

La série de bande dessinée  
***Alack Sinner***  
de José Muñoz et Carlos Sampayo  
(1975-2006)



**Camille ESCOUBET**

Mémoire de Master 1 – Histoire de l'Art Contemporain

*Volume 1 sur 2*

Recherches dirigées par **Mr. Alain BONNET**

*« La pénurie nous a poussés à traverser  
l'océan, trouver votre nom sur  
l'annuaire, aller à votre bureau et vous  
demander de nous raconter quelque  
chose pour atténuer notre désespoir.  
Vous pouvez peut-être nous sauver.  
Santé ! »*

(Sampayo parlant à Alack Sinner,  
épisode « La vie n'est pas une bande  
dessinée, baby », planche 4, case 4.)

## REMERCIEMENTS

Mr. Alain Bonnet, *qui a bien voulu accepter de superviser un sujet sur la bande dessinée en Histoire de l'Art.*

A José Muñoz et Carlos Sampayo, *qui ont bien voulu répondre, avec beaucoup de gentillesse, à toutes les questions posées.*

Au Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI) : Marie-Claire Schampion, Dorothée Vincent, Caroline Janvier, Ambroise Lassalle, Catherine Ferreyrolle, Jean-Pierre Mercier.

*Et*

Nolwenn Escoubet, Christel Masson (*Editions Casterman*), Paul Lacoste, Gérard Lefèvre, Clara Remondo, Anne-Pauline Parc, Guillaume Murail, Alexandre Soulas, Xavier Favreau, Agathe Ardouin, Erwin Dejasse, Harry Morgan.

*Un remerciement spécial à Gérald Fleury et Arno Oudin.*

# SOMMAIRE

<b>I. Muñoz et Sampayo : contexte(s) et publications</b> .....	9
1. Etat rapide de la bande dessinée .....	9
a) <i>Bande dessinée mondiale</i> .....	10
b) <i>Bande dessinée argentine</i> .....	15
2. Contexte argentin .....	18
a) <i>Bref historique du pays</i> .....	18
b) <i>Culture et dictatures</i> .....	20
3. Deux auteurs argentins.....	22
a) <i>José Muñoz</i> .....	22
b) <i>Carlos Sampayo</i> .....	24
4. Présentation de la série Alack Sinner.....	27
a) <i>Contexte d'élaboration</i> .....	27
b) <i>Bref aperçu</i> .....	30
<b>II. Alack Sinner, ou la nécessité d'une culture occidentale</b> .....	37
1. Des « buenos aires » d'occident.....	37
a) <i>Influences européennes</i> : .....	38
b) <i>Influences Nord-Américaines</i> : .....	43
2. Alack Sinner : construction et composition .....	47
a) <i>Formes et format</i> .....	47
b) <i>Récit et narrativité</i> .....	49
c) <i>Typologie de personnages</i> .....	50
3. Une bande dessinée très codifiée .....	52
a) <i>Le poids du genre noir</i> .....	52
b) <i>Incidence du cinéma et de la photographie</i> .....	60

<b>III. Influences et critiques du porteño Sinner.....</b>	<b>70</b>
1. L'apport de l'âge d'or argentin .....	70
a) <i>L'hégémonie du noir et blanc.....</i>	71
b) <i>L'historieta d'aventures et l'Ecole Panaméricaine d'Art de Buenos Aires.....</i>	73
c) <i>Figures de l'âge d'or argentin : recherches et modèles.....</i>	76
2. De traditions en novations .....	83
a) <i>Muñoz ou la rhétorique expressionniste.....</i>	84
b) <i>Sampayo ou la césure humaniste .....</i>	90
3. L'instrument des critiques .....	97
a) <i>Polyphonies .....</i>	97
b) <i>Critiques politiques .....</i>	101

*Dans le Volume 2 sont rassemblés les images, le glossaire des termes techniques, les bibliographies de José Muñoz et Carlos Sampayo, et la bibliographie générale.*

## Introduction.

Si l'appellation « bande dessinée » est encore un terme péjoratif, le média au contraire sort depuis quelques décennies, par le travail de certains spécialistes, de sa prétendue puérité. Mais c'est assurément grâce aux acteurs du « 9<sup>ème</sup> Art<sup>1</sup> » précisément que l'idée d'une bande dessinée consciemment « adulte » s'est peu à peu envisagée, et s'est développée : certains d'entre eux, dans les dernières décennies, ont abondamment élargi le potentiel d'un art déjà riche, ce qui n'a pas manqué de provoquer un avènement timide de regards un peu plus experts sur le média. José Muñoz et Carlos Sampayo font sans doute partie de ces auteurs qui ont profondément renouvelé la vision que l'on pouvait avoir de la bande dessinée, et c'est très certainement grâce à leur travail commun qui a vu se générer, en l'espace d'une vingtaine d'années, la série *Alack Sinner*.

Le panorama de la bande dessinée mondiale à l'orée des années 1970 est édifiant, étant donné qu'il témoigne d'une montée de nouvelles aspirations, logiquement accompagnées de conceptions insoupçonnées jusqu'alors. Que l'on considère que la bande dessinée soit un art inextricablement lié à la notion publication de masse n'enlève rien à l'émergence de ces nouveautés. Le fait qu'elle appartienne au monde de l'édition permet même de mieux confronter ces innovations à travers le monde, de les assimiler, de les imbriquer. Pour en revenir à la série *Alack Sinner*, il semblerait que celle-ci soit directement issue de ces mélanges, les deux auteurs étant natifs d'un des plus formidables lieux de brassages qui ait existé pour le média. L'Argentine, c'est bien de cette région dont on parle, est d'une façon générale un pays accumulant des influences et des cultures variées, dans son essence même ; mais c'est aussi un pays troublé, éprouvé, et déchiré

---

<sup>1</sup> Terme pour la première fois employé par l'auteur Morris dans la rubrique « Neuvième Art, musée de la bande dessinée » dans le *Journal de Spirou* du 17 décembre 1964.

pendant la quasi-totalité du XX<sup>ème</sup> siècle, ce qui ne manque pas de se faire sentir – ou pas – au niveau culturel, et dans le cas qui nous intéresse, dans les productions de bandes dessinées.

Muñoz et Sampayo sont des auteurs de leur époque. Époque tragique de l'Argentine s'il en est, c'est une des raisons pour laquelle ils vont vivre plus de la moitié de leur vie dans divers pays d'Europe occidentale et ce, malgré leur profond attachement à leur pays natal. Du fait de ces origines culturelles, ils ont la volonté de faire valoir leur indéfectible qualité de *porteños*<sup>1</sup> auprès de leur terre d'accueil, qu'ils conçoivent par ailleurs comme le lieu d'influences lointaines de leurs racines argentines. *Alack Sinner* est par conséquent une série profondément tiraillée de toutes parts, d'abord marquée par cette double identité culturelle, mais aussi par le regard que portent les deux auteurs sur leur pays et plus généralement sur toutes les structures sociales occidentales. Comme le dit à ce propos le dessinateur de la série José Muñoz, dans une revue que l'on pourrait qualifier de publicitaire, « je suis convaincu que l'espèce humaine est très bien dessinée mais pas très bien écrite<sup>2</sup> ». C'est pourquoi il est important de considérer l'œuvre *Alack Sinner* sous tous ces angles, pour tenter de savoir en quels termes Muñoz et Sampayo s'affilient à une culture et une stylistique propres à leur pays, l'Argentine.

Le spécialiste en « littératures dessinées » qu'est Harry Morgan explique dans un article que la théorie en bande dessinée doit « dépasser la problématique des rapports texte/image, qui est profondément viciée<sup>3</sup> », au profit d'une analyse de l'unité que forme la bande dessinée. Celle-ci ayant été déjà pertinemment approchée ces dernières années<sup>4</sup>, l'auteur pense qu'il faut se concentrer sur l'étude de la bande dessinée en elle-même, par la planche. C'est effectivement ce qui est le plus judicieux, et c'est pour cela qu'il est important d'aborder une œuvre telle qu'*Alack Sinner* de Muñoz et Sampayo, d'autant qu'il existe à ce jour une documentation

---

<sup>1</sup> *Porteño* : habitant de Buenos Aires.

<sup>2</sup> « Sur un air de tango », entretien avec José Muñoz, in « Le magazine Album », revue des librairies Album, décembre 2007- janvier 2008, p. 23-26.

<sup>3</sup> MORGAN Harry, « Les discours sur la bande dessinée, Bilan historique 1830-1970 », in *Actes de l'Université d'été de la bande dessinée, Hors série Neuvième Art de Juillet 2007*, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Juin 2007, p. 29.

<sup>4</sup> Notamment par des auteurs comme Thierry Groensteen, Henri Van Lier, Scott McCloud, Harry Morgan, Benoît Peeters, entre autres exemples. Se référer à la bibliographie.

assez abondante concernant leurs ascendances stylistiques et culturelles, ou sur leur travail proprement dit (surtout chez Muñoz, il faut le préciser). Bien sûr, il faut relativiser toutes ces sources, qui sont loin d'être toutes très convaincantes, et il faut aussi pointer du doigt les problèmes d'accès à des ouvrages soit épuisés et introuvables, soit difficilement atteignables. C'est là tout le problème d'un sujet d'étude sur des auteurs actifs depuis les années 1960-1970, et de surcroît étrangers. Cependant, il se trouve qu'ils ont publié la totalité de leur travail en collaboration en Europe, et principalement en France, soit directement, soit en rééditions ultérieures. C'est donc par soucis de commodité que seront traitées essentiellement les parutions d'albums ou d'épisodes en France d'*Alack Sinner*, comme des autres productions parallèles de Muñoz et Sampayo. Mais cela ne pose pas de problème dans la mesure où les éditeurs français vont publier leurs premières bandes dessinées peu de temps après leur conception ; et de la même manière, ce sont encore ces éditeurs français qui vont avoir très rapidement l'exclusivité de la série *Alack Sinner*.

Pour mettre un terme à cette introduction, il faut mentionner que par soucis de faire une étude à partir de la composition des planches de cette bande dessinée, cela va nous amener à ne pas être en situation de détailler l'ensemble du travail commun des deux argentins. En effet, leur collaboration pour *Alack Sinner* a duré de 1975 à 2006<sup>1</sup>, et l'importance du nombre de planches qu'ils ont produites interdit toute analyse énumérative, certainement trop fastidieuse et inutile. Il nous faut dès lors nous concentrer sur les principales thématiques à dégager de leur travail, afin de tenter de montrer en quoi les deux auteurs sont argentins dans les gestes, autant que dans l'esprit. Il est nécessaire pour ce faire de resituer leur production en fonction des principales évolutions de la bande dessinée mondiale dans un premier temps, et en particulier de la place du noir et blanc, dont leur travail est exclusivement composé ; mais comme toute étude d'œuvre d'art, il faut également contextualiser leur biographie, en fonction bien évidemment des éléments propres à leur pays, l'Argentine, mais aussi au parcours artistique qui leur est propre. C'est ainsi que pourront être mis en évidence les principales préoccupations de Muñoz et Sampayo lorsqu'ils ont conçu leur série *Alack Sinner*.

---

<sup>1</sup> Ils n'ont cependant aujourd'hui pas mis un terme à leur carrière commune, au contraire même, puisqu'ils viennent de publier le tome 1 d'une biographie dessinée du célèbre chanteur de tangos Carlos Gardel (Futuropolis, 2007), le prochain tome étant à venir.



## **I. Muñoz et Sampayo : contexte(s) et publications**

### **1. Etat rapide de la bande dessinée**

La plupart des spécialistes du 9<sup>ème</sup> art d'aujourd'hui font remonter la naissance de la bande dessinée dite « moderne » aux alentours des années 1830 en Europe, et en attribuent la paternité à un genevois, Rodolphe Töpffer, qui est, semble-t-il, le premier à concevoir des albums de ce qu'il appelle la « *littérature en estampes* ». Bien que ces origines soient toujours discutables et discutées, il semble cohérent de prendre comme point de départ historique le travail de Töpffer, dans la mesure où l'on considère également la bande dessinée, à l'instar de Thierry Groensteen, intrinsèquement liée à la notion fondatrice de *solidarité iconique*<sup>1</sup>.

Tout le corpus de la bande dessinée depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle se base sur ce principe : on peut en effet retrouver un mode de fonctionnement analogue dans les trois grands « pôles » de la bande dessinée mondiale, où il réside une vraie culture propre au média. Mais pour des raisons inhérentes à l'étude d'une œuvre telle qu'*Alack Sinner*, ne seront passés en revue – très succinctement – que les productions européennes et d'Amérique du Nord, la bande dessinée japonaise (le *manga*) s'éloignant trop des préoccupations et des influences des auteurs que sont José Muñoz et Carlos Sampayo.

A titre d'information, il faut préciser qu'il serait difficile et inutile de faire ici un catalogage précis correspondant à une histoire de la bande dessinée des zones géographiques mentionnées plus haut. Il s'agit donc de passer en revue certains points importants de l'histoire de la bande dessinée, même si cela va peut-être prendre la forme d'une récapitulation assez rébarbative, notamment au travers des publications en albums ou dans la presse, qui peuvent ainsi servir de jalons historiques.

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**. *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, collection Formes Sémiotiques, 1999, p 21.

- a) Bande dessinée mondiale
  - 1) Panorama européen

La bande dessinée, comme il est dit plus haut, est historiquement ancrée dans la culture européenne : directement héritière de l'imagerie populaire et des caricatures de presse, elle s'affirme dès le départ comme un art de masse. Cette propension de la bande dessinée pour le support presse, d'abord satirique, puis ensuite pour les illustrés à destination des jeunes publics (qui débute dès l'extrême fin du XIX<sup>ème</sup> siècle avec les publications de Christophe dans *Le petit français illustré*), installe le média dans un modèle rigide dont il commencera à s'émanciper seulement vers les années 1970 : la bande dessinée reste alors liée, aux tous débuts de son existence, à l'idée qu'elle est exclusivement réservée à la presse enfantine, pour être ensuite destinée à la publication en albums.

Sur ce principe, des générations d'illustrés se succèdent donc, accompagnés de leurs héros associés, comme *Bécassine* de Pinchon dès 1905 dans *La semaine de Suzette*, ou *Les Pieds Nickelés* de Louis Forton dans *L'Epatant* dès 1908 ; mais on recense également des publications étrangères, comme dans l'illustré italien *Il Corriere dei Piccoli* la même année, qui rassemble nombre de séries et de personnages illustres de la production des Etats-Unis, phénomène que l'on trouve aussi avec le lancement du journal de Mickey en France en 1934 par Paul Winkler (qui permet également la distribution de séries étrangères sous forme d'albums). Les années 1950 à 1960 sont quand à elles marquées par deux importants hebdomadaires belges, faisant le pendant de la production nord-américaine, *Spirou* (lancé en 1938) et *Tintin* (dès 1946), et cela malgré les énormes conséquences de la loi du 16 juillet 1949 en France, qui met en place une commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, très stricte et moralisatrice. Ces revues, outre le fait qu'elles auront par la suite une portée des plus importantes, ont chacune une composition et une visée antagonistes : l'hebdomadaire *Tintin* d'un côté, à partir de l'œuvre éponyme d'Hergé, initiée dès 1929 dans le journal belge *Le Petit Vingtième* (et fer de lance du style plus tard appelé « ligne claire »<sup>1</sup>, qui aura une vaste influence par la suite). Ce périodique cultive plutôt l'aventure dramatique, alors que la revue *Spirou* met au contraire en

---

<sup>1</sup> Terme trouvé en 1977 par l'auteur néerlandais Joost Swarte, à l'occasion d'une exposition Tintin : il désigne un graphisme se basant sur la clarté du dessin, s'appuyant sur la série et la hiérarchie, qui concourent à un effet voulu.

scène des séries à vocation humoristique (*Spirou et Fantasio* ou *Gaston de Franquin*, *Les Schtroumpfs* de Peyo entre autres, comme illustres exemples).

On peut noter cependant une réelle évolution du média, avec l'approche des années 1960 et 1970 et l'apparition de nouveaux types de journaux spécialisés : à l'encontre de la loi de juillet 1949 – par ailleurs toujours en vigueur – éclosent des hebdomadaires, mensuels, visant un public largement plus adulte. *Pilote*, créé en 1959, va être un des premiers modèles d'illustrés participant à l'élévation de la bande dessinée, puisque sont publiées des séries ayant plusieurs niveaux de lecture, qui peuvent être ainsi adaptées autant à un jeune public qu'à des personnes plus âgées : les très populaires d'*Astérix*, *Lucky Luke*, ou plus généralement, toutes les productions auxquelles René Goscinny prend part, illustrent parfaitement la maturité narrative et la ligne éditoriale, faisant le succès du journal. De façon plus radicale, le journal *Hara-Kiri*, créé en septembre 1960, se positionne en presse pour adulte uniquement (on y trouve des auteurs comme Gébé, Fred, Wolinski,...), et en se voulant résolument anti-conformiste, il renoue avec l'esprit satirique des origines, ainsi qu'avec le dessin en noir et blanc qui lui est associé. D'autres revues suivent, sur le concept de publications de bandes dessinées humoristiques pour adultes, souvent créées par des transfuges de *Pilote*, comme *L'écho des savanes* en 1972, (Gotlib, Mandryka,...) ou *Fluide Glacial* quelques années plus tard. Mais des publications traitant plus spécifiquement de bande dessinée vont également voir le jour, et vont tenter de montrer les possibilités du média, largement inexplorées : l'exemple de Moebius dans *Métal Hurlant*<sup>1</sup>, avec l'apparition du principe de la « couleur directe »<sup>2</sup> en album ; ou la volonté de recouvrer une dimension plus éclectique du média (en tentant de mêler des productions européennes à des créations incontournables d'Amérique du Nord), à l'instar de *Linus* en Italie<sup>3</sup> ou de *Charlie Mensuel*, dès 1969, son pendant français. Cette presse-là a réellement la vocation de promouvoir la bande dessinée comme art à part entière, puisque d'une certaine manière elle tente de légitimer la pertinence esthétique du noir et blanc face à l'hégémonie de l'utilisation de la couleur : d'abord en publiant des auteurs

---

<sup>1</sup> Avec *Arzach*, qui y a été publié de 1975 à 1976 : l'auteur signe ici trente-cinq planches totalement muettes, aux mises en pages innovantes et aux couleurs largement détonantes.

<sup>2</sup> Le terme « couleur directe » s'applique au principe de la couleur comme unité de construction du dessin directement chez le dessinateur, sans avoir à utiliser un tracé préalable comme item constitutif.

<sup>3</sup> Premier mensuel, lancé dès 1965, en référence à un des personnages de *Peanuts*, de Charles M. Schulz.

n'hésitant pas à transgresser les limites du média, mais aussi des grands classiques n'ayant plus à faire leurs preuves, autant que de jeunes auteurs prometteurs, dont Muñoz et Sampayo quand ils débute la série *Alack Sinner* à leur arrivée en Europe.

Ces mutations opérées dans les années 1960-1970, participant à la légitimation du 9<sup>ème</sup> art, se poursuivent par la suite avec la volonté de certains acteurs du domaine de sortir du carcan « infantilisant » qui pèse sur la bande dessinée, comme le montre la forte volonté éditoriale de la maison d'édition Futuropolis, apparue en 1972 sous l'impulsion d'Etienne Robial et de Florence Cestac. Là encore, l'édition exclusive de livres en noir et blanc (sauf la couverture), la promotion de dessinateurs ou scénaristes méconnus, et la grande liberté laissée aux auteurs en général, se feront écho vers le début des années 1990 avec l'apparition de maisons d'éditions indépendantes, dénigrant à leur tour toutes les idées reçues sur le média, en particulier en prouvant ses possibilités inépuisables.

## 2) Panorama nord-américain

L'Amérique du Nord n'a rien à envier à la culture de la bande dessinée qui existe en Europe, puisqu'elle dispute avec elle la paternité du média. En effet, certains spécialistes considèrent – même si c'est de moins en moins le cas – que les premiers balbutiements d'une bande dessinée dite « moderne » se retrouveraient dans *At the Circus in Hogan Alley* de Richard Felton Outcault, en 1896. C'est effectivement le début des codes familiers propres au média, notamment avec l'apparition des phylactères et la permanence d'un même personnage, le *Yellow Kid*. Ces affirmations sont cependant réfutées depuis quelques années<sup>1</sup>, étant donné que la bande dessinée ne serait pas liée au principe d'un récit en séquences enserrées dans des cases, ou bien même définie par la présence de bulles.

Malgré ceci, on peut difficilement ne pas considérer que le *comic* américain est un des foyers principaux de la bande dessinée mondiale. Il est, comme en Europe, intimement lié à la publication dans la presse, à la différence que celle-ci n'est pas une tribune de diffusion de bandes dessinées destinées ensuite à la publication

---

<sup>1</sup> Notamment depuis *Les origines de la bande dessinée*, colloque du 26 janvier 1996 au Musée de la Bande Dessinée, à l'occasion de l'exposition Rodolphe Töpffer, résumé dans GROENSTEEN Thierry, « 1996 :L'année du débat », in *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, Hors Série « Les origines de la bande dessinée », Angoulême, CNBDI, 1996, p. 4-6.

en albums. Depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, début du XX<sup>ème</sup> siècle, sont en effet publiés des *comic strips* dans certains journaux du pays : Richard F. Outcault dans le *New York Journal*, édité par William Rudolph Hearst, ou bien Tom Browne avec *Weary Willie and Tired Tim*, dans l'hebdomadaire *Illustrated Chips* dès 1896 en sont les premiers exemples. Les publications de ce début de siècle concernent essentiellement les *funnies*<sup>1</sup>, genre incarné par des auteurs tels que Rudolph Dirks, George McManus, ou George Herriman, avec son déroutant *Krazy Kat* initié dès 1909. Mais au contraire on observe aussi dans les pages de périodiques les bandes dessinées plongeant le lecteur vers un monde de fantaisie et de rêve, à la manière de Gustav Verbeck ou Winsor McCay (*Little Nemo in Slumberland*, paru dès 1905 dans le *New York Herald*). Toutes ces parutions se font essentiellement en noir et blanc la semaine – on les nomme les *daily strip*<sup>2</sup> –, puisqu'il s'agit de quotidiens ; cependant, une page entière en couleurs, qualifiée de *Sunday page*<sup>3</sup>, est publiée le dimanche, et c'est en partie ce qui fera la renommée de certains auteurs, comme Winsor McCay comme l'exemple le plus éloquent.

Dès les années 1930, la bande dessinée nord-américaine continue de se démarquer du système de fonctionnement européen, notamment avec l'apparition du *comic book*<sup>4</sup> : produit très industriel, ce format de publications, qui est le support privilégié de la bande dessinée nord-américaine, fait le pendant au *comic-strip*<sup>5</sup>. Dans ce sens, apparaissent les bandes dessinées mettant en scène des super-héros (bien souvent créés en réaction aux nombreuses bandes dessinées de l'époque mettant en scène des gangsters), dont les premiers exemples sont le *Superman* de Joe Shuster et Jerry Siegel, ou le *Batman* de Bob Kane, en 1939. Ce genre, très populaire, se prolonge avec succès par la suite, souvent distribué par des géants de l'édition du *comic*, comme DC Comics ou Marvel. On assistera autant à une créativité extrême chez certains auteurs (*The Fantastic Four*, par exemple, de Stan Lee et Jack Kirby), qu'à une dégénérescence du genre d'un autre côté. De même, les *comic books* sont les supports privilégiés d'une autre catégorie plus humoristique, avec l'apparition de Uncle Scrooge (Oncle Picsou) dans *Donald* de Carl Barks en 1947, chez Walt Disney.

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Idem.

La bande dessinée aux Etats-Unis s'est déclinée en plusieurs genres distincts, et comme en Europe, toute la production est subordonnée à la censure avec la création en 1954 du « Comics Code ». On trouve d'une part un *comic* à l'esthétique plutôt « réaliste », utilisant largement et efficacement le noir et blanc avec pour les daily strip, avec des auteurs comme Chester Gould, Noël Sickles, ou Milton Caniff (l'auteur de *Terry and the pirates*, publié dès 1934). Ils ouvrent notamment la voie à une bande dessinée d'aventures, et feront largement école, tant sur le plan scénaristique que sur le plan graphique, au-delà même des frontières américaines. Ces productions seront suivies de *comic strips* utilisant l'humour noir, l'horreur et la violence, mais vite abandonnées avec l'apparition du « Comics Code ». Au contraire, apparaissent des bandes dessinées qui utilisent un humour assez cérébral, si on peut le qualifier de cette manière, tant les récits sont construits tout en finesse, et caractérisés notamment par un dessin plein de clarté (formes apparemment simples, utilisation de lignes en noir et blanc) ou par des modes de fonctionnement très caractéristiques, tel que les *runnings gags*<sup>1</sup>, visibles par exemple dans la série des *Peanuts*, de Charles M. Schulz, commencée en 1950.

Un profond renouveau se met en place vers la fin des années 1960, avec l'apparition de la vague « underground »<sup>2</sup> issue des contestations propres à l'époque : de 1967, jusqu'à 1975 environ, des auteurs emblématiques comme Robert Crumb ou Gilbert Shelton vont utiliser des thématiques aussi variées que l'écologie, le sexe, la politique ou la drogue, entre autres exemples, pour tenter de sortir du carcan imposé par la morale prônée par les détracteurs du *comic*. Dans le cas de Crumb, la bande dessinée devient cathartique, dans la mesure où l'autobiographie va lui servir de socle pour pouvoir raconter ses fantasmes ou ses rêves. De plus, apparaissent d'autres systèmes de fonctionnement de l'industrie du *comic*, puisque le format de certains journaux européens va être repris aux Etats-Unis (par exemple, le *Heavy Metal*, calqué sur le *Métal Hurlant* français). On va assister également à l'apparition de ce qui est appelé le *graphic novel*<sup>3</sup>, en opposition aux *comic books*,

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.

<sup>2</sup> L'« underground » se caractérise surtout en l'incarnation du vent de contre-culture aux Etats-Unis : souvent diffusé en fanzines, il est hors des circuits habituels de publication, et esthétiquement il est souvent caractérisé par un dessin tirailé, foisonnant, surabondant de hachures, comme dans le cas de Crumb.

<sup>3</sup> Se référer au glossaire de termes techniques.

trop stéréotypés, notamment pour des maisons d'éditions indépendantes florissant depuis les années 1970 environ.

## b) Bande dessinée argentine

La bande dessinée argentine, appelée localement *historieta*, qui signifie littéralement « petite histoire », a un rôle certainement plus important dans l'évolution de la bande dessinée mondiale qu'on veut bien lui prêter. Ses influences, qu'elles soient entrantes ou sortantes, sont encore largement sous-estimées, même si un gros effort vient d'être fait sur le sujet<sup>1</sup>. L'histoire argentine de ce média est difficile à aborder, puisqu'elle est à la fois lacunaire sur certains points, notamment sur ses origines et sur les périodes de trouble qu'a connu le pays dans les années 1970 à 1980 ; mais elle est également beaucoup plus limpide concernant certaines époques, puisqu'elle se base en grande partie sur des modes de fonctionnement par ailleurs déjà largement mieux connus, ceux d'Europe et d'Amérique du Nord.

Ainsi, on sait déjà qu'il existe de forts antécédents culturels concernant la *historieta* argentine : pour cause, il existe des prétentions locales qui font remonter l'histoire du média aux années 1810-1820 sur les bords du rio de la Plata – c'est-à-dire, bien avant Töpffer en Europe –, mais il semble que les véritables prémices (attestés) de la bande dessinée dans cette région ne remontent qu'à la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Là encore, il s'agit d'exemples de revues satiriques, comme *El Mosquito* créée en 1863, *Don Quijote*, dès 1884, ou encore *Caras y Caretas*, lancé en 1898. Cependant c'est aux alentours des années 1920 que la bande dessinée argentine va progressivement évoluer vers le modèle qui fera sa fortune dans les années 1950 et 1960. C'est le moment où certaines bandes dessinées sont publiées dans des quotidiens nationaux – de la même manière qu'aux Etats-Unis –, tels que *La Nación*, *El Mundo* ou *Critica*, de façon assez sporadique mais tenace. On y trouve aussi les premiers exemples d'*historietas* d'aventures, qui jouent sur des récits à épisodes, faits pour tenir en haleine les lecteurs : *Tit-Bits*, revue qui apparaît en 1909 (première grande revue d'aventures, inspirée d'une revue anglaise), ou

---

<sup>1</sup> En effet, l'Argentine a été à l'honneur au 35<sup>ème</sup> Festival de la Bande Dessinée d'Angoulême, avec la présidence de José Muñoz pour l'édition 2008. Dans ce cadre, un grande rétrospective sur l'*historieta* argentine a été organisée, intitulée « La bande dessinée argentine vue par José Muñoz » (commissariat : Giusti Zuccato et José Muñoz).

encore *El Tony*, des frères Columba, première revue à être spécialisée en *historietas* qui va connaître un grand succès, puisque le périodique paraît de 1928 à 2000.

La bande dessinée argentine, avec l'apparition de nouveaux journaux spécialisés par la suite, suit le même schéma que l'on peut constater aux Etats-Unis et en Europe, en se scindant en deux types d'*historietas*, à préoccupations divergentes : d'une part en revues relayant des histoires drôles et légères, et d'autre part, en publications de bandes dessinées d'aventures. Le premier cas de figure, est d'abord incarné par Dante Quintero, avec son personnage Patoruzù imaginé en 1928 (au cours des pages de *La Razón*). Il fonde la revue du même nom en novembre 1936, où l'on pourra croiser des auteurs comme Eduardo Ferro, Roberto Battaglia ou Oscar Blotta. De la même manière, *Rico Tipo* est lancé en 1944 par José Divito, et il perdurera tout comme *Patoruzù* jusque dans les années 1970. Les dessins épurés, issus du monde de la caricature comme chez Divito, ou plus tard chez Copi avec sa *Femme assise* par exemple, ou encore l'humour au service de la représentation sociale de l'argentine, comme c'est le cas chez Ferro, sont les points importants de ce type de bandes dessinées. On retrouve aussi ces préoccupations plus tard avec *Mafalda* de Quino, dès 1964, série largement inspirée du personnage María Luz de Roberto Battaglia.

La deuxième grande tendance est l'*historieta* d'aventures, qui outre l'apparition de quelques exemples de *comic books* à la manière nord-américaine dès 1938-1939 (où apparaissent des séries comme *Superman*, ou même *Batman* dans la revue *Action Comics*), trouve un premier grand écho dans la deuxième revue de Quintero, *Patoruzito*, fondée en 1945. Celle-ci mélange autant l'humour que les séries adaptant des ouvrages littéraires, ou encore des nouveaux types de récits d'aventures, en se basant sur des publications progressives de récits en feuilletons. On y retrouve encore des auteurs tels que Battaglia ou Ferro, mais également certains issus d'une influence esthétique dite « réaliste », comme Tullio Lovato ou bien encore Alberto Breccia. Mais c'est avec l'apparition de journaux spécialisés en bande dessinée d'aventures que le style va s'affirmer et faire de l'Argentine un pôle d'influences majeures du média : *Intervalo* en 1945, où les lecteurs pourront découvrir le style très coloré de Jorge Pérez Del Castillo, dont le trait ne sera pas indifférent au jeune Hugo Pratt ; mais également, avec la naissance de l'Editorial Abril, la revue *Misterix*, qui voit s'épancher dans ses pages les scénaristes Alberto Ongaro et le très renommé Héctor Germán Oesterheld, mais aussi des dessinateurs



très talentueux, comme Hugo Pratt, Mario Faustini (tous les deux venus d'Italie<sup>1</sup>) ou encore Alberto Breccia et Francisco Solano López. Les séries à succès comme *Sergent Kirk* (d'Oesterheld et Pratt, dès 1953) vont accentuer l'importance de ces récits d'aventures, et en 1955, Oesterheld fonde les éditions Frontera, qui enfantera deux revues incontournables de l'histoire de l'*historieta* argentine, *Frontera* et *Hora Cero*. Elles se feront les tribunes de bandes dessinées mêlant des scénarii complexes où transparaît un humanisme actif et un graphisme fort, s'appuyant sur des forts contrastes noir-blanc, outrepassant même, dans le cas de Breccia, les limites du dessin usuel en *historietas*. Les principaux et les plus illustres exemples gravitent autour d'Oesterheld : *Ernie Pike* avec Pratt, *L'Eternaute* (en 1957 avec Solano López, puis en 1969 avec Breccia), *Mort Cinder* ou *El Che*, encore dessinés par Alberto Breccia. L'*historieta*, qui tente de montrer à ce moment-là ses réelles possibilités esthétiques et narratives, se dote d'une école, *La escuela Panamericana de Arte* (L'école Panaméricaine d'Art), à Buenos Aires : fondée par Enrique Lipszyc et par Hugo Pratt, elle s'attache à former de jeunes dessinateurs, sous la direction des plus grands auteurs du moment, comme Hugo Pratt bien sûr, mais aussi Alberto Breccia dès 1957, ou encore Dominguez. Des auteurs comme Rubén Sosa ou José Muñoz y feront leurs premiers pas.

La bande dessinée argentine connaît cependant une période de déclin, principalement pour deux raisons : à partir des années 1960, avec l'apparition de la télévision, le grand public commence à délaisser les revues d'*historietas*, et une grande partie de ceux-ci vont disparaître dans les années 1960 et 1970. La notoriété de l'Editorial Abril décline dès 1959, entraînant avec lui *Frontera* et *Hora Cero*, et *Misterix* subit un sort similaire au cours des années 1960. La fin de ces périodiques, qui marque un certain âge d'or de la bande dessinée argentine, laisse un grand vide, puisqu'il ne subsiste à ce moment-là que deux grandes maisons d'édition, à l'instar de Columba, qui vont monopoliser tout le marché et promouvoir des bandes dessinées de moindre qualité, sans réelle profondeur. Le deuxième facteur de déclin de la bande dessinée est propre au contexte politique explosif de l'Argentine des années 1960, qui ne s'apaise qu'en 1983 : comme on va le voir par la suite, la presse est sous le joug des différentes dictatures, et précipite le déclin de l'*historieta*.

---

<sup>1</sup> Hugo Pratt restera en Argentine de 1949 à 1959, et il y retournera plus brièvement dans les années 1980.

Elle ne retrouvera ensuite sa vigueur qu'à partir de la fin des années 1980 et au début des années 1990.

## 2. Contexte argentin

### a) Bref historique du pays

L'histoire de l'Argentine, que l'on va brièvement aborder ici, est fondamentale pour comprendre le travail d'auteurs comme José Muñoz et Carlos Sampayo : argentins exilés, leurs travaux sont profondément liés au contexte historique de leur pays natal, tout comme nombre de leurs contemporains. Cela joue certainement un rôle dans leurs productions futures en Europe, même s'ils subissent de moindre manière la censure pesant sur les autres auteurs argentins ayant décidé de demeurer sur leur sol ; malgré tout, leur critique de la société argentine ne se fera plus acerbe et plus décomplexée qu'à la fin de la dernière junte militaire en 1983. L'histoire argentine aide également à comprendre certains aspects culturels sous-jacents dans *Alack Sinner*, et dans l'œuvre commune de Muñoz et Sampayo en général, que ce soit au travers de l'écriture, du graphisme, ou bien même dans l'atmosphère si particulière qui transparaît au fil de leurs publications.

Le pays, découvert par les Espagnols au XVI<sup>ème</sup> siècle, suit un développement et une construction quelque part assez semblables à celles des autres pays d'Amérique latine : découverte en 1516, l'Argentine connaît à ses débuts des problèmes relatifs à toute nouvelle colonie, d'abord avec l'hostilité et les affrontements avec des populations locales, et par la pression exercée par les portugais ; il faut aussi mentionner des conflits de pouvoir ainsi que des querelles entre les différentes villes. Les institutions coloniales, inefficaces dans la gestion d'un si grand territoire, laissent place en 1776 au vice-royaume du Río de la Plata. Après deux tentatives de la part des britanniques de contrôler le vice-royaume en 1807 et 1809, dont l'opposition de la population constitue la naissance d'une identité argentine, l'indépendance est finalement proclamée le 16 juillet 1816, sous l'impulsion de la province de Buenos Aires. A la suite de cela, le pays se dote d'une constitution fédérale en 1853, qui débouche sur une république en 1880 marquant ainsi le début d'une période de prospérité et de développement économique. Les guerres contre les indiens terminées et l'instauration d'une démocratie, la modernisation du pays et en particulier de Buenos Aires, sont autant de facteurs qui

attirent de nouveaux immigrants européens. Ce point, essentiel pour comprendre l'Argentine du XX<sup>ème</sup> siècle, l'est encore plus au regard de la présente étude, une grande dimension du travail de Muñoz et Sampayo dans *A lack Sinner* étant liée à ce phénomène.

Ainsi, l'identité de l'Argentine se définit pour une grosse part grâce aux différentes colonisations ou migrations qui jalonnent son histoire. Comme on l'a vu, les européens sont à l'origine de cette construction métissée, dans le sens où ils colonisent le pays, en tenant progressivement sous domination les indigènes, qui finissent par être acculturés pour la majeure partie d'entre eux. Bien entendu, ce mélange engendre une forte population créole, et même si la croissance démographique de celle-ci est irrégulière (en raison d'une succession de guerres civiles dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle), elle participe à cette édification d'une unité nationale. En somme, cette identité argentine naît avec le mélange, et continue par ailleurs de se construire avec, comme on peut l'observer à Buenos Aires, qui en est l'exemple le plus flagrant, mais peut-être le plus trompeur au regard du reste du territoire : la capitale connaît un afflux de migrants dans les environs des années 1860, jusqu'à la crise mondiale des années 1930, avant de devenir une véritable métropole « nationale » (en liant les aspects créoles et migratoires de la ville qui s'y sont succédés). D'une façon plus précise, Buenos Aires rassemble plus que tout autre lieu en Argentine ces différentes populations, avec les créoles d'une part, et les européens d'autre part<sup>1</sup>, qui participent de manière significative à la modélisation de la société argentine. Ce phénomène périclité par la suite, même si l'instabilité politique qui suit l'atténue un peu.

En septembre 1930, le général José Félix Uriburu renverse le gouvernement et initie une longue et tragique période qui va durer jusqu'en 1983, qui voit se succéder une alternance entre des juntes militaires et des retours – courts – à la démocratie. En effet, à la suite de cela, un putsch militaire en 1943 installe Juan Péron à la vice-présidence de l'Argentine ; forcé de démissionner en 1945, il est soutenu par une grande partie de la population, ce qui marque la naissance du péronisme, et consécutivement, son élection à la présidence du pays en 1946. S'ensuivent une série de coups d'Etat militaires : renversé en 1955 avec l'instauration de la *Revolución Libertadora*, il en est de même pour Arturo Frondizi en

---

<sup>1</sup> En 1936, plus de 30% des habitants de Buenos Aires sont européens, essentiellement des italiens et des espagnols. Chiffres rapportés dans Guy Bourdé, *Urbanisation et immigration en Amérique latine : Buenos Aires (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Aubier, 1974, p. 190-191.

1962 ; en 1966, Juan Carlos Onganía destitue Arturo Illia, et jusqu'au retour de Péron en 1973. Le pays vit dans un climat de protestations allant jusqu'à des affrontements urbains. Péron meurt en 1974, et en 1976 un coup d'Etat supplémentaire plonge le pays dans une des périodes les plus noires de son histoire, jusqu'en 1983.

## b) Culture et dictatures

Depuis le début du régime de Péron et de l'avènement du péronisme, les artistes, et dans le cas qui nous intéresse, les auteurs de bande dessinée (via la presse) subissent la plupart du temps – selon les régimes – des mesures destinant à contrôler leurs productions et/ou leurs publications, que ce soit par de simples pressions, des systèmes de censure, jusqu'à la considération de certains d'entre eux comme ennemis du régime en place. Dans le cas de la politique de Péron, celui-ci s'appuie sur une masse populaire qui lui est fidèle, puisque choyée (conjoncture économique favorable, large importance des syndicats, vote des femmes, etc.). D'un autre point de vue, il s'agit d'un régime politique autoritaire s'inspirant en partie de dictateurs comme Mussolini ou Franco, il est seul à gouverner. L'Etat se confond peu à peu avec la doctrine de son parti tout en gardant en respect les opposants politiques, et en profitant de sa popularité qui légitime le culte de sa personnalité. Enfin, il fait subir à la presse des contrôles rigoureux et des pressions régulières. Le climat général de l'Argentine reste donc dans ces conditions assez tendu, étant donné que les dictatures qui suivent entraînent le pays dans des guérillas urbaines avec l'escalade d'actions terroristes de tous bords, ce qui aggrave encore la situation. Pendant les mandats des généraux ayant le statut de président, contrôlés par l'armée, le pouvoir se contente d'abolir tous les principaux droits démocratiques, comme sous Onganía entre 1966 et 1971 par exemple. Mais la dictature militaire qui dure de 1976 à 1983 est certainement la plus virulente, puisque le pouvoir fait même du « Terrorisme d'Etat ». Les ennemis sont pressentis dans tous les opposants, ce qui se solde par de vastes opérations de renseignements, puis de disparitions, de tortures et d'assassinats : avec une approximation de trente mille disparitions, c'est pendant cette période-ci qu'a lieu aussi le célèbre épisode des « Mères de la place de Mai », mouvement de protestation des mères de famille cherchant à avoir des renseignements sur leurs proches disparus.

Dans ce contexte, il est certain que les statuts d'universitaires, d'intellectuels ou d'artistes, surtout quand ceux-ci sont politisés, ne sont pas forcément favorables ; ils font évidemment les frais de ces persécutions dans bien des cas, tous comme leurs productions ou leurs écrits. C'est bien sûr le cas pour les émissions de radio et de télévision, qui sont largement sous contrôle et qui participent, selon l'ex-président exilé de la Société Argentine des artistes et plasticiens, Ignacio Colombes, à une « formidable campagne de décervelage<sup>1</sup> ». Ajoutés à la forte censure, tous les arts plastiques, littéraires ou musicaux sont définitivement muselés : interdictions de nombreux livres<sup>2</sup>, incendies volontaires de bibliothèques, expositions prohibées ou annulées, etc. Le monde de l'*historieta*, dépendant de la presse, est donc largement mis à mal selon le même principe : certains ouvrages sont « déconseillés » ou interdits, comme c'est le cas par exemple de la bande dessinée *El Che*, scénarisée par Héctor Oesterheld et dessinée par Enrique et d'Alberto Breccia en 1968, dont la sortie est un énorme succès populaire, mais qui devient par la suite compromettant pour quiconque le possède dans sa bibliothèque. Consécutivement à cela, Oesterheld va d'ailleurs être le seul exemple d'auteur d'*historietas* à faire parti de la liste des trente mille « disparus » à partir de 1977, avec sa femme et ses filles. Mais d'une façon plus globale, comme on l'a vu précédemment, il ne reste que très peu de supports où publier librement – à condition de ne pas se montrer trop critique – dont les deux « importantes » maisons d'édition qui sclérosent l'ensemble des publications. En ce qui concerne José Muñoz, celui-ci est politisé pendant une époque puisqu'il adhère au Parti Communiste pendant un temps, et qu'il fait parti activement avec Rubén Sosa de l'*Asociación de dibujantes de la Argentina*, un syndicat de dessinateurs qui se bat pour faire valoir les droits de ceux-ci par rapport à la mainmise des éditeurs ; il se fait par conséquent inscrire sur une « liste noire », et se trouve donc dans l'impossibilité d'avoir du travail dans des revues de bandes dessinées.

De nombreux artistes, écrivains ou auteurs subissent le pouvoir en place. Certains décident donc de s'expatrier pour tenter de trouver du travail dans leur domaine, en Europe comme Sampayo ; certains autres, partis après 1976, s'exilent

---

<sup>1</sup> Ignacio Colombes, « Les arts plastiques domestiqués », in 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, François Maspero, 1981, p. 142.

<sup>2</sup> L'écrivain Ernesto Sabato, dans *La Prensa* du 27 septembre 1980, s'interroge à ce sujet : « Que peut-on penser d'un pays civilisé dans lequel *Le Petit Prince* est censuré. »

littéralement, tant la répression est farouche. Mais dans ces deux cas, leur attachement à leur pays natal et leur détresse vis-à-vis du contexte politique qui se dégrade, auquel ils sont confrontés à distance, prend certainement une part importante dans leurs productions artistiques.

### 3. Deux auteurs argentins

#### a) José Muñoz

José Antonio Muñoz est né le 24 septembre 1942 à Buenos Aires, et durant toute la période où il vit en Argentine, il réside dans les environs de la capitale. Il a grandi à Pilar, dans une petite ville à proximité de Buenos Aires et à l'orée de la pampa ; peu avant ses dix ans, la famille Muñoz habite également dans la banlieue tout proche de Buenos Aires, à Hurlingham, où règne un brassage permanent de différentes populations. Il a toujours baigné dans une atmosphère très attachée à l'identité argentine, dans toute sa complexité : né de parents argentins, mais de grands-parents originaires des îles Canaries et d'Andalousie, il a complètement été immergé dans cette culture très symptomatique de l'Argentine, puisque sa mère, tout comme son oncle maternel, chantaient le tango ; son père quand à lui, après s'être occupé quelques années d'un commerce de chaussures, a tenu deux bars, l'un à Pilar, l'autre à Buenos Aires. José Muñoz se remémore ses sept à huit ans dans des ambiances très particulières, mélangeant des groupes de partisans de différentes factions politiques qui se côtoient, sur un fond de tango toujours omniprésent. Il passe une enfance assez tranquille, grâce à une certaine ouverture d'esprit de ses parents, qui racontent leurs expériences de jeunesse, ou qui partagent largement leurs lectures illustrant la plupart du temps des hommes ou femmes ayant lutté contre les injustices, ou ayant été dans le refus de l'ordre établi. En dehors de cette éducation largement politisée, les parents de Muñoz le laissent choisir le métier vers lequel il souhaite s'orienter, même si cela doit en coûter à sa famille.

Bien que Muñoz ait été le seul de sa famille à lire de la bande dessinée, il peut donc très jeune assouvir sa passion pour le dessin. Il se fait ainsi inscrire très tôt à des cours de dessin par correspondance, puis il suit l'enseignement d'un artiste argentin d'origine italienne, Humberto Cerantonio. Il apprend avec lui les rudiments du dessin, et plus généralement l'acquisition de notions artistiques : initiation à d'autres formes d'art, appréhension de courants artistiques, qu'ils soient argentins ou

étrangers. Cet enseignement plutôt « classique » est très important pour lui, il le répètera par la suite, même si la connaissance des fondements et du fonctionnement de la bande dessinée, auxquels il approchera vers ses douze ans pour la première fois, est autrement fondamentale dans sa construction artistique personnelle. En effet, à cette époque-là il quitte les études secondaires, avec l'accord de ses parents, et se fait inscrire à la *Escuela Panamericana de Arte* de Buenos Aires, où il ne reste environ que deux ans pour des raisons financières. L'enseignement de cette école, unique au monde, lui ouvre les techniques du média, et lui permet également d'approcher les plus grands noms de la bande dessinée. Dans le cas du jeune Muñoz, celui-ci ne peut suivre que les enseignements de Breccia et d'un autre professeur, Dominguez, puisque Pratt, quoique encore très lié à l'école, n'y enseigne déjà plus au moment de son arrivée. Ainsi l'éducation artistique de Muñoz est très particulière, étant donné qu'il suit l'enseignement « classique » de Cerantonio environ trois fois par semaine, et qu'il se rend secrètement – Cerantonio dénigrait totalement la bande dessinée – à la *Escuela Panamericana de Arte* deux jours par semaine. Il y suit un enseignement qu'on pourrait qualifier, quand on considère l'importance et l'impact du travail d'Alberto Breccia sur la bande dessinée en noir et blanc, « d'avant-gardiste » ; le reste du temps libre de la semaine est consacré à divers emplois, pour aider sa famille financièrement, qui traverse une crise économique semblable à nombre d'argentins de cette époque, en ce deuxième mandat de Perón.

A quatorze ans, Muñoz est contraint de mettre fin à ses cours à l'*Ecole Panaméricaine d'Art* (même s'il continuera quand même à profiter des conseils de Breccia et de Cerantonio par la suite). Très vite, il trouve un poste d'assistant chez Francisco Solano López, figure des éditions *Frontera* des frères Oesterheld, où il reste deux ans, de 1957 à 1959. Il est chargé de mettre en place les décors et il participe de cette manière au mythique *El Eternauta*. Par ce biais il se fait connaître à l'hebdomadaire *Frontera*, où il collabore à la série Ernie Pike, du scénariste Oesterheld, puis il se fait connaître d'Hugo Pratt au début des années 1960, qui lui proposera trois ans plus tard un projet pour la revue *Misterix*, en collaboration avec Ray Collins<sup>1</sup> : il s'agit de *Precinto 56*, véritable préfiguration de la série *A Lack Sinner*, puisqu'elle met en scène un commissariat de New York et un héros, Zéro Galvan,

---

<sup>1</sup> De son vrai nom Eugénio Zappietro, le scénariste Ray Collins a aussi été un officier de police de Buenos Aires, puis directeur du musée de la police dans les années 1970.

aux mœurs peu reluisants, qui évolue dans une atmosphère déjà tirée en grande partie des films policiers américains des années 1940 (Fig. 1). Cette collaboration ne dure pas, et en raison de ses prises de position contre le monopole des éditeurs sur les dessinateurs, il va rencontrer par la suite des difficultés à trouver du travail. Par ailleurs, il réussit tant bien que mal à publier chez une des deux grosses maisons d'édition argentine de l'époque, Columba, mais sous des noms d'emprunt, et redevient finalement assistant chez Solano-López de 1967 à 1972.

Dès lors, il quitte l'Argentine en novembre 1972, conseillé par un ancien camarade de l'Ecole Panaméricaine d'Art de Buenos Aires, Oscar Zarate. Il passe donc un peu de temps en Angleterre (environ un an), mais toujours grâce à son ami, il ne tarde pas à faire la connaissance de Carlos Sampayo à Barcelone en 1974 : ils inaugurent leur collaboration en entamant alors directement *A lack Sinner*, qu'ils poursuivront pendant plus de vingt ans, tout en parvenant à faire des œuvres hors du corpus de cette série. Parallèlement, Muñoz adapte un texte d'un auteur argentin, Roberto Arlt, dans *L'agonie de Haffner, le ruffian mélancolique* (Vertige Graphic, 1988) et collabore avec Jérôme Charyn (*Le croc du serpent*, Casterman, 1997 ; *Panna Maria*, Casterman, 1999), entre autres exemples ; il illustre également certains livres, tels que *Les damnés de la pampa* (d'un autre auteur argentin de la fin du XIX<sup>ème</sup>, début du XX<sup>ème</sup> siècle, Manuel Prado) ou *Las fieras cómplices* d'Horacio Quiroga. Mais sa collaboration avec Sampayo – par ailleurs toujours active aujourd'hui – détient, dans son œuvre, une part fondamentale, tant sur le plan qualitatif que quantitatif.

#### b) Carlos Sampayo

Carlos Sampayo est né le 17 septembre 1943 à Buenos Aires, et a vécu dans la proche banlieue de la capitale, tout comme Muñoz. De la même manière que son futur proche collaborateur, il a baigné dans le même climat, ayant quasiment le même âge, comme il en témoigne lui-même bien plus tard :

« Je me souviens des tramways, des boîtes aux lettres anglaises, des hommes avec leur chapeau, de voitures noires. Beaucoup de cafés, avec ou sans billards (...). Cette expérience, que nous pourrions appeler l'atmosphère, j'essaye de la mettre en forme dans mes écrits :



dans mes romans ou récits et, quand nous sommes d'accord avec le dessinateur, dans l'*historieta*.<sup>1</sup> »

Sampayo est dès son plus jeune âge empreint de ce mélange de cultures et de traditions différentes, un espace fourmillant de vie, typique des années 1950 en Argentine ; bien qu'il ai passé quelques années de son enfance à l'étranger<sup>2</sup>, cela n'a en aucun cas altéré la construction de sa personnalité imbibée par la culture métissée de l'Argentine, au contraire renforcée.

Très jeune, il aurait voulu être pianiste de jazz, mais il en a abandonné l'idée assez rapidement. Quant à sa formation en tant que scénariste de bande dessinée, elle ne lui est venue que tardivement, au contact de Muñoz quand ils se sont rencontrés en 1974, bien qu'il lisait des revues de bandes dessinées comme beaucoup d'autres enfants argentins de l'époque. Cependant, il se tourne très jeune vers l'écriture au sens large, même s'il suit un cursus scolaire ordinaire, jusqu'à ce qui se mette lui-même à écrire de la poésie vers ses seize ans. Il est également passionné de récits d'aventure et autres romans, et il étudie de ce fait la littérature pendant une longue période. Il se tourne aussi vers le cinéma, et s'y rend très souvent (jusqu'à trois à quatre séances de trois films chacune par semaine) : il fréquente d'ailleurs une école de cinéma, où il accède aux techniques du média, et de l'image en général. Par la suite, il fait un peu de journalisme et à 22 ans, il travaille dans une dépendance du ministère de la défense à Acassuso. C'est l'époque où il fonde une revue littéraire, *Veinte y medio*, avec Oscar Steimberg, Santiago Kovadloff et Horacio Santana. Enfin, avec l'aide d'Oscar Zarate (qu'il a rencontré aussi, quand il était à l'école de cinéma), il se dirige vers la publicité, où il devient rédacteur.

En dehors de ses occupations, Sampayo voyage beaucoup, parcourt l'Amérique latine, et il acquiert par la même occasion une idée personnelle de la société (il milite quelques années au Parti Communiste, mais le quittera par déception). Il n'est non plus pas très lié à sa famille, et c'est comme cela que vers les années 1970-1971, il décide de quitter l'Argentine pour l'Espagne. En arrivant en Espagne, il trouve des emplois divers et variés, et se fait finalement embaucher dans une maison d'édition. Il y trouve des postes peu valorisants, puisqu'il est chargé de

---

<sup>1</sup> *Entretien écrit du 4 mars 2008*, archives personnelles, traduction personnelle.

<sup>2</sup> Sa famille et lui se sont installés de 1945 à 1949 à Göteborg en Suède, en raison de la mutation de son père, qui travaillait dans une usine d'armements.

relectures, de corrections, de reliure, ou bien même d'écrire des livres sur commande (il lui est arrivé d'en écrire sur l'astrologie ou le karaté, par exemple).

La rencontre avec Muñoz en 1974 et l'association quasi-immédiate de leurs efforts pour réaliser *Alack Sinner* lui donne non seulement un souffle d'air frais dans son travail d'écrivain, mais a également, après une période d'hésitation et de doute, des vertus salvatrices, puisqu'elle intervient à un moment important de leurs deux vies, que l'on verra par la suite. La même année, ils décident de s'installer à Brescia en Italie, où ils passent ensemble cinq années à réaliser plusieurs épisodes d'*Alack Sinner*. Sampayo déménage ensuite à Milan en 1977, mais ils vont malgré tout continuer à coopérer pour progressivement publier la plupart de leurs ouvrages en France. En dehors d'*Alack Sinner*, ils publient *Le bar à Joe* chez Casterman, *Sophie comics – Sophie Going South* chez Futuropolis, en 1981. S'en suivent *Sudor Sudaca* en 1986 (Editions Futuropolis), puis *Jeu de lumières* et *L'Europe en flammes* (Albin Michel, 1988 et 1990), ou encore une biographie de Billie Holiday (*Billie Holiday*, Casterman, 1991) ; plus récemment, il publie *Le poète* (Amok, 1999), ou *Carlos Gardel* (Casterman, 2007).

D'une façon personnelle, Sampayo collabore également à d'autres bandes dessinées, comme *L'agent de la nationale* avec Schiaffino et Zentner (Deligne, 1982), la série *Evaristo* avec Francisco Solano-Lopez<sup>1</sup>, deux tomes sur la vie de Fats Waller avec Igort (en 2004, *Fats Waller*, chez Casterman), et *Trois artistes à Paris* avec Oscar Zarate en 2006 (Dupuis, collection Aire Libre). Il écrit aussi des romans où l'univers urbain et policier prend une grande part, comme *Remontée d'égouts* (Gallimard, 1999), ou *L'année où le lion s'est échappé* en 2000. Il publie également des romans semi-autobiographiques qu'il a écrit au sortir d'une longue et dure maladie endurée entre 1992 et 1995, *Memorias de un ladrón de discos* et *La sombra de un ladrón de discos* (1999) : ces romans traitent de son rapport à la maladie et à l'amnésie dont il a été l'objet, ainsi que du pouvoir guérisseur de la musique, en particulier du jazz, qui lui a toujours tenu à cœur. Ce jazz si infiltrant, omniprésent dans toute son oeuvre<sup>2</sup>, comme c'est le cas évidemment dans la quasi-totalité de ses productions avec Muñoz, et en particulier dans la série *Alack Sinner*.

---

<sup>1</sup> Deux tomes parus de cette série policière avec Solano-Lopez : « La mort est toujours au rendez-vous » et « Cadavres en solde », élaborés au début des années 1980, et publiés en France respectivement en 1985 et 1986 chez Dargaud.

<sup>2</sup> Il a d'ailleurs écrit un livre sur le jazz intitulé *Maestros del Jazz* (Planeta-Agostini, 1990).

#### 4. Présentation de la série *Alack Sinner*

##### a) Contexte d'élaboration

##### 1) Une bande dessinée « thérapeutique »

Comme dit plus haut, la rencontre de Muñoz et de Sampayo, et la création consécutive d'*Alack Sinner*, intervient à une période difficile pour les deux auteurs. José Muñoz, après avoir vécu quelques temps en Angleterre où il a successivement dessiné pour quelques éditeurs, puis plongeur dans un restaurant à Londres, rencontre une nouvelle fois Hugo Pratt à Paris qui va l'inciter à reprendre le dessin ; par ailleurs, cela correspond également au moment où il se sépare de sa femme, qui a le mal du pays et qui décide de rentrer avec leur fille en Argentine. Le cas de Carlos Sampayo est sensiblement le même, puisqu'il fait, on l'a vu, des petits travaux peu ambitieux pour un éditeur, et qu'il a également rompu avec son épouse peu de temps avant de faire la connaissance de Muñoz. D'une façon plus large, ils sont tous deux expatriés, et de ce fait, sans-papiers dans n'importe quel pays où ils publieront par la suite. Se remettre à travailler plus « sainement », dirons-nous, leur permet de se « retrouver », en premier lieu d'un point de vue moral : *Alack Sinner* cristallise dès lors leurs principales préoccupations du moment, et le hasard n'y est pour rien si le prototype de leur personnage principal est un homme solitaire, désabusé, imparfait. En effet, l'épaisseur dont celui-ci est pourvu, même dans ses premières histoires – épaisseur de plus en plus perceptible au fur et à mesure des nouvelles parutions – se révèle être intrinsèquement liée à la personnalité de ses deux créateurs ; on retrouve même des tendances semi-autobiographiques dans certains cas. L'exemple le plus flagrant étant la relation difficile et lointaine d'*Alack Sinner* avec sa fille Cheryl et sa mère Enfer, tout comme Muñoz avec son ex-femme et sa fille reparties d'Europe en Argentine. Cela conforte l'idée d'une implication exceptionnelle de Muñoz et Sampayo dans leur bande dessinée. Ainsi, la construction d'un personnage complexe dans un environnement qui ne l'est pas moins est une manière pour eux de rassembler leurs efforts pour régler leurs difficultés personnelles du moment à travers un travail commun, et leur permet aussi de se retrouver sur un aspect important – certainement celui qui les réunit le plus –, à savoir l'impuissance devant la vision lointaine de la dégradation du climat politique de leur pays natal.

## 2) Collaboration et principe d'« auteur complet »

Quand ils commencent leur collaboration, Muñoz et Sampayo ont également la nécessité de renouer avec une créativité chahutée par leurs dernières années passées soit en Argentine, soit en Europe. C'est pour cela qu'ils se mettent très rapidement à travailler, d'une manière presque compulsive, étant donné qu'ils commencent à discuter d'un projet de bande dessinée quasiment directement, dès leur rencontre. L'idée d'élaborer un récit sur une atmosphère largement empruntée au genre noir leur convient à tous les deux, et ils vont se baser sur la précédente collaboration de Muñoz (*Precinto 56*, avec Ray Collins, en 1962 et en 1963) pour produire *A lack Sinner*. La manière de fonctionner de ces deux solitaires qui n'ont jamais travaillé ensemble auparavant reflète bien l'intensité de leur rencontre : fusionnelle, elle s'éloigne de la conception habituelle d'un couple traditionnel d'auteurs de bandes dessinées – où le scénariste se contente de donner le synopsis au dessinateur, qui s'exécute –, puisque leur travail commun se base d'abord sur la discussion. En effet, après avoir trouvé un thème qui leur convient, Muñoz et Sampayo réfléchissent sur un fil conducteur pour leur histoire, imaginant les nœuds du récit, certains dialogues, etc. : c'est là qu'ils établissent l'atmosphère et la « ligne directrice » du récit, et ils se laissent la liberté de suivre ou de transgresser celle-ci au fil de leur imagination. Dans la conception d'une bande dessinée telle qu'*A lack Sinner*, et à plus forte raison puisqu'il s'agit de leur première collaboration, les deux auteurs sont extrêmement attentifs au travail de chacun dans l'élaboration d'une planche : Sampayo a besoin de voir des esquisses ou dessins de Muñoz pour stimuler l'écriture du récit, alors que dans un schéma plus classique dessinateur-scénariste, le dessin suit et est nourri par le récit, en fonction de l'atmosphère déjà établie par ailleurs, et du rythme pour une autre part.

Carlos Sampayo, qui fait à cette occasion ses armes en tant que scénariste de bandes dessinées, conçoit chaque planche comme une phrase complète, et tend à « compacter » le récit, pour lui donner plus de concision. Muñoz quand à lui, « l'étire », pour pouvoir faire arrêter le lecteur sur des détails sortant du domaine du narratif – purement lié à l'intrigue –, ou pour marquer une pause dans le déroulement du récit. Ce syncrétisme est donc le produit de l'équilibre de leur différente manière de concevoir une bande dessinée et de leur formation propre, ainsi que des cinq premières années de travail en commun lorsqu'ils habitaient à Brescia. Dans cette

optique, si l'on suit le raisonnement du théoricien Benoît Peeters qui considère un auteur de bande dessinée « complet » comme plus à même de montrer ce qu'il souhaite de façon optimale, plutôt que le couple dessinateur-scénariste, on est en droit de se demander, compte tenu de ces éléments, si la collaboration Muñoz-Sampayo n'en constituerait pas là un contre-exemple<sup>1</sup>. Effectivement, dans l'ouvrage *Case, planche, récit : lire la bande dessinée* de Benoît Peeters, la qualification du travail de « l'auteur complet » est éloquente :

« Cette instantanéité des échanges entre le visuel et le verbal, cette façon de mettre en jeu la matière même du dessin dans l'invention d'une histoire, cette aptitude à régler un problème narratif par une astuce graphique, une difficulté de dessin par une trouvaille littéraire, il semble bien qu'elles constituent, pour bon nombre de praticiens travaillant en collaboration, l'image même du paradis perdu<sup>2</sup>. »

Ainsi, le couple d'auteurs de bandes dessinées que forme Muñoz et Sampayo réunit cette volonté commune de survivre *artistiquement* en produisant une œuvre qui leur permet à chacun de s'exprimer comme il le souhaite, en évitant le travers de l'empiètement sur l'autre dans la conception d'un travail commun ; par la même occasion, on l'a vu, ils tentent de dissoudre leurs problèmes personnels en créant ce personnage qu'est Alack Sinner. Enfin, ils veulent pouvoir également subsister du point de vue financier, puisque leur statut d'exilés et sans-papiers les plonge, depuis leur arrivée en Europe, dans une situation largement précaire : c'est aussi en partie dans cette optique qu'ils vont concevoir une bande dessinée qui pourra se mouler aux attentes d'un public européen, mais qui en même temps pourra leur permettre de garder une grande liberté créative.

---

<sup>1</sup> João Paulo Paiva Boléo a par ailleurs abordé ce problème dans « *As duplas ou o mistério da criação* », in Collectif, *José Muñoz, Cidade Jazz da solidão*, Catalogue de l'exposition au Câmara Municipal – Pelouro da Cultura, Lisbonne, Livros Horizonte, 1994, p. 20-26. Il compare également cette collaboration à d'autres tandems célèbres, dont il décrit les caractéristiques (comme Goscinny - Uderzo, Jean Giraud - Jean-Michel Charlier, ou encore Hugo Pratt – Héctor Oesterheld).

<sup>2</sup> Peeters Benoît, *Case, planche, récit : lire une bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1991, réédition *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, « Champs », 2002, p. 163.

## b) Bref aperçu

### 1) Personnages et situation

Le titre de la bande dessinée, *Alack Sinner*, qui deviendra par la suite une série, est tiré de son personnage principal éponyme. Il est détective privé, et déambule dans New York au rythme de ses enquêtes : détaché de la police « officielle », très souvent elle-même vecteur de violence et d'intolérance, il s'occupe généralement de petites affaires de mœurs sans importance, sauf quand celles-ci dégènèrent en intrigues plus sérieuses. C'est un individu très solitaire, même si ses rencontres progressives vont essaimer le fil de ses enquêtes : ces autres personnages, que l'on peut qualifier de « secondaires », sont en effet des protagonistes que l'on retrouve dans différentes histoires, et qui, pour certains d'entre eux, du fait de la pertinence de leur personnalité convenant bien à l'atmosphère singulière qu'est la ville de New York des années 1970-1980, ponctueront de cette manière tout le long de la série. Ils se construisent et se définissent par ailleurs, selon le schéma que suit *Alack Sinner*, au fil des publications : d'une part évolutives, les indications sur certains personnages vont être découvertes au fur et à mesure qu'avance le récit, en compagnie du lecteur, comme cela va être le cas d'un pianiste noir, John Smith III<sup>1</sup>, ou bien de Cheryl<sup>2</sup>, la fille d'Alack ; d'autre part, très souvent rétroactives, les informations que l'on va disposer au fur et à mesure sur les différents personnages de la série se font par le biais de *flash-backs* (c'est le cas de Gloria<sup>3</sup>, l'ancienne femme d'Alack Sinner). Par ailleurs, certains autres types de personnages qui peuplent *Alack Sinner* – en dehors d'Alack lui-même – bénéficient d'un traitement plus précis que pour d'autres protagonistes de la série : il s'agit en effet de personnages apparaissant dans différents albums du cycle historié, prenant part à l'histoire des mêmes façons que détaillé plus haut, mais qui en même temps vont avoir leur(s) propre(s) album(s), comme Sophie (avec *Sophie comics – Sophie Going South*, Futuropolis, 1981), ou

---

<sup>1</sup> Première apparition de John Smith III dans « Viet Blues », publié pour la première fois en Italie dans *AlterLinus* n°3, mars 1975, p. 8-22 ; plus tard publié en France dans l'album *Viet Blues*, Casterman, 1977.

<sup>2</sup> Indications dites « évolutives » chez Cheryl rencontrées surtout dans l'album *Histoires privées* (Casterman, 2000).

<sup>3</sup> Apparition dans « Souvenir 1 » (publié en France dans l'album *Flic ou privé*, Casterman, 1983).

Joe, dans le cycle des histoires de bars, dont est il est le référent et le seul lien véritable avec *Alack Sinner* (les premiers exemples sont *Le bar à Joe*, Casterman, 1981 ; *Histoires amicales du bar à Joe*, Casterman, 1987). Ces albums, s'ils ne rentrent pas dans le champ d'étude de la série *Alack Sinner* puisqu'ils en sont pour le reste des productions parallèles, la complètent d'une certaine manière, en approfondissant la personnalité de ces personnages et en utilisant le même environnement, à savoir la ville de New York.

Le lieu, comme on l'a brièvement abordé, est un moyen pour Muñoz et Sampayo d'installer un cadre, puisque les histoires vont se dérouler presque exclusivement à New York. On trouve néanmoins quelques incursions en dehors de la mégalopole américaine, quand Alack va par exemple aller voir son père dans le Maine, (dans l'album *Rencontres* chez Casterman en 1984) ou quand celui-ci est accompagné de Cheryl et qu'ils s'envolent pour Paris (dans l'album *Histoires Privées*, chez Casterman en 2000). L'essentiel de l'action est donc centré sur la mégalopole nord-américaine, et au-delà, dans une multitude de lieux dépeignant un large panorama de la ville : la rue d'abord et surtout, mais aussi les bars (comme on l'a vu plus haut), en plus des lieux relevant plutôt du domaine du privé, comme des commissariats, des appartements (celui de Loretta Parker dans « Viet Blues », ou bien celui d'Enfer dans « Cité Obscure », à titre d'exemples) jusqu'à des endroits liés spécifiquement aux besoins de l'enquête d'Alack, mais dans ce cas-là souvent très intimistes (les lieux de vie ou bureaux de clients, par exemple).

## 2) Généralités

*Alack Sinner* apparaît, depuis sa conception, et comme bien d'autres bandes dessinées contemporaines, à la fois dans la presse spécialisée, puis en parution en albums. Pour commencer, la place de la presse comme support de diffusion des premières publications européennes de Muñoz et Sampayo tient une large dimension dans l'évolution de la série. Et bien que nécessaire, voire indispensable aux deux auteurs argentins pour leur reconnaissance dans le milieu de la bande dessinée, mais également pour raison purement « alimentaire », elle leur permet aussi d'avoir un rythme de production très soutenu : la publication dans la presse, et c'est une des principales différences avec la parution en albums, fait rentrer dans le champ de la composition d'une bande dessinée la notion de délai et de cadence de

production. Et même si certaines revues telles que *Alterlinus* ou *Charlie Mensuel* laissent une grande liberté aux auteurs dans le nombre de pages alignées dans un numéro, ce système de publication nécessite un travail régulier et perpétuel : c'est bien évidemment le cas chez Muñoz et Sampayo et de leur collaboration intensive lorsqu'ils habitaient à Brescia entre 1974 et 1979. Cependant, cette production diffusée dans la presse est contrebalancée par des tirages en albums : ce format singulier cher à la bande dessinée européenne est dans ce cas-ci lié au départ à la publication en périodiques, puisqu'il reprend les divers épisodes initialement parus mensuellement, en les regroupant. La pertinence d'une étude d'une œuvre de bande dessinée telle qu'*Alack Sinner*, qui est à plus forte raison une série d'albums, ne peut pourtant pas se baser sur les simples parutions dans la presse, pour deux raisons : d'une part, le support qu'offrent les revues ne permet pas – ou mal – de nous donner une vision globale nécessaire à une compréhension la plus précise possible. Dans le cas de « Constancio et Manolo » ou de « Viet Blues », l'histoire est scindée en parties distinctes, pour des raisons matérielles (les périodiques, même spécialisés, peuvent très difficilement s'offrir une trentaine de pages d'un même récit), ce qui peut à l'évidence se révéler trompeur dans le déroulement de l'histoire, étant donné que la narration est pensée, pourrait-on dire, de manière « atmosphérique » ou « globale » (Muñoz et Sampayo, s'ils ne connaissent pas forcément la fin d'une histoire quand ils l'a commencent, ont tout de même un certain nombre d'idées en tête, de points de repères par lesquels passer : la pertinence d'un épisode de peut se comprendre qu'au regard des autres qui le complètent). D'autre part, le fait de prendre les épisodes ou les albums comme point de départ de l'étude, sans pour autant écarter le rôle majeur du support périodique dans l'élaboration de la série, permet d'obtenir une vision homogène de l'ensemble, les derniers albums d'*Alack Sinner* étant indépendants du circuit de la presse.

En outre, la série *Alack Sinner*, conçue peu après la rencontre des deux auteurs argentins expatriés, est donc d'abord publiée dans la presse, en Italie, dans la revue mensuelle *AlterLinus*, à partir de janvier 1975. Les premières histoires parues sont « L'affaire Webster » et « L'affaire Filmore », en janvier et en février 1975, puis suivent les trois épisodes de « Viet Blues » s'échelonnant sur les trois mois suivants. En France, la première apparition de Muñoz et Sampayo suit de près les premières publications italiennes, puisque c'est en novembre 1975 que « Viet Blues » est publié dans les pages de *Charlie Mensuel*, les histoires suivantes paraissant jusqu'en mai 1978. En dehors des nombreuses éditions à l'étranger, les



épisodes d'*Alack Sinner* se développent surtout par la suite en Belgique et en France, notamment chez les éditions Casterman – maison à laquelle ils sont toujours affiliés par ailleurs – et ils se voient à cette occasion occuper le sommaire de la revue associée (*A Suivre*) dès février 1979, jusqu'en 1997. La parution initiale des histoires de Muñoz et Sampayo est donc principalement liée à ces trois revues, où apparaissent au fil des années la très grande partie des épisodes d'*Alack Sinner*, mais également certaines de leurs autres productions, comme *Sophie Comics*, *Sudor Sudaca*, ou même *Billie Holiday*. Ces œuvres parallèles à l'élaboration d'*Alack Sinner* sont également publiées, d'une façon beaucoup plus rare, dans des revues telles que *BD* en 1978, ou *L'écho des savanes* en 1982.

L'édition en albums d'*Alack Sinner* est comme dit plus haut, consécutive à la publication dans la presse ; elle est également très largement rattachée à la France, puisque c'est dans ce pays que la majeure partie des éditions y paraissent (surtout à partir du moment où Muñoz et Sampayo s'affilient à Casterman). Certains autres pays comme l'Italie, et dans une moindre mesure une bonne partie des autres pays européens, lui font la part belle dans leur champ éditorial (le premier exemple publié est d'ailleurs édité en Italie chez Milano Libri, en lien avec *Alterlinus*)<sup>1</sup>. L'édition initiale d'un album de Muñoz et Sampayo en France va donc être *Alack Sinner*, en 1977 aux éditions du Square<sup>2</sup>, associant les épisodes « Viet Blues », « La vie n'est pas une bande dessinée, baby », « Lui dont la bonté est infinie » et « Scintille, scintille ». Il ne s'agit alors pas ici des histoires originelles de la série, mais des premiers récits publiés par *Charlie Mensuel*. Cet album est très bien accueilli, et il hérite en 1978 du prix du Meilleur Album Etranger au Salon International de la Bande Dessinée d'Angoulême. C'est donc à la suite de cela que toutes les autres parutions de la série phare de Muñoz et Sampayo seront chaperonnées par Casterman, qui les pré-publie d'abord dans la revue (*A Suivre*) avant de passer sur le support traditionnel de l'album : en 1983 paraît *Flic ou privé*<sup>3</sup>, qui reprend les premières publications dans *AlterLinus*, accompagnées de « Conversation avec Joe », « Constancio et Manolo », « Cité obscure », « Souvenir 1 » et « Souvenir 2 » qui

---

<sup>1</sup> A ce propos, il faut remarquer que si les éditions françaises vont être largement privilégiées pour des raisons de commodité, les éditions des autres pays ne seront pour autant éludées de notre propos.

<sup>2</sup> Cette première édition en album d'*Alack Sinner* est en fait un « Charlie Spécial », supplément hors série de la revue *Charlie Mensuel*.

<sup>3</sup> Cet album sera réédité partiellement en 1999 sous le nom *Mémoires d'un privé*, toujours chez Casterman.

remporte cette année-là le prix du Meilleur Album au festival d'Angoulême, et le Yellow Kid du Festival de Lucca ; puis « Rencontres » en 1984, la réédition de la version du Square de 1977 sous le titre « Viet Blues » en 1986, et « Nicaragua » en 1988. Autrement occupés par d'autres projets déjà cités (chez Casterman, mais aussi chez d'autres éditeurs comme Futuropolis, Albin Michel, Vertige Graphic ou Amok, par exemple), Muñoz et Sampayo conçoivent bien plus tard la suite des pérégrinations du privé de New York, mais pour la première fois sans être préalablement liés au support presse, en particulier parce que la revue (*A Suivre*) n'existe plus. Paraissent donc « La fin d'un voyage » en 1999, « Histoires privées » en 2000, puis la dernière histoire en date de la série, « L'affaire USA », en 2006.

### 3) Mode de fonctionnement

La succession des épisodes de la vie d'Alack Sinner comprend non seulement sept albums à proprement parler (sans tenir compte des rééditions ou des rééditions partielles), qui s'étalent sur la période 1975-2006, mais aussi une grande quantité de récits qui composent ces albums (vingt-huit au total). Sans être des recueils d'histoires éparses qui n'ont d'autre rapport entre elles que le personnage principal, elles forment plutôt un défilement d'enquêtes auxquelles est confronté Sinner. Le lien tangible qui fait qu'il ne s'agit pas seulement ici d'épisodes indépendants où les personnages et le lieu sont le terreau d'un continuel renouvellement de l'histoire<sup>1</sup>, est d'une certaine manière le passage du temps : si ces enquêtes, mises bout à bout, ne forment pas une suite parfaitement continue de la vie d'Alack, elles dépeignent pourtant les moments forts de sa carrière de détective privé et de sa vie en général (les deux s'imbriquent incontestablement), et elles laissent au lecteur la liberté d'imaginer son quotidien d'une façon plus globale. Et le fait que ces épisodes paraissent au fur à mesure des années de façon irrégulière et non linéaire dans la successivité, ils laissent tout de même à quiconque la possibilité de reconstruire la chronologie de l'histoire du point de vue d'Alack Sinner<sup>2</sup>. Certains épisodes, comme

---

<sup>1</sup> L'exemple le plus probant d'un genre comme celui-ci est bien sûr le *Krazy Kat* de Georges Herriman, dans les années 1930 aux Etats-Unis.

<sup>2</sup> A ce propos est parue, entre 2007 et 2008 chez Casterman, une intégrale de la série *Alack Sinner* en deux volumes, reprenant la chronologie de la vie d'Alack Sinner, selon la volonté des deux auteurs.

« Souvenir 1 » et « Souvenir 2 », utilisent même – comme leur nom l’indique – le procédé du *flash-back* pour étayer le passé et la personnalité du « héros ».

Ainsi, il est préférable de tenir rigueur pour cette étude de l’évolution de la série en fonction de la chronologie de la conception des différentes histoires et des premières publications, qu’elles soient en albums ou dans les pages de périodiques<sup>1</sup> : on note les épisodes initiaux déjà cités et parus dans *Alterlinus* (« Le cas Webster », « Le cas Fillmore »), puis les premiers albums (de « Viet Blues » à « Scintille, scintille », chez les éditions du Square en 1977, par exemple). Les autres histoires se suivent jusqu’en 2006 comme il l’a déjà été montré plus haut. Du point de vue stylistique, la succession d’épisodes qui est proposée là peut paraître à bien des égards trompeuse, compte tenu de la large différence qu’opposent l’ensemble des épisodes d’*Alack Sinner* avec l’épisode « Conversation avec Joe », paru en Italie sous le titre *Alack Sinner così com’era* en 1981. Bien qu’il soit contemporain des autres albums de Muñoz et Sampayo édités en France abordant le même univers comme le *Le Bar à Joe* (Casterman, 1981) ou *Sophie Comics – Sophie Going South* (Futuropolis, 1981), sa conception diffère dans la composition des planches, ce qui pourrait donner l’impression au lecteur néophyte d’un archaïsme dans la structure générale du *multicadre*<sup>2</sup>. Il ne s’agit ici, en fait, que d’une différence de format de la petite publication italienne. En effet, si la conception habituelle d’une bande dessinée chez Muñoz et Sampayo prend comme base un multicadre composé de trois bandes se déclinant elles-mêmes en *strips*<sup>3</sup> de deux à trois cases (les variations de cette disposition forment aussi l’intérêt de cette œuvre), on trouve néanmoins dans cet exemple une différence de hauteur de bandes, qui ne sont ici qu’au nombre de deux. Le détail, s’il vaut la peine d’être mentionné, n’influe cependant pas sur le contenu des vignettes, dont on verra bien plus tard l’importance, et en particulier celles de l’épisode dont on parle, « Conversation avec Joe ».

L’étude d’une bande dessinée comme la série *Alack Sinner*, pour résumer brièvement, se conçoit sous deux principaux aspects : compte tenu d’abord de tous

---

<sup>1</sup> L’ordre chronologique des histoires parues en albums n’est pas le même que l’ordre de conception des premières planches, mais ce ne pose pas réellement problème dans la mesure où celles-ci ont par la suite été éditées à leur tour en album, et que l’on a vu que considérer *Alack Sinner* sous l’angle de la vie du personnage éponyme n’est pas nécessaire.

<sup>2</sup> Se référer au **glossaire des termes techniques**.

<sup>3</sup> Idem.

les éléments propres à l'étude de n'importe quelle œuvre d'art, il est primordial de considérer le contexte. Celui de l'Argentine et des vies des deux auteurs qui lui sont associées principalement, le contexte européen et nord-américain n'ayant que peu de prises sur notre propos, ou alors de manière très sporadique. D'autre part, il faut garder à l'esprit qu'une étude en bande dessinée concerne essentiellement le monde de l'édition, la bande dessinée moderne étant définie en partie selon le principe de la publication en masse : c'est ainsi que l'on ne peut pas considérer comme étant de la bande dessinée une enluminure comme « La vie de David » de la Bible de Etienne de Harding<sup>1</sup> (1109, Cîteaux, conservé à Dijon, Bibliothèque municipale, manuscrit 14 f° 13.). On est dès lors forcé de tenir compte des contraintes liées à la publication – parutions, traductions, etc. – pour une bonne compréhension des jeux d'influences parmi l'histoire du média, et par extension du sujet qui nous intéresse, ici la série de Muñoz et Sampayo.

---

<sup>1</sup> Dans « La vie de David », on peut cependant noter la présence d'éléments proches de la bande dessinée moderne, à défaut de publication en masse : sorties de cases, phylactères, etc.

## II. Alack Sinner, ou la nécessité d'une culture occidentale

### 1. Des « buenos aires » d'occident

Comme on l'a déjà vu, l'Argentine est un pays profondément marqué, depuis la conquête espagnole, par le poids des puissances européennes et nord-américaines. Ces empreintes étrangères dans l'histoire du pays se retrouvent logiquement dans le monde de la bande dessinée, que ce soit par les mouvements géographiques d'auteurs, les modes de fonctionnement de la presse spécialisée, ou bien encore dans les fortes influences culturelles, stylistiques ou littéraires qui leur sont associées. Ce large brassage de cultures différentes fait donc partie intégrante de l'Argentine et de Buenos Aires – en raison de son hégémonie dans tout le pays – et le rôle que détiennent l'Europe et les Etats-Unis dans la conception d'une identité argentine n'en est pas moins corroboré par le vaste métissage de toutes ces influences. Hugo Pratt l'illustre d'ailleurs clairement quand il parle de ses années passées en Argentine :

« Buenos Aires était alors un port d'émigrants comme pouvait l'être New York, un port où ils se rencontraient, créaient leur propre ghetto et faisaient des enfants qui se mariaient entre eux : les petits-fils ou les arrières petits-fils finissaient par devenir argentins<sup>1</sup>. »

Ainsi, pour revenir à la bande dessinée argentine, à la base très calquée sur ses ascendants « occidentaux », elle se dote au fur et à mesure de son histoire d'une particularité qui fait tout son intérêt, celle d'imbriquer ses évolutions qui lui sont propres aux influences européennes et américaines.

Pour un maximum de clarté, il est nécessaire de rappeler ici ce qu'englobe la dénomination d'« occidental ». Selon la définition du dictionnaire de l'Académie Française (8<sup>ème</sup> édition), l'occident est « celui des quatre points cardinaux qui est du côté où le soleil se couche », c'est-à-dire à l'Ouest. Mais il est également précisé que « dans un sens plus particulier » il concerne la « Partie de l'ancien monde qui est au couchant ». Ainsi, quand on considère l'Europe comme le foyer de la culture occidentale proprement dite, on y ajoute les Etats-Unis par extension. Cependant, le

---

<sup>1</sup> Phrase rapportée dans *Hugo Pratt 50*, Paris, Glénat, 1981, p. 3.

continent américain dans son ensemble ne se prête pas à cette appellation, et c'est peut-être en raison de l'opposition aux pays de l'Est – à partir de l'époque du bloc communiste – que la désignation « occidental » se restreint aux Etats-Unis et à l'Europe de l'Ouest. Dans le cas de la bande dessinée, des trois grands « pôles » mondiaux où la production et le public sont nombreux, on exclut bien entendu le Japon ; on peut cependant élargir l'aire géographique des Etats-Unis à l'Amérique du Nord, puisqu'on peut considérer que le Canada partage des influences et un mode de fonctionnement largement calqués sur le modèle étasunien.

a) Influences européennes :

1) Auteurs européens en Argentine

Parmi les différentes générations d'immigrants européens, figurent des auteurs ou futurs auteurs d'importance pour l'ensemble de la bande dessinée mondiale : la plupart d'entre eux s'initient au média dans ce contexte, et participent à la construction de la singularité de l'*historieta* argentine. René Goscinny en est le premier illustre exemple, puisqu'il passe toute son enfance à Buenos Aires, de 1928 à 1945. Il y fréquente le collège français (*colegio frances* à l'adresse *Pampa 1900*), et commence à s'intéresser au dessin, ainsi qu'à l'écriture de textes (il publie dans un journal interne au lycée français de Buenos Aires en 1944) ; la même année, il travaille comme assistant d'un dessinateur publicitaire autrichien. Tout comme n'importe quel immigré français en Argentine, il est d'abord baigné dans une culture littéraire française. De plus, il va se sensibiliser au cinéma hollywoodien, très présent en Argentine. Comme n'importe quel enfant vivant à Buenos Aires à cette époque, Goscinny est nourri par la culture métissée de l'Argentine, ainsi que par l'*historieta*. Dans une moindre mesure, même si cela reste peu négligeable, les années 1930 voient apparaître en effet les premiers succès de Dante Quiterno – et en particulier *Patoruzù* – dont l'esthétique et la stylistique ne sont pas étrangères au style que l'on lui connaît par la suite.

Mais si Goscinny n'a presque rien publié en Argentine, puisque ses années passées à Buenos Aires constituent sa période de formation – cela a pour lui l'aspect d'un « air de paradis », selon Pascal Ory<sup>1</sup> –, il n'en est pas de même pour d'autres

---

<sup>1</sup> Goscinny, *la liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007, p. 32.

européens. Des jeunes auteurs italiens, formant un collectif appelé « groupe de Venise » (composé de Mario Faustini, Hugo Pratt, Dino Battaglia et Alberto Ongaro, pour ne citer que les plus renommés d'entre eux), gravitent autour de la revue italienne *L'Asso di Picche* dès 1945, et se font notamment connaître du monde de l'*historieta* argentine par ce biais. Ensemble, ils conçoivent des *fumetti* sur le principe de grands récits d'aventures, et se rapprochent également du modèle des *comics* américains, à l'image de la série éponyme de la revue, créée par Ongaro, Faustini et Pratt. A la suite de cela, ceux-ci sont conviés à Buenos Aires par l'Editorial Abril – Battaglia va au reste demeurer dans son pays natal, même si par ailleurs il collabore à distance à l'*historieta* argentine<sup>1</sup> – et c'est là que Pratt y rencontre Héctor Oesterheld. Celui-ci est lui-même très fasciné par la culture européenne. En 1951, ils commencent à collaborer dans la revue *Cinemisterio*, puis l'année suivante dans *Misterix* avec la série *Sargento Kirk*. C'est le début d'une longue et foisonnante collaboration entre les deux hommes, Pratt résidant en Argentine jusqu'en 1959. Il y retourne bien plus tard, après la chute de la junte militaire en 1983.

Plus que tout autre auteur, Hugo Pratt est l'exemple et le véhicule de jeux d'influences mutuelles entre l'Europe et l'Argentine, en dépit du fait que ce soit un homme de toutes les nationalités. Effectivement, sa vie rassemble à une succession de voyages et d'établissements hors d'Italie. Mais il est européen avant tout, bien qu'il ai vécu en Afrique et en Amérique latine : il s'installe et publie en effet en Angleterre au début des années 1960, puis en France à partir de 1970 et en Suisse dès 1984 ; il retourne également très régulièrement en Italie, où il continue de surcroît à publier dans un grand nombre de revues spécialisées. Ainsi, il est dans un sens vecteur d'influences européennes en Argentine, avec, comme on l'a vu, la création de bandes dessinées avec les plus grands auteurs argentins de l'époque : de ces collaborations résultent une sorte d'*historieta* métissée. Il est en outre un des principaux moteurs de l'édification de la *Escuela Panamericana de Arte* de Buenos Aires, qui participe considérablement à l'évolution et à l'importance grandissante de la bande dessinée argentine. Cependant, s'il doit quitter Buenos Aires à l'orée des années 1960 en raison de la crise économique que traverse le pays à cette époque,

---

<sup>1</sup> Sur un scénario d'Ongaro, il dessine notamment *Capitan Caribe* pour la maison d'édition d'Oesterheld, *Frontera* ; il publiera également en Argentine *Cowboy Kid*, avec Salgari (dates non connues).

il y reste profondément attaché<sup>1</sup>, puisque c'est en partie l'*historieta* qui lui a permis de se construire artistiquement. Les jeunes générations restent profondément marquées par sa présence et ses productions publiées en Argentine, et dans le cas de José Muñoz – qui est, dès l'enfance, un des plus grands admirateurs de Pratt – cela contribue certainement au fait que celui-ci se soit tourné vers le vieux continent à l'approche de ses trente ans. Les influences européennes prennent ainsi une part importante dans la construction artistique du dessinateur d'*Alack Sinner*.

## 2) L'enseignement d'Humberto Cerantonio

La formation de Muñoz en bande dessinée, via l'École Panaméricaine d'Art et l'enseignement de Breccia, ne peut se comprendre qu'au regard de l'instruction artistique dispensée par Humberto Cerantonio. Ce sculpteur né à Buenos Aires en 1913, mais originaire des Abruzzes, est une connaissance du père de José Muñoz – âgé de douze ans – et c'est grâce à cela que celui-ci commence un apprentissage dans l'atelier du sculpteur, d'une durée de trois ans, à raison de deux jours par semaine. Il a déjà été souligné que Cerantonio ne considère pas la bande dessinée comme digne d'intérêt, et dans cette optique, il s'efforce de transmettre à son jeune élève des notions artistiques conventionnelles, aussi diverses que variées, dans une conception assez « traditionnelle » de l'histoire de l'art. Cette vision un tant soit peu académique de l'art, même non-exhaustive, permet de faire broser à Muñoz une grande partie de l'histoire de l'art italien, du classicisme de la Renaissance en sculpture et en peinture – le *quattrocento* essentiellement –, jusqu'au cinéma des périodes contemporaines (nous sommes à ce moment-là aux alentours de 1954). Le néoréalisme est alors un des courants artistiques qui va le plus marquer Muñoz, en tant qu'observateur de l'inédit du quotidien (Rome, ville ouverte de Rossellini en 1946 en est l'exemple le plus célèbre). En dehors de l'art italien, Cerantonio continue de la même façon à présenter une vue d'ensemble de l'art européen, en particulier en amenant très régulièrement Muñoz au cinéma, pour voir de préférence des films européens en noir et blanc, qu'ils soient muets ou parlants : réalisme poétique à la française – mouvance inspirée de la littérature « réaliste » et du cinéma

---

<sup>1</sup> Pratt continue par ailleurs d'être lié à l'Argentine, comme le montre l'exemple de *El Gaucho*, bande dessinée qui dépeint le XIX<sup>ème</sup> siècle argentin et la colonisation européenne, qu'il scénarise pour Milo Manara, en 1991.



expressionniste allemand – mais aussi des films du cinéma espagnol, ou des oeuvres d'Ingmar Bergman, etc. Cette formation, que l'on peut qualifier de « théorique », est bien entendu corroborée par un important apprentissage plastique.

Tout comme l'enseignement de l'histoire de l'art, la formation artistique du point de vue technique est très éclectique. D'abord passionné par le dessin, Muñoz en apprend bien sûr les rudiments pour commencer ; mais il est très vite dirigé vers d'autres formes artistiques, comme la sculpture ou la peinture. Il est également avéré que Cerantonio l'initie à la pratique de la marionnette : ainsi, à partir d'un thème donné, les élèves du sculpteur doivent improviser des histoires, afin de monter un spectacle, à la manière de metteurs en scènes. On comprend grâce à cela que la bande dessinée va s'imposer chez Muñoz, qui apprend ici les bases de la conception d'un récit. En complément d'une formation plutôt techniciste de la bande dessinée à la *Escuela Panamericana de Arte*, l'apport de Cerantonio lui permettra par la suite de considérer la bande dessinée dans toute sa complexité, c'est-à-dire comme un « genre narratif à dominante visuelle », pour reprendre l'expression de Thierry Groensteen<sup>1</sup>.

Muñoz reparle bien après de l'importance de ses influences indirectement issues d'Europe dans la construction de son identité artistique et stylistique. L'enseignement de Cerantonio dépeint « un passé lointain mais proche, [ses] racines européennes<sup>2</sup> ». Par la suite, quand il décide de quitter l'Argentine pour l'Europe en 1972, il se tourne d'abord vers l'Italie – entraînant avec lui Carlos Sampayo – puisque c'est le pays le plus familier après son pays natal : il peut, de cette manière, le visiter et se rendre compte de ce que lui a enseigné Humberto Cerantonio, et tenter d'approfondir cette propension pour l'art européen.

### 3) Autres apports

José Muñoz, du fait de son éducation artistique, trouve aussi dans un certain nombre de courants artistiques européens un intérêt particulier. D'une manière générale, il est assez facilement tourné vers les avant-gardes du début du XX<sup>ème</sup> siècle, grâce à Cerantonio, et dans tous les domaines. Mais s'il en est un qui éveille

---

<sup>1</sup> *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, collection Formes Sémiotiques, 1999, p. 14.

<sup>2</sup> FOFI Goffredo, MUNOZ José, SAMPAYO Carlos, *Conversations avec Muñoz et Sampayo*, Paris-Tournai, Casterman, 2008, p.11.

en lui plus d'intérêt, c'est bien l'expressionnisme – nous y reviendrons plus tard – puisqu'il lui est proche notamment grâce à l'influence d'Alberto Breccia. L'étendard de ce courant, qui réunit plusieurs médias, prolonge en Muñoz le rayonnement de son enseignant : il va s'intéresser bien entendu à la peinture et à des artistes emblématiques, acteurs indépendants des avant-gardes, comme Egon Schiele ou Georges Rouault, et au groupe expressionniste *Die Brücke*<sup>1</sup>. Mais également, Muñoz a une large inclination pour le cinéma expressionniste, ou considéré comme tel, que ce soit dans ses premiers exemples (du caligarisme de Wiene à Murnau), jusqu'à ses aperçus les plus dérivés (Fritz Lang, qui en reste cependant très proche à ses débuts). De façon plus globale, il est intéressé par la quasi-totalité de la production cinématographique allemande comprise entre 1913 et 1933.

Carlos Sampayo est aussi baigné dans cette atmosphère argentine investie d'une culture européenne prédominante, étant donné qu'il est également sensible à l'art européen. En premier lieu, il est comme beaucoup d'argentins, fasciné par le cinéma européen, étant donné que celui-ci constitue, avec le cinéma nord-américain, la majeure partie des films projetés en Argentine. D'un autre côté, il est bien évidemment empreint d'influences littéraires, surtout argentines, elles-mêmes étant indirectement influencées par la littérature européenne. On en trouve des exemples dans les œuvres de Borgès<sup>2</sup> ou bien dans celles de Julio Cortázar<sup>3</sup>. Le fait que cette littérature argentine soit pour une grande part soumise à l'influence européenne est une des raisons pour laquelle – avec la langue – il décide de s'exiler en Espagne au début des années 1970 pour trouver du travail.

---

<sup>1</sup> Ce groupe réunit les influences des gravures sur bois de Gauguin, de Van Gogh, du symbolisme de Munch ou encore de l'art océanien ou africain. Il est incarné en les personnes de Kirchner, Schmidt-Rottluff ou de Max Pechstein, par exemple.

<sup>2</sup> Il faut préciser que Borgès grandit en Suisse, puis est nourri dès son enfance de littérature britannique, plus tard de littérature française, et va participer au mouvement ultraïste espagnol au début des années 1920.

<sup>3</sup> Cortázar est professeur de littérature française à l'université de Cuyo à partir de 1944, et émigre en France en 1951.

## b) Influences Nord-Américaines :

L'Argentine est comme on l'a vu, une nation multiculturelle, et elle est donc aussi très fortement marquée par la culture des Etats-Unis, celle qui est commune de cette façon à un grand nombre de pays au sortir de la Deuxième Guerre Mondiale. On retrouve cette hégémonie culturelle nord-américaine dans plusieurs domaines de création. D'abord dans la forte diffusion du cinéma hollywoodien (les cinémas argentins proposent plus largement les grands films nord-américains) mais aussi dans la littérature : comme on va le voir par la suite, nombreux sont les écrivains argentins qui s'inspirent de la littérature nord-américaine et en particulier, dans le cas qui nous intéresse, du roman noir américain. De plus, on constate également l'apport des Etats-Unis dans les nombreuses séries télévisées diffusées en Argentine, et enfin dans la bande dessinée et ses supports. Dans ce dernier cas, elle tient une importance toute particulière, qui fait le pendant des influences européennes, et agit sur plusieurs plans : de la nature même des bandes dessinées jusqu'aux thèmes abordés, en passant par les modes de fonctionnement de la presse argentine.

### 1) *Comics* d'aventures : incidences graphiques et narratives

Le rôle du *comic* dans l'*historieta* est très complexe, vu qu'il dépasse largement les influences directes des Etats-Unis à l'Argentine, même si bien au contraire celles-ci ne sont pas dénuées d'importance. Il intervient en premier lieu sur des acteurs de la bande dessinée européenne, comme on a pu le voir avec le « groupe de Venise », qui montre un attachement aux héros masqués américains avec Hugo Pratt en tant que meilleur représentant de cette tendance. Celui-ci va par la suite continuer de se référer au *comic*, et en particulier à des travaux d'auteurs américains actifs à partir des années 1930, qui concilient la vision des romans d'aventures et une esthétique du noir et blanc : Milton Caniff, Alex Raymond, Noël Sickles en sont les meilleurs représentants. Ces auteurs vont largement faire école dans ces domaines, et font certainement partie des créateurs ayant le plus contribué à l'évolution de la bande dessinée mondiale. On ne parle ici que de deux d'entre eux, étant les plus pertinents au regard de la présente étude, puisqu'ils sont le point de départ d'une esthétique singulière, qui devient par la suite quasi-universelle : d'abord dans l'utilisation concise mais efficace du noir et du blanc au sein d'un graphisme dit

« réaliste », mais aussi dans l'adaptation de cette esthétique au récit d'aventures à destination des *daily strips* et des *Sunday pages*. Milton Caniff, tout d'abord, est une des bases de diverses influences graphiques qui vont suivre, qui peut se scinder en deux branches distinctes : de Jigé à Jean Giraud d'un côté, par exemple ; mais dans une autre optique, celle qui nous intéresse, on retrouve l'importance de Caniff chez Francisco Solano-López, Arturo Del Castillo, ou chez Pratt justement, jusqu'à Comès et Muñoz, en passant par Breccia. Le dessin de Caniff semble bien se prêter au principe de « convergence rhétorique » avancé par Groensteen dans son *Système de la bande dessinée*<sup>1</sup>, puisqu'il utilise un noir et blanc en clairs-obscur composant avec des effets narratifs à dominance dramatique, comme on peut le voir dans un exemple de *Terry and the pirates*, souligné par ailleurs par Thierry Smolderen et Thierry Groensteen<sup>2</sup> (Fig. 2). On retrouve également ce processus chez un proche collaborateur de Caniff, Noël Sickles, âgé de quatre ans de moins que celui-ci. Il est chargé d'expérimenter des techniques améliorant le travail de l'auteur de *comics* : utilisation de la trame mécanique, ou premier travail à la plume accentuant l'usage d'aplats noirs au pinceau. Caniff, qui admire son cadet tant il est doué, dit même de lui qu'il peut parfois construire sa mise au noir par les ombres au pinceau dans un premier temps, pour ensuite revenir préciser le dessin à la plume.

La bande dessinée d'Amérique du Nord, par le biais du génie de ces deux auteurs, permet donc à de nombreux dessinateurs et scénaristes de puiser là des ressources ouvrant sur de nombreuses possibilités narratives et esthétiques. En dehors de l'Europe, le *comic* d'aventures trouve également écho en Argentine, en particulier chez des auteurs comme Oesterheld ou Alberto Breccia. On va l'étudier plus tard de manière plus précise, mais la période florissante de l'*historieta* d'aventures, qui s'amorce dès les années 1940, et qui on verra se flanquer à la constitution de son identité le cosmopolite Hugo Pratt, commence ainsi par la diffusion de bandes dessinées nord-américaines dans la revue *Misterix*. Cela aboutit à une construction très spécifique de l'*historieta*, calquée dans son fonctionnement sur le modèle nord-américain.

---

<sup>1</sup> Selon Groensteen, le principe de « convergence rhétorique » consiste en un déchiffrement optimal d'une bande dessinée à l'aide d'éléments concourants à la « production d'un effet unique », constituant là une des six caractéristiques du dessin narratif. *Op. cit.*, p. 190-191.

<sup>2</sup> « Entretien avec Milton Caniff », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°66, Grenoble-Bruxelles, Glénat, novembre-décembre 1985, p. 11.

## 2) Culture et usages

La plupart des revues argentines spécialisées en bande dessinée relaient donc les productions des Etats-Unis dans des supports privilégiés, comme les revues *El Tony* ou *Pololo*, qui publient des bandes dessinées renommées, comme *Agente Secreto X-9* (*Agent secret X-9*) d'Alex Raymond ou encore *Tarzán* et *Batman*, dans l'hebdomadaire *El Tony*. Dans cette même revue, apparaissent également divers archétypes de la culture nord-américaine, comme *Carlitos*, qui brode une histoire autour du personnage de Charlie Chaplin, preuve supplémentaire de la présence incontestée de la culture des Etats-Unis dans la presse argentine. De plus, l'*historieta* prend comme modèle de diffusion – pour une part des publications – celui existant aux Etats-Unis, à savoir la présence de bandes dessinées dans des quotidiens nationaux, dès les origines de la bande dessinée argentine. Cela a pour conséquence le conditionnement des récits sur le modèle du *continuará*, c'est-à-dire des histoires à épisodes que le lecteur découvre au fil des jours. *Misterix*, *Frontera* et *Hora Cero* sont en quelque sorte le prolongement de ces deux tendances, étant donné que ces revues utilisent cet effet du « à suivre », tout en restant des parutions exclusivement réservées à la bande dessinée. Elles diffusent de même des bandes dessinées relativement inspirées des modèles de *comics* d'aventures, à la différence que les recherches et les évolutions des productions gravitant autour d'Oesterheld vont dépasser ces conceptions nord-américaines – le format « à l'italienne » des revues le justifie dès le premier abord – pour devenir des spécimens propres à l'Argentine.

La série *Alack Sinner*, produit direct de ces innovations sur la base du *comic* d'aventure est, rappelons-le, issue de la branche dite « réaliste » de la bande dessinée nord-américaine. Elle comprend des thématiques relatives à cette culture, du fait de ses personnages et de son univers : le récit se déroulant aux Etats-Unis, les auteurs sont contraints d'immerger leurs histoires dans l'atmosphère correspondante. Ils choisissent si possible des éléments qui leur sont chers au sein de cette culture, mais qui sont aussi compréhensibles pour n'importe quel européen (il est bon de rappeler ici qu'*Alack Sinner* est destiné au départ seulement à un public européen). On peut ainsi constater que d'une part, le personnage Alack est la résultante du champ culturel des Etats-Unis puisque sa nature physique est inspirée de celle d'acteurs américains reconnus. Muñoz, de la même manière que Jean

Giraud en France qui utilise le visage de Jean-Paul Belmondo pour son personnage Blueberry, se base sur le visage de Richard Burton pour habiller son héros au commencement de la série. Mais il concède aussi que celui-ci prend plutôt l'apparence par la suite d'un inspecteur de série télévisée américaine (Chuck Connors<sup>1</sup>), pour ensuite dévier, au fur et à mesure de l'évolution de la série, vers un visage composite rassemblant également des traits rappelant des acteurs comme Steve McQueen ou Charles Bronson. Toutefois, il est bien évident qu'on ne saurait réduire le visage d'Alack Sinner seulement à ces stéréotypes.

L'univers dans lequel évoluent les personnages d'*Alack Sinner* est aussi, dans son plus simple état, soustrait à l'hégémonie et au rayonnement des Etats-Unis : étant donné que l'essentiel de l'action se situe dans New York, lieu privilégié pour résumer la puissance et la décadence de l'Amérique, cela approfondit l'idée que la culture nord-américaine est présente de manière vivace dans l'esprit de Muñoz et de Sampayo. On peut également remarquer que leur œuvre comporte des clins d'œil à des thématiques propres à l'image que beaucoup de pays ont de la société américaine, comme la présence de l'univers de la boxe par exemple<sup>2</sup>. D'une façon identique, il est quasiment inutile de présenter l'importance du jazz, relatif au tango argentin, dans le parcours personnel des deux auteurs et dans leur œuvre commune (comme l'atteste la bande dessinée sur la vie de Billie Holiday, publiée en 1991). La série *Alack Sinner* proprement dite n'est bien entendu pas épargnée par ces renvois au jazz, étant donné qu'elle est ponctuée de références à de fameux artistes : la mise en scène de Gato Barbieri (qui apparaît dans « Viet Blues », jouant dans le bar Trane's, planche 8, case 5 et planche 9, case 4) ou bien encore de Charlie Parker (dans l'épisode « Conversation avec Joe », où l'on peut voir Alack mettre en route sur le juke-box du bar le morceau *Cheryl blues*, planche 3, case 4, et même redemander à Joe de le repasser une fois de plus : « Tiens, sers m'en une autre et remets *Cheryl blues* », planche 16, case 3).

---

<sup>1</sup> Chuck Connors est par ailleurs le modèle principal pour le visage de Zéro Galvan, le héros de l'historieta *Precinto 56* (de José Muñoz et Ray Collins), qui sous cet aspect renforce sa position de préfiguration d'*Alack Sinner*.

<sup>2</sup> Dans l'album « Rencontres », Joe Louis et Jack La Motta sont réunis pour un combat d'anthologie, bien que chronologiquement impossible.

## 2. *Alack Sinner* : construction et composition

Si l'on considère les deux points précédemment abordés concernant l'importance des Etats-Unis et de l'Europe dans la série *Alack Sinner*, on serait tenté de dire que ces influences sont représentées à parts plus ou moins égales, bien qu'elles ne sont pas pénétrantes de la même manière ; mais tous ces apports sont aussi présents de façon complémentaire, et c'est ce qu'on va observer ci-après, notamment du point de vue formel de l'œuvre.

### a) Formes et format

Au regard de l'ensemble de la production d'*Alack Sinner*, s'échelonnant de 1975 à 2006, on constate au préalable que l'œuvre s'inscrit dans une continuité de publication propre à la quasi-totalité de la bande dessinée mondiale. En effet, on l'a vu, les histoires du privé Sinner sont à la fois liées à des prépublications dans des revues spécialisées, tendance qui est commune aux pôles de la bande dessinée argentine et européenne, mais aussi à celui des Etats-Unis dès l'apparition de la vague *underground*. Mais la série des deux argentins passe également par une diffusion importante par le support albums, qui s'accroît avec la fin de la revue (*A Suivre*) en 1997, marquant de ce fait l'arrêt des prépublications d'*Alack Sinner* dans la presse.

Il faut rajouter que si Muñoz et Sampayo ne décident pas dès le départ d'établir une succession de bandes dessinées regroupées en une série<sup>1</sup>, ils s'y accordent tout de même assez rapidement : d'abord, parce qu'ils considèrent que leur travail commun est efficace et assez intéressant pour être poursuivi (Muñoz dira à ce sujet que la première bande dessinée de sa carrière qu'il aie produite et dont il fut satisfait est l'épisode « Viet Blues »). Ensuite, aux vues du succès des premières publications dans *Alterlinus* et *Charlie Mensuel* et de la première diffusion en album aux Editions du Square en 1977, ils vont se placer sous la tutelle de Casterman : l'éditeur, à l'instar de n'importe quelle autre grande maison d'édition, favorise en effet le prolongement des premiers récits en une suite, et privilégie le développement

---

<sup>1</sup> L'utilisation de séries en bande dessinée étant en effet une caractéristique récurrente chez les producteurs mondiaux de bandes dessinées.

d'un ou de plusieurs héros, pour des raisons évidemment économiques. Il est bien vrai que le lancement d'une suite ou la multiplication d'aventures d'un personnage identifiable profite à la vente d'albums<sup>1</sup>.

En dehors des considérations liées à la publication, la série *Alack Sinner* s'inscrit encore une fois dans un schéma « classique » que l'on retrouve chez presque tous les auteurs précédant la période de mutation entamée à la fin des années 1960 aux Etats-Unis et dans les années 1970 en Europe<sup>2</sup> : il est bien sûr question ici des codes très usuels en bande dessinée, comme la présence de vignettes bien définies, de phylactères (ou ballons, ou bulles), d'un personnage récurrent et de la prédominance de l'utilisation de la couleur pour toutes publications de masse. On peut remarquer qu'en ce qui concerne la série *Alack Sinner*, Muñoz et Sampayo ont opté pour ces caractéristiques propres au média, en dehors de la couleur<sup>3</sup>, du fait de la formation et des influences graphiques de Muñoz. Ainsi, en premier lieu, on est frappé par la régularité du multcadre et de la mise en page qui nous est proposée, dès les épisodes initiaux de la série. Effectivement, outre le récit « Conversation avec Joe » (on a déjà montré pour quel motif il y a là une différence de composition avec les autres épisodes), l'*hypercadre*<sup>4</sup> rectangulaire que constitue la page conditionne la mise à page à une déclinaison de chaque planche en trois bandes de une à trois cases chacune. Il existe à ce niveau des exceptions, bien sûr, mais elles sont relativement rares, au regard des 654 planches qui constituent l'ensemble de l'œuvre : les changements dans cette composition à trois bandes répondent ainsi à des nécessités narratives, comme on peut le voir dans la page de présentation de l'album « Nicaragua » (une image abrs en pleine page), ou dans la planche 3 de « La vie n'est pas une bande dessinée, baby » (Fig. 3).

La pagination quand à elle vient contrebalancer la conception que l'on peut donc avoir d'*Alack Sinner*, d'une composition assez « traditionnelle » et proche de

---

<sup>1</sup> Cette tendance, par ailleurs toujours très présente de nos jours, s'est quelque peu modifiée depuis l'apparition de bandes dessinées plus « adultes » pour se généraliser chez les éditeurs dits « alternatifs » depuis le début des années 1990, certaines maisons d'édition ayant décidé de publier de plus en plus d'albums autonomes.

<sup>2</sup> Période qui amène lentement l'idée que la bande dessinée n'est plus forcément assujettie à une rigueur plastique la cloisonnant dans un carcan infantilisant.

<sup>3</sup> Il faut cependant signaler que les couvertures des albums d'*Alack Sinner* et de certains numéros de revues où la série était à l'affiche sont en couleurs, mais très souvent à titre ornemental, pour des raisons évidentes d'« accroche ».

<sup>4</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.



l'album classique. En reprenant l'expression de Jean-Christophe Menu, qui évoque la standardisation de l'album sous le terme 48CC <sup>1</sup> (le format 48 pages, cartonné couleurs), force est de constater que Muñoz et Sampayo s'en détachent allègrement : ils sont en effet catalogués dès le départ comme faisant de la bande dessinée « pour adultes », du fait de leur parcours éditorial chez *Alterlinus* ou *Charlie Mensuel* (par cette dernière revue, ils sont en lien avec l'équipe d'*Hara-Kiri*). C'est ainsi que dès qu'ils arrivent à Casterman, ils ne sont pas tenus de se mouler aux caractéristiques de l'« album-standard ». On peut voir de cette manière qu'aucun des récits d'*Alack Sinner* n'a le même nombre de pages, des épisodes en eux-mêmes (indifféremment, de 18 à 38 pages pour chaque) aux plus longues histoires, directement déclinées en albums complets (on observe 96 planches pour « Rencontres », 65 pour « Nicaragua », ou encore 78 pour « L'affaire USA »). En somme, bien que très proches d'une construction de leur série de façon très conventionnelle, Muñoz et Sampayo n'en demeurent pas moins libres dans la réalisation des récits : la conception « classique » est donc certainement le produit d'une volonté de la part des deux auteurs, bien plus qu'une nécessité éditoriale.

#### b) Récit et narrativité

Quand on observe de plus près la série de Muñoz et Sampayo, on peut aisément retrouver un schéma analogue au constat fait plus haut, c'est-à-dire la prégnance d'un mode de fonctionnement largement conventionnel en bande dessinée. Assurément, cela passe par le récit en lui-même, qui reprend les normes usuelles du média, de la narrativité aux vecteurs d'énonciation, comme la bulle ou l'encart narratif.

Pour commencer, la série *Alack Sinner* est d'abord une bande dessinée policière, les enquêtes et les transgressions de celles-ci formant l'essentiel de la trame du récit. On y constate un type d'énonciation propre au genre noir, que l'on observe indifféremment dans la littérature ou au cinéma. En suivant ce postulat, le narrateur est donc le personnage principal, et on voit ainsi le déroulement des histoires sous son œil, sous son appréciation. Le lecteur est dès lors balancé entre deux types d'énonciation, qu'Harry Morgan, dans ses réflexions générales sur le

---

<sup>1</sup> *Plates-bandes*, Paris, L'Association, janvier 2005, p. 25.

média, fait correspondre soit au type de la « scène romanesque », soit à la « chronique ». Premièrement, on peut authentifier une narration simple qui, selon lui, fait que la « littérature dessinée » peut « fournir une scène romanesque, c'est-à-dire rendre compte d'une action en décrivant son contenu (...), quand elle restitue les dialogues *in extenso*, quand elle représente les micro-actions des personnages »<sup>1</sup>. On retrouve bien sûr ce principe chez *Alack Sinner*, sous forme de dialogues au présent, ou de petits apports écrits au temps d'énonciation (le passé simple ou l'imparfait), renforçant la signification de l'image. Dans un deuxième temps, le récit, toujours à la première personne du singulier – en la personne d'Alack – est également ponctué, à la manière d'une « chronique », de textes là aussi au passé simple ou à l'imparfait : ceux-ci ont pour effet de produire des ellipses ou d'accélérer les événements, tout en maintenant une part de mystère et en dévoilant un peu plus de la personnalité d'Alack (notamment en raison des non-dits ou des contradictions qu'il profère). Comme on peut le voir dans ce strip extrait de l'épisode « Cité obscure » (Fig. 4), l'alternance des deux modes d'énonciation permet au lecteur d'enchaîner des moments d'action soutenus avec des sortes de « pauses » dans le récit. Ajoutons à cela que les deux auteurs utilisent pour ce faire des caractéristiques traditionnelles du langage de la bande dessinée, comme les bulles de forme ovoïde – dans les premiers épisodes élaborés, celles-ci sont sensiblement régulières – et des cadres de texte enclavés ou accolés aux images, et évitent soigneusement les types de mises en page ostentatoires ou irrégulières (il faut par exemple noter l'absence totale d'incrustations)<sup>2</sup>. Mais l'importance de cette régularité de mise en page, on le verra plus tard, ne nuit certainement pas aux recherches graphiques et narratives présentes dans la série de José Muñoz et Carlos Sampayo.

### c) Typologie de personnages

Comme on vient de le voir, la place du travail de Muñoz et Sampayo, du fait de leurs apports stylistiques ou narratifs dans la bande dessinée mondiale, ne peut se jauger en fonction de la mise en page et des codes caractéristiques traditionnels de la bande dessinée présents dans l'œuvre. Cependant, pour les besoins de cette

---

<sup>1</sup> MORGAN Harry, *Principe des littératures dessinées*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2003, p. 150.

<sup>2</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.

étude, on va observer que d'un certain point de vue, le dessin rejoint cette filiation à la bande dessinée que l'on serait tenté de qualifier grossièrement de « classique », essentiellement au travers de la représentation des personnages. En effet, malgré les observations de Groensteen qui caractérise, avec Dominique Hérody, la représentation du visage chez Muñoz comme vecteur de sentiments chez le lecteur<sup>1</sup>, il semble que le dessin de personnages dans *Alack Sinner* réponde à des obligations que l'on retrouve couramment dans le média. Si l'on prend comme base les réflexions de Scott McCloud quand il aborde le problème du dessin d'humour, le « héros » d'une bande dessinée, afin d'être plus identifiable au yeux du maximum de lecteurs, se doit d'être justement simplifié :

« Quand, dans le dessin humoristique, nous faisons tendre une image vers l'abstraction, nous en éliminons des détails, mais par contre nous en mettons d'autres en valeur. En épurant une image pour n'en garder que sa signification essentielle, le dessinateur humoristique amplifie cette signification, ce qui est irréalisable dans un dessin réaliste. »<sup>2</sup>

Ces propos, malgré le fait que Muñoz ne soit pas un dessinateur humoristique au sens de McCloud, correspondent bien à son dessin, ambivalent : dans le cas d'*Alack Sinner*, il n'a d'autre choix que de concilier la tendance vers ce trait apparemment « réaliste », et la marque forte d'un goût pour la caricature. Cependant, ce « caractère décodable » selon McCloud est ici plus complexe qu'il n'y paraît, puisque Muñoz éveille chez le lecteur une sensation de déjà-vu (on sait qu'il s'est inspiré de visages éminemment connus pour le visage d'Alack), et que dans un autre temps, il caricature, sinon schématise certains personnages. Comme on peut l'observer à titre d'exemple dans la première page de « Cité obscure » (Fig. 5), certains protagonistes, généralement sans importance aux yeux d'Alack, sont représentés sous des traits simplifiés, déformés, certainement afin de souligner leur pathétisme et leur manque d'intérêt. Ils s'opposent alors violemment aux autres personnages, et à Alack en premier, mais également aux éléments du décor en général, assez réalistes dans leur facture et dans leurs proportions. On est donc ici dans un modèle de bande dessinée qui reprend le schéma-type de l'identification des personnages selon McCloud, mais qui en même temps retourne cette

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN Thierry, *Lignes de vie. Le visage dessiné*, Saint-Égrève, Ed. Mosquito, 2003, p. 110-111.

<sup>2</sup> *L'art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999, réédition *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 2007, traduit de l'américain par Dominique PETITFAUX, p. 38.

conception de la simplification du héros : en effet, au cœur d'une foule anonyme et désuète, il anime le principal protagoniste d'un réalisme identifiable, et le fait côtoyer certains autres personnages aux traits caricaturaux, comme Archibald Pripp (dans l'exemple cité) dont la personnalité pitoyable peut se lire sur son semblant de visage.

### 3. Une bande dessinée très codifiée

#### a) Le poids du genre noir

Si la série *Alack Sinner* est bien marquée par la culture occidentale, c'est d'abord et surtout en raison de la place qu'occupe le genre noir dans sa conception. Cette prédominance du polar se retrouve à plusieurs et nombreux niveaux dans la bande dessinée, que ce soit dans sa forme, autant que dans le fond : on va le voir ci-après, le style et l'univers des auteurs de littérature policière nord-américaine et de la « *hardboiled school* », dès l'orée des années 1930, fixent à Muñoz et Sampayo un cadre pour leurs récits. Mais au delà de toute prétendue rigidité, cette trame qui va guider la création de leurs premiers épisodes, dont ils arrivent à se défaire par la suite, est une des matières principales de la série, nourrie par ailleurs par les adaptations du genre noir à l'écran<sup>1</sup>. Ainsi, quand on part du roman noir comme base et si on considère que le cinéma reprend grossièrement les mêmes thématiques, il semblerait que le genre noir soit une sorte de réaction inquiète aux événements du début du XX<sup>ème</sup> siècle, et en particulier à la Première Guerre Mondiale. Comme le remarque Benoît Tadié, le polar « en exprimerait le contrecoup sous la forme simplifiée du récit d'action<sup>2</sup> » : dès lors, on comprend mieux pourquoi Muñoz et Sampayo, baignés dans les influences occidentales d'Argentine, allient ainsi l'apport de deux « âges d'or », celui de l'*historieta* d'aventures, et celui du polar américain.

#### 1) Thématiques et récurrences

On vient de le montrer, le genre noir en littérature et en cinéma est indissociable de son contexte : lié essentiellement aux périodes d'insécurité que

---

<sup>1</sup> Il faut rajouter à cela que les versions européennes du roman et du film noir prennent moins de place dans le travail des deux auteurs, notamment en raison de l'hégémonie américaine sur le genre.

<sup>2</sup> *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, PUF, 2006, p. 3.

connaît les Etats-Unis depuis les années 1920 jusqu'aux années 1940 et 1950, il met en scène plusieurs constantes telles que le crime, un mobile associé, et bien entendu un détective, afin de broser la société nord-américaine dans ses travers et dans ses profondeurs malsaines. Première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle oblige, le polar se trouve être un genre essentiellement urbain : c'est en effet la ville qui cristallise les principales préoccupations de l'époque, étant donné qu'elle accumule dans un espace relativement restreint tous les rêves et lubies, l'appât du gain, le désir de réussite et une violence associée, pour toutes les couches de la société et toutes les classes sociales. C'est là qu'intervient la figure légendaire du détective privé, qui a en quelque sorte pour rôle de « déshabiller » cette société, d'agir comme un révélateur. En effet, l'école « Hardboiled » (littéralement, « dur-à-cuire »), se caractérise par la construction de récits en opposition aux romans à énigmes traditionnels : au niveau de l'attitude et de la personnalité des protagonistes d'abord, mais aussi au niveau du langage, le parler « hardboiled » étant très peu châtié (c'est évident si l'on met en comparaison un privé du genre noir avec un Hercule Poirot ou un Sherlock Holmes). Cette tendance naît d'abord sous la plume de Carroll John Daly avec sa première nouvelle, *Le faux Burton Combs* qu'il a écrit en 1922, qui représente le privé comme un individu cynique et désabusé (ici Race Williams). Mais les exemples les plus significatifs du genre viennent bien entendu avec Dashiell Hammett, qui va d'ailleurs éclipser la carrière du premier, notamment avec *L'incendiaire*, sa première nouvelle. La figure imposante du privé prend alors place dans la littérature policière avec son personnage le plus célèbre, Sam Spade, qui apparaît dans *The Maltese Falcon* (*Le faucon de Malte*), récit publié en épisodes dans la revue *Black Mask* de septembre 1929 à janvier 1930. Spade, incarné à l'écran dans le film du même nom de John Huston en 1941 par Humphrey Bogart, est un privé solitaire à la morale solide mais isolée dans cet univers immoral, ce qui lui permet malgré tout de survivre dans le monde teinté de pessimisme que dépeint Hammett. On retrouve cette attitude blasée dans le personnage de Philip Marlowe créé par Raymond Chandler – interprété aussi par Bogart – et dans ses romans très régulièrement adaptés au cinéma : *The big sleep* (*Le grand sommeil*) en 1939, transposé à l'écran par Howard Hawks en 1946, ou bien encore dans *The long goodbye* (*Sur un air de Navaja*) en 1954, repris aussi au cinéma en 1973 par Robert Altman, sous le titre français *Le privé*.

Au regard des productions du roman noir américain, et même si on survole celui-ci en ne parlant essentiellement que d'Hammett et de Chandler, on peut

dégager des codes et des thématiques usuelles caractérisant le genre. Ces thèmes, que l'on retrouve interprétés de différentes manières au cinéma (chez un Huston, un Siodmack ou même un Fritz Lang) se déclinent en quelques points constants dans toutes ces œuvres, et comme on le verra, aussi dans la série *A Lack Sinner*. Du point de vue des personnages, d'abord, on peut dégager certains archétypes, comme la femme, qui se trouve être dans les films ou romans noirs soit une prédatrice, soit un personnage qui vit dans l'excès (héritière d'une fortune, chanteuse ou actrice,...), ou bien encore un agent de destruction, par sa nature fascinante mais dangereuse.

En deuxième lieu, en plus de l'importance du détective privé dans toute sa complexité, il faut évoquer l'esthétique noir et blanc élaborée dans les films qui correspond bien à l'atmosphère évoquée par Chandler ou Hammett. Cette plastique permet d'appuyer sur de forts contrastes, puisque des trois sortes de lumières hollywoodiennes, on utilise avec beaucoup de retenue la *fill light* (lumière d'appoint), sensée adoucir les ombres de la lumière de base. Ainsi, autant en littérature qu'en cinéma, sont représentés les décors de la ville déchue comme toile de fond (dès les années 1950, l'espace urbain tend à se resserrer au quartier puis à la rue) et cela malgré les nécessaires incursions dans des domaines privés comme les appartements, l'agence de détective, les hôtels, etc. Ce champ lexical de la ville est donc le support privilégié de cette large esthétique du noir et blanc. Ajouté à cela, les réalisateurs de films noirs privilégient des cadrages très originaux, accentuant l'effet de malaise généré par les profondeurs de la grande ville, en s'appuyant sur des cadrages déséquilibrés (angles originaux, inhabituels ; distorsions ; plongées), ce qui n'est pas sans rappeler certains films expressionnistes de l'Allemagne des années 1920. Il faut, en dernier lieu, également rajouter la forte prégnance de la nuit dans les récits ou films noirs, qui corrobore les points que l'on vient de suggérer. En opposition à la journée où la société toute entière fonctionne à plein régime, comme un cycle d'une vie sans cesse répétée à la manière de *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, la nuit est le terrain des criminels, propice à toutes les horreurs. Le détective privé du genre noir, encore une fois, se trouve dans une position où il est toujours à l'extrême limite du Bien et du Mal. Il est en effet du côté du « Bien », mais plutôt de ce qu'il considère comme le Bien, sans avoir besoin d'adhérer à la dérive générale de la société, selon lui. Il transgresse ainsi les limites de la nuit et du jour, du noir et du blanc.

## 2) Polar et bandes dessinées

Le genre noir, s'il est dès le départ lié à la littérature, puis ensuite au cinéma, est au reste très présent dans les productions en bandes dessinées. En effet, ses caractéristiques principales se retrouvent chez bien des exemples d'auteurs : certains d'entre eux choisissent de suivre et de transposer en bande dessinée le style « *hardboiled* » assez précisément, mais d'autres au contraire s'en inspirent simplement, en réutilisant quand même pour une grande part les thématiques récurrentes propres au genre.

L'apparition de bandes dessinées liées au polar suit assez rapidement l'apparition du genre noir aux Etats-Unis, et participe à la mouvance des récits de gangsters en général, laquelle on l'a vu, provoquera par la suite l'arrivée massive de super-héros<sup>1</sup>. En raison du support de diffusion des *comics* nord-américains dans des quotidiens nationaux, ces productions s'affilient au genre noir d'abord par l'utilisation du noir et blanc. Mais aussi, dans le contexte des années 1920-1930 qui voit la prohibition provoquer l'apparition de nombreuses organisations du crime, par cette volonté de dépeindre la société américaine confrontée à la montée de cette généralisation de la transgression des lois par une part importante de la population du pays. L'exemple le plus populaire de bande dessinée où l'on retrouve cette vision de la société au travers du prisme du polar est bien sûr *Dick Tracy* de Chester Gould, qui apparaît dans les pages du *Chicago Tribune* en octobre 1931. Conçue comme un reflet, certes exagéré, de l'Amérique de l'entre-deux guerres, elle met en scène un détective, Dick Tracy, qui combat le crime sans relâche avec beaucoup de ruse et de force. L'apport de l'école « *hardboiled* » dans la série de Chester Gould est important, étant donné que celui-ci réutilise le cadre urbain, beaucoup de violence, et une pléiade de gangsters foncièrement mauvais et disgracieux<sup>2</sup>. Néanmoins cet apport est partiel, car il s'agit ici d'une composition à vocation très manichéenne, dans la mesure où l'on est en présence ici d'une lutte sans merci du Bien contre le Mal, sans y trouver de positions intermédiaires. On constate aussi que cette stature

---

<sup>1</sup> Certains *comics* de super-héros reprennent cependant des préoccupations liées au genre noir, à l'instar de Batman, qui évolue dans Gotham City, ville imaginaire en proie à une criminalité exacerbée et à une atmosphère inquiétante.

<sup>2</sup> Il faut rajouter que les malfrats arrêtés par Tracy se trouvent être toujours subordonnés un à un chef plus puissant : ce système amène le lecteur à l'idée que le problème de la criminalité est insoluble.

si caractéristique du privé va à l'encontre d'un Marlowe ou d'un Spade, et se rapproche d'un Tintin, là où le « héros-type » brille par son absence de défauts<sup>1</sup>. L'opposition du Bien contre le Mal peut se constater cependant sous un autre aspect, celui d'une continuité concrète avec le style « hardboiled ». Sous l'impulsion du magnat de la presse William Rudolph Hearst, Alex Raymond, le futur auteur de la série à succès *Flash Gordon*, avec le maître du polar américain lui-même, Dashiell Hammett, collaborent pour concurrencer le triomphe de *Dick Tracy*. C'est ainsi que naît *Agent Secret X-9* en janvier 1934 où évolue le personnage Dexter, qui doit faire face à tous les éléments faisant la singularité du genre noir : des criminels qui ne s'arrêtent devant rien, même s'ils sont toutefois moins patibulaires que chez Chester Gould, la présence de femmes fatales, et des enquêtes épineuses largement teintées de violence. En revanche, si l'on peut noter une différence notable entre les deux *comic-strip*, c'est bien l'aspect caricatural et exagéré de *Dick Tracy*, absent chez Hammett et Raymond (Fig. 6). Cependant, le réalisme des faits relatés dans *Agent X-9* est malgré tout beaucoup moins poussé qu'en littérature ou qu'au cinéma : il faut rappeler que la bande dessinée, du fait de sa nature figurative et de sa prétendue accointance avec le monde l'enfance, subit plus fortement les coups de la censure liée au contexte du début des années 1930.

Si l'on va plus loin dans la comparaison d'un réel équivalent en bande dessinée du genre noir, il nous faut donc chercher des productions dites « adultes », ou tout au moins faisant partie d'un corpus de productions ayant la volonté de s'extraire du carcan infantilisant. Pour ce faire, il est nécessaire de se tourner vers l'Europe, qui s'est abreuvée du polar à la suite de la Seconde Guerre Mondiale, et qui chemin faisant, a établi une production de genre noir à son tour ; on observe cela en particulier chez Jacques Tardi, dans le cas du 9<sup>ème</sup> Art. Celui-ci a notamment collaboré avec un maître du polar en France, Jean-Patrick Manchette (*Griffu*, aux Editions du Square en 1977, réédité par Casterman en 1996) et adapté une autre de ses oeuvres, *Le petit bleu de la côte ouest* (écrit en 1976 et adapté en 2005 chez les Humanoïdes Associés). D'autre part, il a également transposé certains des romans de Léo Malet, et en particulier les pérégrinations d'un privé désormais célèbre, Nestor Burma. Au regard de ces productions, on peut établir un lien important avec l'essence même du genre noir, même si celui-ci est légèrement interprété, puisque

---

<sup>1</sup> Dans un cas comme dans l'autre, d'ailleurs, l'attitude des héros est contrebalancée par la personnalité des personnages secondaires, plus excessifs : dans *Dick Tracy*, il s'agit par exemple de Pat Patton, un peu ballot mais très fidèle à Tracy.



ces récits-là sonnent très « français », dans les lieux visités (Paris, ou la France en général) autant que dans les patronymes des personnages. Toutefois, ces adaptations réunissent toutes les caractéristiques qui font la fortune du genre : plus de caricatural ici, mais bien la personnalité désabusée du privé investie d'une enquête dans un univers urbain hostile et sombre, comme on peut le voir dans cette planche de *120, rue de la gare*<sup>1</sup> (Fig. 7). Et c'est dans une optique similaire que l'on peut regarder la série *Alack Sinner*, même si les préoccupations et la manière d'aborder le genre noir chez Muñoz et Sampayo diffèrent largement de celles de Tardi.

### 3) Le cas d'*Alack Sinner*

Si on reprend globalement les codes propres au genre noir, on en retrouve de fait un certain nombre présents dans la série *Alack Sinner*. Muñoz et Sampayo, en effet, très ouverts aux productions littéraires et cinématographiques nord-américaines depuis leur enfance et de par leur formation argentine, utilisent ainsi ces thématiques très occidentales d'abord par goût. Mais il est évident qu'ils les exploitent ensuite en raison de leur caractère universel, ou du moins, cher à l'Europe et à l'Amérique du Nord. On observe tout d'abord des clin d'oeils directs au genre noir élaborés par Sampayo : on voit par exemple un policier, Nick Martinez, ami d'Alack, qui arrive sur les lieux d'une agression et qui demande à celui-ci ce qu'il a vu tout en portant une allumette à sa cigarette ; pendant ce temps, Alack pense par le biais de l'encart narratif que « Les flics posent toujours les questions importantes en allumant une cigarette.<sup>2</sup> ». Mais l'aspect qui nous est le plus flagrant est bien sûr la personnalité du héros, ou plutôt de l'« anti-héros » : il fume et il boit, ce qui le rapproche inextricablement des personnages d'Hammett et de Chandler, dans sa vision du monde pessimiste et désenchantée, et dans son attitude nonchalante vis-à-vis de cet univers qu'il accepte seulement parce qu'il y est forcé. Thierry Groensteen à ce propos compare les personnages les plus significatifs du genre avec Alack Sinner, et va encore plus loin, au point qu'il de prêter, en nuanciant toutefois, un « atavisme sartrien », en raison du cousinage qu'il aurait avec le héros de *La*

---

<sup>1</sup> Il s'agit du premier roman où apparaît Nestor Burma, écrit en 1945 et adapté par Tardi en 1988 chez Casterman.

<sup>2</sup> Planche 20, case 4 de l'épisode « Cité obscure » (Fig. 8, case 4)

*Nausée*, Antoine Roquentin : « Même difficulté à s'accepter, pareille solitude et ports d'attache similaires : le Bar à Joe n'est qu'un autre Café Mably, et le *Viet-Blues* de John Smith III équivaut à *Some of these days*<sup>1</sup> ». Ce parallèle musical nous évoque aussi la diversité culturelle de la ville d'Alack, New York, en mettant en présence deux types de jazz : le premier imaginé par les deux auteurs, mais imaginable par tous, aux vues de l'atmosphère créée dans *Alack Sinner* ; et le second, morceau mythique issu du rag-time, repris par les plus grands noms du jazz. Ainsi, force est de constater que de la plupart des bandes dessinées se basant sur le genre noir pour la construction de leurs récits, *Alack Sinner* est pour le moins la plus proche du point de vue de la personnalité du détective privé, dans la mesure où son regard, qui est celui du narrateur rappelons-le, fait adopter au lecteur un point de vue largement moral.

De la même manière, on retrouve certaines autres ressemblances au niveau des personnages, qui concordent aisément avec l'univers des romans et des films noirs : dans un premier temps, on observe la présence-clé de la femme et de sa beauté fatale, même si aucun des personnages féminins de la série n'est cantonné à un rôle d'arrière-plan, bien au contraire ; dans un second temps et plus généralement, Muñoz et Sampayo font « vivre » tous les protagonistes de la série, comme si chacun avait une vie propre, chaque passant une biographie personnelle. En effet, nous le verrons plus tard, le cadrage est une des raisons pour laquelle le privé Sinner figure très rarement au centre des vignettes, et cela conduit à ce brassage mêlant une foule d'identités se déplaçant de cases en cases. Ce n'est d'ailleurs pas sans rappeler le prologue d'un film de Jules Dassin de 1948, *The Naked City (La Cité Sans Voiles)*, où le producteur s'adresse directement au spectateur pour lui présenter le film, sur fond d'une vue aérienne d'une New York grouillante :

« Comme vous voyez, nous survolons une île, une ville, une ville bien particulière. Voici l'histoire de plusieurs personnes et aussi l'histoire de la ville elle-même.

Ce film n'a pas été tourné en studio. Au contraire. Barry Fitzgerald, notre vedette, Howard Duff, Dorothy Hart, Dan Taylor, Ted De Corsia et les autres acteurs ont joué leur rôle dans les rues, les immeubles, les gratte-ciel de New York. Avec eux, des milliers de New Yorkais ont joué leur propre rôle. C'est la ville telle qu'elle est. »

---

<sup>1</sup> ECKEN Claude, GROENSTEEN Thierry, « Polyphonie et lisibilité », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 91.

Comme on peut le voir ici, en dehors de l'évidente conception d'un cinéma d'extérieur que la Nouvelle Vague adoptera quelques années plus tard, la multiplicité des personnages conduit même à personnifier le cadre urbain. On retrouve ce phénomène dans *A Lack Sinner*, absent chez Tardi par exemple, où on a l'impression que les édifices prennent part au récit, notamment par le biais des nombreuses enseignes lumineuses, panneaux de signalisations ou phylactères de personnages pourtant absents de l'image. Du point de vue plastique, l'utilisation du noir et du blanc dans *A Lack Sinner* pour la représentation de New York et de sa population renforce aussi la filiation avec le genre noir, que l'on peut rapporter à biens d'autres exemples de films nord-américains ou bien même européens, ainsi qu'à des photographes New Yorkais comme Weegee<sup>1</sup> (Fig. 8). Ce dernier est encore plus pertinent au regard de la présente étude, étant donné qu'il fixe des représentations de la ville, mais également des instantanés de vies d'hommes et de femmes, ou d'enfants jouant dans la rue, et des scènes de crime qu'il a pu surprendre aux détours d'une rue. La rue, justement, est aussi un des thèmes récurrents dans les bandes dessinées de Muñoz et Sampayo autant que dans la littérature et le cinéma noir, ainsi qu'on peut le voir chez Fritz Lang dans l'exemple explicite *Scarlet Street* (*La Rue Rouge*) en 1945, inspiré de *La chienne* de Renoir. L'action de ces films (l'énonciation, les nœuds de l'histoire et le dénouement) est directement centrée sur le rapport avec l'entité rue. On constate aussi ce postulat chez un grand auteur nord-américain de bandes dessinées, Will Eisner, qui est un New Yorkais de première heure et qui, pour une large partie de sa carrière, va représenter sa ville et son quartier : Brooklyn. Il s'y déroule les enquêtes de son célèbre détective *The Spirit* (conçu entre 1940 et 1952), mais aussi de courtes histoires quotidiennes et futiles d'habitants dans leur quartier (*New York, big city*, en 1986). Cet aspect est tangible chez Muñoz et Sampayo, puisqu'ils abordent d'une façon récurrente les problèmes liés aux classes sociales, aux différentes nationalités et couleurs de peau, et les discriminations que tous ces éléments réunis engendrent. En tenant compte de

---

<sup>1</sup> Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si le film *The Naked City* de Dassin utilise la vision d'une ville de New York « vivante », puisqu'il tire son nom du premier livre rassemblant des photos célèbres de Weegee, daté de 1945. De même, on peut peut-être faire remarquer, l'artiste de jazz John Zorn a également composé bien plus tard un album intitulé *Naked City* en 1988 – album qui reprend un photo de crime de Weegee sur la jaquette – où la déstructuration des thèmes musicaux sur New York s'allie à un développement musical souvent grotesque, permettant là de dépeindre la ville cosmopolite et multiple (certains morceaux s'intitulent en effet « Batman », « Chinatown », ou « Latin Quarter »).

toutes ces données, on comprend l'espace public de la rue ou du quartier comme une sorte d'élément reliant des scènes dites privées (qui concentrent surtout des avancées dans le fil du récit) et celui-ci devient le lieu de tous les déchaînements, où l'action pure, mêlée au caractère foisonnant de la ville, se livre à elle-même : c'est exactement l'image que les deux auteurs nous livrent, quand ils dépeignent le cheminement chaotique d'Alack Sinner. A cela, ils exagèrent sensiblement la vision du narrateur ainsi que celle du spectateur, en n'hésitant pas à déformer la réalité (pas à la manière caricaturale de Chester Gould, mais plutôt de façon symbolique) et à déséquilibrer les masses au sein même des vignettes, à utiliser des angles inhabituels. Tout cela afin de restituer au mieux l'effet de cohue que représente une rue très fréquentée en pleine journée ou la sensation que peut y ressentir un passant seul dans la nuit.

#### b) Incidence du cinéma et de la photographie

##### 1) Bande dessinée et cinéma : léger rappel de fonctions

Il est nécessaire, à ce point de l'étude, après avoir établi des liens entre la série *Alack Sinner* et des oeuvres cinématographiques, de rappeler – même si cela peut paraître superflu – les principaux éléments mis en relief ces dernières années par des théoriciens de la bande dessinée concernant les liens entre le 7<sup>ème</sup> et le 9<sup>ème</sup> Art. En effet, si on a souvent assimilé la bande dessinée à l'image cinématographique (on l'a longtemps caractérisé de « cinéma de papier »), c'est bien en raison de ces prétendues ressemblances formelles avec le cinéma. Il est vrai, bien que la « littérature en estampes » de Rodolphe Töpffer soit l'aînée de l'invention des frères Lumière d'une soixantaine d'années, que la bande dessinée a largement récupéré le vocabulaire du cinéma, pour des raisons de commodité peut-être, mais certainement du fait de son rapprochement des origines à la presse satirique, et par là, peu « sérieuse ». L'analogie entre les deux formes d'art peut aussi se comprendre au regard des nombreuses interactions qu'il y a eu entre elles, quand une série, un personnage ou un héros passaient (de nos jours cette interaction n'est que plus flagrante) d'un média à l'autre. Il est par exemple inutile d'énumérer tous les innombrables *Superman*, *Batman*, *Astérix* ou autres *Blueberry* qui se transposent sur grand écran, et à l'inverse, dans une moindre mesure certes, les autres *Charlot* ou *Indiana Jones* qui passent de la salle obscure aux pages de revues ou d'albums.

D'une manière plus générale, c'est une longue histoire d'interdépendances entre bande dessinée et cinéma, les influences étant tellement prolixes, comme on a d'ores et déjà pu le démontrer en les personnes d'auteurs tels que Muñoz et Sampayo. Mais au-delà de ces conceptions indiscutables, on peut néanmoins mettre en évidence des concordances agissant au niveau de la composition des deux moyens d'expression, notamment avec Benoît Peeters. Celui-ci s'interroge sur l'avènement du cinéma parlant et de la disparition des cartons-titre en bande dessinée. Thierry Groensteen souligne également l'attachement du cinéma et de la bande dessinée dans des formes narratives telles que le strip, qu'il compare à un travelling cinématographique. Il met en évidence des liens de la même sorte en ce qui concerne les raccords entre les images, dans la mesure où le cinéma autant que la bande dessinée utilisent des transitions d'une image à l'autre par l'intermédiaire de « tensions dynamiques qui animent l'image, l'agencement de (...) parties constituantes, les rapports de couleur et de valeur qui s'établissent entre motifs, les mouvements suggérés par le trait (...), parmi d'autres paramètres<sup>1</sup> ».

Mais pour bien des cas, serait-il nécessaire de le dire, il semblerait que la bande dessinée prouve son originalité par ses différenciations avec le cinéma. C'est encore Groensteen qui le démontre, à plusieurs niveaux d'importance. Premièrement, la construction d'un récit en bande dessinée ne peut s'appréhender qu'en fonction du principe de solidarité iconique : l'auteur peut régir l'agencement des vignettes seulement en fonction d'une mise en page globale. C'est-à-dire qu'il ne peut pas, contrairement au metteur en scène de cinéma, concevoir des parties indépendantes du récit sans anticiper d'abord leur placement dans l'espace, qui formeront un tout au cours d'une étape de « montage<sup>2</sup> ». Dans un second temps, il faut évoquer la vignette de bande dessinée en elle-même, qui a la propriété d'être étirable, « élastique », en opposition au cadre fixe et immuable que l'on trouve au cinéma. La case est ainsi seulement tributaire de l'hypercadre, et ensuite de la mise en page : de cette façon, l'auteur peut choisir de garder une constante s'il le

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Collection Formes Sémiotiques, 1999, p. 95.

<sup>2</sup> Peeters, en parlant de la bande dessinée, évoque la case solitaire qui se caractérise par « son aspect fragmentaire ou (...) son incomplétude » (in *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1991, réédition *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, « Champs », 2002, p. 29.)

souhaite, le meilleur exemple de régularité étant le *gaufrier*<sup>1</sup>. Il peut au contraire employer une alternance de dimensions très variées, de la case très réduite à la pleine page, très souvent dans l'idée d'une conception rhétorique, comme c'est le cas dans *A Lack Sinner*. Troisièmement, le cadre en bande dessinée ou au cinéma obéit à une conception structurelle différente : selon Groensteen, au cinéma, au moment de la prise de vues, le cadre est « l'instrument d'une extraction, d'un prélèvement », alors que celui en bande dessinée « se contente de circonscrire <sup>2</sup> ». Autrement dit, le dessinateur conçoit une vignette selon les paramètres de hauteur et de largeur de celle-ci pour y inscrire tous les éléments qu'il souhaite, en laissant tout de même au spectateur le soin d'imaginer l'existence d'un hors champ invisible, alors que le cinéaste « recadre » afin de dégager « physiquement » du réel ce qui lui semble pertinent aux vues des dimensions de l'écran de projection. En dernier lieu, il est primordial d'évoquer un dernier élément, qui participe activement à l'idée qu'il existe une réelle différenciation entre les deux médias : il s'agit du rythme du récit en bande dessinée ou au cinéma, dont la visée totalement opposée agit directement sur le récepteur (le lecteur ou le spectateur). Le film est d'une nature homogène, dans le sens où il « impose » au spectateur une durée, puisque les images défilent devant ses yeux selon un rythme défini par le cinéaste. Le spectateur n'a dès lors pas le choix de s'attarder sur des aspects du film. En bande dessinée, l'auteur ou les auteurs conçoivent leur production en fonction du fait que c'est au lecteur qu'appartient de choisir le rythme du récit : c'est pour cette raison que Muñoz et Sampayo peuvent parsemer leur vision de la ville de nombreux détails, et le lecteur choisira d'y prêter attention ou pas. C'est ainsi « un média où le public est un participant volontaire et où l'ellipse est le vecteur de la progression, du temps et du mouvement<sup>3</sup> » : le lecteur peut donc tout aussi bien revenir en arrière, entrevoir rapidement l'agencement global de la planche suivante lorsqu'il tourne la page, grâce notamment à ce principe de l'ellipse qui fait qu'il doit faire un effort pour passer d'une case à l'autre, d'une page à l'autre. Beaucoup d'auteurs de bande dessinée mettent d'ailleurs à profit cette idée du lecteur agissant lui-même sur l'œuvre, en utilisant le principe du « tressage<sup>4</sup> » avancé par Groensteen : cela permet un

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.

<sup>2</sup> *Op. Cit.*, p. 49-50.

<sup>3</sup> McCLOUD Scott, *L'art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999, réédition *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 2007, traduit de l'américain par Dominique PETITFAUX, p. 73.

<sup>4</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.

balayage « translinéaire » de l'œuvre, où l'on voit des éléments graphiques ou narratifs être en concurrence ou en relation dans des espaces non-connectés spatialement entre eux, à l'intérieur d'une bande dessinée ou d'une série de bande dessinée, qu'ils soient séparés d'une ou plusieurs cases, d'une ou plusieurs pages.

Le dernier point de ce rappel succinct sur la compréhension de la bande dessinée vis-à-vis du cinéma concerne le *storyboard*. Utilisé au cinéma pour l'élaboration d'un film, en amont, il pourrait sembler être un bon compromis entre les deux formes d'art, par sa nature graphique proche de la bande dessinée et par la rigidité de son cadre liée au support filmique. Mais il est dans un sens très éloigné de ce que l'on pourrait appeler le *storyboard* pour la bande dessinée, c'est-à-dire l'étape du découpage, qui relève elle de l'*arthrologie*<sup>1</sup>. Le *storyboard* de cinéma est d'abord instrumental, puisqu'il sert exclusivement de point de repère pour le film à venir (il est encore très loin de l'œuvre définitive), et il est donc par là soumis à des contraintes, proches de celles de la bande dessinée, à la différence que celles-ci sont beaucoup moins exigeantes, puisqu'il ne s'agit pas ici du produit fini. Il répond de plus à la logique de conception des œuvres cinématographiques, et par conséquent à un montage d'images propres au rythme filmique, qui « obéit à des sensations différentes de continuité ou de rupture temporelle », selon les termes de Jacques Faton et Philippe de Pierpont<sup>2</sup>. Le *storyboard* de cinéma à ce propos, n'a pas toujours été de rigueur, comme par exemple chez les néo-réalistes et les acteurs de la Nouvelle Vague, qui coupent les notions de continuité, ou encore abandonnent toute idée de préparation. Toutefois, on observe son importance tout le long de la production du cinéma muet : celui-ci y a beaucoup recours, étant donné la forte dimension expressive qui en émane, du fait de l'absence de textes. Les exemples les plus concrets de ces types de *storyboards* s'observent bien entendu dans les films expressionnistes allemands des années 1920, chez Wiene et Lang par exemple. Notamment grâce aux acteurs et à leur jeu « concis et anti-naturaliste » (d'après Jean-Michel Palmier<sup>3</sup>), qui fait qu'ils sont au centre de l'image et qu'ils participent par là à la conception des décors, les mouvements et pauses du jeu déterminant les espaces et les formes. Le *storyboard* s'éloigne donc bien des préoccupations de la

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.

<sup>2</sup> Jacques Faton et Philippe de Pierpont, in PEETERS Benoît, FATON Jacques, DE PIERPONT Philippe, *Storyboard : le cinéma dessiné*, Crisnée, Yellow Now, 1992, p. 188.

<sup>3</sup> *L'expressionnisme et les arts, Volume 2 : Peinture – Théâtre – Cinéma*, Paris, Editions Payot, 1980, p. 260.

bande dessinée, même si cependant le rapprochement de l'esthétique de Muñoz aux films expressionnistes peut atténuer cette impression.

## 2) Optique et cinétique dans *Alack Sinner*

Carlos Sampayo, dans un entretien avec Goffredo Fofi<sup>1</sup>, assimile les images de la bande dessinée à des « images anti-machine », qu'il oppose par là à celles issues du cinéma, ou plus généralement à toutes les prises de vues dites « mécaniques ». Cependant, on sait que les deux auteurs reprennent pour *Alack Sinner* une dimension plastique en partie inspirée par le cinéma et la photographie, et également par l'esthétique globale de l'expressionnisme, comme on a pu le voir brièvement plus haut.

Ce dernier élément, l'inclinaison pour la conception expressionniste des formes et des espaces, est matérialisé par le dessin de Muñoz : certes par un graphisme très saillant, qui épargne l'utilisation de courbes, sauf quand celles-ci sont utiles au déroulement du récit ; mais aussi par des distorsions de cadrage, des plongées, des contre-plongées, accentuant là un effet d'instabilité ; et enfin, on constate l'important jeu d'ombres et de lumières, très symptomatique de l'expressionniste allemand lié à la violence, et en particulier des éclairages contrastés à la Max Reinhardt au théâtre qui feront école ensuite au cinéma. Ces trois aspects se retrouvent tout au long de la série *Alack Sinner*, comme dans l'exemple choisi dans l'album « Nicaragua » (Fig. 9). On doit néanmoins prendre en compte l'évolution du graphisme de Muñoz au fil des années qui nous fera consentir à quelques exceptions (on parlera de l'importante influence du passage du temps par la suite). Il faut rajouter à ces caractéristiques plastiques un dernier élément, qui rapproche une fois de plus Muñoz de ce que l'on peut appeler la « mouvance expressionniste ». Outre le fait que les deux auteurs diffèrent de la plupart des artistes expressionnistes par l'absence du personnage principal au centre de la composition, comme dans certains films de Wyler, on remarque qu'ils mettent très souvent en scène les décors, la ville, les objets, presque comme si ceux-ci étaient des acteurs à part entière, à l'instar du cycle des « *Naked City* ». Cette obsession

---

<sup>1</sup> FOFI Goffredo, MUNOZ José, SAMPAYO Carlos, *Conversations avec Muñoz et Sampayo*, Paris-Tournai, Casterman, 2008, p. 119.



des objets est une caractéristique très importante du cinéma expressionniste, puisque avec elle on remarque une redondance de formes et des éléments d'architecture : des escaliers, des ruelles, des couloirs, des cours, qui sont des éléments propres à la ville de New York<sup>1</sup>. Par conséquent, on peut retrouver ces types détails qui parcourent l'œuvre *Alack Sinner* dans sa totalité, selon le principe du tressage évoqué par Groensteen, comme les journaux ou feuilles volantes, ou sur le même thème, comme la fumée. Ce dernier élément, très présent dans les premiers épisodes conçus, (« L'affaire Fillmore » et « L'affaire Webster »), a certainement pour rôle d'aider Muñoz, dans cette période de tâtonnements graphiques, à équilibrer les masses du noir et du blanc. Par la suite, et dans les derniers albums, la présence de la fumée s'estompe peu à peu (pour être quasi-absente des deux derniers albums, « Histoires privées » et « L'affaire USA »), d'abord parce qu'Alack a arrêté la cigarette, mais aussi puisque Muñoz a trouvé d'autres solutions pour varier le heurt du blanc et du noir.

L'espace de la cour, comme on l'a juste évoqué plus haut, nous permet d'en venir à l'expression photographique qui s'exprime chez Muñoz. En effet, il a déjà été démontré qu'en bande dessinée, en opposition à la conception photographique ou cinématographique, le cadre structurant de la vignette peut évoquer au lecteur un « hors champ invisible ». Cependant, dans le cas du dessinateur argentin, il semblerait qu'il aille encore plus loin, en tentant de nous montrer sur un même espace cet infini que laisse espérer l'extérieur de la case, qui elle-même a conventionnellement pour caractéristique principale d'isoler, de cloisonner. Si l'on prend la vignette extraite de la première planche de l'épisode « Nica l'ensorceleuse » au sein de l'album « Nicaragua » (Fig. 10), on est d'abord frappés par sa dimension, qui s'étale sur toute une bande, afin de broser la ville sous l'angle le plus « complet » possible. De ce fait, par ce cadrage large, l'auteur cherche à nous présenter l'univers enveloppant les objets du premier plan, ici deux personnages sur la gauche de la composition, et pour ce faire, il utilise un procédé photographique. Ainsi, comme on peut le voir, c'est comme si Muñoz mettait un objectif grand angle dans les mains du lecteur/spectateur, pour qu'il puisse par lui-même extraire les personnages en action des premiers plans (cela les élargit grossièrement en les déformant), et dans un même temps pour qu'il identifie le décor urbain dans lequel

---

<sup>1</sup> On peut aussi observer ces éléments dans les fresques naturalistes de Will Eisner, comme dans *Big City*.

ceux-ci évoluent. Cependant, loin de reproduire une image photographique, la courte focale utilisée ici est largement accentuée, étant donné que le décor entier est représenté, (quasiment) du sol jusqu'au « plafond » : le ciel, le sommet des buildings et la neige donnent ainsi l'impression de constituer la « strate » la plus éloignée dans l'image<sup>1</sup>. De plus, les obliques sont très soutenues et désordonnées, ce qui a pour conséquence de transmettre au lecteur une sensation de profondeur vertigineuse, affranchissant par là les notions d'horizontalité et de verticalité communément admises, pour ensuite recréer un nouvel espace où aucune parallèles ne subsistent.

On l'aura compris, dans une vignette comme celle-ci, on peut dégager un nombre important de « couches » successives. Outre le fait qu'une case de cette taille puisse s'identifier à un strip entier, on remarque un étagement complexe dans l'image : d'abord au niveau des personnages, qui de gauche à droite, apparaissent sur autant de plans qu'il y a d'individus présents (quatre). Les décors quant à eux – des façades d'immeubles surtout – se déclinent eux aussi en plusieurs plans, sans qu'on sache, en raison des obliques fantaisistes, s'ils peuvent correspondre à ceux des personnages. En dernier lieu, on a bien sûr ce « plafond », qui d'une certaine manière, « clôt » l'image. Il faut rajouter à cela la présence indirecte d'autres personnages, par le biais des phylactères émanant d'une façade sur la droite (au regard du récit, avant et après cette vignette, on sait qu'il s'agit d'Alack Sinner et d'une amie nicaraguayenne). Ainsi, comme l'explique Jean-Pierre Tamine, Muñoz est aux antipodes d'une composition d'image plus traditionnelle que l'on trouve dans la « ligne claire » d'Hergé, celui-ci utilisant le principe de ce que Tamine appelle la « vignette maigre », et qu'il définit dans son article « Un cinétique pur » :

« Elle série et hiérarchise la plupart du temps en deux unités qui participent de la troisième dimension : le ou les personnages, puis, en toile de fond, le décor. Cette minceur est le principe de sa clarté.<sup>2</sup> »

La composition des vignettes chez Muñoz est donc beaucoup plus proche de ce que l'on admet comme « plan-séquence » en cinéma : il ne fait pas de mystère que l'exemple le plus célèbre d'un étagement analogue est la tentative de suicide de

---

<sup>1</sup> Muñoz utilise d'autres manières de matérialiser ce « plafond », en matérialisant un avion qui vient percer le ciel clair pour « fermer » la vignette (Fig. 11).

<sup>2</sup> « Un cinétique pur », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 95.

Suzan dans *Citizen Kane* d'Orson Welles<sup>1</sup> en 1941) : la grande profondeur de champ laisse entrevoir au premier plan un plateau avec un verre, une cuillère et un flacon de calmant débouché (laissant imaginer un possible et imminent drame). Le lit de Suzan ensuite (celle-ci est d'ailleurs en hors champ), puis Kane et son majordome au fond, s'engouffrant dans la pièce. Et comme chez Muñoz, il ne s'agit pas ici d'une courte focale classique, mais bien d'un trucage, afin justement d'accentuer cette profondeur de champ. Toutefois, même si *Citizen Kane* est bien un modèle d'innovations, et qu'il est largement admis qu'il est une référence en matière de technique au service de la narration, il en est un qui est encore plus parlant à l'égard d'*Alack Sinner*, le film *Profession : Reporter*, de Michelangelo Antonioni. Jacques Samson, à ce sujet, rapporte une phrase de Pascal Bonitzer parlant du cinéma d'Antonioni :

« Antonioni est peintre en ce que pour lui le noir, le blanc, le gris, les diverses couleurs du spectre, ne sont pas seulement des facteurs ornementaux, atmosphériques ou émotionnels du film, mais de véritables *idées*, qui absorbent les personnages et les événements<sup>2</sup> »

Comme le remarque Samson, il est évident qu'il y a une parenté entre les deux œuvres : en dehors du fait qu'il soit en couleurs, il est vrai que dans *Profession : Reporter*, nombreux sont les plans-séquences qui mettent en scène des personnages étrangers à l'histoire, et qui viennent interférer dans le fil du récit. Ce phénomène se constate également très régulièrement chez Muñoz et Sampayo. Chez Antonioni, on peut par exemple se remémorer d'une scène dans un restaurant, où un homme assez corpulent fait ses vocalises, puis se pousse : il laisse alors entrevoir au spectateur le personnage principal à l'arrière, David Locke, en discussion avec la jeune fille qui l'accompagne dans sa fuite, tous deux attablés. On retrouve ainsi quasiment la même configuration dans ces extraits de « Viet Blues », ou encore dans un album hors du corpus d'*Alack Sinner*, *Sudor Sudaca* (Futuropolis, 1986) (Fig. 12). Si ces compositions chez Muñoz et Sampayo ne sont pas exactement calquées sur cette scène de *Profession : Reporter*, elles en sont certainement inspirées, dans le principe tout au moins, à moins qu'il ne s'agisse

---

<sup>1</sup> Orson Welles comme bon nombre de cinéastes nord-américains est nourri par l'esthétique expressionniste allemande, ainsi que par le genre noir, comme on a pu le voir avec l'exemple de *La soif du mal* (1958). Il est intéressant de le noter quand on connaît les influences de Muñoz et Sampayo.

<sup>2</sup> SAMSON Jacques, « La bande dessinée au fil du rasoir », in *Neuvième Art*, n°14, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Angoulême, janvier 2008, p. 55.

d'une coïncidence trompeuse. En effet, le film est sorti le 28 février 1975 en Italie alors que Muñoz et Sampayo habitaient alors à Brescia, et cela correspond au moment où les deux auteurs entamaient l'épisode « Viet Blues », qui va se révéler par la suite être leur premier récit caractéristique de leur travail à venir, notamment par l'utilisation de ces « interférences » dans le récit. De même, on peut évidemment mettre en évidence la forte connotation cosmopolite chez Antonioni (les personnages et les figurants parlent indifféremment anglais, allemand, français, espagnol), aussi présente chez Muñoz et Sampayo, illustrant là encore un caractère multiple et foisonnant de la ville.

D'un point de vue strictement lié à l'évolution de la bande dessinée, on peut remarquer que Muñoz et Sampayo amènent également une autre dimension, du fait de l'utilisation de ces nombreux registres dont on vient de parler, pour pouvoir donner à la mise en page un aspect très personnel. Ainsi, par les étagements de plans au sein même des images, par la multiplication d'individualités toutes en interdépendances, et par l'amoncellement de données narratives, relatives à l'atmosphère et à l'avancement du récit, les deux auteurs amènent une nouvelle manière de mettre en page le récit. Cela se constate notamment par les nombreuses variations de cadrages. Des premières bandes dessinées utilisant des cadrages simples (personnages en plain-pied, plans américains, etc.), le personnage est dans chaque case, mais pas forcément représenté en totalité. Comme au cinéma, on constate plus tard que certains des auteurs utilisent aussi des variations d'angles, et par extension des cases où le personnage même est absent de l'image et continue de parler, ce qui a pour effet d'enrichir les mises en pages, comme dans le cas de la série des *Blueberry* (de Jean-Michel Charlier et Jean Giraud). De ce fait, avec Muñoz et Sampayo, on approfondit encore ce principe, non seulement en ne faisant pas apparaître le personnage dans une suite de cases (tout en continuant d'être en lien avec lui par le biais du dialogue), mais aussi en interférant sa présence avec des scènes extérieures au récit, ces récits parallèles dont nous avons déjà parlé.

On l'a vu, Muñoz et Sampayo conçoivent une bande dessinée très techniciste, lorsqu'ils enchevêtrent de façon habile l'utilisation de codes et de références propres à la culture occidentale : cela leur permet ainsi d'avoir du succès dans leur métier, ce qui les pousse à continuer de métisser les genres graphiques et narratifs. Dans le même temps, ils se permettent de transgresser des limites entre certaines formes artistiques, en exaspérant certains de leurs aspects. Mais parce qu'ils appréhendent

la bande dessinée comme un média aux singularités laissant libre un grand champ de possibilités, ils peuvent en conséquence donner libre cours à leur spécialité, presque sans contraintes. Ces innovations qu'ils génèrent, d'abord par ce mélange d'influences occidentales, sont toutefois intrinsèquement liées à leur formation argentine : dès lors, ils se servent de cette « tribune » qu'ils ont en Europe, à la mode européenne, pour coucher sur le papier leurs angoisses, leurs critiques et leur fascination de l'Argentine.

### **III. Influences et critiques du porteño Sinner**

« L'Amérique de Muñoz et Sampayo est une Amérique inventée, plus vraie nature. » C'est en ces termes que Wolinski introduit la première publication en revue de l'épisode « Scintille, scintille », dans un éditorial de *Charlie Mensuel*<sup>1</sup>. Cette phrase, qui résume admirablement le travail des deux auteurs argentins, amène l'idée d'une large transgression des codes utilisés dans leur série, à un moment où ils poussent déjà de plus en plus leurs innovations, en matière de recherches plastiques et narratives notamment. En effet, l'épisode susmentionné est le premier exemple où d'une certaine manière ils montrent que l'évolution de leurs recherches graphiques et narratives, entamée dès l'épisode « Viet Blues », peut leur laisser une grande liberté d'expression pour la suite. Ainsi, les deux premières planches de l'épisode qui mettent en scène une rêverie – ou un cauchemar – de Sinner, procurent aux yeux du lecteur l'impression – fondée – d'une rupture très nette au niveau de la facture graphique, au regard de ce qu'il avait pu voir jusqu'ici. On est alors dans une constante remise en cause des schémas que l'on croyait acquis par ailleurs. Cette tendance à la recherche perpétuelle s'observe aussi plus précisément, on va le constater, quand ils réutilisent les conventions du polar afin de mieux pouvoir y déroger ; et de la même manière, quand ils adaptent certains des procédés en bande dessinée, et en approfondissent certains autres, tout en tenant compte de leurs influences croisées. Leur attraction pour les aspects occidentaux de la bande dessinée sert donc par là de piédestal à une utilisation de thématiques et de préoccupations liées à l'Argentine : le jazz se mue en tango, New York se transforme en Buenos Aires.

#### **1. L'apport de l'âge d'or argentin**

Il nous faut dans un premier temps rappeler et approfondir ce que l'on a évoqué brièvement plus haut dans l'aperçu de l'histoire de l'*historieta* argentine et dans la biographie de José Muñoz, c'est-à-dire le rayonnement d'un style propre à l'Argentine dans la série *Alack Sinner*. La tendance qui nous intéresse concerne

---

<sup>1</sup> *Charlie Mensuel* n°94, de novembre 1976, p. 2.

surtout l'évolution de l'*historieta* d'aventures, très florissante dès les années 1950<sup>1</sup>. Mais elle ne peut cependant pas s'assimiler à une école à proprement parler, notamment en raison du fait que toute sa production constitue un ensemble hétéroclite, non caractérisé par une sorte d'idiome commun à tous les auteurs participants de cette tendance. Cela dit, on observe tout de même chez eux certaines constantes, dont on a déjà parlé pour la plupart, comme les revues sur le principe du « à suivre », l'esthétique dite « réaliste » pour les aspects les plus manifestes, mais également l'empreinte forte de l'utilisation du noir et blanc sur une grande partie de la production.

#### a) L'hégémonie du noir et blanc

L'utilisation de la couleur en bande dessinée, si elle est manifeste dans la plupart des pays « bédéphiles », ne fait cependant pas l'unanimité partout. Elle est en effet assujettie à la volonté des grands éditeurs, dès que le 44CC se généralise en Europe par exemple, qui la considèrent comme plus rentable du point de vue financier, et qui par là l'imposent à une quantité d'auteurs. Et c'est peut-être encore une fois en raison du fait que le média est dirigé vers un public « enfant », plus réactif à cette présence de couleurs, que le noir et blanc est délaissé, souvent considéré comme pas assez attractif. Toutefois, il faut rappeler que la bande dessinée, depuis ses origines, n'a eu de cesse d'avoir des représentants de l'utilisation du noir et blanc, en particulier pour deux raisons : d'abord en fonction du point de vue économique, mais aussi d'un point de vue culturel ; à moins que ces deux dimensions ne soient intimement liées.

Il est aisé d'imaginer, que si la technique du noir et blanc permet bien des usages créatifs, elle est en revanche très facile d'accès et d'utilisation : elle est à la base de toute conception de bande dessinée, c'est-à-dire qu'après le crayonné, elle est l'étape consécutive à la première mise en forme des planches. Cette étape, que l'on appelle encrage, est utilisée dans toutes les bandes dessinées, y compris dans

---

<sup>1</sup> Enrique Lipszyc conçoit déjà en 1989 cette période comme un « un âge d'or » dans son article « Argentine », in MOLITERNI Claude (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Editions Pierre Horay, 1989, p. 254.

celles en couleurs, même quand il s'agit de la technique de couleur directe<sup>1</sup>. Dans le cas de l'Argentine, qui connaît une longue période de troubles politiques dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, l'utilisation du noir et blanc répond d'abord à des préoccupations économiques : un jeune argentin qui veut donc dessiner n'a d'autre choix – bien souvent – que d'utiliser ce principe de base. De plus, au niveau des supports de diffusion, cette propension pour le noir et blanc se traduit par une égale volonté à faire des économies, puisqu'il est évident que l'impression d'une revue selon ce mode est bien moins onéreuse que son équivalent en couleurs. Aux Etats-Unis, on observe pour cette raison la forte dimension du noir et blanc dans des parutions de *comic strips* dans des journaux, qui l'utilisent dans leurs pages quotidiennes, mais qui s'aventurent à la couleur une fois par semaine, lors de la *Sunday page*. On constate également ce phénomène dans une quantité de périodiques – ou *comic books* – qui prolongent ensuite cette conception, en se servant de la couleur pour attirer l'attention du lecteur sur la couverture, tout en laissant l'impression en noir et blanc pour l'intérieur. Ainsi, et cela concerne plus précisément la présente étude, on peut constater que les bandes dessinées d'aventures fonctionnent sur ces principes. L'exemple le plus éloquent est celui de Milton Caniff qui réunit dans sa carrière les publications en quotidiens et en périodiques, avec *Terry and the pirates* pour le puissant syndicat du New York News/Chicago Tribune de 1936 à 1946. Et pour les raisons que l'on a montré plus haut, les publications d'*historietas* d'aventures que l'on va retrouver par la suite en Argentine, qui se basent sur les productions nord-américaines, vont se doter des mêmes conventions, à l'instar des revues *Misterix*, *Frontera* ou *Hora Cero*, c'est-à-dire des couvertures en couleurs et un contenu en noir et blanc.

C'est dans ce sens que l'on peut dire que l'utilisation du noir et blanc est culturelle, étant donné qu'on l'observe à toutes les époques et dans des influences multiples, même si elle va être privilégiée plus à certaines périodes qu'à d'autres. On ne va bien entendu ne pas broser ici l'histoire de la bande dessinée en noir et blanc d'une manière chronologique, ce serait trop vaste mais surtout inutile pour notre propos. Il faut simplement considérer que la bande dessinée en noir et blanc naît sitôt que le média accède à sa situation d'art populaire, dès qu'elle commence à être

---

<sup>1</sup> Il faut cependant noter que les auteurs de bandes dessinées à la couleur directe n'utilisent pas une structuration de leurs images par le noir et blanc : il existe donc bien entendu des exemples de bandes dessinées où l'encrage est absent, comme par exemple chez Alex Barbier dans l'album *Lycaons* (Editions du Square, 1979).



publiée. Elle est donc au début rattachée à toute la presse satirique, et par extension, à toutes les productions figurant des récits et ne s'appuyant pas sur une base graphique. C'est ainsi que l'on va trouver dans la plupart des récits comiques l'utilisation de noir et blanc dans un style appelé école « clean<sup>1</sup> », mais également dans les bandes dessinées dont la trame, plus « spirituelle » dirons-nous, s'accorde bien avec une technique minimaliste (la série *Calvin et Hobbes* de Bill Watterson, de 1985 à 1995, par exemple). Enfin, l'application du noir et blanc se constate aussi à l'émergence des bandes dessinées aux préoccupations sociales plus matures, à l'instar des productions de l'*underground* américain, de celles des années 1970 en Europe, et plus actuellement, de la vague des éditeurs dits « alternatifs » depuis les années 1990. On peut observer que cette culture noir et blanc coïncide dans certains cas à une véritable volonté graphique et éditoriale, qui peut aussi être en lien avec cette volonté d'économie de moyens.

#### b) L'*historieta* d'aventures et l'École Panaméricaine d'Art de Buenos Aires

D'un point de vue maintenant certain, la bande dessinée nord-américaine est la référence primordiale pour la plupart des auteurs argentins de bandes dessinées d'aventures. Les premiers exemples de bandes dessinées argentines d'aventures peuvent quand à eux remonter aux publications dans des journaux (*La Prensa*, *Crítica*,...), essentiellement aux alentours des années 1930. En 1933, Carlos Clemen, par exemple, publie *La ciudad perdida* dans *El Mundo*, ou encore *Los tentáculos del pulpo* en 1934 (récit qui met en scène le détective Paul Vernet), qui semblent être des bandes dessinées plutôt dramatiques. En 1936, José Luis Salinas fait une *historieta* d'aventures très remarquée, *Herman el corsario* dans la revue *Patoruzú* ; puis il s'attaque malgré les difficultés à l'adaptation de romans d'aventures universels, comme *Miguel Strogoff* en 1938, *Los 3 Mosqueteros* en 1939, *El último de los Mohicanos* en 1942, pour n'en citer que quelques uns d'entre eux. Enrique Rapela amène quant à lui la bande dessinée argentine vers une identité qui lui est propre, en utilisant notamment le folklore argentin comme thème principal pour *El punal de los Gauchos* en 1936. Mais d'une façon générale, et jusqu'en 1945,

---

<sup>1</sup> Style épuré, en opposition à la culture de la hachure, ou école « dirty ». C'est Jean-Claude Glasser qui oppose ces deux tendances dans son article « Naissance d'un style », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°66, Grenoble-Bruxelles, Glénat, novembre-décembre 1985, p. 16-17.

l'*historieta* est assujettie à un principe de production quantitative plutôt que qualitative, les auteurs travaillant sur plusieurs projets à la fois, et n'ayant pas d'identité propre au sein de la bande dessinée (ils sont invités à faire des *historietas* indifféremment dramatiques, humoristiques, d'aventures,...). Toutefois, c'est en 1945 qu'Enrique Lipszyc situe le point de départ de l'« âge d'or » argentin, avec l'apparition de l'hebdomadaire *Intervalo* (des éditions Columba, qui fait paraître des « classiques » de la littérature mondiale), mais surtout avec l'apparition de la revue *Patoruzito*.

Si la bande dessinée d'aventures va commencer à se propager de plus en plus en Argentine à partir des années 1940, c'est aussi par son caractère universel, qui peut lui permettre de s'insérer dans des revues où elle va côtoyer les *historietas* à vocation humoristique, le mélange des deux assurant un grand succès auprès du public. Ainsi, la revue *Patoruzito* voit défiler dans ses pages un corpus de séries très éclectiques, les séries humoristiques ou de type caricaturales d'Oscar Blotta, Eduardo Ferro ou de Roberto Battaglia côtoyant des exemples de bandes dessinées plus dramatiques, au trait plus « réaliste » : *Vito Nervio* en 1945 (scénario de Repetto et dessins de Cortinas), *Rindel el ballenero* de Tulio Lovato, *Ira implacable* de Raúl Roux, etc. Parallèlement, le genre de l'aventure continue à être cultivé par l'adaptation de textes littéraires, de pièces de théâtre ou même de films : c'est le cas d'Alberto Breccia, qui publie pour la revue *Aventuras* (revue de bande dessinée à laquelle participent un certain nombre de bons écrivains) des récits tels que *El Delator* ou *Dillinger* (1946), ou encore *La madre*, de Maximo Gorki (1947). Par ailleurs, dans la même optique, Bruno Premiani continue le travail d'adaptations d'œuvres littéraires entamé par Salinas (*Mundo Perdido* par exemple, de Conan Doyle, 1947) ; et au contraire, au même moment, certaines autres productions s'attachent à rester propres au genre d'aventures en bande dessinée, comme la série *A la Conquista de Jastinapur* de Cortinas et Wadel en 1946, dont Lipszyc rapproche l'ambition de départ à celle d'une série comme *Prince Valiant* de Foster aux Etats-Unis. Au début des années 1950, le public argentin devient pour la bande dessinée de plus en plus nombreux, et par conséquent, le nombre de revues spécialisées s'accroît aussi : apparaissent, sous l'étiquette du syndicat Surameris et de l'Editorial Abril, des revues populaires comme *Salgari*, *Rayo Rojo*, *Cine Misterio* ou *Misterix*. C'est aussi à cette période qu'intervient la forte prégnance européenne dans l'*historieta* – on en a déjà parlé – puisqu'en dehors de l'importation de séries européennes, sont conviés de nombreux auteurs d'Europe occidentale, à l'instar du

« groupe de Venise ». Cela coïncide aussi avec l'émergence d'un des plus grands scénaristes de bande dessinée, Héctor Oesterheld, et de ses premières productions (*Alan y Crazy*, *Misterix*, *Ray Kitt*,...). On peut donc dire sans se tromper, par l'apparition de ces nouvelles influences et ces nouveaux talents, que la marque d'un véritable « âge d'or » commence à ce point : la rencontre entre Oesterheld et Pratt, et leur première véritable collaboration, *Sargento Kirk*, débutée en 1952.

Il faut donc mettre en évidence l'immense rôle, détaillé ci-après, des trois principaux auteurs que sont Oesterheld, Pratt et Breccia dans l'*historieta* d'aventures des années 1950 à la fin des années 1960 (à plus forte raison puisqu'ils nous intéressent aussi ici pour les influences qu'ils vont apporter en particulier à Muñoz et Sampayo). Cet aspect est complété un autre – par ailleurs complémentaire – primordial dans l'évolution d'un « style argentin ». Il est bien entendu question de la présence d'une école à proprement parler, qui va réunir en son sein les plus grandes figures de la bande dessinée sud-américaine d'alors : la *Escuela Panamericana de Arte*. On constate sur une bande dessinée publicitaire d'Hugo Pratt vantant les mérites de l'école (titrée « Comment est né un dessinateur »), que l'établissement s'adresse à de jeunes argentins qui veulent apprendre le métier de dessinateur, mais d'une façon générale, d'auteur de bande dessinée. Fondée en 1956 à Buenos Aires par Enrique Lipszyc, qui en est d'ailleurs le directeur, elle part du principe que les personnes les plus à même d'enseigner les rudiments de la conception d'une bande dessinée sont bien les acteurs de l'*historieta* en personne. Et c'est vrai que l'on va y retrouver les plus grands de l'époque, Hugo Pratt et Alberto Breccia en tête dès 1957, mais aussi une dizaine d'autres comme Carlos Roume, Luis A. Dominguez, Angel Borisoff ou encore Joao Mottini. Ces auteurs enseignent à des étudiants aux âges très variés (quand il fréquente l'école, Muñoz est seulement âgé de 12 ans, et il y côtoie des jeunes de 25 à 30 ans). Les effectifs d'étudiants y sont dégressifs, c'est-à-dire qu'après avoir acquis des notions de dessin de base (Borisoff animait les cours de dessin de la figure humaine à l'époque de Muñoz par exemple), ils peuvent être réduits qu'à un petit nombre. Mais c'est ensuite qu'ils apprennent les techniques de la bande dessinée proprement dite avec un spécialiste, en fonction bien entendu de l'auteur qui les dispense. Muñoz explique qu'au moment où il est arrivé à l'école, il a été formé par Breccia, et que celui-ci avait une conception personnelle de l'enseignement, qui était plus axé sur le dessin et sur la mise en page :

« Breccia passait deux fois par semaine pour regarder nos travaux. Il voulait que nous soyons très précis dans notre connaissance de l'anatomie humaine. Un jour, il a fini par me choisir pour suivre ses cours (...). On travaillait ainsi sur des situations narratives assez basiques, sans vraiment faire de la bande dessinée au sens propre. Après nous avoir donné ce genre d'exercices, quand il pensait que nous étions capables de dessiner une séquence narrative, il nous donnait un scénario à illustrer<sup>1</sup>. »

« Illustrer », c'est en quelque sorte une caractéristique qui a été transmise de Breccia à Muñoz, même s'il s'agit en vérité plus d'une capacité à l'illustration suggestive, c'est-à-dire à ne pas seulement créer l'image exacte que le scénariste a en tête, mais plutôt apprendre à concevoir une interprétation du scénario. C'est peut-être ce qui se formulera plus tard dans la collaboration fusionnelle de Muñoz et Sampayo. Ainsi, la *Escuela Panamericana de Arte* constitue un incroyable foyer de formation pour l'*historieta*, que l'on va retrouver d'une manière tangible dans la génération des auteurs de l'après-années 1960, pour véhiculer à leur tour ces enseignements soit en Argentine, soit en Europe. Outre Muñoz, on verra émerger des auteurs comme Ruben Repetto, Angel Fernandez, Durañona, Ruben Sosa ou encore Walter Fahrer. L'enseignement de l'école de Lipszyc est également en quelque sorte l'application à l'apprentissage des innovations de l'« âge d'or » de l'*historieta* d'aventures, dans l'œuvre d'Oesterheld d'abord (et dans ce qui gravite autour), mais aussi dans les compléments graphiques du champ oesterheldien, et leurs dépassement, incarnés avec inventivité par Breccia et Pratt.

### c) Figures de l'âge d'or argentin : recherches et modèles

Bien que la production argentine des années 1950 à 1970 ait été très foisonnante, il serait plus adéquat de s'attarder ici seulement sur le travail et l'influence des trois auteurs qui ont façonné la future carrière de Muñoz. Ces trois exemples d'auteurs sont par ailleurs intrinsèquement liés, puisqu'il a existé une quantité d'échanges et de collaborations entre Oesterheld, Pratt et Breccia, et on peut affirmer sans se tromper qu'ils ont été ensemble le moteur principal de cette période remarquable de l'*historieta* argentine. Dans le cas de Sampayo, il est clair

---

<sup>1</sup> MOUCHARD Benoît, MUÑOZ José, « Je danse avec le passé », entretien réalisé en novembre 2007, in *Neuvième Art*, n°14, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Angoulême, janvier 2008, p. 49.

que si celui-ci n'a pas été immergé dans les influences de la bande dessinée comme l'a été Muñoz, on peut d'ores et déjà dire qu'il les a approchées par projection, par le biais de celui-ci ; et c'est pourquoi on va montrer par la suite qu'il existe une filiation entre les œuvres d'Oesterheld et lui, au vu de la comparaison de leurs formations respectives.

### 1) L'écriture humaniste oesterheldienne

Héctor Germán Oesterheld, né en 1919 et « disparu » sous la dictature en 1977, est donc un scénariste de premier plan dans l'évolution et la grandeur de la bande dessinée argentine. Premier plan, d'abord, comme instigateur d'une nouvelle école de scénaristes argentins. Mais également comme éditeur, directeur de revues spécialisées, et par là organe principal de collaborations fructueuses, primordiales pour la compréhension de l' « âge d'or » de *l'historieta*.

Pour commencer, il faut d'abord expliquer qu'Oesterheld n'a jamais choisi de faire de la bande dessinée, mais que c'est elle qui est venue à lui : géologue de formation, il se met à écrire seulement dans les années 1940. De plus, c'est un homme qui a d'abord des références littéraires, comme celles de Borgès, Salgari, Stevenson, Verne, Kipling, mais aussi des influences perceptibles dans le cinéma. Il réalise sa première bande dessinée en 1951 pour la revue *Cinemisterio* de l'Editorial Abril (*Alan y Crazy*, avec Eugenio Zoppi), puis *Ray Kitt* l'année suivante avec Hugo Pratt fraîchement débarqué d'Europe. Ces productions-ci ne sont pas encore novatrices, puisque très commerciales, mais c'est à partir de l'élaboration de *Bull Rocket* en 1953 avec un autre italien, Paul Campani, qu'il commence à se démarquer des scénaristes traditionnels. Il détourne en effet le sujet de base voulu par son éditeur, pour faire en sorte de répondre aux attentes économiques de celui-ci, tout en mêlant une dimension très personnelle au récit. A partir de cet instant, il obtient la confiance de l'Editorial Abril pour traiter des sujets qui lui tiennent à cœur et pour faire passer par ce biais des valeurs qui lui sont chères. Ainsi il réalise *Sargento Kirk* encore une fois avec Hugo Pratt dès 1953, qui marque véritablement un tournant dans sa conception des scénarios : il libère dans son récit une vision totalement humaniste, en prenant comme postulat Kirk, un héros au caractère rebelle, déserteur de l'armée des Etats-Unis dans la guerre contre les Indiens, avant

de prendre leur défense<sup>1</sup>. Au regard des principales qualités qui découlent de cette œuvre, on peut mettre en évidence une forte cohésion des textes et des images, une caractérisation poussée des personnages, dans leur attitude vis-à-vis du monde et des événements auxquels ils sont confrontés. On perçoit également une sensibilité épousant parfaitement la visée des grands récits d'aventures, tout en gardant une dimension réaliste, ou historique, dans les faits ou les époques rapportés (c'est également le cas, mais poussé à son paroxysme, dans la série *Mort Cinder*, avec Breccia, dès 1961). En 1955, Héctor Oesterheld fonde avec son frère Jorge les éditions Frontera, dont les revues *Frontera* et *Hora Cero* constituent le futur creuset de l'avant-garde argentine. Ce va lui permettre sur le plan personnel de pousser plus loin ses préoccupations humanistes dans les œuvres qui vont suivre, en enchaînant les collaborations fécondes : *Ernie Pike*<sup>2</sup> et *Ticonderoga* avec Pratt dès 1957, mais aussi *Randall the killer* par Arturo del Castillo, *Sherlock Time* avec Breccia, *Joe Zonda* par Francisco Solano López... C'est par contre en septembre 1957 que paraît le premier volet de *El Eternauta* (L'éternaute) dessiné là aussi par Solano López, pour devenir la plus importante des bandes dessinées argentines. Le récit débute par un dessinateur, assis chez lui, qui voit se matérialiser devant lui un voyageur de l'éternel (d'où le néologisme) qui lui raconte le début de son voyage, commencé chez lui avec des amis il y a bien longtemps : dans une situation similaire, c'est-à-dire dans la banalité du quotidien, ce groupe d'hommes et de femmes se retrouvent plongés sous une neige mortelle, qui tue quiconque y est exposé, en guise de prélude à une invasion extra-terrestre. Ce récit qui débute sur une mise en abîme, met donc en scène Oesterheld lui-même face à l'aventure, et par projection, le lecteur lui-même, comme s'ils étaient confrontés d'un coup au fantastique et à l'horreur. Oesterheld place ainsi en position de danger un nouveau type de héros, qui pourraient être n'importe qui, et teste ses réactions, en mettant en évidence sa lâcheté ou son courage. Si cette *historieta* obtient un si grand succès, c'est comme l'explique Javier Mora Bordel, en raison du modèle conradien présent dans le récit, c'est-à-dire que c'est « logiquement (...) la vision du héros le motif qui permet à

---

<sup>1</sup> Il faut préciser qu'au départ, Oesterheld voulait que l'action suive la même trame narrative, mais qu'elle se déroule dans la pampa argentine. L'éditeur lui a cependant imposé les Etats-Unis comme cadre.

<sup>2</sup> Histoire d'un correspondant de guerre, pendant la Seconde Guerre Mondiale, qui rapporte des faits d'hommes ou de femmes qui se distinguent par leur humanité dans un monde hostile.

Oesterheld d'approcher le lecteur<sup>1</sup> ». C'est bien cela que l'on trouve chez ce scénariste : il conçoit ses bandes dessinées comme un outil d'apprentissage pour le public.

Au fil de ses productions, ces préoccupations sont exacerbées, et par le même temps teintées de critiques à l'encontre de toute déshumanisation. Si *El Eternauta* peut-être métaphoriquement l'image de la dictature qui va suivre (dans la révolte contre un oppresseur sans visage), les bandes dessinées qui suivent sont plus explicites, comme *El Che* avec Breccia en 1968, ou bien encore la reprise de *El Eternauta* encore une fois par Breccia. Il modifie d'ailleurs légèrement le scénario afin de donner au personnage principal une dimension plus politique<sup>2</sup>. En dehors de ces considérations politiques, Oesterheld transmet à toute une génération d'auteurs – indifféremment scénaristes ou dessinateurs – une vision à l'encontre de tout ce qu'on avait pu voir jusqu'alors, se servant des mécanismes de la littérature épique afin de révéler son message humaniste. Il réfute ainsi toute opposition binaire du Bien et du Mal, il préfère le compromis ; il est opposé aux canons d'hommes ou femmes brillants par leur force et leur adresse sans failles, et les fait étinceler par leurs imperfections. Cette manière d'aborder le héros et la bande dessinée d'aventure est donc diffusée à l'entourage proche d'Oesterheld, mais aussi aux scénaristes qui suivront, dont Carlos Trillo, Guillermo Saccomano, Juan Sasturain, Ricardo Barreiro et Carlos Sampayo sont les meilleurs exemples.

## 2) Les apports de Pratt

On peut considérer Hugo Pratt (1927-1995) comme l'une des facettes dessinées du travail d'Oesterheld. On a déjà vu qu'il est d'une nature profondément cosmopolite, et qu'il est vecteur, avec le reste du « groupe de Venise », d'influences occidentales en Argentine. C'est peut-être pour cette raison que les deux hommes s'entendent bien, et que leurs efforts associés vont renverser tous les codes déjà admis en bande dessinée d'aventures. En effet, ils se retrouvent sur des thèmes qui leurs sont chers et qu'ils introduisent souvent dans leurs bandes dessinées (en

---

<sup>1</sup> « A través de la palabra : de Kirk à Sinner (tradición y renovación a la hora de rescribir tebeos) », in [www.tebeosfera.com](http://www.tebeosfera.com), n°13, 19 octobre 2003, partie I, traduction personnelle.

<sup>2</sup> En plus virulente encore, la reprise de la série en 1976, de nouveau dessinée par Solano López, en plein cœur de la dictature, va le conduire à être arrêté par la junte militaire.

collaboration ou non), comme la guerre, ou le destin de personnages qui y mêlés malgré eux. Chez Pratt, on rencontre en plus une dimension naturaliste dans l'exotisme des lieux abordés et dans le thème du voyage<sup>1</sup>. Dès sa rencontre avec Oesterheld, avec qui il partage le goût de la littérature<sup>2</sup>, leurs préoccupations se rejoignent donc sur des récits humanistes, tandis que Pratt appuie cette dimension-là par son dessin. Maintenant éloigné des histoires de super-héros (*L'Asso di Picche*, *Junglemen*), il dépeint avec clarté l'atmosphère élaborée par Oesterheld, en utilisant un dessin surtout à base d'aplats noirs, dans un registre « réaliste », tel qu'on peut le constater dans *Ernie Pike* (Fig. 13). De ce fait, il est inspiré en grande partie du maître nord-américain du clair-obscur, Milton Caniff, dans l'héritage de l'utilisation de forts contrastes noir et blanc, et dans le refus de l'opposition entre le registre caricatural et le registre réaliste. C'est l'époque où il réalise *Ticonderoga* et *Ernie Pike*, respectivement pour *Frontera* et *Hora Cero*, et où il enseigne à l'Ecole Panaméricaine d'Art. Toutefois dans ses publications suivantes il pousse encore son dessin, et ses recherches esthétiques aboutissent bientôt à une démarcation de l'influence de Caniff, la recoupant avec un style proche de la ligne claire hergienne (qu'il ne connaît pas encore), dans l'efficacité et la concision. A la suite de cela, il continue les publications en Argentine (*Ann de la Jungle* en 1959, *Capitaine Cormorant* et *Wheeling* en 1962), avant de repartir vers l'Europe la même année. De retour en Italie, il passe quelques années à publier divers récits sans grande importance ; puis il fonde avec Florenzo Ivaldi la revue *Sgt. Kirk* en 1967, où apparaît pour la première fois le personnage Corto Maltese dans *La ballade de la mer salée*, qui deviendra par la suite le héros de l'une des séries de bande dessinée les plus mondialement renommées. C'est en effet en avril 1970 qu'il réutilise ce personnage dans la revue *Pif-Gadget*<sup>3</sup> en France, même si Corto commence à gagner les faveurs du grand public qu'à la fin seulement des années 1970. La France lui offre un cadre favorable pour l'édition de ses bandes dessinées, et c'est pour cela qu'il a le temps de produire une grande quantité d'épisodes de *Corto Maltese*, comme *La ballade de la mer salée* qui est éditée en album chez Casterman en 1975. Il publie également

---

<sup>1</sup> Ces deux tendances font en fait partie intégrante de sa personnalité, étant donné qu'outre ses nombreux voyages dans le monde entier, il a été soldat quand il était jeune, forcé par son père à intégrer la police coloniale éthiopienne (sous Mussolini).

<sup>2</sup> On dira plus tard de Pratt qu'il est le premier à faire des « romans graphiques ».

<sup>3</sup> Hebdomadaire de sensibilité communiste, Pratt n'y publie pas longtemps, jugé trop libertaire pour le goût du journal.



des séries parallèles, telles que *Les Scorpions du Désert* (qui paraît dans la revue *Tintin* en 1973), *La macumba du gringo* (Dargaud, 1978), ou encore le scénario de *Un été indien* en 1983 (Casterman, dessiné par Manara). Son talent est déjà lors salué partout, chez les intellectuels (comme Umberto Eco), dans les festivals de bande dessinée (au premier Festival de la Bande Dessinée d'Angoulême, en 1974), ou même en Argentine en 1986.

### 3) Breccia, du réaliste à l'expansif

Alberto Breccia (1919-1993), uruguayen d'origine, habitant de Buenos Aires d'adoption, est tout autant que les deux autres auteurs que l'on vient de présenter, une figure fondamentale de la bande dessinée argentine. Autodidacte, il commence sa carrière de dessinateur par le registre humoristique (*Mu-Fa*, 1939), mais c'est dans l'*historieta* d'aventures qu'il va le plus se distinguer. Ces premières productions se montrent sans réelles audaces (il reprend notamment *Vito Nervio* de 1947 à 1949 qui constitue là sa formation au métier, puis *Ernie Pike* dès sa rencontre avec Oesterheld). Malgré tout, il débute réellement sa carrière avec *Sherlock Time* en 1958 pour *Hora Cero extra*, scénarisé par Oesterheld. Par le récit de celui-ci, qui pointe du doigt les qualités et les défauts chez tout être humain, Breccia va chercher le contrepoint graphique de ces histoires, et tenter des nouvelles manières d'aborder le graphisme d'un récit, dans son usage des noirs et blancs et des contrastes : c'est en définitive la seule constante que l'on pourra lui concéder dans toute sa carrière. Il est, comme Pratt, fasciné par les auteurs nord-américains et surtout par Milton Caniff, bien que l'on puisse, compte tenu de sa volonté jamais tarie de renouveler ses codes esthétiques, le rapprocher aussi à un dessinateur comme Noël Sickles. Mais également, comme Pratt encore une fois, et comme Oesterheld, il est nourri de la littérature, dans son cas essentiellement les romans « réalistes fantastiques » de H. P. Lovecraft, ou encore par le romantisme d'Edgar Allan Poe. Enfin, il aime beaucoup le cinéma, comme les films de René Clair ou de Renoir. De 1962 à 1964, il réalise une de ses productions les plus importantes, toujours avec Oesterheld : *Mort Cinder*. Il le dit, c'est à partir de ce moment-là qu'il a la sensation d'être plus « mature », étant donné qu'il approfondit ses recherches esthétiques mettant en tension son dessin par des contrastes à la limite de la saturation, et en osant l'usage de techniques usuellement absentes des œuvres de bandes dessinées, comme le

grattage par exemple. On retrouve ces techniques dans *El Che* (1968, son fils Enrique dessine avec lui), où il pousse encore ici d'une autre manière les effets de contrastes, en exagérant largement le heurt du noir et du blanc, et en laissant des grands aplats se côtoyer et s'imbriquer. Dans *El Eternauta* (1969) (Fig. 14), il accentue encore son usage de moyens nouveaux pour sensibiliser le lecteur au magnifique scénario d'Oesterheld. Il publie ensuite des adaptations littéraires, d'une œuvre de Lovecraft d'abord, *Mitos de Chtulhu* en 1973, puis *El corazón delator*, ou *Le cœur révélateur*<sup>1</sup>, en 1975, adapté de Poe, ou encore une histoire d'Ernesto Sábato, *Informe sobre ciegos* (1991). Il quitte tout de même à un moment donné le cercle des auteurs, en raison de la mort de sa femme, puis de la dictature et de la disparition d'Oesterheld. Il ne se remet à produire que dans les années qui marquent la fin de la junte. Dès la chute du régime, il conçoit, avec Juan Sasturain au scénario, une vive critique de la période 1976 à 1983, dans une œuvre intitulée *Perramus*, sortie en plusieurs volumes. Par la forte atmosphère de peur et de cauchemar propres au drame, il s'aventure à pousser au plus loin ses recherches plastiques, mêlant collages, grattages, fondus au noir, surimpressions, lavis, etc.

En définitive, Breccia, même s'il voulait être peintre lorsqu'il était enfant, et qu'il a approché l'usage de la couleur dans plusieurs œuvres, est certainement l'un des plus grands maîtres du noir et blanc. Son trait, si on peut le qualifier de la sorte surtout quand il utilise la technique du collage, mais aussi la plastique de ses œuvres, amènent souvent les observateurs de son travail à le qualifier d'auteur « avant-gardiste », et d'« expressionniste » plus précisément. La période où il a été enseignant à la *Escuela Panamericana de Arte* de Buenos Aires lui a permis de transmettre toutes ses conceptions sur la bande dessinée, du point de vue technique et non esthétique, dit-il : mais par ses proches influences en les personnes de Pratt et Oesterheld, il touche ainsi les futurs créateurs dont fait partie Muñoz. Il est également proche de celui-ci par son attachement à Buenos Aires, et en particulier à sa banlieue, mais aussi par sa volonté de se servir de la bande dessinée comme d'un moyen pour survivre. Enfin, on peut rapprocher Muñoz à Breccia par le caractère évolutif de leur style, si « style » il y a, comme en parle Breccia lui-même :

« Pendant des années j'ai fait des efforts terribles pour forger « mon » style et à la fin je me suis rendu compte que le style est simplement une étiquette qui ne sert à rien. Le dessin

---

<sup>1</sup> Il transpose ici son usage du noir et blanc à la couleur.

est un concept, il n'est pas une marque. (...) Pourquoi dois-je continuer à dessiner de la même façon ?<sup>1</sup> »

C'est ainsi qu'en partant d'un dessin qui copie quasiment des images de Caniff à ses débuts par exemple, que Breccia aboutit à des résultats dépassant les jalons généralement admis en bande dessinée, média qui pourrait chez lui s'appeler « bande peinte ». Il laisse encore et surtout une sensation à sa mort, celle d'un champ de possibilités laissé infini dans en bande dessinée.

## 2. De traditions en novations

Les influences occidentales dans *Alack Sinner*, si elles sont très perceptibles au premier abord, le sont encore plus profondément au regard de la bande dessinée argentine : d'une certaine manière elle s'en imbibe, s'en réfère, et finalement réexpulse ces apports, enrichis des innovations propres à l'« âge d'or » de l'*historieta*. La présence de cette culture argentine s'observe à plusieurs niveaux dans la série de Muñoz et Sampayo. Premièrement, par le complexe du *porteño*, cet habitant-type de Buenos Aires, vivant dans un permanent métissage de cultures et d'horizons, dont les deux auteurs sont très familiers. La ville n'est en effet pas sans rappeler dans sa composition une autre fameuse mégapole, New York, rassemblant elle aussi une quantité importante d'ethnies ou nationalités différentes. Deuxièmement, par la culture populaire littéraire argentine, et la littérature mondiale également, puisqu'elle constitue un outil de formation largement plus important qu'une « école » de scénaristes dans le cas de Sampayo. Pour finir, la série de Muñoz et Sampayo a de forts accents argentins par la filiation évidente que ceux-ci ont avec l'*historieta*, au travers de leurs principales influences que sont Oesterheld, Pratt et Breccia, et qui peut nous aider à mieux comprendre les aspirations auxquelles répond la série.

---

<sup>1</sup> Phrase rapportée d'un entretien avec Latino Imparato dans *Ombres et lumières*, Paris, Vertige Graphic, 1992 dans *Alberto Breccia*, catalogue d'exposition, Montreuil, Centre de promotion du livre de jeunesse, Seine Saint Denis, 1992.

## a) Muñoz ou la rhétorique expressionniste

On l'aura compris, la série *Alack Sinner*, dans un premier temps, tire en grande partie ses innovations au sein de la bande dessinée mondiale du point de vue graphique. Et Muñoz le dit lui-même : « Je suis le fils des taches de Pratt et de Breccia<sup>1</sup> ». Cela nous signifie qu'il est en quelque sorte l'héritier de deux pôles de la bande dessinée mondiale, de deux esthétiques liées par leurs références, mais antagonistes par leur traitement. Muñoz reprend toutes ces influences, directes ou indirectes, et arrive à les concilier, des tendances expressionnistes de Breccia à la clarté de Pratt. Il en résulte une production dessinée, malgré l'apparente difficulté de lisibilité des œuvres, qui peut se révéler extrêmement signifiante, tout en gardant la dimension très instable, guidée par l'affect.

Définir un artiste expressionniste, comme il a été fait pour Breccia, et comme on va pouvoir le faire pour Muñoz, nécessite quelques précisions. Si l'on prend la définition de l'expressionnisme de Jean-Michel Palmier, c'est un courant très lié à son contexte, seulement restreint à l'Allemagne des années 1910-1920, et qui disparaît à l'aube du III<sup>ème</sup> Reich, ce qui exclue bien entendu les dessinateurs argentins. L'auteur parle également du fait que ce soit un courant qui n'en est pas vraiment un, puisqu'il réunit seulement des artistes partageant des mêmes préoccupations, sans qu'ils aient forcément un « dogme » commun (on a vu que la désignation d' « âge d'or » de l'histoire se base sur le même principe). Pour lui, la dénomination « expressionniste » a été attribuée à outrance aux artistes des générations d'après les années 1920 en Allemagne, en raison notamment des aspects plastiques des œuvres produites, assez similaires aux « vrais » expressionnistes : la lumière particulière, les décors, les forts contrastes et les nombreuses obliques au cinéma, entre autres exemples. Cependant, un artiste comme Kokoschka ne prend pas forcément en compte le contexte d'élaboration de ses œuvres pour se définir comme expressionniste :

---

<sup>1</sup> FOFI Goffredo, MUNOZ José, SAMPAYO Carlos, *Conversations avec Muñoz et Sampayo*, Paris-Tournai, Casterman, 2008, p. 11.

« Je ne suis pas expressionniste parce que l'expressionnisme est un des mouvements de la peinture moderne. Je n'ai jamais pris part à aucun mouvement. Je suis expressionniste parce que je ne sais pas faire autre chose. Je veux exprimer la vie<sup>1</sup> »

Dans ce cas précis, il semble que cela s'adapte parfaitement à Breccia, puis à Muñoz, dans le sens où c'est d'abord l'expression des sentiments qui influe sur la manière d'aborder le dessin. Toutefois ce qualificatif d'« expressionniste » qui va être utilisé, doit être pris en compte avec retenue, dans la mesure où ces auteurs ne le sont pas au sens de Palmier : ils en ont seulement des résonances, du point de vue plastique, et dans leur traitement du noir et blanc. Et dans le cas précis de Muñoz, il faut considérer que cette facture expressionniste est corroborée par une dimension rhétorique indéniable.

#### 1) L'importance du signifiant

D'après leurs travaux respectifs, on constate que Breccia et Muñoz n'atteignent une maturité graphique qu'à partir du moment où ils sont servis par une grande trame narrative : *Sherlock Time* de Oesterheld et Breccia, *A Lack Sinner* de Sampayo et Muñoz. C'est ce qui nous explique en quoi la dimension du scénario est indissociable de leurs innovations esthétiques, et ce qui fait que dans le cas de Muñoz et Sampayo, la cohésion graphique et narrative peut nous conforter dans l'idée d'une utilisation du principe de la « convergence rhétorique » dans *A Lack Sinner*.

La mise en page de leur série est en effet plastiquement bien construite, comme on l'a déjà remarqué : il s'opère ici une sorte de conciliation entre la tendance de Sampayo à tasser le récit afin de dérouler les événements plus rapidement au lecteur, et une vision de Muñoz, plus contemplative, qui cherche au contraire à marquer des ralentis et à laisser des espaces. Mais au sein même du dessin, cette harmonie plastique se retrouve au niveau des alternances de blancs et de noirs, Muñoz ayant appris de Breccia, de Pratt, comme de Solano López, à « équilibrer » ses compositions, comme on peut voir dans cet exemple de « La vie n'est pas une bande dessinée, baby » (Fig. 15). Ainsi, on peut affirmer que Muñoz

---

<sup>1</sup> La citation de l'artiste est rapportée dans PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts, Volume 2 : Peinture – Théâtre – Cinéma*, Paris, Editions Payot, 1980, p. 173.

conçoit ses images d'une façon bien définie, étant donné qu'il recherche une justesse esthétique d'abord au niveau de la case elle-même, puis du strip et enfin de la page<sup>1</sup>. Pour ce faire il utilise toujours la masse de noirs contrebalancés, dans chaque planche, par les nombreux blancs (du dessin, de la page). Mais si on peut dire que le fondement de ses compositions privilégie au prime abord le signifiant, c'est encore plus en raison de la structuration dont font preuve ses dessins. Comme le raconte Lorenzo Mattotti<sup>2</sup>, cet auteur qui a côtoyé Muñoz dans les années 1970 en Italie lorsque celui-ci se lançait à peine dans *Alack Sinner*, ses images sont conçues de manière très particulière : au départ avec des crayonnées très détaillées, qu'il vient progressivement encrer à la plume, pour ensuite tout déconstruire par des aplats noirs au pinceau, et recouvrir par là une grande partie de l'ébauche du dessin. On peut attester de cela au regard des planches originales bien sûr (où on peut discerner des marques de crayonné effacées, les différences de texture de l'encre de chine selon l'outil utilisé, des annotations, ect...). On peut aussi le voir dans les planches une fois publiées, comme dans cet extrait d'une planche de « Scintille, scintille », où une horizontale qui vient structurer l'image est en très grande partie absorbée par les masses du noir (Fig. 16).

Muñoz qui a beaucoup travaillé aux côtés de Solano López, été formé par Breccia, mais qui par ailleurs a été fasciné par le travail de Pratt, se base donc sur les qualités esthétiques de ce dernier, et en particulier sur son sens du raccourci graphique, pour construire sa propre identité visuelle. Comme on l'observe dans une page d'*Ernie Pike*, une des bandes dessinées les plus importantes qu'ai conçu Pratt en Argentine, la gestuelle des personnages se suffit à elle-même pour relayer la narration écrite d'Oesterheld. Le dessin est dès lors largement clarifié de tous détails superflus, en dépit du fort éclairage en clair-obscur (Fig. 13). Ainsi, malgré la complexité apparente de l'esthétique muñozienne, on se retrouve dans un dessin, une fois déchiffré, où l'absence de non-sens contredit toute difficulté de lisibilité. La fin

---

<sup>1</sup> Muñoz exclue cependant la pertinence que pourrait avoir la double-page dans son travail : les planches en vis-à-vis dans les publications ne sont pas pensées comme telles, c'est pourquoi on trouve des divergences de pagination selon les éditions d'*Alack Sinner* (par exemple, l'ultime page de l'épisode « Constancio et Manolo » se trouve soit isolée comme dans *Charlie Mensuel* n°98 (mars 1977), soit en vis-à-vis avec la page qui la précède comme dans l'intégrale *Alack Sinner* (volume 1, *L'âge de l'innocence*, Casterman, 2007, p. 268-269), ce qui n'a bien évidemment pas le même impact sur la lecture.

<sup>2</sup> Mattotti en parle lors d'un entretien avec Goffredo Fofi, dans FOFI Goffredo, *Conversations avec Muñoz et Sampayo*, Paris-Tournai, Casterman, 2008, p. 165.

de l'épisode « Cité obscure » se révèle être l'archétype de cette conception rhétorique du dessin chez Muñoz, comme le montre Dominique Hérody dans « Muñoz et Sampayo, polyphonies de New York <sup>1</sup> » (Fig. 17). En effet, cet épisode est marqué par la relation entre Alack et Enfer, qui se termine par leur séparation. La case finale, qui prend la largeur d'une bande entière, figure Alack Sinner immobile, s'allumant une cigarette, tournant le dos à Enfer, tandis que celle-ci part dans la direction opposée. Et quand on connaît la suite de la vie d'Alack, qui découvre dans l'album « Rencontres » qu'il a eu une fille avec Enfer (Cheryl), on comprend mieux le sens de cette image, qui subit, selon le terme de Thierry Groensteen, une « détermination rétroactive<sup>2</sup> ». La vignette est en effet composée d'éléments indiquant au lecteur un regard vers la partie droite de l'image, comme le panneau « One way » au centre et les initiales « M.A.M.A.N » à l'extrême droite, vers là où se dirige Enfer. Le fait qu'Alack soit tourné vers l'arrière, dans la direction opposée montrée par le panneau, comme sur lui-même, peut ainsi laisser entrevoir au lecteur les événements qui vont suivre dans la vie du détective privé. Cela peut éveiller chez nous une nouvelle appréciation du dessin de Muñoz qui est, en dehors de l'importance de nombreux codes et de signalétiques de toutes sortes constellant le récit, celle de la prédominance des gestes dans l'attitude des personnages. Claude Ecken en parle dans « Polyphonies et lisibilité<sup>3</sup> », et montre la singularisation de chaque personnage du fait de sa démarche, au travers de la case 1 extraite de la planche 2 de « Cité obscure » : il énumère et détaille les positions des mains notamment, chez tous les personnages de l'histoire, de la prostituée, à ses deux clients, en passant par Alack alors reconvertis en chauffeur de taxi. Dans ce même article, Thierry Groensteen va encore plus loin, en rapprochant la gestuelle chez Muñoz aux recherches de Ray Birdwhistell, théoricien de la communication nord-américain qui a travaillé sur la kinésique, ou plus clairement sur la science du langage corporel, principalement à partir du support filmique.

Dans *Alack Sinner*, cette gestuelle peut aussi s'adapter à l'expression des visages, qui sans conteste est dénuée au départ de tous détails encombrants, malgré le fait que Muñoz se soit basé sur des visages existants pour composer le

---

<sup>1</sup> in MERCIER Jean-Pierre (dir.), *Bulles en noir, la ville dans la BD polar*, Lyon, Rencontres de Gadagne, 2005, p. 44.

<sup>2</sup> *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Collection Formes Sémiotiques, 1999, p. 127.

<sup>3</sup> ECKEN Claude, GROENSTEEN Thierry, « Polyphonie et lisibilité », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 93.

visage d'Alack. Toutefois, il faut noter qu'il existe une forte ambiguïté dans la représentation de son visage, qui représente bien les fluctuations esthétiques de Muñoz, et qui fait toute la richesse graphique de l'œuvre : d'une part, est utilisée dans certains cas, surtout au début de la série, la simplification de son visage pour une plus grande efficacité expressive ; et d'autre part, dans le cas d'Alack des derniers albums, on observe un vieillissement amenant une déformation presque hideuse de son visage. On est alors en présence d'une structure complexe où la rhétorique de l'image n'est pas envisageable sans un graphisme exacerbé.

## 2) L'inconstance du noir et blanc

On a déjà pu voir que dans la série *Alack Sinner*, l'utilisation de procédés cinématographiques ou photographiques est récurrente. Les types de plans-séquences ou d'images à courte focale sont en effet des moyens de se libérer de certaines des influences expressives de Breccia, de varier les exaspérations du dessin, en proposant de nouvelles possibilités. Elles sont différentes des recherches du maître qui entreprend de mêler une quantité importante de procédés plastiques dans ses bandes dessinées, puisque Muñoz propose au contraire de rendre son dessin littéralement « habité » d'une dimension expressionniste : celle du passage du temps. En d'autres termes, la constante de la série de Muñoz et Sampayo est qu'il n'y en pas vraiment, dans la mesure où le personnage principal, les personnages secondaires qui apparaissent au fur à mesure de la diffusion des épisodes, et leur environnement, sont en quelque sorte assujettis à une évolution temporelle. Celle-ci est d'autant plus constatable qu'elle est largement accompagnée d'une évolution du style graphique de Muñoz. Depuis le premier épisode conçu, « Le cas Webster », jusqu'aux derniers albums – « Histoires privées » et « L'affaire USA » – on trouve indifféremment le jeune Sinner, membre de la police New Yorkaise, puis Alack dans la force de l'âge, enquêtant, pistant, résolvant. Les événements le fatigant certainement, il devient par la suite chauffeur de taxi, puis il reprend son activité de détective privé, et le temps passant, il a une fille, et de vieux amis qui vieillissent avec lui. Enfin, les rides se creusent, il commence à savourer sa (quasi) quiétude de vieux monsieur, tout en s'émerveillant sur son petit-fils. Ainsi, seulement au niveau du visage, il passe par toutes ces étapes, du visage jeune, proche des canons hollywoodiens, à celui d'un homme dont la vie pour la moins houleuse



s'inscrit dans ses traits au fur et à mesure des années. Le dessin de Muñoz doit alors exprimer toutes ces étapes, qui correspondent certainement à son évolution stylistique comme auteur de bandes dessinées, qu'il peut par ailleurs réutiliser dans des œuvres parallèles à la série, telles que *Sophie Comics – Sophie Going South*, *Sudor Sudaca* ou encore *Billie Holiday*. De la même manière, on peut remarquer dans les derniers épisodes de la série que son trait est plus jeté, seulement au pinceau, presque sans crayonnés préalables, ce qui contraste largement avec les épisodes initiaux (Fig. 18). Les décors et l'atmosphère sont alors plus incertains, voire plus allusifs, et s'accordent bien avec l'état d'esprit de Sinner du moment.

Moebius/Jean Giraud l'a dit, « il y a deux grandes familles de dessinateurs : ceux qui « labourent », qui poussent leur trait, avec précision, d'une façon préméditée. Et puis il y a ceux qui le « jettent », qui basent leur graphisme sur (...) le non-contrôle<sup>1</sup> ». Il est bien évident que si Muñoz est concerné par la deuxième « famille » de dessinateurs, c'est en raison de sa manière d'appréhender la conception d'une image. A l'encontre de dessinateurs très documentés allant de Milton Caniff à Hugo Pratt en passant par Hergé, Muñoz est de ceux qui n'utilisent pas, ou presque pas, ce que Groensteen appelle le « matériau prographique<sup>2</sup> », c'est-à-dire de la documentation. Pour réaliser les rues de New York, il s'est d'abord basé sur la culture nord-américaine inondant l'Argentine de son enfance, mais très certainement aussi de photos. Cela dit, il préfère aisément construire ses images, même si elles sont quelque part nourries des influences susnommées, par les souvenirs qu'il lui en reste : il peut dans cette optique laisser intervenir sa déformation mémorielle dans le dessin, et par là subir lui aussi les affres du temps. De plus, il accumule les visions qu'il se fait lui-même de New York, tout en les conciliant avec les véritables souvenirs qu'il a de sa ville natale, Buenos Aires, pour ainsi donner une ambiance si particulière aux deux villes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que lorsque Muñoz et Sampayo vont aller visiter la mégalopole nord-américaine en 1981, ils vont être frappés par les caractères symptomatiques de la ville déjà présents dans leur production. Cela prouve par là, la justesse de ce « matériau prographique » chez Muñoz, additionné à la mémoire sensorielle des auteurs. Mais l'esthétique de Muñoz atteint encore d'une autre manière une sorte d'expressionnisme : en plus du passage du temps, il va multiplier les registres du

---

<sup>1</sup> Phrase rapportée dans GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, 2005, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Collection Formes Sémiotiques, 1999, p. 51.

dessin, afin de matérialiser de nouvelles atmosphères, mais aussi pour établir des ruptures nettes concourant à des effets narratifs imaginés par Sampayo. On peut encore l'observer dans la planche 33, case 6 de « Nicaragua » (Fig. 10), où on a d'abord affaire à un registre semi-réaliste, directement inspiré de la lignée issue de Caniff, qui convient bien au genre noir auxquels les deux auteurs n'arrivent pas encore à se démarquer. On l'observe également dans des scènes de rêveries, de cauchemars ou de fantasmes, très allégoriques : le trait y devient très convulsif, vacillant dans cette même assise semi-réaliste incarnée par certains éléments décoratifs par exemple, mais toutefois chargé de sentiments exaltés, comme dans le cas de cette planche de « Constancio et Manolo » (Fig. 19). Enfin, on l'a déjà rapidement approché, Muñoz continue de confronter le réaliste, ou le « plausible », avec un registre très schématique, qui joue sur les déformations spontanées des décors et des personnages (Fig. 5).

Ainsi, le dessinateur d'*Alack Sinner* se livre à un perpétuel échange entre les différents niveaux de lecture qu'il propose, en quelque sorte pour « perdre » le lecteur sous un flot de codes et de mouvements continus. La plastique de son noir et blanc appuie cette confusion extrême des signes et des registres, tout en gardant cet aspect « rhétorique » au sens de Groensteen. Il construit en effet ses dessins selon des principes structurels bien définis, puisque comme il le dit lui-même, « *le blanc qu'[il] emploie est toujours un blanc travaillé* », cela explique la prégnance de son opposition avec le noir, dans un but précis : servir le scénario de Sampayo.

#### b) Sampayo ou la césure humaniste

De son côté, Carlos Sampayo est en adéquation parfaite avec le graphisme de Muñoz, par la structuration évidente du récit et par son irréfutable inconstance narrative. En effet, Sampayo qui a fréquenté une école de cinéma quand il était en Argentine, connaît bien les mécanismes d'une mise en scène, et par extension, d'une mise en page. La structure très forte qu'il donne à la narration est partiellement inspirée de cela, mais également pour une grande part elle est empruntée à la littérature, quand il présente longuement les personnages dans les temps d'énonciation des longues histoires, ou quand il développe certains récits de manière totalement linéaire, comme dans « L'affaire Fillmore ». Cependant les récits sont aussi construits de manière désordonnée, pourrait-on dire, et on va l'observer au fur

à mesure des publications : séquences en quasi-autonomie (comme des chapitres d'un livre), mais aussi éléments se déterminant rétroactivement (apparitions d'images d'une vieille dame tricotant un pull tout au long de l'épisode « Le cas Webster », directement en rapport avec le dénouement de l'enquête). On constate aussi l'utilisation de procédés de *flash-backs* (dans « Souvenir 1 », « Souvenir 2 », « Conversation avec Joe »,...) ou de divagations liées au déroulement de la trame narrative (dans « Cité obscure », « Constancio et Manolo », « La fin d'un voyage »,...).

Il faut rappeler qu'à la base, Sampayo n'est en aucun cas un homme de l'*historieta*, il est d'abord, comme l'était Oesterheld, enrichi d'influences littéraires indéniables. Il y a donc beaucoup à voir du côté de la littérature argentine, qui est tributaire de la culture occidentale selon Borgès, et qui réutilise des thématiques et soulève des préoccupations très liées à celles des écrivains d'Amérique du Nord ou d'Europe. Sampayo, issu directement de cette tendance, l'atteste et le confirme à ses lecteurs : « dans mes romans, je parle des années 50, les seules dont je puisse dire que je les connais vraiment<sup>1</sup> ». Cela nous révèle par la même occasion, d'une part une dimension assez universaliste chez les écrivains argentins et notamment chez Borgès, celle de leur vision de la société en général à une époque donnée. Mais d'un autre côté, leurs écrits sont profondément empreints des émanations de la société de l'Argentine métissée, qui s'accommode dès lors à toutes ces nombreuses références occidentales.

#### 1) Littérature argentine et genre noir

La littérature argentine, qui participe au mouvement d'indépendance littéraire sud-américain de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, est nourrie dans un premier temps par la littérature française, et à partir de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, des apports d'écrivains anglais. Même si il est inutile de présenter ici un panorama exhaustif de la production littéraire argentine, il est nécessaire de mentionner certains auteurs, qui participent à cette identité littéraire argentine, notamment en traitant des thèmes propres au pays. De cette façon, il est important de voir les principales obsessions de ces auteurs

---

<sup>1</sup> FOFI Goffredo, MUNOZ José, SAMPAYO Carlos, *Conversations avec Muñoz et Sampayo*, Paris-Tournai, Casterman, 2008, p. 145.

argentins, qui abordent, on va le voir, essentiellement des thématiques telles que la place de l'homme dans la société, la ville (Buenos Aires), la violence, et par là le rapport indéniable au genre noir. On retrouve de fait chez des auteurs d'*historietas* ces préoccupations à la fois universelles et locales, comme chez Oesterheld ou Sampayo.

L'émergence de l'identité culturelle argentine, mise en relief à travers le roman *Martín Fierro* d'Hernández par Leopoldo Lugones en 1911, prend véritablement de l'ampleur à l'approche des années 1920. C'est à ce moment-là qu'apparaissent des auteurs tels que Jorge Luis Borgès, Ezequiel Martínez Estrada, ou dans un autre genre, Roberto Arlt, qui écrit son premier roman en 1926 (*El juguete rabioso*, ou *Le jouet enragé*). Les décennies suivantes des auteurs comme Bioy Casares apposent leur marque sur la littérature locale, et les années 1950 voient se développer des écrits de Julio Cortázar, d'Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal ou encore Rodolpho Walsh. Dès les années 1920, on peut mettre en évidence l'existence de deux groupes, marquant deux tendances différentes de la littérature, formant cependant des catégories non étanches : le groupe de Boedo et le groupe de Florida, étant tous deux nommés en référence à des toponymes urbains de la ville de Buenos Aires<sup>1</sup>. Le groupe de Florida, d'abord, réunit un corpus d'auteurs autour de Borgès et de sa revue *Proa* fondée en 1924, et privilégie les influences littéraires européennes par son attachement aux formes poétiques riches, un langage très travaillé, une subjectivité omniprésente. Le groupe de Boedo par contre, formé après la parution de *Le violon du diable* par Raúl Gonzáles Tuñón en 1926, se place en partisan d'une littérature plus proche de la réalité sociale du pays, d'une poésie urbaine, d'un rapport plus marqué à un univers largement prolétaire et ouvrier. On trouve en prolongement des préoccupations du groupe de Boeda des auteurs comme Marechal ou Arlt : surtout chez ce dernier, est évoquée l'ambiance caractéristique de Buenos Aires et la présence du *porteño*. Ainsi, dans *El juguete rabioso*, roman qui annonce les thématiques propres à son œuvre qui va suivre, la ville et ses contradictions sont mises en scène, les personnages, souvent marginaux, placés dans un contexte de ville inhumaine ; et comme dans *Les sept fous* (1929) et *Les lance-flammes* (1931), diptyque constituant là son chef-d'œuvre, la société corrompue ne fait qu'aliéner les personnages. Le tout est écrit dans un style très radical et destructeur, prônant la libération par l'action dans un ton assez violent,

---

<sup>1</sup> Boedo était un quartier populaire de Buenos Aires, tandis que Florida une rue élégante de l'époque.

avec l'utilisation du *lunfardo*<sup>1</sup>. On retrouve ces thématiques chez Juan Carlos Onetti, à la différence que chez Arlt, on est en présence d'une structuration assez classique de ses romans. Onetti utilise de son côté des conceptions assez déstructurées pour une narration qui dépeint pour une grande part une multitude d'objets ou de gestes banals, le déroulement des événements de la trame narrative passant largement en second plan.

Le réalisme chez Arlt ou Onetti rappelle bien les principales inquiétudes liées au genre noir, dans la vision d'une ville chaotique conduite par des dirigeants corrompus. Et même s'il ne s'agit pas à proprement parler de romans policiers, le lecteur se trouve plongé dans un univers et une ambiance similaires, malgré tout pourvus d'une couleur propre à l'Argentine des années 1920 et 1930 et de sa capitale métissée. On trouve toutefois des exemples de littérature policière en Argentine, notamment chez Borgès et Bioy Casares, qui ont écrit conjointement plusieurs nouvelles en 1914 et 1918, réunies dans un volume intitulé *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*. Le type du genre noir peut aussi se rapprocher d'auteurs comme Manuel Puig, avec la présence chez lui d'une esthétique à tendance cinématographique, mais également comme Marco Denevi (polars plongés dans une ambiance quasi-fantastique). Indirectement, la bande dessinée argentine est également liée dans une moindre mesure au genre policier, même si ces influences dans le domaine viennent plus certainement des productions nord-américaines ou européennes. Du premier scénario d'Oesterheld, *Alan et Crazy*, jusqu'à *Precinto 56* de Muñoz et Ray Collins, en passant par *Vito Nervio* de Breccia et Wadel, on peut dire que le polar est déjà présent dans l'*historieta* à de multiples niveaux. Le fait que Sampayo vienne au genre noir n'est donc pas étonnant, puisque ses références littéraires approchent le polar d'innombrables manières, et qu'il rejoint Muñoz sur ce même terrain. Il écrira même plus tard des romans, traitant de cette ambiance très particulière du genre dans un contexte argentin des années 1950, mêlant violence et péronisme (*L'année où le lion s'est échappé*, 2000).

---

<sup>1</sup> Le *lunfardo* est le langage populaire de Buenos Aires, très en lien avec la notion du *porteño*. Ces deux dimensions constituent là déjà une identité propre à l'Argentine, et plus précisément à Buenos Aires.

## 2) L'humanisme d'un monde déshumanisé

Si l'on peut affirmer qu'*Alack Sinner* est un personnage dans la pure lignée de la tradition littéraire argentine, c'est d'abord par tous ces codes propres au genre noir que l'on retrouve au début de la série : les deux auteurs, pour des raisons évidemment liées à leurs difficultés financières, établissent effectivement les épisodes « Le cas Webster » et « L'affaire Fillmore » sur la répétition de schémas connus. Toutefois, on voit déjà la marque d'un écart vis-à-vis de certaines productions policières argentines : avec *Alack Sinner*, on est loin des *historietas* qui mettent en scène un détective non seulement ingénieux, mais qui porte en lui des qualités de raffinement et d'air intellectuel, comme on peut trouver chez Borgès et Bioy Casares, ou chez Walsh par exemple. Mais la série de Muñoz et Sampayo rompt également et définitivement avec une vision plus primaire et peut-être plus puérile de la justice, comme dans les *historietas* d'Ongaro ou de Wadel.

Au travers de l'évolution de la série *Alack Sinner*, on constate que Sampayo reste tout de même très en accord avec la littérature argentine, en premier lieu au niveau de la vision de la ville et des personnages qui y habitent, telle que l'on peut la voir chez Roberto Arlt, quand celui-ci parle de Buenos Aires :

« Il voyait sa malheureuse épouse dans les tumultes monstrueux des villes de portland et de fer, traversant d'obscures diagonales à l'ombre oblique des gratte-ciel, sous un réseau menaçant de câbles noirs à haute tension, au milieu d'une multitude d'hommes d'affaires abrités par des parapluies. Son petit visage était plus pâle que jamais, mais elle se souvenait de lui, tandis que l'haleine des inconnus ricochait sur sa silhouette.<sup>1</sup> »

Même si ce texte date de 1929, la Buenos Aires qu'ont connu Sampayo et Muñoz est quasiment devenue ce que Arlt décrit ici. Dès lors, on ne s'étonnera pas de voir cet extrait parfaitement convenir à l'atmosphère qui émane dans *Alack Sinner* (il est frappant de voir à quel point l'expressionnisme chez Arlt pourrait être littéralement illustré par Muñoz<sup>2</sup>). Bien que l'identité argentine soit par contre très présente dans les romans d'Arlt, cela ne contredit pas les rapprochements de ses œuvres avec *Alack Sinner*, cela les renforce même au contraire. D'abord par le

---

<sup>1</sup> Extrait de *Les sept fous*, p. 71-72, souligné dans KOMI KALLINIKOS Christina, *Digressions sur la métropole, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti autour de Buenos Aires*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157.

<sup>2</sup> Cela a d'ailleurs été le cas, quand il a adapté de l'écrivain argentin le récit *L'agonie de Haffner, le ruffian mélancholique* (Vertige Graphic, 1988).

modèle de personnage typique du *porteño*, puisque Alack Sinner est issu des bas-fonds de la ville et qu'il y évolue en permanence, mais aussi par l'usage qui leur est commun du *lunfardo* par exemple. De plus, on voit chez Arlt comme chez Sampayo cette position ambiguë du protagoniste, qui rejette toutes les couches de cette société inhumaine, tout en y participant puisqu'il en est le produit. Enfin, la dernière analogie est la prégnance du tango – qui dans sa structure se rapproche du jazz – et enfin par les dimensions polyphoniques que l'on trouve dans l'œuvre de Muñoz et Sampayo, comme on va le voir par la suite.

Bien que Sampayo n'ait pas lu beaucoup d'*historietas*, il semble qu'il soit aussi inscrit dans un mouvement que l'on trouve avant lui chez Oesterheld : les deux scénaristes sont en effet d'abord des hommes aux influences principalement littéraires. Une certaine humanité est par exemple commune à des personnages comme Kirk et Sinner, qui incarnent à eux seuls la complexité humaine, que l'on peut voir sous plusieurs formes. En premier lieu, sous l'attitude typique d'un personnage hemingwayen, qui se bat tout seul contre une chose qui le dépasse, mais va jusqu'au bout de ses convictions, même s'il doit perdre à la fin. Deuxièmement, la culpabilité justement, qui se retrouve chez Sampayo autant que chez Oesterheld, en particulier dans ses histoires de guerre, *Sargento Kirk* ou *Ernie Pike*. En dernier lieu, il semble transparaître chez les personnages des deux scénaristes argentins une connaissance commune de la défaite, et leur acceptation en tant que telle, ainsi que la notion de sacrifice (« Mon nom pourrait aussi me faire passer pour un pêcheur<sup>1</sup> » dit Alack, « Sinner » signifiant « pêcheur » en anglais). Il faut rajouter à tout cela des concomitances stylistiques dans les constructions d'Oesterheld et de Sampayo, comme l'utilisation des encarts narratifs pour compléter les sentiments et les idées exprimées par ailleurs, mais aussi dans le rythme adopté, assez direct et limpide.

Il est évident que Sampayo ne s'est pas calqué sur Oesterheld pour construire les récits d'*Alack Sinner*, *Sophie Comics – Sophie Going South*, le cycle des bars à Joe et bien d'autres encore. On peut y voir des différences fondamentales dans les atmosphères élaborées chez le scénariste d'*Alack Sinner*, plus proches d'un Arlt, qui dépasse ces conceptions jusqu'à montrer véritablement des sortes de fresques naturalistes : la vie présente dans chaque objet, les personnages secondaires ou les « figurants » qui peuvent devenir le centre du récit à n'importe quel moment, et l'infini brassage de populations. De plus, l'implication extrême chez Muñoz et Sampayo

---

<sup>1</sup> Planche 2, case 3 de « Lui dont la bonté est infinie ».

dans leur travail, qui outre le fait qu'ils se représentent fréquemment dans leurs histoires, font figurer des échos même de leurs vies dans certains épisodes : ainsi, on sait qu'il existe un parallèle entre la relation de Muñoz avec sa fille et celle d'Alack avec Cheryl, mais aussi, comme le montre Javier Mora Bordel<sup>1</sup>, on constate des relations métaphoriques entre les créateurs et leur création. C'est pourquoi, depuis la conception de l'épisode « Conversation avec Joe<sup>2</sup> », le personnage Alack arrive à un point où, comme ses créateurs, il affronte son passé et le raconte à Joe. Il lui explique les raisons qui l'ont poussé à quitter la police, en dénonçant les abus de celle-ci qui ne cherche même pas à résoudre les problèmes de société, et les aggrave même. On retrouve une similitude dans le comportement des auteurs confrontés également à leur passé qui cherchent à produire une œuvre indépendante, plus individualisée : d'Alack quittant la police à Sampayo et Muñoz se démarquant du système industriel de la bande dessinée d'alors, il n'y a qu'un pas.

En somme, l'individualisation permet à l'une ou à l'autre partie de s'extraire de leur condition. La marginalité – du privé, des auteurs argentins exilés – sert alors à renforcer cette individualisation, de la même façon qu'elle devient humanité. L'expatriation est ainsi un thème récurrent chez Muñoz et Sampayo, par la volonté de survivre (dans leur cas, sur le plan financier et sur le plan culturel) comme tente de le faire aussi Alack. Mais de surcroît, cette individualisation de leur travail se traduit par l'attachement profond qu'ils ont à leur pays natal, dont la vision lointaine les frustre, les rend coupables et impuissants (la culpabilité et l'impuissance se constatent aussi chez Alack<sup>3</sup>). Ce que Sampayo arrive à concilier, le pessimisme à caractère réaliste chez des écrivains argentins, et l'humanisme d'Oesterheld, se confond alors avec la rhétorique expressionniste de Muñoz : en substance, cela suscite dans leur travail une large critique des événements politiques argentins.

---

<sup>1</sup> « A través de la palabra : de Kirk à Sinner (tradición y renovación a la hora de rescribir tebeos) », in *www.tebeosfera.com*, n°13, 19 octobre 2003, partie 2.

<sup>2</sup> Cet épisode marque pour Muñoz et Sampayo le moment où ils ne commencent à plus être soustraits à un impératif financier et où ils arrivent à montrer la vraie valeur de la bande dessinée en noir et blanc.

<sup>3</sup> C'est pour cette raison qu'ils vont réaliser *Sudor Sudaca* (Futuropolis, 1986), qui ne traite qu'exclusivement des « métèques » (ou « sudaca », en argentin).



### 3. L'instrument des critiques

#### a) Polyphonies

Il faut peut-être le préciser, mais les travaux d'auteurs comme Pratt, Breccia et Oesterheld n'adoptent pas la vision qu'on leur concède sans tenter d'éveiller chez le lecteur quelconques idées sur le monde tel qu'il est fait, et plus précisément un avis sur les événements politiques argentins. Ceci est moins présent chez Hugo Pratt, mais on le constate toutefois chez Oesterheld ou Breccia. Dans le cas d'*Alack Sinner*, on est en présence d'une œuvre, qui sous ses aspects conventionnels, exerce une critique d'une société argentine déstructurée et en proie à la terreur des régimes en place, mais élabore aussi une atmosphère qui continue d'unifier Muñoz et Sampayo à leur Argentine natale : la série *Alack Sinner* devient de ce fait un outil exaltant leurs préoccupations argentines.

Les structures narratives et graphiques de l'ensemble du travail commun de Muñoz et Sampayo forment donc un tout dans le but de dépeindre sous toutes ses formes leur pays d'origine. Les ambiances de bars, les nationalités et les ethnies qui se côtoient et s'acceptent – ou non –, les couches sociales qui s'empilent et ne se mêlent pas malgré leur proximité, l'atmosphère particulière à l'arrière-goût occidental,... : tout cela fait que les deux auteurs additionnent autant un expressionnisme halluciné qu'une clarté intentionnelle au cadre des Etats-Unis, pays de toutes les exagérations, pour pouvoir exacerber cette dimension argentine qui leur est chère.

#### 1) Evolutions et mutations

De 1975 à 2006, *Alack Sinner* a eu le temps de voir ses deux créateurs se former grâce à lui, se confirmer aussi, et pour finir jouer avec lui. Ainsi, on l'a déjà répété, l'inconstance du récit est une des caractéristiques principales de Muñoz et Sampayo, qui font évoluer le personnage, puis les personnages, puis leur univers. De la même manière, ils renouvellent leurs acquis graphiques et narratifs, et les adossent à cette éternelle mutation. Ainsi, la permanence évolutive se conçoit sous divers angles. Dans un premier temps, il faut noter que l'univers d'*Alack Sinner* est ponctué de références à la politique et à des questions d'actualité : on peut voir des inscriptions qui peuvent servir de marqueurs temporels, comme des badges « I'm for

Reagan » dans l'épisode « Constancio et Manolo », ou des références à Rudolph Giuliani (maire de New York de 1994 à 2001) dans « Histoires privées ». Mais aussi des datations précises, puisqu'on sait que l'album « Nicaragua » se déroule en 1984, et que « L'affaire USA » tourne autour des événements du 11 septembre 2001. Deuxièmement, il n'est pas difficile de constater la métamorphose du personnage Alack Sinner par des aléas du temps, au même rythme que ses créateurs. De sa jeunesse dans la police, on voit donc Sinner passer par plusieurs emplois, par plusieurs âges, jusqu'à n'être qu'un vieillard dans « L'affaire USA ». Son état d'esprit change au fur et à mesure des années, mûrit par les (douloureuses) expériences qu'il a eu, pour devenir presque positif dans ses dernières pérégrinations, encore une fois à l'image de Muñoz et Sampayo. De même, cela aboutit à voir Sinner presque désintéressé des problèmes qui le préoccupaient plus jeune, ou au moins dans la béatitude d'un grand-père. Esthétiquement, le temps vient marquer son visage, autant dans ses rides et diverses marques qu'il a pu amasser, que dans son éloignement des canons hollywoodiens de ses débuts.

Cela nous amène au dernier point, celui de l'évolution stylistique de Muñoz et Sampayo : comme le personnage vieillit, il semble que le trait de Muñoz se métamorphose aussi, ainsi que leur volonté de parler de problèmes qui les préoccupent. Prudent au départ, Sampayo commence donc à ne plus vouloir parler de critique politique, moins insidieuse qu'avant en tous cas, quand ils entament « Constancio et Manolo » et abordent le problème du dictateur Franco en Espagne. A partir de là, ils vont indifféremment aborder les sujets tels que la dictature en Amérique latine (dans « Nicaragua »), la politique nord-américaine, puis le problème du terrorisme international (dans « L'affaire USA »). En ce qui concerne le dessin de Muñoz, des premiers épisodes « L'affaire Webster » et « L'affaire Fillmore », du fait de sa non transgression des codes du polar, il garde un graphisme très sage, qui va commencer à évoluer avec « Conversation avec Joe », puis « Viet Blues ». Et dès « Scintille, scintille » et « Constancio et Manolo », le graphisme devient plus expressionniste encore, Muñoz utilisant des petits traits fins griffonnés à la plume de manière presque instinctive à certains moments. Les épisodes suivants sont marqués par contre par l'abandon progressif de la plume, qui reste néanmoins présente, même partiellement, et par une utilisation croissante du pinceau et de nouvelles techniques, à la manière de Breccia (comme l'adjonction de photos aériennes dans l'épisode « L'affaire USA », planche 75, case 3 et planche 77, case 5). Plus on se rapproche des derniers épisodes de la série, plus on s'aperçoit que

Muñoz construit ses images sans structuration préalable comme il le faisait avant : on a l'impression que dans « La fin d'un voyage », « Histoires privées » et « L'affaire USA » le pinceau contrôle l'image, et la plume intervient seulement quand cela est nécessaire (détails, parties de dessin plus minutieuses,...). Cela procure une impression de spontanéité chez le dessinateur, qui est plus sûr de lui, et qui n'a plus besoin d'une assise pour construire son noir et blanc. Et s'il y a une grande différence esthétique entre l'album « Nicaragua » (1988) et les trois albums susmentionnés (1999, 2000 et 2006), c'est aussi parce que la collaboration de Muñoz et Sampayo a été en suspens pendant plusieurs années, en raison de la grave maladie de Sampayo. Muñoz quant à lui a tant bien que mal continué à travailler, notamment sur d'autres collaborations, et par là il a pu pousser un peu plus loin son graphisme. En dehors d'une évolution d'un style lié au temps qui passe, on peut pour finir mentionner une dernière mutation, toujours au niveau plastique : l'esthétique structurée et à tendance réaliste des débuts de Muñoz se trouve confrontée à des mises en pages particulières, qui vont friser l'abstraction à certains moments, comme on peut le constater dans la planche 46 de l'album « La fin d'un voyage » (Fig. 20). Cette tendance abstractive se confirme quand on prend des extraits de certaines planches (par exemple, une case montrant un très gros plan d'un œil d'un personnage, ou d'une allumette se consumant vue de très près), mais elle est cependant compensée par une des propriétés mêmes de la bande dessinée, qui fait qu'une case seule ne peut être comprise qu'au regard de celles qui précèdent et qui suivent.

## 2) Foisonnements et parasites

Il est maintenant nécessaire de s'attacher à montrer l'importance de la culture argentine dans l'essence même du graphisme et du récit dans *Alack Sinner*, autant que dans les autres productions parallèles de Muñoz et Sampayo. Comme on l'a déjà vu, la trame narrative est troublée par des apports extérieurs au récit, ce qui ne facilite pas la lisibilité (on aura peut-être du mal à « survoler » un album et à en comprendre les principaux éléments narratifs). On observe ce phénomène très tôt dans la série, par l'adjonction d'éléments propres à des lieux comme des bars, des rues très fréquentées : enseignes, panneaux, lumières, discussions, pensées d'acteurs de cette vie citadine, et même évènements marginaux au déroulement de

l'histoire. La ville foisonnante est donc représentée peut-être avec plus de réalisme ici, en raison de la description d'une multitude d'individualités se côtoyant (certains personnages portent des badges ou inscriptions sur leurs vêtements, représentant par là un peu de leur personnalité : « gays against facism », « spies society », « italians do it better », entre autres nombreux exemples). On retrouve tous ces phénomènes dans la planche 53 de l'album « Nicaragua » (Fig. 21), prise que partiellement au hasard en raison de la présence de tous ces codes significatifs d'un « style » Muñoz et Sampayo. Ainsi, ce que Groensteen appelle le « bruit », dont il emprunte l'expression à Michel Serres dans *Le parasite* (Paris, Editions Grasset, 1980), peut bien se constater ici :

« [l'intrigue linéaire] est sans cesse parasitée par des éléments secondaires de la diégèse. Quelquefois, le récit est porté à un tel degré d'ébullition que le lecteur est tout d'abord incapable de séparer le message du bruit. L'acte de lecture consiste dès lors à majorer le message au détriment du bruit. Plus exactement, il consiste à majorer *un* message, à opérer *un* découpage, à construire *un* parcours parmi plusieurs possibles.<sup>1</sup> »

C'est ce que les deux argentins font, en établissant une hiérarchie iconique par des différences entre les bulles utiles au déroulement du récit et les autres, « parasites ». Dans le cas de cette planche de « Nicaragua », on différencie bien le « récitatif » (la discussion de Sinner avec son ami Nick Martinez dans la vignette 1) et les autres bulles propres au contexte de la ville (les personnages au premier plan qui achètent un journal à un vendeur : « Lapp. Mistah !! » et « Still fuckin' ? »). D'abord par la forme du texte, d'une typographie différente, plus « dessinée » : Muñoz et Sampayo conçoivent en effet le texte comme un élément de graphisme, comme on peut le voir dans une planche de l'album « Rencontres » (Fig. 22). Mais on observe aussi une opposition entre ces éléments nécessaires à l'intrigue et les autres au regard des planches originales : sur ce support non imprimé, on constate que les éléments écrits extérieurs au récit – bulles et autres inscriptions – sont couchés sur le papier de manière définitive (ces inscriptions et bulles font dès lors

---

<sup>1</sup> ECKEN Claude, GROENSTEEN Thierry, « Polyphonie et lisibilité », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 94.

définitivement partie de l'image, du dessin même), alors que les bulles ou encarts narratifs sont laissés libres, pour des raisons liées à l'édition<sup>1</sup>.

En dehors de ces considérations, on observe ensuite une bulle en case 3 qui a l'apparence d'un récitatif, mais qui n'est pas prononcé par ni Alack ni par Martinez : il s'agit en fait d'une voix venant d'une radio, dont la précision « radio » est apportée dans la bulle, mais on peut observer également que la « queue » de la bulle est légèrement différente. Ce phylactère sert donc de transition pour les vignettes suivantes, qui concernent un autre aspect du récit, celui auquel Alack Sinner est mêlé de loin. A côté de cela, sont présents tous les éléments dont on a déjà parlé, même s'il faut cependant noter la présence d'un encart « démonstratif » dans la partie inférieure-droite de la vignette 1 – « Arthrite rhumanoïde » – qui un rôle similaire à celui des badges et autres inscriptions.

Ainsi, on le remarque toujours dans cette planche, les différences entre le récitatif et les parasites engendrent un nouveauté : la notion de cosmopolitisme, présente autant à New York qu'à Buenos Aires. Elle se voit d'abord par les nombreuses langues abordées, qui représentent bien l'état d'esprit dans lesquels sont plongés les auteurs depuis leur exil d'Argentine, alors qu'ils sont devenus des « étrangers définitifs<sup>2</sup> » : comme le dit Muñoz, « quand je travaille, je pense un peu en italien, en espagnol, en anglais ou en français et j'essaie de capter la musique qui est la plus adaptée à la situation<sup>3</sup> ». L'ambiance est donc avant tout primordiale dans la conception de leurs récits, des mentions de leurs références au sein des images (« Lovecraft », « Batman »,...), jusqu'à la musique qui en fait aussi partie, du jazz au tango : tous les mélanges sont profitables.

## b) Critiques politiques

Si Muñoz et Sampayo s'impliquent autant dans leurs productions, c'est d'abord pour prouver que les aspirations de leur personnage – ou de leurs

---

<sup>1</sup> Pour faciliter la traduction et l'édition dans des langues étrangères, il est en effet préférable de laisser les bulles et encarts de texte libres, afin d'y apposer le texte dans la langue souhaitée (celui-ci est écrit sur un papier indépendant au format de la bulle ou de l'encart narratif, et est ensuite collé sur la planche à l'endroit laissé libre).

<sup>2</sup> Terme de Sampayo dans son introduction à l'album *Sudor Sudaca* (Futuropolis, 1986).

<sup>3</sup> DEVOLDER Eddy, MUÑOZ José, *Le dessein duel*, Paris, Vertige Graphic, 1994, p. 50.

personnages – reflètent leur personnalité et leur critique de la junte argentine. C'est ainsi qu'on les croise très souvent dans leurs productions, et c'est maintenant une récurrence, à plusieurs niveaux également. D'abord par des simples allusions (l'inscription « Muñoz go home » dans le couloir de l'immeuble d'Alack, planche 32 de « Nicaragua » ; ou encore la façon qu'Alack a d'allumer une cigarette nonchalamment, en la brûlant presque toute entière, comme le faisait Sampayo). Mais ils se figurent dans leur travail également grâce à l'autoreprésentation : il n'est en effet pas rare de voir les deux auteurs se promener dans l'anonymat de la grande métropole (toujours dans « Nicaragua », planches 1 à 3), mais même de participer au récit. Dans l'épisode « La vie n'est pas une bande dessinée, baby », les deux auteurs accompagnent Alack Sinner dans ses enquêtes, l'aident, influent sur le déroulement des faits. Il prétextent une mise en abîme (ils viennent se documenter pour Alack Sinner, et décident de rencontrer un détective privé qui a le même nom que leur « héros ») dans le but de pouvoir vivre l'aventure du genre noir, et être totalement immergés dans leur ambiance qu'ils viennent de créer. Ils en profitent au passage pour passer pour des auteurs comiques, voire pathétiques, qui croient connaître l'univers de leur héros, mais qui finalement sont complètement perdus. Enfin, on peut affirmer qu'ils veulent consciemment passer des messages dans leurs bandes dessinées, en faisant en sorte de ne pas avoir d'intermédiaires pour le faire : la séquence entière « Pour quelques dessins » de l'album « La fin d'un voyage » parle d'un certain José Martinez, « dessinateur sud-américain », qui va à la rencontre d'un homme qui a plagié son travail afin de lui demander des explications (selon le rêve de Sinner, c'est José Martinez qui tue l'autre dessinateur, un certain K.K. Kitten ; dans la réalité, c'est Kitten qui tue Martinez). Un article de Mark Bubey, « The Trouble with Keith Giffen » dans le *Comics Journal* n°105 de février 1986, relayé par Dominique Hérody dans *L'éprouvette*<sup>1</sup>, remet d'ailleurs en situation ce plagiat, avéré, de l'auteur américain Keith Giffen sur Muñoz et Sampayo : il en devient l'archétype du nord-américain arrogant.

---

<sup>1</sup> HERODY Dominique, « M & S vs KKK », in *L'éprouvette*, n°2, Paris, L'Association, juin 2006, p. 244-250.

## 1) Société nord-américaine et impérialisme

Si pour *Alack Sinner*, le cadre privilégie largement les Etats-Unis, et précisément New York, ce n'est certainement pas anodin. Comme on vient de le voir, les deux auteurs argentins se servent de leur série, et des bandes dessinées associées à celle-ci, afin de donner leur avis d'une façon directe sur les événements qui se déroulent à travers le monde. New York, capitale de l'impérialisme, est donc le meilleur exemple pour des critiques liées au libéralisme, qu'ils ont toujours rejeté. Etant donné que dans leur travail la dimension de l'atmosphère et du contexte dans lesquels ils sont plongés donne largement matière à leurs récits, les éléments signalétiques, les attitudes des personnages externes au récit (ou bien leurs attitudes quand ils sont protagonistes d'une histoire) sont empreints d'éléments de l'actualité d'alors. Cette actualité, par le biais du tressage, se matérialise dans l'apparition régulière du motif des journaux : tantôt pour annoncer une mauvaise nouvelle, comme dans le cas des deux premières planches de l'album « Rencontres », où l'on apprend que John Lennon a été assassiné. Ou tantôt pour montrer l'attitude générale d'un pays comme les Etats-Unis, dans son expression la plus simple, relayée par les médias aveugles (planche 30 de l'album « La fin d'un voyage », ultime planche de l'épisode « Pour quelques dessins » : le journal parle du problème de l'immigration clandestine suite au meurtre du dessinateur José Martinez). De la même manière, ils sont contre toutes les injustices en général, en façonnant un privé affublé de qualités humaines évidentes, qui est confronté à de difficiles problèmes : d'un côté, Sinner fait partie d'un pays qui est le sien, fécond en mélanges et en cultures imbriquées, mais qui est régi par des jeux de pouvoirs souvent malsains, une violence exacerbée, et un dédain pour les autres pays du monde. D'un autre côté, il fait le pendant à lui seul de cette tendance, car il cultive au contraire ces mélanges au point d'avoir une fille avec une femme noire, Enfer, d'avoir des amis sud-américains, et en général des relations avec toutes les personnes subissant une quelconque discrimination. Il ne s'attache pas à voir une différence là où les autres concitoyens la montreraient du doigt, même s'il est cependant sensible aux injustices qui se passent devant lui. Et c'est peut-être cela son problème : il ne s'attaque qu'aux problèmes de surface, lorsqu'ils se présentent devant lui. Une phrase de Sampayo est d'ailleurs éloquente, quand dans « Viet Blues » Black et Olmo, amis de John Smith III, parlent des hommes « blancs » en général, ce qui pourrait tout aussi bien ne convenir qu'à

Sinner : « Vous êtes des naïfs, bourrés de culpabilité. Vous vous attaquez aux symptômes, pas à la maladie.<sup>1</sup> »

Mais si Muñoz et Sampayo exercent donc une vive critique de la société américaine, comme l'ont fait les principaux acteurs du genre noir aux Etats-Unis, c'est peut-être d'une façon plus générale pour tenter de lutter contre toutes les formes d'impérialisme, comme l'ont fait les artistes expressionnistes à leur manière. Quand ils se positionnent contre la politique d'immigration des Etats-Unis (surtout dans l'histoire déstructurée de *Sophie Comics – Sophie Going South*), ils expriment ainsi les principales préoccupations de tous peuples, plus souvent de toutes minorités ou rejetés d'un temps. Ils sont cependant plus enclins à parler des sujets qui les ont touché, de près ou de loin. La guerre d'Espagne par exemple, dans « Constancio et Manolo », avec en ultime planche, en pleine page, l'agonie de Franco. Mais aussi les événements du 11 septembre 2001, qui du fait de leur importance, ne concernent pas seulement les Etats-Unis. Mais s'il y a bien une préoccupation qui anime Muñoz et Sampayo, au travers de leur critique de l'impérialisme nord-américain, c'est bien entendu le sujet qui leur tient le plus à cœur : leur pays, l'Argentine.

## 2) L'évocation argentine

Comme le formule parfaitement Jacques de Pierpont, « tout est politique, même jusqu'à la moindre crispation de visage, dans *Alack Sinner*<sup>2</sup> ». Si cette phrase résume bien l'ensemble de la série, elle ne correspond cependant pas au privé Sinner, qui n'est pas politisé, malgré sa position d'observateur privilégié de la société. Il est alors un moyen pour Muñoz et Sampayo, par sa position relativement « neutre » politiquement parlant, de redresser les torts d'une société corrompue jusque dans ses moindres entrailles. L'utilisation ici d'une trame empruntée au genre noir n'est donc pas seulement une sorte de promontoire pour atteindre un public occidental plus facilement, elle est guidée par les mêmes préoccupations qu'ont eu la plupart des auteurs de polar des années 1930-1940 aux Etats-Unis. En effet, si la fortune du genre noir coïncide avec une large période d'insécurité aux Etats-Unis, on

---

<sup>1</sup> Planche 23, case 4 de « Viet Blues » (Fig. 12)

<sup>2</sup> « La vie n'est pas une bande dessinée, baby », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 88.



peut dire que c'est certainement en réaction aux tragiques événements argentins que Muñoz et Sampayo ont élaboré leur série. La critique de ces événements est donc très claire au regard d'*Alack Sinner*, puisque même s'ils ont quitté le pays pour trouver du travail en Europe et pour se retrouver artistiquement, ils n'ont cependant jamais pu y retourner, pour des raisons évidemment politiques. Leur critique de la junte militaire de 1976 est pourtant assez insidieuse dans les premiers épisodes d'*Alack Sinner*, même si elle a cependant été remarquée par les dirigeants argentins de l'époque : après leur remise du prix Yellow Kid à Lucca en 1983, on va leur communiquer qu'à la radio argentine, Muñoz avait été taxé d'« agitateur », tandis que Sampayo de « communiste », avec l'interdiction de publier une seule ligne dans leur pays natal. Encore une fois, ils ont joué avec cela, dans l'épisode « Le vrai visage du communisme » de l'album « Nicaragua » paru en 1988, où Cheryl y est taxée de « communiste », alors que ce n'est encore qu'une enfant. En somme, leurs publications initiales parues pendant que la junte militaire sévissait en Argentine (jusqu'en 1983) sont assez « sages » en apparence, ne critiquent pas frontalement la politique argentine. Mais ils vont progressivement se détacher de ce premier postulat, surtout dès la sortie de *Sophie Comics – Sophie Going South* en 1981, qui met en scène un des personnages les plus récurrents de la série *Alack Sinner*. Sophie fait en quelque sorte le pendant alackien ici, à la différence qu'on lui observe des comportements plus déconstruits, plus spontanés, et peut-être par là plus sincères. Elle évolue dans un environnement fantasque qui prend comme base le Mexique, où la réalité n'a beaucoup moins de prises que dans *Alack Sinner*, autant dans le récit que dans le graphisme, puisque les cases « explosent » littéralement. Par conséquent, le message des auteurs s'y trouve plus acerbe, plus cru. Le point culminant de cette volonté de critique se situe néanmoins après la chute de la junte militaire (ils sont retournés plusieurs dizaines de jours dans leur pays en 1984), quand ils publient *Sudor Sudaca* aux éditions Futuropolis en 1986, et qu'ils abordent le problème de l'intégration de ces *porteños* exilés, et de leur « nouvelle vie » dans un pays ami par la langue (très souvent l'Espagne). Au niveau d'*Alack Sinner*, on remarque que dès l'album consécutif à la chute de la dictature argentine, « Rencontres » (1984), ils traitent de sujets plus nostalgiques, puisque l'ouvrage débute par le voyage que Sinner entreprend pour rendre visite à son père, qu'il n'a pas vu depuis longtemps : on peut facilement mettre en relation ce « retour aux sources » avec celui des auteurs, qui se passe, dans l'un comme dans l'autre cas, pas très bien. On constate aussi que dans les albums suivants, cette relation à

l'Argentine est toujours présente, mais elle l'est encore plus flagrante dans l'album « Nicaragua », qui cristallise leurs recherches esthétiques et narratives afin de parler d'un pays lointain d'Amérique du Sud, qu'un nord-américain moyen ne connaît pas, et qui pourrait finalement très bien être pour lui l'Argentine.

D'une manière générale, José Muñoz et Carlos Sampayo retournent grâce à *Alack Sinner* l'aversion qu'ils ont pour l'impérialisme nord-américain en une critique amère des tragiques événements argentins. Cette critique politique, sociale, prend donc la forme du genre noir pour se vouloir plus universaliste, mais elle n'en reste pas moins le produit de l'attachement profond des deux auteurs pour leur pays natal, auquel ils s'identifient intégralement. Jean-Patrick Manchette, spécialiste du genre noir, peut nous apporter ici une précision, quand il parle des polars :

« ils parlent d'un monde où la morale s'est perdue au profit de la force. (...) Force de l'économie politique d'une part, qui fait convulser l'Amérique de l'entre-deux-guerres ; d'autre part force de l'individu pris dans cette convulsion de l'Histoire moderne, isolé par elle.<sup>1</sup> »

C'est essentiellement eux, Muñoz et Sampayo, qui se retrouvent isolés par ces « convulsions de l'Histoire moderne ». Leur détresse et leur déracinement sont ainsi traduits par leur personnage principal, qui sous son air nonchalant et détaché, incarne à lui seul la complexité humaine, et en premier lieu, les incarne, eux. Ainsi, s'impliquer d'avantage dans leur série de bande dessinée, pour personnifier la vision d'Alack Sinner et lui donner plus de consistance, est une manière pour les deux argentins de concevoir une oeuvre volontairement politique. Les racines de cette richesse dans leurs productions s'observent autant des points de vue graphiques que narratifs, et ils sont en partie dus au fait que Muñoz et Sampayo sont les parfaits spécimens d'un métissage culturel fructueux. On a pu le voir, l'Argentine et sa production de bandes dessinées sont construites grâce aux apports exogènes et aux nombreux échanges interculturels qui jalonnent leur histoire, et la période florissante de l'*historieta* est

---

<sup>1</sup> Paru initialement dans sa rubrique « Polars » de Charlie Mensuel, n°126, juillet 1979. Manchette Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris, Rivages, 1996, p. 53-54.

finalement une synthèse de ces imprégnations de tous bords. Ce que font les auteurs d'*Alack Sinner*, c'est précisément poursuivre cette mixité culturelle en y ajoutant leurs propres références, et adapter ce qui en découle au carcan de l'édition européenne.

Et c'est en cela qu'ils sont des exemples d'auteurs farouchement modernes, quand ils réutilisent les conceptions de leurs influences directes de l'âge d'or de l'*historieta* argentine, pour accoucher d'une production largement plus « adulte » que la plupart des publications qui leurs sont contemporaines. Muñoz et Sampayo conçoivent en effet la bande dessinée non seulement comme un art à part entière, mais également comme un parfait moyen d'expression qui peut accueillir des préoccupations liées au contexte de bouleversement dès les années 1970. C'est ainsi que l'on constate chez eux de nouvelles manières de traiter le rapport à la femme, plus en phase avec l'émergence des aspirations féministes des ces années-là, et très différentes des conceptions du genre noir et des bandes dessinées d'alors ; mais ils apportent aussi une vision profondément renouvelée de la liberté sexuelle, et de la place des marginaux de toutes sortes, dont ils font évidemment parti en tant qu'exilés. En dernier lieu, dans une moindre mesure, ils apportent un cachet supplémentaire à leur travail en se référant continuellement à des courants artistiques, de manière inconsciente ou consciente, que ce soit en littérature ou en cinéma (on a déjà parlé de leurs nombreux clins d'œil au genre noir par exemple) ; mais aussi à l'art contemporain, quand ils évoquent le « Guernica » de Picasso dans « Constancio et Manolo », ou quand ils peignent Frida Kahlo dans « La fin d'un voyage » (Fig. 20, vignette 1), entre autres exemples.

En tant qu'auteurs de bandes dessinées, ils sont pour le moins originaux, dans la mesure où ils ne considèrent le média comme un art de masse que seulement en fonction des supports de publication, pas du point de vue du travail artistique. Et par là, artistes, on peut dire qu'ils le sont, même si le terme est plus difficilement applicable à un scénariste et homme de lettres comme Sampayo<sup>1</sup>. Le phénomène de reproduction par lequel passent toutes planches, intrinsèquement lié à la nature même de la bande dessinée, est ici légèrement détourné, pour deux raisons : d'abord parce que les deux auteurs argentins ne considèrent pas l'importance de la double-page comme fondamentale, étant donné qu'ils ne prennent pas en compte le placement exact et définitif des planches dans le *multicadre feuilleté*<sup>2</sup> que forme

---

<sup>1</sup> Mais après tout, un écrivain n'est-il pas un artiste comme un autre ?

<sup>2</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**.

l'album. Mais aussi parce qu'il est important de considérer chez eux la pertinence de la planche originale : celle-ci est bien souvent le théâtre, par l'inconstance du dessin de Muñoz, d'expressions graphiques invisibles ou quasi-imperceptibles après impression. Le travail du blanc est par exemple éloquent chez Muñoz, puisqu'il l'utilise non seulement comme correcteur, mais aussi comme élément structurant quand celui-ci vient s'apposer au noir, et en dernier lieu du point de vue plastique, quand le dessinateur prend le plaisir de faire du blanc sur du blanc.

En dehors de ces considérations liées à la nature de la bande dessinée en elle-même, il est donc évident que l'impact de José Muñoz et Carlos Sampayo sur la bande dessinée mondiale est considérable. Par les influences croisées dont ils sont le produit, ils arrivent à transmettre leurs innovations, comme on l'a vu, au niveau des thématiques abordées, mais aussi du point de vue graphique : plus loin que les ascendances de Pratt et Breccia, on constate que les apports de Muñoz se retrouvent notamment chez des auteurs comme Jacques de Loustal, Comès ou Edmond Baudoin. Pour preuve de leur importance dans le monde de la bande dessinée, ils sont cités par certains de leurs pairs, comme par Tardi<sup>1</sup>, mais aussi plagiés, comme on a pu le voir dans le cas de l'américain Keith Giffen. Enfin, ils rejoignent les conceptions d'auteurs toujours plus nombreux qui veulent pouvoir produire des bandes dessinées pertinentes artistiquement, ce qui va provoquer à l'orée des années 1990 l'avènement de structures éditoriales dites alternatives<sup>2</sup>. Ces maisons d'éditions et les auteurs qui vont y publier renouvelleront considérablement le média, en privilégiant la réédition des classiques, un noir et blanc qui se suffit à lui-même, et la primauté de la volonté artistique. Et si Muñoz et Sampayo prennent largement part à ces mutations, c'est peut-être parce que grâce à *Alack Sinner*, ils en sont devenus un des vecteurs.

---

<sup>1</sup> Dans *Tueurs de cafards* (Casterman, 1993), Tardi fait se croiser son personnage principal avec Alack Sinner dans un métro New Yorkais.

<sup>2</sup> Futuropolis est la première d'entres-elles, active de 1972 à la fin des années 1980.



La série de bande dessinée

# *Alack Sinner*

de José Muñoz et Carlos Sampayo

(1975-2006)



## ANNEXES

**Camille ESCOUBET**

Mémoire de Master 1 – Histoire de l'Art Contemporain

*Volume 2 sur 2*

Recherches dirigées par **Mr. Alain BONNET**

## Sommaire des Annexes

*Images* : p. 113 à 131.

*Glossaire de termes techniques* : p. 132 à 133.

*Bibliographies de José Muñoz et Carlos Sampayo* : p. 134 à 136.

*Bibliographie générale* : p. 137 à 142.





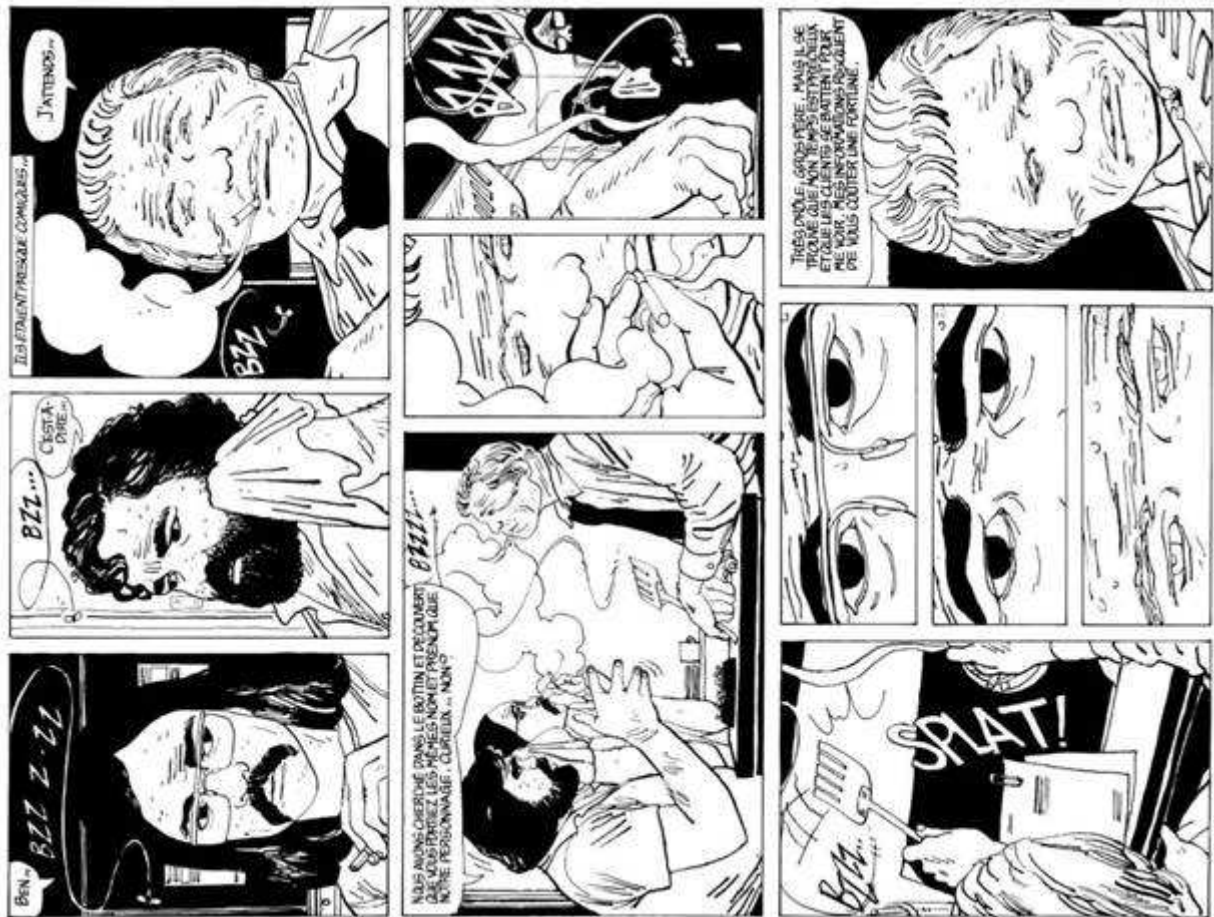
**Figure 1** - Extrait d'une planche originale de *Precinto 56* (bandes 2 et 3) de José Muñoz et Ray Collins.

On remarque ici un certain nombre de codes propres au genre policier, dans l'attitude des personnages notamment. Bien qu'assez caricatural, le visage de Zéro Galvan a déjà quelques traits propres au futur visage d'Alack Sinner.



**Figure 2** – « La mort de Raven Sherman », dans *Terry and the pirates*, Milton Caniff (1941).

Groensteen et Smolderen mettent ici en avant des « rochers qui pleurent », en réaction à la mort de l'un des personnages les plus attachants de la série.



**Figure 3** – Extrait d'*Alack Sinner* : « Viet Blues », épisode « La baby », planche 3), José Muñoz et Carlos Sampayo (1977) © Casterman.

Ici, la variation du multicaadre a pour effet de jouer sur le face à face des trois personnages, d'autant qu'il s'agit en plus de la rencontre des deux créateurs avec leur personnage. Par conséquent, on observe une composition triangulaire où les trois portraits alignés dans la bande 1 se retrouvent présents à chaque registre de la planche (pour enfin voir leurs regards confrontés dans un alignement vertical au centre de la bande 3). Alack Sinner occupe cependant un espace plus conséquent, certainement pour que le lecteur soit bien conscient de sa primauté sur ses deux auteurs.



**Figure 4** – Extrait d'*Alack Sinner* : « Flic ou privé », épisode « Cité obscure » (planche 7, bande 3), José Muñoz et Carlos Sampayo (1983) © Casterman.

L'alternance des deux modes d'énonciation est assez éloquent dans cet extrait, puisque la pensée d'Alack (dans l'encart narratif au centre) vient compléter les dialogues des deux protagonistes.



**Figure 5** – Extrait d'*Alack Sinner*: « Flic ou privé », épisode « Cité obscure » (planche 1), José Muñoz et Carlos Sampayo (1983) © Casterman.

*Des personnages schématisés (caractérisés d'un « animisme outrancier et grotesque » selon Claude Ecken dans ECKEN Claude, GROENSTEEN Thierry, « Polyphonie et lisibilité », in Les Cahiers de la Bande Dessinée, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 92) côtoient ici Alack Sinner, fidèle à lui-même dans ses traits.*



Extrait d'Agent Secret X-9, Alex Raymond et Dashiell Hammett (Paris, Denoël Graphic, 2003, p. 211).



Extrait de Dick Tracy, Chester Gould, daily strip du 26/04/1938 (Dick Tracy, Volume 2, Futuropolis, 1981).

**Figure 6** – Les deux exemples de bandes dessinées policières ont un mode de fonctionnement antagonistes, bien qu'avec les mêmes références : chez Alex Raymond et Dashiell Hammett, on observe un plus grand réalisme allant parfois jusqu'à l'exagération (ici Dexter se rapproche plus d'un surhomme que d'un simple détective) ; chez Chester Gould, l'aspect caricatural est directement assumé, étant donné que l'on est en présence de situations grossières mais adéquates au caractère irrémédiablement mauvais des gangsters, et à celui au contraire définitivement bon de Tracy.





Figure 7 – Extrait de 120 rue de la gare (planche 98), Jacques Tardi et Léo Malet (1996) © Casterman.

Ici, le temps d'énonciation est encore au passé, appuyé par des phrases au présent (dans les bulles), et on peut voir Burma se remémorer de la discussion qu'il vient d'avoir avec son précédent interlocuteur : c'est là une manière d'effectuer un raccourci narratif. Sur un fond d'occupation allemande, il est muni de tous les attributs du privé, et déambule dans une grande ville (Lyon), où genre noir oblige, on a l'impression qu'il fait toujours nuit.



Extrait d'Alack Sinner: « Flic ou privé », épisode « Cité obscure » (planche 21), José Muñoz et Carlos Sampayo (1983) © Casterman.

**Figure 8** – En opposant la photographie de Weegee avec une planche d'Alack Sinner, on constate dans les deux cas une représentation de la ville vertigineuse, où les inscriptions éparées prennent une grande place dans la composition (Weegee comme sa photographie ironiquement, en fonction du panneau sur la façade de l'immeuble et de l'action qui s'y déroule). Chez Muñoz et Sampayo, le décor « prend vie », étant donné que le dialogue des personnages, nécessaire à l'intrigue, continue malgré l'absence de ceux-ci dans le champ (cela s'observe surtout dans la dernière case).



« Ajoutez de l'eau bouillante », photographie de Weegee, vers 1937.



**Figure 9** – Extrait d'*Alack Sinner*: « Nicaragua », (planche 23), épisode « Au fond de l'Hudson », José Muñoz et Carlos Sampayo (1988) © Casterman.

L'alternance extrême des angles, l'éclairage violent vecteur d'ombres tranchantes, les visages marqués... tout cela se rapporte bien évidemment à des conceptions expressionnistes. Mais à la différence du cinéma, les auteurs peuvent jouer ici avec une alternance de dimension des vignettes, qui s'étirent comme dans le cas de la dernière case (cela accentue ici l'effet dramatique des ombres). Le texte, quand il est présent, peut s'insérer dans l'image, et participer par là au tragique de la situation (« Je savais », dans case 4, partie inférieure droite).



Figure 10 - Extrait d'Alack Sinner : « Nicaragua », (planche 33, case 6), épisode « Nica l'ensorceleuse », José Muñoz et Carlos Sampayo (1988) © Casterman.





Figure 11 – Extrait d'*Alack Sinner*: « Viet Blues », épisode « Viet Blues », (planche 19, case 5), José Muñoz et Carlos Sampayo (1977) © Casterman.



Extrait d'*Alack Sinner*: « Viet Blues », épisode « Viet Blues » (planche 23, case 4), José Muñoz et Carlos Sampayo (1977) © Casterman.



Extrait de *Sudor Sudaca*, épisode « Seuls pour toujours » (planche 2, case 3), José Muñoz et Carlos Sampayo (Futuropolis, 1986).

Figure 12 – Chez Antonioni comme chez Muñoz et Sampayo, l'image du bar est primordiale, puisque c'est là que s'exerce un plus fort brassage de populations : dans ces deux images, l'apport des langues étrangères appuie la notion de cosmopolitisme, à plus forte raison dans *Sudor Sudaca* qui traite principalement du thème de l'immigration.



**Figure 13** – Extrait de *Ernie Pike* : « Premières chroniques », Hugo Pratt et Hécator Oesterheld (page 82, J'ai Lu, 1988).

*Le dessin épuré laisse au lecteur le soin d'analyser comme il se doit l'action qui est en train de se dérouler. On voit très bien les influences graphiques de Milton Caniff ici, puisqu'Hugo Pratt commence à élaborer ici un type de graphisme où le signifiant prend plus en plus de place, et où l'action décrite par Oesterheld devient totalement indicible lors de l'absence de textes.*



**Figure 14** – Extrait de *L'Eternaute* paru la première fois le 05/06/1969 (titre original : *El Eternauta*), Alberto Breccia et Héctor Oesterheld (page 18, Les Humanoïdes associés, 1993).

Dans cette planche, on peut constater de nombreuses techniques : le dessin à la plume et à l'encre, au pinceau, au lavis, mais aussi le collage de photos, le grattage (ou brossage), l'adjonctions de nombreuses « taches », etc...





**Figure 15** – Extrait d'*Alack Sinner* : « Viet Blues », épisode « La vie n'est pas une bande dessinée, baby » (planche 10), José Muñoz et Carlos Sampayo (1977) © Casterman.

Comme Muñoz l'a appris, la conception d'une planche de bande dessinée selon Breccia se faisait grâce à une alternance des blancs et des noirs. Ainsi on peut constater que dans cet extrait cet équilibre des masses est parfaitement respecté : le dessin met cependant plus à profit le noir, étant donné que les grands encarts narratifs amènent forcément des grandes zones blanches. A ce propos, on peut signaler qu'on est également dans un exemple-type d'une alternance parfaite entre les deux conceptions antagonistes de l'espace selon Muñoz et selon Sampayo.



**Figure 16** – Extrait d'*Alack Sinner*: « Viet Blues », épisode « Scintille, scintille » (planche 11), José Muñoz et Carlos Sampayo (1977) © Casterman.

La ligne horizontale dont il est question (dans la première case) part du niveau de l'oreille du personnage de face à l'extrême gauche de l'image, traverse le « M » de l'enseigne « Motel », disparaît, passe au dessus de Sinner et à travers le « O » de « Lool », et atteint la partie droite de l'image en survolant une dernière fois deux autres personnages (dont l'un à les traits de Dick Tracy, à titre d'information). Cette ligne, mieux visible sur l'original, nous donne ainsi une bonne idée de la structuration de l'image chez Muñoz (surtout au début de sa carrière).



Figure 17 – Extrait d'Alack Sinner : « Flic ou privé », épisode « Cité obscure » (planche 30, bande 4), José Muñoz et Carlos Sampayo (1983) © Casterman.



**Figure 18** – Extrait d'*Alack Sinner*: « L'affaire USA » (planche 43), José Muñoz et Carlos Sampayo (2006) © Casterman.

L'évolution du graphisme de Muñoz est perceptible ici, aux vues de planches plus antérieures, par la quasi-absence de travail à la plume ; les aplats noirs sont quand à eux moins détaillés, plus suggestifs, à l'image de la veste d'Alack dans la dernière case. On peut aussi observer que les traits du personnage principal de Muñoz et Sampayo sont très nettement vieilliss, justement par cette inconstance du noir et du blanc.

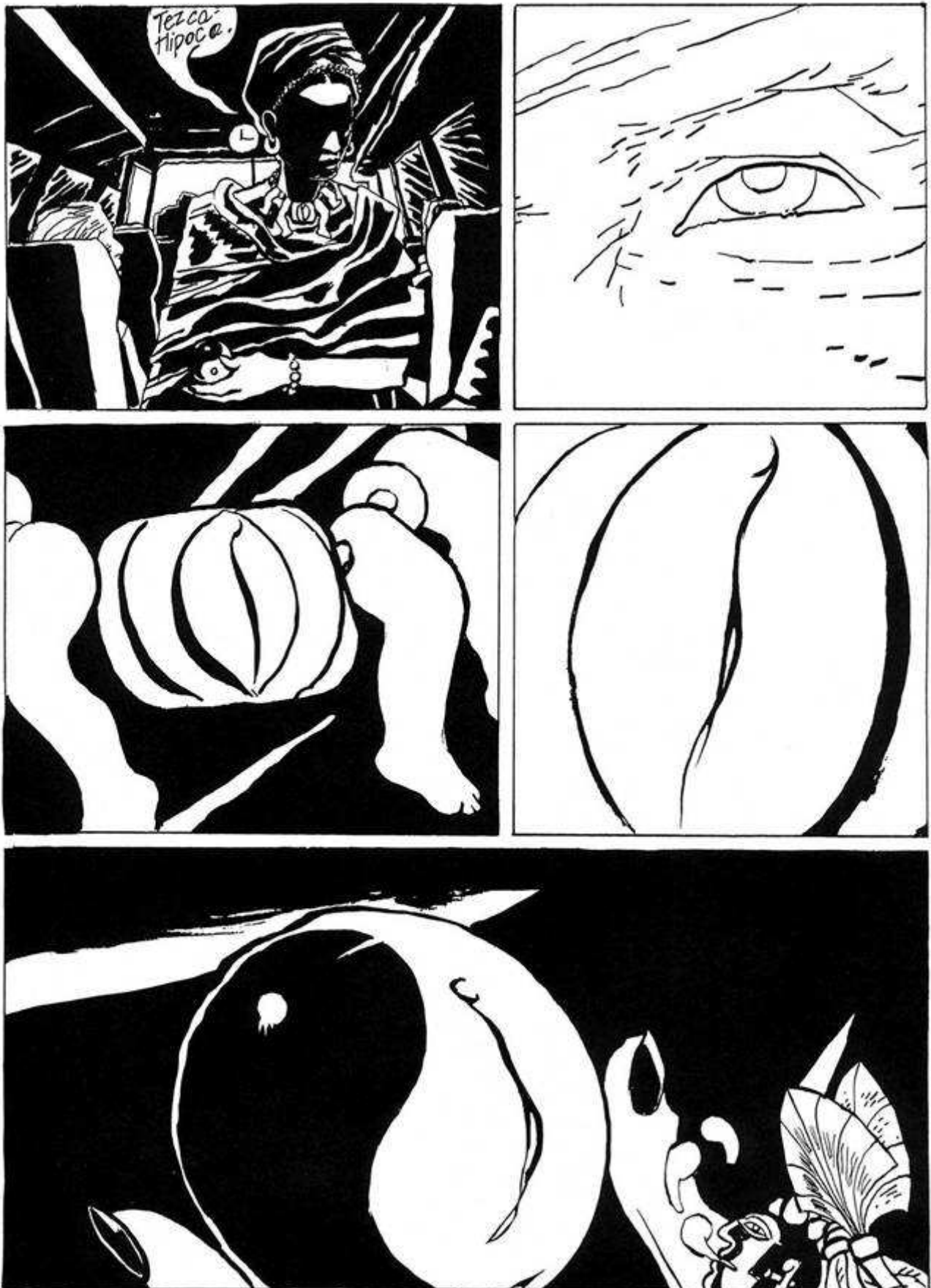




**Figure 19** – Extrait d'*Alack Sinner*: « Flic ou privé », épisode « Constancio et Manolo » (planche 9), José Muñoz et Carlos Sampayo (1983) © Casterman.

*Le changement brutal de facture graphique (par rapport aux planches suivantes et précédentes) produit un effet de distorsion temporelle, qui s'accorde parfaitement avec la scène très violente : dans ce cas-ci, il ne s'agit pas d'un moment de fantôme, mais une scène à laquelle le lecteur n'a pas pu participer puisqu'elle ne s'est pas déroulée en présence de Sinner. C'est en fait la représentation intérieure de la fureur du père de Manolo devant une injustice, mais les faits, dans le récit, se sont bien passés de cette manière.*





\* La Memoria Anahuac.

**Figure 20** - Extrait d'*Alack Sinner* : « La fin d'un voyage » (planche 46), José Muñoz et Carlos Sampayo (1999) © Casterman.

*Si la planche reste bien entendu signifiante au regard de celles qui précèdent et qui suivent, elle peut cependant dérouter le lecteur. En effet, si on regarde les vignettes indépendamment, certaines n'ont aucun sens, même si elles justifient encore une fois l'équilibre des masses du noir et du blanc.*



Figure 21 – Extrait d'Alack Sinner : « Nicaragua » (planche 53), épisode « La comédie des sang-mêlés », José Muñoz et Carlos Sampayo (1988) © Casterman.



Figure 22 – Extrait d'Alack Sinner: « Rencontres » (planche 89), épisode « Cheryl mon trésor », José Muñoz et Carlos Sampayo (1988) © Casterman.

Du simple rôle du texte, qui complète le dessin, on se trouve ici dans une position différente. Pour une fois, le dialogue structure la planche, jusqu'à devenir un élément d'architecture : c'est comme si Sampayo couchait lui-même son scénario sur le papier.

## Glossaire des termes techniques :

- Arthrologie : Le terme est de Barthes, repris par Ricardou, puis par Groensteen. Il s'agit de la science des articulations adaptée à la bande dessinée, c'est-à-dire l'articulation des ses éléments iconiques et linguistiques. *L'arthrologie restreinte* concerne les articulations au sein des séquences de vignettes. *L'arthrologie générale* concerne, au sein d'une bande dessinée ou d'une série de bandes dessinées, les relations « translinéaires ou distantes » selon « les modalités du *tressage*<sup>1</sup> ».
- Comic book : Aux Etats-Unis, publication souvent mensuelle en couleurs, sous forme de fascicule broché, imprimé sur du mauvais papier, à prix généralement faible.
- Comic strip : Aux Etats-Unis, publication quotidienne d'une bande dessinée (séries à suivre ou récits indépendants) dans la presse, très souvent sous le modèle du *strip*.
- Daily strip : Littéralement « le strip du jour ». Aux Etats-Unis, il s'agit d'un type de publication quotidienne en noir et blanc, souvent dans des quotidiens nationaux, alignant très généralement qu'une seule bande par jour.
- Funnies : Appellation pour les séries à vocation humoristique, aux Etats-Unis.
- Gaufrier : Type de mise en page la plus régulière possible, alignant le même nombre de vignettes dans chaque bande formant une composition ordonnée. Le paradigme du gaufrier est une composition où il y a autant de vignettes dans les bandes que de bandes dans la planche.
- Graphic novel : Littéralement « roman graphique », c'est l'édition nord-américaine qui se rapproche la plus du format albums à l'européenne.
- Hypercadre : Selon Benoît Peeters, il s'agit du « tracé extérieur généralement discontinu de la planche de BD ». L'hypercadre peut se traduire par le contour extérieur du multcadre, mais plus largement aussi comme la délimitation de la page toute entière.
- Incrustation : Selon Groensteen, c'est un phénomène local qui relève d'un enclavement d'une vignette au sein d'une autre généralement plus grande ; la vignette incrustée « peut relever d'une simple superposition ou d'une interaction dialogique ».
- Multcadre : Dérivé du terme d'Henri Van Lier et repris par Thierry Groensteen, il désigne « l'espace compartimenté d'une planche de BD », mais présenté vide de toute figuration ou de texte : l'appellation « multcadre » concerne alors exclusivement les seuls contours des vignettes et des bulles. On restreint le

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Collection Formes Sémiotiques, 1999, p. 27.

multicadre dit « simple » à une seule planche de bande dessinée, tandis qu'on appelle le « multicadre feuilleté » la succession des hypercadres, vignettes et bulles d'un album dans tout son ensemble.

- Solidarité iconique : Selon Thierry Groensteen, il s'agit de « reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires », considérant ensuite sous le terme « solidaires », « les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées (...) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*<sup>1</sup> ».
- Strip : Une bande (horizontale) d'une bande dessinée.
- Sunday page : Littéralement « la page du dimanche ». Aux Etats-Unis, la *Sunday page* fait le pendant au *daily strip*. Il s'agit d'une page entière, parfois en couleurs, qui poursuit le récit des daily strips de la semaine, et qui est parfois le théâtre de plus fortes tensions narratives dues aux possibilités qu'offrent cette page entière.
- Tressage : Selon Groensteen, le tressage est une « structuration additionnelle et remarquable, qui définit des séries à l'intérieur de la trame séquentielle<sup>2</sup> ». C'est-à-dire que c'est un réutilisation de motifs récurrents (image ou partie d'image, texte, mise en page, renvois, etc.) au sein d'une séquence de vignettes, sans que ces vignettes soit liées spatialement entre elles : cela peut se voir être utilisé au sein d'une même planche, d'un même album, ou même d'une suite d'albums.

---

<sup>1</sup> *Op Cit.*, p. 21.

<sup>2</sup> *Op Cit.*, p. 173.

## Bibliographies de José Muñoz et Carlos Sampayo

Ces bibliographies ne recensent que l'essentiel des parutions francophones en albums<sup>1</sup>.

### Œuvres communes à José Muñoz et Carlos Sampayo

- *Alack Sinner* : « Alack Sinner », Paris, Editions du Square, 1977.
  - Rééditions : « Alack Sinner », Casterman, 1978 ; sous le titre « Viet Blues », Casterman, 1986.
- *Le bar à Joe* : « Le bar à Joe », Paris-Tournai, Casterman, 1981.
- *Sophie Comics – Sophie Going South*, Paris, Futuropolis, 1981.
  - Réédition : *Sophie Comics*, Paris Vertige Graphic, 2003.
- *Alack Sinner* : « Flic ou privé », Paris-Tournai, Casterman, 1983.
  - Réédition : partielle sous le titre *Alack Sinner* : « Mémoires d'un privé », Paris-Tournai, Casterman, 1999.
- *Tango et Milonga*, Futuropolis, 1984.
- *Alack Sinner* : « Rencontres », Paris-Tournai, Casterman, 1984.
  - Tirage de tête d' *Alack Sinner* : « Rencontres », 750 exemplaires numérotés et signés, 1984.
- *Sudor Sudaca*, Futuropolis, 1986.
  - Réédition : partielle sous le titre *Automne et Printemps*, Montreuil, Amok, 1998.
- *Le bar à Joe* : « Histoires amicales », Paris-Tournai, Casterman, 1987.
- *Alack Sinner* : « Nicaragua », Paris-Tournai, Casterman, 1988.
- *Jeu de lumières*, Paris, Albin Michel, 1988.
- *L'Europe en flammes*, Paris, Albin Michel, 1990.

---

<sup>1</sup> Pour voir les principales éditions en albums hors de France, se référer à la bibliographie de José Muñoz par Gianfranco Gorla sur son site <http://www.fumetti.org/afnews/2001/05/munoz.htm>.

Pour voir la liste des publications de Muñoz et Sampayo en revues francophones, se référer au site [www.bdoubliees.com](http://www.bdoubliees.com).

- *Billie Holiday*, Paris-Tournai, Casterman, 1991.
  - Réédition : Paris-Tournai, Casterman, 2000.
- *Alack Sinner* : « La fin d'un voyage », Paris-Tournai, Casterman, 1999.
- *Le poète*, Montreuil, Amok, 1999.
- *Alack Sinner* : « Histoires privées », Paris-Tournai, Casterman, 2000.
- *Le bar à Joe* : « Dans les bars », Paris-Tournai, Casterman, 2002.
- *Le livre*, Paris-Tournai, Casterman, 2004.
- *Alack Sinner* : « L'affaire USA », Paris-Tournai, Casterman, 2006.
- *Carlos Gardel*, Tome 1, Paris, Futuropolis, 2007.
- Intégrale *Alack Sinner*, Tome 1, « L'âge de l'innocence », Paris-Tournai, Casterman, 2007.
- Intégrale *Alack Sinner*, Tome 2, « L'âge des désenchantements », Paris-Tournai, Casterman, 2008.

### **Autres oeuvres de José Muñoz**

- *L'agonie de Haffner, le ruffian mélancolique*, adaptation d'un texte de Roberto Arlt, Paris, Vertige Graphic, 1988.
- *Le croc du serpent*, scénario de Jérôme Charyn, Paris-Tournai, Casterman, 1997.
- *Orillas de Buenos Aires*, Paris, Alain Beulet Editeur, Portfolio 371 exemplaires, numérotés et signés.
- *Panna Maria*, scénario de Jérôme Charyn, Paris-Tournai, Casterman, 1999.
- *Les damnés de la pampa*, adaptation d'un texte de Manuel Prado, Paris, Vertige Graphic, 1999.
- *Carnet argentin*, Paris, Alain Beulet Editeur, 2000.
- *Les frontières*, scénario de Jean-François Chabas, Paris-Tournai, Casterman, 2001.
- *Retour de flammes*, scénario de Daniel Picouly, Paris-Tournai, Casterman, 2001.
- *Paris Parenthèses*, 2 tomes, Paris, Alain Beulet Editeur, 2004.
- *Féminin pluriel*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2004.
- *La pampa y Buenos Aires : de chair et de poussière*, Paris, Futuropolis, 2006.

## Autres oeuvres de Carlos Sampayo

- *L'agent de la nationale*, avec Schiaffino et Zentner, Bruxelles, Deligne, 1982.
- *Evaristo* : « La mort est toujours au rendez-vous », avec Francisco Solano López, Paris, Dargaud, 1985.
- *Evaristo* : « Cadavres en solde », avec Francisco Solano López, Paris, Dargaud, 1986.
- *Remontée d'égout*, Paris, Gallimard, 1999.
- *En panne sèche*, Paris, Editions Baleine, 2002.
- *L'année où le lion s'est échappé*, Paris, Edition Métailié, 2004.
- *Fats Waller*, Tome 1, « La voix de son maître », avec Igort, Paris-Tournai, Casterman, 2004.
- *Fats Waller*, Tome 2, « Chocolat amer », avec Igort, Paris-Toumai, Casterman, 2004.
- *Trois artistes à Paris*, avec Oscar Zarate, Marcinelle, Dupuis, 2006.



## Bibliographie générale

### Ouvrages, extraits d'ouvrages ou articles relatifs à l'*historieta* argentine, José Muñoz, Carlos Sampayo ou *Alack Sinner*

- BERNIERE Vincent, « Pratt/Breccia : la connexion argentine », in *Beaux-Arts Magazine*, n°185, Paris, Beaux-Arts SA, octobre 1999, p. 81- 87.
- Collectif, *Historieta : Regards sur la bande dessinée argentine*, Paris, Vertige Graphic, 2008.
- Collectif, *Imaginaires, Alberto Breccia*, catalogue d'exposition, Montreuil, Centre de promotion du livre de jeunesse, Seine Saint Denis, 1992.
- Collectif, *Muñoz/Breccia : L'Argentine en noir et blanc*, Catalogue d'exposition, Charleroi, Charleroi Image, 2002.
- Collectif, *Oesterheld en primera persona*, Buenos Aires, La bañadera del comic, 2005.
- DE PIERPONT Jacques, « La vie n'est pas une bande dessinée, baby », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 88-90.
- DEVOLDER Eddy, MUÑOZ José, *Le dessein duel*, Paris, Vertige Graphic, 1994.
- DRANDOV Albert, MUÑOZ José, « Moi, Muñoz, ex sans papiers... », in *Casemate*, n°1, Paris, Ed. Story Production, février 2008, p. 70.
- ECKEN Claude, GROENSTEEN Thierry, « Polyphonie et lisibilité », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 91-94.
- FOFI Goffredo, *Conversations avec Muñoz et Sampayo*, Paris-Tournai, Casterman, 2008.
- HERODY Dominique, « José Muñoz – Carlos Sampayo : récits croisés », in *Neuvième Art*, n°3, janvier 1998, p. 30-37.
- HERODY Dominique, « M & S vs KKK », in *L'éprouvette*, n°2, Paris, L'Association, juin 2006, p. 244-250.
- HERODY Dominique, « Muñoz et Sampayo, polyphonies de New York », in MERCIER Jean-Pierre (dir.), *Bulles en noir, la ville dans la BD polar*, Lyon, Rencontres de Gadagne, 2005, p. 35-51.

- *Hugo Pratt 50*, Paris, Glénat, 1981.
- IMPARATO Latino, OUVRARD Philippe, ZUCCATO Giovanni, « Muñoz, recordando », in *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, n°54, juin 1987, p. I-VIII.
- KUPCHIK Christian, « Carlos Sampayo, el hombre de la memoria musical », in supplément *Revista de La Nación*, Buenos Aires, 2 juillet 2000.
- LECLERC Michel-Edouard, WAHL Chantal-Marie, « Muñoz », in *Itinéraires dans l'univers de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003.
- LIPSZYC Enrique, « Argentine », in MOLITERNI Claude (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Editions Pierre Horay, 1989, p. 253-263.
- MARTIN Jean-Philippe, « José Muñoz : la petite musique du désespoir », in *Beaux-Arts Magazine, Hors série « Qu'est-ce que la BD aujourd'hui ? »*, Paris, Beaux-Arts SA, janvier 2003, p.96-97.
- MORA BORDEL Javier, « A través de la palabra : de Kirk à Sinner (tradición y renovación a la hora de rescribir tebeos) », in *www.tebeosfera.com*, n°13, 19 octobre 2003.
- MOUCHARD Benoît, MUÑOZ José, « Je danse avec le passé », entretien réalisé en novembre 2007, in *Neuvième Art*, n°14, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Angoulême, janvier 2008, p. 46-53.
- PAIVA BOLEO João Paulo, « As duplas ou o mistério da criação », in Collectif, *José Muñoz, Cidade Jazz da solidao*, Catalogue de l'exposition au Câmara Municipal – Pelouro da Cultura, Lisbonne, Livros Horizonte, 1994, p. 20-26.
- SAMSON Jacques, « La bande dessinée au fil du rasoir », in *Neuvième Art*, n°14, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Angoulême, janvier 2008, p. 54-61.
- TAMINE Jean-Pierre, « Un cinétique pur », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°59, Grenoble-Bruxelles, Glénat, septembre-octobre 1984, p. 95-97.
- TILLON Fabien, « José Muñoz : « Notre pays au cœur » », in *Bodoï*, n°58, Paris, décembre 2002, p. 6.
- TORCELLI Xavier, « Influence universelle de la bande dessinée argentine », in *Défis Sud*, n°42, 2000, p. 32-33.

- TRILLO Carlos, SACCOMANO Guillermo, *Historia de la Historieta Argentina*, Editions Record, 1980.

### **Ouvrages, extraits d'ouvrages ou articles généraux sur la bande dessinée**

- CIMENT Gilles, « La bande dessinée, pratique culturelle », in *Actes de l'Université d'été de la bande dessinée, Hors série Neuvième Art de Juillet 2007*, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Juin 2007, p. 39-45.
- COMA Javier, *El ocaso de los héroes en los comics de autor*, Barcelone, Peninsula, 1984.
- GLASSER Jean-Claude, « Naissance d'un style », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°66, Grenoble-Bruxelles, Glénat, novembre-décembre 1985, p. 16-17.
- GROENSTEEN Thierry (dir.), Hors série « Les origines de la bande dessinée », in *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, Hors Série, Angoulême, CNBDI, 1996.
- GROENSTEEN Thierry, « Les avant-gardes de la bande dessinée », in GROENSTEEN Thierry et SCAON Gaby (dir.), *Les musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2004, p. 62-73.
- GROENSTEEN Thierry, « Situation de la BD américaine », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°66, Grenoble, Glénat, novembre-décembre 1985, p. 42-46.
- GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, 2005.
- GROENSTEEN Thierry, *Lignes de vie. Le visage dessiné*, Saint-Égrève, Ed. Mosquito, 2003.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Collection Formes Sémiotiques, 1999.
- GUILLOT Antoine, « La bande dessinée, art populaire », in GROENSTEEN Thierry et SCAON Gaby (dir.), *Les musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2004, p. 44-56.

- JENNEQUIN Jean-Paul, *Histoire du comic-book, Tome 1, Des origines à 1954*, Paris, Vertige Graphic, 2002.
- McCLOUD Scott, *L'art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999, réédition *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 2007, traduit de l'américain par Dominique PETITFAUX.
- MENU Jean-Christophe, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, janvier 2005.
- MORGAN Harry, « Les discours sur la bande dessinée, Bilan historique 1830-1970 », in *Actes de l'Université d'été de la bande dessinée, Hors série Neuvième Art de Juillet 2007*, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Juin 2007, p. 17-30.
- MORGAN Harry, *Principe des littératures dessinées*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2003.
- ORY Pascal, *Goscinny, la liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007.
- PEETERS Benoît, *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1991, réédition *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, « Champs », 2002.
- PEETERS Benoît, FATON Jacques, DE PIERPONT Philippe, *Storyboard : le cinéma dessiné*, Crisnée, Yellow Now, 1992.
- PETITFAUX Dominique, PRATT Hugo, *De l'autre côté de Corto : Hugo Pratt, entretiens avec Dominique Petitfaux*, Paris-Tournai, Casterman, 1990.
- SCHWARTS Barthélémy, « De la misère », in *Contreverse* n°4, 1986, réédité dans *L'éprouvette*, n°2, Paris, L'Association, juin 2006, p. 325-331.
- SMOLDEREN Thierry, GROENSTEEN Thierry, « Entretien avec Milton Caniff », in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, n°66, Grenoble-Bruxelles, Glénat, novembre-décembre 1985, p. 6-15.

### **Autres ouvrages, extraits d'ouvrages et articles généraux**

- 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, François Maspero, 1981.

- ATTALA Daniel, DELGADO Sergio, LE MARC'HADOUR Rémi (dir.), *L'écrivain argentin et la tradition*, travaux réunis lors du Colloque International « L'écrivain argentin et la tradition » à Lorient les 13, 14 et 15 mars 2003, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- BOURDE Guy, *Urbanisation et immigration en Amérique latine : Buenos Aires (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Aubier, 1974.
- CIMENT Michel, *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992.
- GARCÍA-ROMEU José, *Dictature et littérature en Argentine : 1976-1983*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- HURET Romain, *Le crime organisé à la ville et à l'écran : 1929-1951*, Neuilly, Ed. Atlante, 2002.
- KOMI KALLINIKOS Christina, *Digressions sur la métropole, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti autour de Buenos Aires*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MANCHETTE Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris, Rivages, 1996.
- PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts*, Paris, Editions Payot, 2 vol., 1979 et 1980.
  - 1 : *Portrait d'une génération ;*
  - 2 : *Peinture – Théâtre – Cinéma.*
- PONCE Néstor, *L'Argentine, crise et utopies*, Paris, Editions du temps, 2001.
- PURCELL Kerry William, *Weegee*, Paris, Phaidon, 2004.
- RODRIGUEZ MONEGAL Emir, *Borgès*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- STURZENEGGER-BENOIST Odina, *L'Argentine*, Paris, Karthala, 2006.
- TADIE Benoît, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

### Sites Internet

- *Historieteca*, Historia Argentina, [www.historieteca.com.ar](http://www.historieteca.com.ar).
- *La BD avant la BD*, <http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm>, exposition virtuelle de la BNF.
- Site Internet d'Harry Morgan, <http://www.sdv.fr/pages/adamantine/>

- *Tebeosfera*, Revista electronica de estudio de la caricatura, el humor gráfico, la historieta y medios anejos, [www.tebeosfera.com](http://www.tebeosfera.com).
- [www.fumetti.org](http://www.fumetti.org), pages textes et photos de Gianfranco Goria, lien direct pour la bibliographie de José Muñoz sur :  
<http://www.fumetti.org/afnews/2001/05/munoz.htm>
- [www.bdoubliees.com](http://www.bdoubliees.com)