



quand la presse catholique fait pop ! révolution par les bandes dans le magazine okapi

par Cécile Boulaire & Loïc Boyer

mercredi 12 septembre 2018, par [Thierry Groensteen](#)

[Septembre 2018]

Le journal *Okapi* est lancé en 1971 au sein d'une maison d'édition alors centenaire, la Bonne Presse, rebaptisé l'année précédente Bayard-Presses. Propriété de l'ordre des Augustins de l'Assomption, Bayard Presse s'est engagé au milieu des années 1960 dans une entreprise de refondation de la presse pour les jeunes, en lançant notamment *Pomme d'Api*, le premier journal pour enfants de l'âge de la maternelle.

L'impulsion vient d'Yves Beccaria, entré en 1955 dans la maison avec un puissant désir de presse, et une énergie venue des mouvements de jeunesse catholiques. Dès 1958, il crée un premier magazine pour adolescents, *Rallye jeunesse*, qui remplace *Semeuse de France*, journal de la Jeunesse agricole catholique féminine, et connaît une fin brutale en 1966. La création en 1961 du magazine *Record*, qui devait être consacré à la bande dessinée (prenant la suite de *Bayard*), se heurte à l'inexpérience des rédacteurs en la matière, mais sans doute aussi à un marché déjà occupé par de grands titres (*Tintin* et *Spirou*), même si Dargaud prend 50% dans l'entreprise. Le journal mourra en quelques mois en 1976, apparemment tué par l'enchérissement du papier. *Okapi*, créé en 1971, est le résultat de réflexions en germe depuis le milieu des années 1950 au sein du groupe de presse ; il bénéficie en outre de l'impulsion majeure donnée par le mouvement de mai 1968. Sans y jouer un rôle central, la bande dessinée constitue au sein du nouveau journal un laboratoire témoignant d'une intense recherche graphique, mais aussi d'une quête continue de nouvelles modalités d'adresse à la jeunesse.

Le magazine manifeste un rapport ambivalent à la bande dessinée. Celle-ci semble avoir, pour l'équipe réunie autour du premier rédacteur en chef Denys Prache, une forme d'évidence. La BD est en effet présente dès le premier numéro, de manière abondante, pour des usages nombreux, de la fiction en épisodes au documentaire. Pour autant, le lecteur rétrospectif est surpris de la relative immaturité graphique des bandes dessinées publiées dans les premières années d'existence du journal.



Chouette de classe, une BD fédératrice

La bande dessinée emblématique d'*Okapi* est scénarisée par Claude Gagnière et dessinée par une jeune illustratrice débutante, Marie-Marthe Collin. *Chouette de classe* évoque le quotidien d'une classe de cours moyen dont le maître applique une pédagogie ouverte inspirée par les courants rénovateurs issus des revendications des années 1960. L'engouement des jeunes lecteurs pour cette série tient à l'identification aux personnages, qui ont leur âge et vivent comme eux au rythme de l'année scolaire, de la rentrée des classes aux grandes vacances, avec la scansion des événements scolaires (vacances, classes de mer...) et extra-scolaires (séjours estivaux, activités de loisirs...). Cette passion, dont témoigne le courrier des lecteurs, tient aussi au plaisir de voir réalisé, dans la fiction, un programme éducatif faisant une large place au dialogue, à l'initiative des élèves, à l'action coopérative et à la créativité.

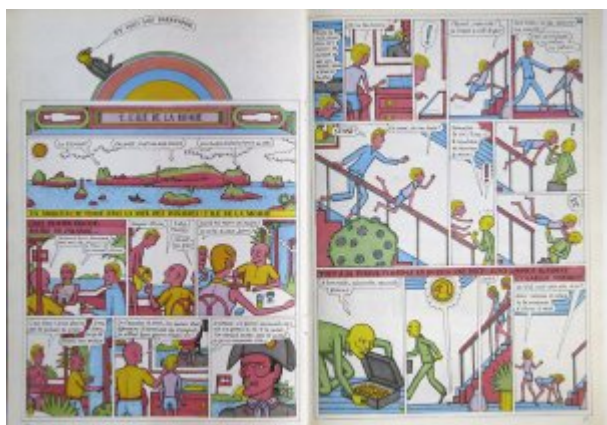
Sur le plan narratif et graphique en revanche, la bande dessinée témoigne d'une maladresse touchante. Dans les premiers épisodes, Marie-Marthe Collin peine un peu à rendre ses personnages identifiables - d'où le recours abondant aux « attributs » : blouse blanche pour le maître, couettes pour une fillette, lunettes pour un garçonnet. Les expressions peuvent parfois être un peu rigides, les compositions de cases, légèrement flottantes. La mise en couleur, à l'encre, est parfois très exubérante ; l'impression de saturation visuelle est par ailleurs augmentée du fait que les gouttières entre les cases ne sont pas blanches, mais d'une couleur vive choisie pour le fond de la rubrique. Dans les premiers épisodes, Marie-Marthe Collin ne maîtrise pas encore sa technique de narration séquentielle, et certains enchaînements d'actions ou d'angles de vue égarent le lecteur. Tous ces détails révèlent les tâtonnements d'une jeune artiste probablement surprise par le succès de sa bande dessinée et qui n'a pas d'autre choix que d'affiner son art numéro après numéro, par des essais et quelques impasses. On la voit ainsi apprendre à décomposer une scène pour la rendre à la fois compréhensible et énergique. Les lecteurs assistent à ses essais de mise en couleur, quand elle découvre l'efficacité que confèrent les aplats. Nous sommes aussi les témoins de sa recherche d'un trait, lorsqu'elle s'essaie à différents styles graphiques : tourmenté et onirique, quand elle semble emprunter un style très réaliste aux illustrés de petit format ; presque surréaliste, à la Chirico, dans l'épisode où Étienne découvre que la cour goudronnée à neuf interdit désormais le jeu de billes ; crayonné et hachuré dans l'épisode sur les vols dans le couloir des classes. Le succès durable de la série vient-il finalement de ce que les lecteurs ont grandi et mûri non seulement avec

les personnages de la fiction, mais aussi avec la dessinatrice, qui a construit son style et sa compétence numéro après numéro ?...

Tâtonnements et expérimentations

C'est en réalité le magazine tout entier qui semble faire ses premières armes en bande dessinée. Une autre des séries phares des premiers numéros, *L'Oncle Mc Haskett* (scénario de Georges Chaulet, images de Dufourcq), présente un gaufrier très rigide et des dessins raides et malhabiles, mis en couleur au feutre. *Le Président et les Parisiens* (scénario d'Olivier Renaudin, images de Sophie Mathey, No.66 et 67, août 1974), témoigne d'un semblable amateurisme : le découpage évoque lointainement les planches d'Épinal et leurs légendes sous les cases, tracé et perspectives ont l'allure d'œuvres de débutants. À côté de ces titres qui révèlent la volonté d'innover, en lançant dans la bande dessinée des artistes qui n'en étaient pas familiers, le magazine publie aussi parfois des planches d'un très grand classicisme graphique, dans lesquelles la banalité des images évoque les petits formats, sans pour autant que l'efficacité narrative soit toujours au rendez-vous. C'est le cas en 1972 avec l'aventure du *Pony Express* (Colette Tournès, No.19).

Ces quelques exemples montrent que l'équipe de rédaction manifeste un fort désir de s'exprimer par le biais de la bande dessinée, quitte à investir ce champ sans manifester d'emblée la maîtrise des codes élaborés depuis des décennies par l'école franco-belge. Mais réduire cette tension vers la BD à son aspect malhabile et amateur serait passer à côté de la volonté clairement expérimentale manifestée par le magazine. En effet, en plus de ces tentatives un peu maladroitement (qui ont la faveur des jeunes lecteurs), *Okapi* publie aussi des planches qui trahissent un évident désir d'expérimentation graphique, stylistique et narrative. Ainsi Philippe Kailhenn lance-t-il ses figures filiformes aux tons pastels à l'assaut du magazine dès l'été 1972 (No.17). *Les Barneidor* auront un succès réel auprès du lectorat de la revue, même si certains courriers révèlent que le graphisme très singulier de l'auteur peut dérouter. Au printemps 1973, Mimran et Togman proposent une série intitulée *Les Deux Sioux de l'histoire*. Parodiant les codes de la BD western, la série déploie l'esthétique psychédélique typique de ce début des années 1970, pervertissant malicieusement le gaufrier traditionnel à grand renfort de couleurs acidulées, de formes molles et de motifs presque érotiques (les nuages de poussière en forme de bouche pulpeuse...).



En décembre de la même année, l'agence And Partners imagine, sur un scénario de Colette Tournès, une bande dessinée consacrée au quotidien d'un médecin de nuit, *Allô docteur nuit* (No.51). Pour ce one-shot, les illustrateurs imaginent de rendre la tension et la rapidité des échanges, essentiellement téléphoniques, par des cases découpées en minces bandes diagonales, et de souligner la dimension nocturne des aventures par l'alternance entre une palette bleu nuit et des intérieurs colorés et psychédéliques (orange, vert, turquoise). Très peu lisibles, les planches témoignent cependant d'une véritable recherche de narration visuelle. Quelques mois plus tard, au printemps 1974, Colette Tournès scénarise un nouveau récit, *Les Aventures de Patoyne*, dont les images sont réalisées par Alain Le Toct (couleur : Vincent Ferlito). Nouvelle débauche de formes molles et de couleurs saturées dérogeant à toute forme de réalisme. Mais, plus encore que les entorses à la régularité des cases, ce qui frappe, et dérange les

lecteurs, c'est le travail d'expressivité du lettrage. La recherche formelle finit ici par égarer son lecteur. Dans le courrier du No.57 (mars 1974), le jeune Marc écrit à *Okapi* : « Je voudrais que tu fasses des dessins plus distincts et que tu mettes des paroles normales comme celles par exemple des aventures de Tintin et Milou ». Parcourir le courrier des lecteurs révèle en effet une forme de hiatus entre la soif d'expérimentation de l'équipe et les attentes du lectorat. Les jeunes lecteurs plébiscitent *Chouette de classe*, dont le projet réaliste et la narration reposant sur le mimétisme des situations semblent primer sur un classicisme formel confinant parfois à la maladresse. En revanche, ils sont rétifs aux innovations formelles et manifestent leur attachement aux codes de lisibilité imposés désormais depuis plusieurs décennies par la BD franco-belge.



Et puis vint Grabote

C'est dans ce contexte qu'apparaît celle qui va très vite devenir la mascotte du magazine, autant haïe qu'adulée par les jeunes lecteurs : Grabote, la bestiole imaginée par Nicole Claveloux. La couverture du No.30 (février 1973) annonce en grande pompe « Nouveau : l'insupportable Grabote ». Dès lors, dans chaque numéro, une planche puis deux mettent en scène une petite créature acariâtre et mauvaise, ainsi que son souffre-douleur le lion Leonidas. Dès sa première apparition, la planche de Nicole Claveloux, placée en vis-à-vis de *Chouette de classe*, signale l'absolue maîtrise graphique de la jeune illustratrice, qui se livre à un jeu virtuose sur le phylactère, remplaçant le texte par une expression graphique. Dès le numéro suivant, Claveloux renonce aux gouttières entre les cases, qu'elle présente jointives ; de même elle abandonne le modelé de ses couleurs à l'aquarelle pour privilégier des aplats plus efficaces graphiquement, car ils mettent l'accent sur la dynamique engagée par les protagonistes.



Organisée autour d'un *running-gag*, la série va en réalité très vite évoluer vers une radicale et double remise en question : remise en question des codes mêmes de la bande dessinée ; et remise en question de la culture la plus contemporaine, celle de la « réclame », graphique, langagière et télévisuelle, qui formera la trame des aventures de Grabote, et en même temps le modèle contre lequel s'érige la série

elle-même. *Grabote* se révèle ainsi une décapante critique de la société de consommation, mais aussi de la culture de masse, notamment audiovisuelle. Les deux défis sont relevés simultanément par Nicole Claveloux, dont les personnages tournent en dérision l'envahissement du quotidien par les slogans et les produits de consommation de masse, tandis que ses planches elles-mêmes dénoncent et subvertissent les codes graphiques de la bande dessinée.

Dès le No.33, comme pour pasticher les esthétiques maladroitement des autres BD du magazine, Nicole Claveloux laisse la parole grabottienne saturer l'espace des cases, jusqu'à provoquer l'exaspération de Leonidas. Dans le No.35, alors que l'épisode de *Chouette de classe* a relaté l'enthousiasme des élèves devant la salle de travaux manuels que leur présente leur maître, la planche de Claveloux détourne cette fascination pour le bricolage, quand Grabote offre à Leonidas une panoplie qui le conduit à construire un diable surgissant de sa boîte, qui l'assomme.

Dans le No.37, le speaker sort de l'écran de la télévision, prélude à une série de franchissements, les frontières entre médiums devenant poreuses, et les protagonistes des différentes fictions en venant à remettre en question leur mode de production. Dans les No.43 et 44, les cases se déstructurent, et dans le No.52, la notion de case elle-même est devenue obsolète : Claveloux a renoncé au fond neutre, typique des planches de gag, pour imaginer un véritable décor fortement contrasté, comme au théâtre. Dans le numéro suivant, qui revient à la neutralité d'un fond en deux tons, les personnages décident soudain de repeindre le fond de leurs cases, ruinant le pacte visuel ordinaire. Après une série d'épisodes où les promesses de rajeunissement de la publicité pour les cosmétiques mènent à des catastrophes dignes de Lewis Carroll, on dérive, avec le beau « *cliffhanger* » de fin de planche du No.59, vers une atmosphère à la *Little Nemo*, lorsque Grabote est devenue gigantesque, ce qui aboutit à changer le module des cases du gaufrier pour s'adapter aux proportions godzillesques de l'insupportable bestiole. La scène de la fessée donnée à Leonidas consacre l'esprit irrévérencieux de la série.



Dans les No.64 et 65, les deux créatures vont même quitter leur espace de représentation et déambuler librement sur ce qui paraît être le bureau de leur(s) créateur(s) : « Si nous alliions à Okapi... » dit Grabote... La démarche n'est pas neuve, elle est même consubstantielle du 9e art, mais elle est inhabituelle au sein d'*Okapi* où la bande dessinée est employée comme un médium peu conscient de ses propres mécanismes. L'humiliation vécue au sein de la rédaction d'*Okapi*, où on se moque de leur petite taille et de leur inélégance, conduit alors les deux protagonistes vers une série de péripéties construites

sur l'obsession de l'apparence. C'est alors que la série abandonne le rythme du gag en une planche pour s'offrir comme un *continuum* narratif dont les thématiques évoluent au fil de l'inspiration ; c'est aussi à cette période (août 1974) que *Grabote* paraît au rythme de deux planches par numéro. Les deux personnages vont alors se rêver en vedettes du cinéma, et les cases se transformer en vignettes extraites d'une bobine de film muet en noir et blanc, les *Aventures de Fantômete*, ce qui justifie un gaufrier de 8 cases aux dimensions strictement régulières, et le recours à un noir et blanc très contrasté, tout à fait à l'esprit des films muets. Quelle ironie de la part d'une illustratrice qui n'a de cesse de bousculer l'ordonnancement régulier de sa page ! En moins de trois ans, elle ne cesse donc de subvertir la forme des cases, la régularité du découpage, le gaufrier lui-même, et jusqu'à l'existence même de la planche, quand dans le No.81 *Grabote*, Leonidas et la souris vont jusqu'à enrôler les cases pour laisser la place à un fond jaune immaculé, écran vierge sur lequel pourra se jouer une scène de cinéma. Claveloux en effet emprunte ses codes graphiques à tous les domaines de la représentation, pour faire repousser les contraintes formelles de la bande dessinée. *Grabote* aura une longévité sans rivale dans le magazine, dont elle deviendra l'emblème.

Nicole Claveloux, une autrice venue de la galaxie Quist

Quand *Okapi* publie la première planche de *Grabote*, Nicole Claveloux a encore peu publié. Elle fait partie de la poignée de jeunes illustrateurs français qui ont participé à l'aventure Harlin Quist et publié chez cet éditeur américain quelques albums dont le graphisme fut autant remarqué que les ventes furent modestes. N'y a-t-il pas quelque chose de paradoxal à constater le triomphe de ce personnage de *Grabote*, issu d'une tradition éditoriale subversive et avant-gardiste, au sein d'un journal dont les lecteurs ont d'abord réagi avec beaucoup de réticence aux innovations formelles en matière de bande dessinée ? Mais après tout Yves Beccaria lui-même n'était pas homme à surestimer l'héritage de mai 1968 ni à prêter beaucoup d'attention aux livres d'Harlin Quist.

Alors penchons-nous maintenant sur l'arrivée à *Okapi* des artistes « quistiens » et de leurs liens avec les bandes dessinées publiées dans le magazine. Mais tout d'abord : qui sont-ils, ces « Quistiens » ? C'est une génération d'illustrateurs, d'auteurs, dont la carrière éditoriale a commencé au sein des éditions Harlin Quist. Cette maison qui commence à publier des albums au milieu des années 1960 et pendant une grosse dizaine d'années (pour faire simple) a été à l'avant-garde du renouveau de la littérature de jeunesse en France qui, il faut bien le dire, végétait depuis la Seconde Guerre mondiale. Les illustrateurs qui nous intéressent ici, ont été formés dans les années 1960 aux quatre coins de la France dans des écoles des beaux-arts qui leur ont offert une formation académique mais solide. Peu intéressés par la scène artistique du moment (art conceptuel, performance, expressionnisme abstrait, etc.), ils vont développer un intérêt pour l'image de communication. Très impressionnés par le Push Pin Studios qui est un collectif new-yorkais qui touche à tout avec beaucoup de succès, ils vont investir l'illustration de presse, la publicité, les maisons de disques pour toutes sortes de travaux de commande. Comme les artistes du Push Pin qui sont capables de réaliser un emballage de chewing-gum, des illustrations éditoriales, un portrait de Bob Dylan, une police de caractères, cette jeune génération a envie de tout faire. Et c'est précisément cette polyvalence et même cette capacité à réaliser un art qui soit « commercial » qui va séduire les éditeurs.

En janvier 1983, *BàT*, revue française sur l'image et la communication, fait paraître un numéro spécial enfant. En plus d'un dossier d'illustrations de 17 pages où l'on trouve ces fameux Quistiens : Henri Galeron, Jean-Michel Nicolle, Patrick Couratin, Philippe Corentin, Nicole Claveloux et nous en passons. Il y a également un bel article de Bernard Girard sur la presse pour enfants, dans lequel Mijo Beccaria, alors rédactrice en chef de *Pomme d'Api*, explique : « Nous avons voulu donner à la presse enfantine la qualité de l'édition. Plutôt que de collaborer avec des dessinateurs de presse parfois médiocres nous travaillons avec des illustrateurs, des spécialistes de l'édition, de la publicité. » Et Anne-Marie Besombes, rédactrice en chef d'*Okapi*, d'ajouter : « Nous nous sommes donnés pour règle d'avoir dans chaque numéro un nouveau dessinateur. » À l'époque, Bayard Presse travaille régulièrement avec plus de 500 illustrateurs !



Dans son numéro 18, *Phénix*, la revue internationale de bande dessinée, interviewe François Ruy-Vidal, l'éditeur des livres d'Harlin Quist. On est en 1971 et il dit : « Aux U.S.A. il y a eu le Push Pin il y a une douzaine d'années et, ce n'est pas moi mais les éditeurs étrangers qui le disent, il y a maintenant en France la possibilité de faire un groupe merveilleux avec quelque chose en plus parce qu'il aura été enrichi par le Push Pin new-yorkais. » Un peu plus loin dans la revue, Thierry Defert écrit : « Depuis quelques années et particulièrement ces derniers mois les magazines, films et même la télévision laissent une place de plus en plus importante à l'illustration graphique. Saturation de la photo ou retour à une certaine forme de surréalisme ? Il n'en est pas moins vrai que ce phénomène s'étend des États-Unis aux pays de l'Est en passant par l'Europe. » Le graphiste Massin, qui travaillait à l'époque pour Gallimard, entre autres à développer la toute nouvelle collection "Folio", écrira plus tard au sujet de ces années-là : « À présent, place au dessin et à l'illustration ! »

La redécouverte du patrimoine de la BD

Voilà pour le contexte pictural et professionnel dans lequel évoluent ces illustrateurs. Mais il y a un autre élément de contexte historique, et qui concerne en premier lieu la bande dessinée, c'est la redécouverte par Woody Gelman d'une série de planches originales de *Little Nemo in Slumberland* qui traînaient dans une caisse, au fond d'un atelier où avait travaillé Winsor McCay et avaient été abandonnées depuis lors. Cette trouvaille sera transformée en exposition au Metropolitan Museum of Art de New York en 1966. Cette exposition, à l'initiative de l'historien d'art A. Hyatt Mayor, a démontré à beaucoup quelle valeur il pouvait y avoir dans cet art populaire.

Dans le même temps Maurice Sendak, un auteur illustrateur d'albums pour enfants qui a pu ouvrir la voie à François Ruy-Vidal, fait paraître à New York *Hector Protector*, album dans lequel l'influence de l'art séquentiel se fait jour pour la première fois dans son œuvre, autant dans le découpage, semblable à celui d'un *comic strip*, que dans l'inclusion de phylactères, même s'il s'agit de simples onomatopées, accompagnées d'un clin d'œil à Wilhelm Busch dont les histoires furent précisément rééditées à New York en 1962 par Dover.

Il y a vraiment dans la décennie 1960 aux États-Unis une réhabilitation des pionniers de la bande dessinée, qui va donner lieu en 1970 à la parution d'un album pour enfants comme *In the Night Kitchen* de Maurice Sendak, où l'influence de *Little Nemo* n'est pas dissimulée.



Et en France ? En France on va suivre le même chemin, mais tout au long de la décennie suivante : au musée de Arts Décoratifs, en 1967, est montée l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*. La couverture du catalogue présente un dessin de Winsor McCay mettant en scène le fameux lit de Little Nemo. Pierre Horay édite une belle et grande édition de Little Nemo en 1969, ouvrant la voie à une patrimonialisation de la bande dessinée et à sa reconnaissance comme un art majeur de ce côté-ci de l'Atlantique également. *Cuisine de nuit* paraît en français à l'École des loisirs en 1972, et en 1973 Wilhelm Busch fait la couverture de *Charlie mensuel*, qui publiera *Max et Moritz* dans la traduction de Cavanna en 1978, avant qu'en 1980 l'École des loisirs ne le reprenne dans sa collection "Renard Poche". La boucle est bouclée.

Il est certain que tous ces gestes auront des conséquences sur le travail de Nicole Claveloux (on pense à son *Alice au pays des merveilles* réalisé en 1974 pour François Ruy-Vidal, qui vire presque « Alice In Slumberland ») comme sur celui d'Henri Galeron : en témoignent *Moka, Mollie, Max et moi*, paru en 1976 chez Harlin Quist et, de manière plus directe encore, *Le Matin de Martin*, paru en 1975 chez Bayard Presse dans la collection des "Belles Histoires".

Les Quistiens dans Okapi

Comment tout ça va-t-il entrer dans *Okapi* ?

Avant *Okapi* il y a *Pomme d'api*, et avant Nicole Claveloux il y a France de Ranchin, que François Ruy-Vidal a littéralement poussée chez Bayard en 1971. La porte restera ouverte et à son tour elle encouragera ses amies Nicole Claveloux et Tina Mercié à investir les pages du groupe catholique.

Par ailleurs, France de Ranchin travaille pour *Actuel*, pour *Libération*, elle va être publiée dans *Charlie* et avec Nicole Claveloux elles vont placer dans *Hara-Kiri* un projet probablement trop adulte pour Harlin Quist. Parce qu'il y a des liens entre cette scène d'illustrateurs dits « jeunesse » et des publications appartenant plus ouvertement à la contre-culture. Ainsi, Alain le Saux pourra faire les couvertures de la collection "Chute libre" créée par Gérard Lebovici ; de la même manière, Nicole Claveloux sera une contributrice régulière d'*Ah ! Nana*, une revue féministe qui s'intéresse à des sujets difficiles pour la société d'alors comme le nazisme ou l'homosexualité. Notons que ce magazine, publié par les Humanoïdes Associés entre 1976 et 1978, vaut à Nicole Claveloux d'être également au sommaire de *Métal hurlant* et d'avoir trois albums de bande dessinée au catalogue de cet éditeur : *La Main verte* (1978), *Morte saison* (1979) et *Le Petit Légume qui rêvait d'être une panthère et autres récits* (1980).

Puis c'est de Bayard que viendra le désir de collaborer avec ces artistes qui correspondent tellement à leur époque. Et quoi de plus normal pour une presse qui invente sans cesse de nouveaux titres et de nouvelles manières de s'adresser aux jeunes ?

De Couratin à « l'après-Quist »

Précisément, c'est, en 1982, l'arrivée au poste de directeur artistique de Patrick Couratin, un des

premiers Français à avoir été publié par Harlin Quist, qui va asseoir la présence visuelle des Quistiens dans le magazine, après la crise de 1978 qui a vu partir presque toute la rédaction. C'est aussi une période qui verra se multiplier les interventions de membres du groupe Bazooka dans les pages ou d'autres artistes punks proches de la bande dessinée, comme Pascal Doury. C'est aussi le moment où le magazine se structure ; à la folle transversalité des débuts succèdent un ours plus précis et la mention d'un responsable BD. Xavier Seguin sera le premier à ce poste tel qu'il est officialisé.



Pourtant, il faudra y attendre l'arrivée de Jean-Claude Forest, à la rentrée 1985, pour voir véritablement évoluer la proposition éditoriale pour ce qui est de la bande dessinée. Au point même que la plupart des séries et histoires en cours seront vite terminées pour laisser place au programme conçu par l'auteur de *Barbarella*. Car du côté des autres publications Bayard, comme *Astrapi*, on est en prise directe avec les jeunes talents du moment, cette fameuse ligne claire qui vient réveiller l'édition hexagonale : Chaland, Jean-Louis Floch, Joost Swarte ont leurs personnages récurrents chez les 7-10 ans. Il faut donc réagir. Alors même si Forest est a priori connu pour une production que l'on pourrait qualifier de soixante-huitarde par la liberté de narration et les thèmes abordés, on peut penser que ce sont plutôt ses récentes livraisons pour le magazine (*À suivre*), autre média porteur d'un vent nouveau au début des années 1980, qui a pu pousser les cadres de Bayard presse à lui proposer d'intervenir dans le journal *Okapi*. Il va conserver la rubrique C'est arrivé hier qui raconte en bande dessinée un épisode de la grande Histoire tout en y mettant sa patte - c'est-à-dire qu'il va choisir les auteurs - mais surtout il va développer un nouveau cadre pour les séries, qui va s'appeler *L'Aventure d'Okapi*. Cette rubrique aura même droit à sa propre couverture (rarement illustrée par l'artiste de la série en question mais plutôt par d'autres illustrateurs qui ne sont pas issus du monde de la bande dessinée). Et, tout en conservant le travail de Tito, seul rescapé des années précédentes, il va largement rattraper le retard de la revue en faisant venir Marc Wasterlain, en créant le personnage de Léonid Beaudragon pour Didier Savard, en embauchant à l'occasion son camarade Paul Gillon et même en signant un débutant nommé David Beauchard qui fera, et fait encore, œuvre sous le nom de David B.... mais voilà qui nous emmène bien loin de 1968.

Cécile Boulaire & Loïc Boyer