1940/1950, à savoir principalement ceux de la maison EC Comics, comprenant de la science-fiction (*Weird Science* et *Weird Fantasy*), de l'humour (*Mad*) et de l'horreur (*Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror*

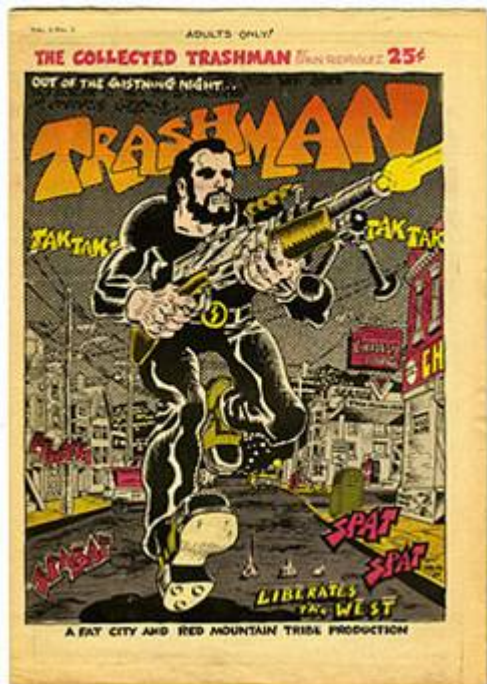
et *The Haunt of Fear*). L'influence des *horror comics*, qui firent l'objet d'une campagne de dénigrement particulièrement virulente au début des années 1950, est patente. Accusés de bien des maux, leur publication avait été abruptement interrompue et avait entraîné l'établissement par les éditeurs eux-mêmes d'un Comics Code très restrictif. Il semble évident que les premières bande dessinées de Greg Irons, Richard Corben, Jaxon, etc., sont à la fois un hommage aux *horror comics* des années 1950 et une manière de prolonger leur esthétique et leur humour très second degré.

Plus important encore est l'impact de la première formule de *Mad*, imaginée et orchestrée par le dessinateur et scénariste Harvey Kurtzman. Critiquant d'abord les conventions des classiques de la bande dessinée US, puis plus généralement le mode de vie américain et l'influence grandissante des médias de masse, *Mad* porta cette critique en usant d'une forme extrêmement aboutie de parodie qui a influencé toutes les formes de l'humour américain depuis 1952, date de son lancement. L'impact de *Mad* sur la génération de l'underground est immense et, de Robert Crumb à Art Spiegelman, de Gilbert Shelton à Bill Griffith, il n'est pas un auteur marquant qui n'ait reconnu sa dette envers Harvey Kurtzman et sa création. On notera à ce propos que c'est Kurtzman qui donna leur première visibilité à Crumb, Shelton, Skip Williamson et Jay Lynch, en publiant leurs dessins et BD dans les pages du mensuel satirique *Help!*, dont il fut le rédacteur en chef entre 1960 et 65.



Les auteurs underground usent à plein de la liberté que donne leur position marginale par rapport à la bande dessinée commerciale de l'époque. L'usage des drogues douces remet en cause les formes classiques du récit et ouvre la porte à l'expression de toute une fantasmagorie de violence et de sexe. On doit souligner l'importance initiale du dessinateur Steve Clay Wilson en cette matière : racontant sans fioriture de courtes histoires ultraviolentes de motards, de pirates et de diables cornus, il ignore toute forme d'autocensure et servira d'exemple à nombre de dessinateurs, au premier rang desquels Robert Crumb qui, à sa suite, s'autorisera à coucher sur le papier ses propres fantasmes et obsessions. Certains dessinateurs critiquent violemment la politique américaine de l'époque (le président Richard Nixon est la cible de pages virulentes), d'autres se revendiquent d'un marxisme très activiste (Trashman, le héros armé de Spain Rodriguez, est officiellement présenté comme un membre de la 4e Internationale). D'autres encore (John Thompson) exaltent les philosophies orientales, tandis que Rick Griffin, adepte du surf, est un *Born Again Christian* revendiqué. Si l'usage des drogues dites douces (marijuana, LSD) est communément répandu, quelques rares auteurs comme Jay Lynch le stigmatisent avec humour. L'expérience du LSD pousse certains auteurs (Rick Griffin déjà cité, Victor Moscoso) à concevoir des

pages qui se comprennent comme des métaphores des *trips* lysergiques et dynamitent les formes traditionnelles du récit BD, au profit de jeux formels qui évacuent l'idée même de scénario et d'anecdote comique ou dramatique. Dans un autre registre, les histoires de Rory Hayes, qui mettent en scène un ours en peluche projeté dans un univers psychotique de terreurs enfantines, font litière de toute idée de virtuosité au profit d'une forme primitive de narration qui vaut par sa force brute et sa sincérité.



La vague initiale de l'underground dure peu, de 1968 à 1975. Elle coïncide, pour l'essentiel, avec le mandat du président Richard Nixon, qui inaugure une période de répression des mouvements de contestation sociale. Pendant cette période, l'underground est un lieu d'expérimentation dont certains auteurs, peu ou pas reconnus à l'époque, se servent pour explorer des territoires jusque-là réservés à la littérature. Ainsi Justin Green qui, avec *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, publie la première bande dessinée autobiographique. Ses ventes sont confidentielles mais l'impact sur les dessinateurs de l'époque considérable. Robert Crumb, Art Spiegelman s'en souviendront quand ils se lanceront à leur tour dans le récit à la première personne.

D'autres auteurs, sensibles aux thèmes alors émergents de l'écologie, lancent ce qu'ils appellent des « edu-comics », fascicules militants de vulgarisation qui évolueront plus tard vers des projets directement pédagogiques : on pense entre autres à la *Cartoon History of the Universe* (à partir de 1978) de Larry Gonick, tentative ambitieuse et réussie de retracer les grands moments de l'histoire du monde, du Big Bang aux débuts de la période historique.

L'underground attire également les minorités et mouvements sociaux émergents : des collectifs de femmes envahissent un domaine où la production est presque exclusivement masculine. Ce seront des titres isolés comme *It Ain't Me Babe* (1970), puis la création du collectif des *Wimmen's Comix* (1972), qui publie les premiers travaux d'autrices (Trina Robbins, Aline Kominsky, Diane Noomin, Melinda Gebbie...) qui feront ensuite de remarquables carrières individuelles, inaugurant une féminisation croissante de la production BD.





Les revendications naissantes d'une communauté homosexuelle en cours de constitution trouvent également un écho dans l'underground, avec la parution, en 1972 de *Come Out Comix*, premier *comix* ouvertement lesbien de Mary Wings, suivi de *Dyke Shorts* en 1976. Ces titres ouvrent la voie aux *Gay Comix* (1980), puis à une production dont Howard Cruse, Alison Bechdel et Roberta Gregory sont quelques-uns des représentants.

Espace de liberté qui permet les expérimentations, l'underground est aussi le premier moment où la bande dessinée se dote d'une mémoire. Ignorant la production contemporaine, entachée à leurs yeux d'un commercialisme impardonnable, les auteurs underground partent à la découverte des œuvres du passé. On a déjà mentionné *Mad* et les *horror comics*, abondamment cités. On peut y ajouter *The Spirit* de Will Eisner et tous les grands classiques des *newspaper strips* comiques antérieurs aux années 1930 : *Krazy Kat*, explicitement cité par Bobby London dans son *Dirty Duck*, *Little Nemo*, maintes fois repris par Moscoso, *Dick Tracy* de Chester Gould et *Little Orphan Annie* d'Harold Gray, génialement parodiés par Shelton... Au sein de ce panthéon, la production de Walt Disney suscite de fortes réactions d'« amour/haine ». Les *Air Pirates Funnies*, lancés par Dan O'Neill, Bobby London, Gary Hallgren, Ted Richards et Shary Flenniken, en sont l'exemple le plus radical. Admiratifs de l'esthétique de Disney et de l'authenticité des premières BD d'Ub Iwerks et Floyd Gottfredson, les BD du collectif sont une critique au vitriol de l'univers aseptisé du Disney de l'après-guerre. Elles présentent entre autres un Mickey sexuellement frustré et misérable et d'autres personnages consommant diverses drogues. S'ensuivra un procès intenté par Disney qui durera des années, avant que Disney abandonne les poursuites, contre la promesse des auteurs de ne jamais rééditer ce matériel.

La parution de *Comix Book*, édité en 1974 par Marvel Comics, au sommaire duquel figurent quelques-uns des plus importants auteurs underground, est le signe le plus tangible de la récupération d'un mouvement dont le premier élan s'essouffle. La parution en 1975 des 7 numéros de la revue *Arcade* est généralement considérée comme le point d'orgue de l'underground première époque. Codirigé par Art Spiegelman et Bill Griffith, *Arcade* rassemble la crème des dessinateurs UG de l'époque, publié dans une formule qui mêle textes et dessins, auteurs contemporains et artistes du passé. Spiegelman, qui travaille sur les prémices de son œuvre majeure *Maus* lance, en compagnie de son épouse Françoise Mouly, la revue *Raw* en 1980, tandis que Robert Crumb, une année plus tard, édite de son côté *Weirdo*. La bande dessinée marginale américaine entre alors dans un nouveau cycle.



Ailleurs qu'aux États-Unis, la découverte de ces nouvelles bandes dessinées se fait en dehors des circuits classiques de la bande dessinée. En Angleterre le magazine *OZ*, qui reprend la formule du *East Village Other* et consorts, fait connaître Crumb, Clay Wilson, etc.. En France, c'est le mensuel contreculturel *Actuel* qui leur ouvre ses pages. Dans chaque pays où ces nouvelles bandes dessinées sont traduites, elles créent des émules. On citera pour la France *L'Écho des Savanes*, en 1972, et *Métal Hurlant*, en 1975 ; en Hollande, *Tante Leny Presenteert*, où publient notamment Joost Swarte et Ever Meulen ; en Espagne, l'underground fait naître les premiers titres contestataires de la bande dessinée espagnole pré-Movida, par exemple *El Rollo Enmascarado* en 1973, qui publient les premières pages de Mariscal et Nazario, avant le lancement du mensuel *El Vibora* en 1979.

Commercialement insignifiants, les *comix* underground ont pourtant été l'événement majeur de la bande dessinée américaine de la deuxième moitié du XXe siècle, dont l'impact se fait encore sentir aujourd'hui. Ils ont libéré la bande dessinée du carcan d'une production formatée dans sa forme et dans son contenu. Grâce à la bande dessinée underground, on peut parler de sexe, risquer l'introspection, tenter des recherches formelles inédites. Au-delà de ces considérations formelles et de contenu, les auteurs underground, de façon confuse et pour certains à leur insu, ont été les premiers à se poser non comme des artisans mais comme des artistes : leur expression individuelle, sincère et non compromise, passe avant toute considération de succès commercial.

La démarche d'artistes qui se prennent en main et se passent d'éditeurs pour faire vivre leur œuvre est une première qui va laisser des traces. On peut citer *Bone* (1991) de Jeff Smith, qui sera autopublié avant d'être repris par un éditeur commercial, et surtout Dave Sim, dont la série *Cerebus* (1977) a été intégralement éditée chez l'auteur. À terme, cette posture « auteuriste » va amener les dessinateurs de bande dessinée *mainstream* à revendiquer à leur tour leur statut de créateurs. Le lancement en 1992 de la maison d'édition Image Comics, fondées par des auteurs transfuges des *majors* américaines, en est l'expression la plus frappante.

En guise de conclusion, on dira que l'apport principal de l'underground, au-delà des œuvres majeures d'auteurs aussi importants que Robert Crumb, Art Spiegelman, Kim Deitch ou Bill Griffith, est bien, aux États-Unis et dans le reste du monde, d'avoir institué la marge comme lieu principal de renouvellement de la bande dessinée. Quelle que soit la fragilité des maisons d'édition qui les représentent, et le parcours erratique de certains créateurs, il est un fait que l'essentiel des innovations de la bande dessinée ces quarante dernières années est venue des héritiers, directs ou indirects, de l'underground.

## Bibliographie

Bisceglia, Jacques, & Brod, Sylvie, *Underground U.S.A. : La bande dessinée de la contestation*, La Ferté-Milon, Corps 9, 1986. / Dopico, Pablo, *El Comic underground español, 1970-1980*, Madrid, Catedra, 2005. / Estren, Mark James, *A History of Underground Comics*, Berkeley, Ronin Publishing, c.a. 1999 (édition revue). / Huxley, David, *Nasty Tales : Sex, Drugs, Rock 'N' Roll and Violence in the British Underground*, Manchester, Critical Vision, 2001. / Lainé, Jean-Marc, *Comics & contreculture*, Editions Confidentiel, 2014. / Levin, Bob, *The Pirates and the Mouse : Disney's War Against the Counterculture*, Seattle, Fantagraphics Books, 2003. / Rosenkranz, Patrick, *Rebel Visions : The underground Comix Revolution 1963-1975*, Seattle, Fantagraphics Books, 2008 (édition revue et augmentée). / Schreiner, Dave, *Kitchen Sink Press, the First 25 years*, Northampton, Kitchen Sink, 1994.

## Corrélat

[autobiographie](#) – [comic book](#) – [contre-culture](#) – [érotisme et pornographie](#) – [femmes : la création au féminin](#) – [homosexualité](#) – [violence](#)