



HAL
open science

Les corps de la contre-culture chez R. Crumb, S. Clay Wilson et Rick Griffin

Jean-Paul Gabilliet

► **To cite this version:**

Jean-Paul Gabilliet. Les corps de la contre-culture chez R. Crumb, S. Clay Wilson et Rick Griffin. Frédéric Chauvaud et Denis Mellier. Les êtres contrefaits. Corps difformes et corps grotesques dans la bande dessinée, Presses Universitaires de Rennes, pp.233-255, 2019. hal-02302679

HAL Id: hal-02302679

<https://hal.science/hal-02302679>

Submitted on 18 Oct 2019

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

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

Les corps de la contreculture chez R. Crumb, S. Clay Wilson et Rick Griffin

Jean-Paul GABILLIET

La contreculture est une notion venue des Etats-Unis et popularisée en 1969 par le best-seller de Theodore Roszak *The Making of a Counter Culture*¹. Le terme désignait alors les pratiques et critiques qui, issues de la culture dominante, visaient à en modifier les pôles, à faire basculer l'ordre de préséance entre centre et périphérie. Il s'appliquait aux deux grandes mouvances de la jeunesse progressiste américaine qui se retrouvaient autour de l'opposition à l'engagement militaire américain au Viêt Nam. D'un côté, les activistes de la Nouvelle Gauche, qui prônaient l'expansion des droits civiques des minorités et des libertés individuelles de tous les citoyens : ils voulaient changer la société d'abord, les individus ensuite. De l'autre, les adeptes d'une vie de bohème urbaine, apôtres à des degrés divers du pacifisme, de l'amour libre et des drogues douces, qui se baptisaient *flower children* ou *freaks* là où les médias les baptisaient *hippies* : convaincus que le changement au niveau individuel pourrait mener à un bouleversement social à grande échelle, ils voulaient d'abord changer la vie, puis la société. Roszak fut le premier à théoriser le phénomène mais c'est Charles A. Reich, l'année suivante, dans son essai programmatique *The Greening of America*, qui analysa la révolution de la jeunesse comme l'aboutissement d'un processus historique propre à la société américaine qui pouvait enfin s'épanouir dans une combinaison de liberté individuelle, d'égalitarisme et de recours aux drogues douces.

¹ Theodore ROSZAK, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York, Doubleday, 1969. Tr. française : *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970.

Dans les chapitres 9 et 11 de son livre², Reich évoquait *Head Comix*, album de bandes dessinées publiée à l'automne 1968 par l'éditeur new-yorkais Viking Press – à une époque où ce concept était inexistant aux Etats-Unis. Quoique le domaine de l'image et des représentations visuelles occupât une place limitée dans son ouvrage, il était symptomatique que Reich y fit référence à R. Crumb. Depuis 1968, ce scénariste-dessinateur, dont la virtuosité graphique n'avait d'égale que la verve satirique, était devenu le chef de file des auteurs d'*underground comix* dans le sillage du succès inattendu rencontré à partir du printemps 1968 par le fascicule *Zap Comix*. Dans la mouvance contreculturelle, la bande dessinée était un moyen d'expression qui occupait une place à part : elle était une des nombreuses expressions de la spécificité générationnelle des baby-boomers nés dans les années 40 et 50 mais, à la différence de la musique par exemple, elle manifestait une rupture avec les hiérarchies culturelles de la génération précédente et une volonté à la fois politique et esthétique de mettre ce média au service d'une liberté d'expression individuelle et collective jusqu'alors largement inédite.

« Révolutionnaires » dans le fond et la forme, cette nouvelle bande dessinée, qui prit très vite le nom de *comix*, aspirait à battre en brèche toutes les représentations « dominantes », à commencer par celles du corps. Que ce fût dans les journaux quotidiens ou dans les *comic books* vendus en kiosque, les *comix* du début des années 60 mettaient en scène des corps ordonnés selon les normes sociales de la classe moyenne étatsunienne de l'époque : un univers social majoritairement masculin et blanc, où les représentations acceptables et acceptées se caractérisaient par des postures corporelles rectilignes et tendues, des expressions faciales contrôlées, des vêtements plissés mais pas froissés, des

² Charles A. REICH, *The Greening of America* (1re éd. 1970), Penguin Books, 1974, p. 220, 285-6. Tr. française : *Le Regain américain. Une Révolution pour le bonheur*, Paris, R. Laffont, 1971.

constructions posturales « lisses » tendant vers les corps photographiques des magazines et les corps cinématographiques des films – tous ceux dont se moquait déjà avec talent le Harvey Kurtzman du premier *Mad* (de 1952 à 1955), satiriste et parodiste des canons de représentation dominants de l'époque. Au tournant des années 60, les corps de bande dessinée relevaient de courants graphiques qui s'étaient mis en place trente ans plus tôt dans le contexte de la guerre entre médias que les comics livraient au cinéma devenu parlant. Toujours en schématisant beaucoup, ces deux grands courants étaient moins des styles que des stylistiques : d'une part *l'illustration*, issue de l'univers imprimé des magazines, d'autre part *le cartoon*, issu de l'animation cinématographique. On peut bien sûr épiloguer longuement sur la légitimité de ces catégories ; il n'empêche que les dessinateurs de cette époque avaient tous intériorisé cette dichotomie et définissaient eux-mêmes et leurs pairs soit comme *illustrator*, soit comme *cartoonist*, soit selon une subtile gradation le long d'un spectre dont ces deux catégories constituaient les extrémités.

La bande dessinée underground émergea de démarches stylistiques qui « envoyaient balader » aussi bien le réalisme d'inspiration photographique que la simplification du trait des comic strips humoristiques années 50 (du type de *Peanuts* ou *Beetle Bailey*). Les auteurs concernés choisissaient de ne pas s'insérer dans le mode de production des *comics* à périodicité fixe, à base de nombre précis de pages à rendre, de délais à tenir et de respect des attentes éditoriales en matière stylistique. A la place, ils exprimaient sans retenue leurs propres influences — comme n'importe quel artiste qui n'est pas dans l'obligation de respecter des contraintes commerciales pour survivre.

Un deuxième point à souligner est que si la mouvance hippie constituait la continuation historique et chronologique de la bohème urbaine qui avait fleuri dans divers lieux des Etats-Unis sous le nom de « Beat Generation » après la Guerre, la césure

générationnelle entre les deux mouvements (les premiers étaient nés dans les années 20 et 30, les seconds dans les années 40) s'accompagnait de différences parfois importantes dans les répertoires de pratiques culturelles et artistiques : ce furent les hippies qui appliquèrent l'éthos créatif de l'art pour l'art à ce moyen d'expression jusqu'alors situé dans la partie basse des hiérarchies culturelles, y compris pour les Beats.

Quelles visions, quelles représentations des corps ce nouveau contexte d'expression artistique conditionna-t-il ? Plutôt que de broser un tableau totalisant, qui aurait couru le risque de virer au catalogue tout en étant au final nécessairement incomplet, j'ai choisi de centrer mon propos sur trois auteurs illustrant chacun un pan distinct de la contreculture : R. Crumb et les deux premiers illustrateurs qu'il rencontra dans le sillage du succès inattendu de *Zap Comix*, S. Clay Wilson et Rick Griffin.

Né en 1943, issu de la toute petite classe moyenne blanche, fils d'un sergent de Marine psychorigide et d'une femme au foyer sévèrement névrosée, Robert Crumb, troisième de cinq enfants, grandit dans une famille caricaturalement dysfonctionnelle dont la réalité quotidienne était aux antipodes de l'*American Way of Life* représenté dans les films, programmes télévisés et radiophoniques, chansons et magazines des années 50 et 60 — ces familles nucléaires avec un père salarié et une mère fée du logis élevant dans un pavillon de banlieue leur petite famille dans la satisfaction de l'aisance matérielle et la certitude de la supériorité du mode de vie étatsunien. Passionné par le dessin dès sa petite enfance et poussé par son frère aîné à créer des comics, Robert développa en autodidacte une pratique graphique qui devint son moyen d'expression privilégié pour compenser ses difficultés d'ajustement à l'environnement social. En janvier 1967, il quitta sur un coup de tête sa vie de salarié marié à Cleveland pour aller s'installer à San Francisco, la Mecque des

hippies et des drogues, dans l'espoir d'y trouver un style de vie qui lui permettrait enfin de rompre avec le matérialisme et le consumérisme, les deux poisons dont il avait pris conscience depuis qu'il avait découvert le LSD à l'été 1965. Une fois installé sur la côte ouest, il se rendit compte que rentrer totalement dans l'expérience hippie lui était impossible – en termes musicaux et vestimentaires notamment. En rupture avec les valeurs de la classe moyenne, Crumb se découvrit tout autant décentré par rapport à celles des *flower children*. C'est à partir de cette époque que les bandes qu'il publia dans divers journaux underground furent remarquées, d'abord pour le talent graphique innovant de leur auteur, ensuite pour un regard satirique qui construisait une critique simultanée du conformisme de la classe moyenne et de l'artificialité de la rébellion culturelle hippie. Mais ce fut la sortie en février 1968 de *Zap Comix*, fascicule au format comic book conçu par lui de la première à la dernière page, qui en fit, bien malgré lui, le chef de file d'une avant-garde nouvelle³.

Né en 1941, Steve Clay Wilson connut une enfance nettement moins étouffante que celle de Crumb. Passionné par le dessin depuis l'adolescence, il entama des études artistiques qu'il abandonna par dégoût de l'orthodoxie esthétique qu'on cherchait à lui imposer, l'expressionnisme abstrait. Buveur, fumeur, motard enthousiaste et coureur de femmes, c'était un anarchiste qui ne reconnaissait aucune autorité et cultivait dans ses dessins l'expression débridée de ses pulsions les plus profondes. Wilson débarqua chez Crumb fin février 68, amené par l'éditeur de *Zap Comix*, Don Donahue. Le nouveau venu, récemment arrivé du Kansas, était un grand moustachu à cheveux longs, aussi expansif que Crumb était intraverti. Celui-ci resta sans voix lorsqu'il découvrit les dessins que lui montrait

³ Jean-Paul GABILLIET, *R. Crumb*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 64-72.

son visiteur. Sur des pages incroyablement chargées se déployaient violence et obscénité sous des formes qu'il n'avaient jamais imaginées :

« Le contenu de ses images ne ressemblait à rien de ce que j'avais pu voir auparavant, où que ce soit. L'intensité de chaos, de violence, des membres arrachés, des femmes nues, des organes sexuels énormes, obscènes, une vision cauchemardesque de l'enfer sur terre que personne n'avait interprétée de manière aussi crue dans l'histoire de l'art. Tout à coup, mon propre travail me semblait insipide⁴. »

Wilson avait développé un style très personnel où il déversait sur le papier la totalité de ses fantasmes sans aucune autocensure. Quoiqu'il reniât ses études, il en avait conservé une posture d'artiste révolutionnaire pour lequel l'agit-prop passait par l'expression graphique des pulsions étouffées par la programmation sociale des individus. Pour Crumb, autodidacte façonné par une tradition d'auteur de bande dessinée dont la vocation première est de divertir ses lecteurs, cette vision du monde et de l'art totalement inédite allait ouvrir en grand dans son esprit des portes que même la consommation de LSD n'avait pas déverrouillées.

La rencontre avec Rick Griffin eut lieu dans les semaines suivantes. Né en 1944, Griffin faisait partie de l'avant-garde d'illustrateurs san franciscains qui, à partir de 1966, produisirent à jet continu des affiches pour les concerts de musique psychédélique qui se déroulaient chaque semaine à l'Avalon Ballroom et au Fillmore Auditorium. Au sein du

⁴ R. CRUMB, « Introduction » dans S. Clay WILSON, *The Art of S. Clay Wilson*, Berkeley, Ten Speed Press, 2006, p. vii. La première rencontre de Crumb et Wilson est racontée dans Patrick Rosenkranz, *Pirates in the Heartland: The Mythology of S. Clay Wilson Volume 1*, Seattle, Fantagraphics, 2014, p. 142-144.

collectif de graphistes Berkeley Bonaparte, Griffin co-inventa le design psychédélique, qui mélangeait détournements de références graphiques à l'Art Nouveau et stratégies op-art visant à retranscrire les effets visuels qui accompagnaient la consommation de drogues hallucinogènes⁵. Dans les semaines qui suivirent la sortie de *Zap Comix*, Crumb découvrit une affiche de concert sous forme de bande dessinée réalisée par Griffin en octobre 1967 et prit conscience du potentiel de cet illustrateur pour produire des *comix* qui seraient aussi innovants que les siens. Rassemblant tout son courage, il alla l'attendre devant chez lui un après-midi avec un exemplaire de *Zap Comix* à la main. Les deux hommes s'entendirent immédiatement, chacun des deux professant une admiration profonde pour le travail de l'autre.

Crumb, Wilson et Griffin furent chronologiquement les premiers membres du club très fermé des dessinateurs de *Zap Comix*. Dès le numéro 2 paru en juin 1968, carte blanche leur était laissée pour publier ce qu'ils voulaient. Conformément au principe qui avait présidé à la conception du numéro 1 réalisé intégralement par Crumb, *Zap Comix* se caractérisa dès son n° 2 par une absence totale et délibérée de direction éditoriale, condition nécessaire (selon les auteurs) à une liberté d'expression pure et parfaite, en quelque sorte. Le résultat, sur toute la durée d'existence de la revue a été une publication aux contenus irrémédiablement personnels, dont chaque numéro donnait l'impression au lecteur d'un bric-à-brac d'individualités très fortes qui se retrouvaient seulement dans les *jams*, les pages collectives que l'on trouve dans pratiquement chaque livraison à partir du n° 3.

⁵ Il existe deux ouvrages sur R. Griffin : Gordon McCLELLAND, *Rick Griffin*, San Francisco, Last Gasp, 2002 ; Doug HARVEY (ed.), *Heart and Torch: Rick Griffin's Transcendence*, Laguna Beach, Laguna Art Museum, 2007.

Zap Comix, microcosme raisonnablement représentatif de l'ensemble de la bande dessinée underground de l'époque, illustre bien ce qui était une des dynamiques profondes de la contreculture : la mise en avant de l'individu par rapport au groupe. Par voie de conséquence, observer les corps contreculturels chez Crumb, Wilson et Griffin, c'est moins observer ce qui rassemble ces trois auteurs aux trajectoires et philosophies créatives radicalement hétérogènes que de prendre conscience des moyens par lesquels chacun d'eux construit sa rupture avec les corps de la bande dessinée *mainstream*. Et cet exercice serait bien sûr répétable pratiquement avec chaque auteur underground.

R. Crumb et l'obsession transgressive

La production de Crumb s'étale sur plus d'un demi-siècle, depuis la fin des années 50. Il est risqué, à partir d'une œuvre aussi pléthorique, de postuler une permanence du rapport au corps décelable dans ses dessins. Par rapport aux six années qui, chronologiquement, bornent l'avènement des comix underground (1968) et le début de leur décadence (1973), la trajectoire créative de Crumb connut une périodisation propre, un avant et un après séparés par une césure au printemps 68, coïncidant avec la rencontre avec S. Clay Wilson évoquée précédemment.

A l'échelle de sa carrière, le Crumb pornographe est une espèce d'arbre qui cache la forêt – même si l'arbre en question couvre effectivement de sa ramure la période 68-73. Jusqu'au printemps 68, la pornographie est largement absente des dessins et des bandes dessinées de Robert Crumb. On s'en rend compte en compulsant ses carnets de dessins. Dans leurs diverses incarnations, les *sketchbooks* révèlent l'évolution de sa maîtrise technique sur plusieurs années, mais aussi un flot de conscience retranscrit sous forme visuelle, les ruminations graphiques du jeune dessinateur sur la longue durée : pastiches,

parodies, dessins stylisés, variations grotesques sur des personnages connus – mais, au final, très peu de corps dénudés et aucune mise en scène de situations ou d'actes pornographiques au sens propre. En début d'année 1966, sous l'effet d'un LSD douteux absorbé dans les mois précédents et dont l'effet prolongé le plonge plusieurs mois dans un état qu'il a ultérieurement décrit comme « cotonneux » (*fuzzy*), apparaissent dans ses carnets les personnages qui deviendront ses marques de fabrique (Eggs Ackley, Mr. Natural notamment). A partir du printemps 1966, à ce qu'on peut en juger (les pages des sketchbooks étant le plus souvent non datées), il se laisse aller un peu plus fréquemment à représenter des corps féminins nus mais ceux-ci restent très minoritaires dans son *stream of consciousness* graphique. Il en est encore de même dans les planches réalisées pendant le second semestre 1967, qui seront ensuite rassemblées dans *Zap Comix* 0 et 1.

A ce stade-là, les corps chez Crumb résultent de l'assimilation (ayant depuis longtemps dépassé le niveau du pastiche ou de l'hommage), en fait d'une métabolisation années 60 des styles grotesques de plusieurs dessinateurs humoristiques des années 20 et 30 (le style *big foot*, cad « gros nez » en français). On trouve en lointain filigrane les influences de Harry Tuthill (*The Bungle Family*), Billy DeBeck (*Barney Google*), Elzie Crisler Segar (*Thimble Theater*, connu à partir des années 30 sous le nom de son protagoniste, *Popeye*) et Gene Ahern (*The Squirrel Cage*). A ces noms, il faudrait ajouter les centaines de dessinateurs dont il a observé les dessins et digéré les styles graphiques – sans oublier ceux qui n'ont laissé aucune empreinte dans ses traits. On a beau scruter les dessins de la période 1968-1973, il faut se rendre à l'évidence : les corps, tous comme les décors et les accessoires dessinés par Crumb, ne recèlent aucune trace des divers types de réalisme portés par la tradition illustrative.

Le tournant pornographique de Crumb ne modifia pas son trait mais lui donna l'occasion d'exhiber à la face des lecteurs son rapport le plus profond aux corps, notamment les corps féminins. Dans l'ouvrage qu'elle consacra à Crumb en 1974, Marjorie Alessandrini construisit une lecture psychanalytique des bandes dessinées de Crumb parmi les plus régressives, celles qui illustrent le fait que « l'irruption des forces obscures de l'inconscient en plein milieu du tableau de l'Amérique réelle et mythique constitue une attaque beaucoup plus violente, beaucoup plus fondamentale que la pure satire⁶ ». Pour Alessandrini, le regard de Crumb couche sur le papier « la fascination de la viande, des masses de chair, des désirs troubles qu'elles évoquent. (...) La viande, la chair dans la morale puritaine et catholique, est toujours la matière même des fantaisies sexuelles de Crumb⁷ ».

A partir du moment où il céda à l'injonction à la fois politique et esthétique de S. Clay Wilson, Crumb fit de sa sexualité un des thèmes centraux de son œuvre. Si bien que du corpus émerge une fixation bien précise sur les corps féminins : depuis ses carnets de dessin d'adolescence jusqu'à la période hippie et au-delà, il a représenté toujours avec la même délectation des femmes aux formes rebondies, de l'enfance à l'âge adulte. « A Gurl », histoire en 6 pages (*Big Ass Comics* #2, publié en septembre 1971) raconte quelques minutes durant lesquelles une jeune fille sans nom à lunettes, aux cheveux longs peu entretenus et aux dents proéminentes, appuyée au rebord de sa fenêtre les yeux dans le vague, explore progressivement les sensations de toutes les parties de son corps jusqu'à se provoquer un orgasme en chevauchant le talon de sa chaussure. Ce récit entièrement porté par l'interaction entre les images et une voix narrative en focalisation zéro est symptomatique

⁶ Marjorie ALESSANDRINI, *Crumb*, Paris, Albin Michel, 1974, p. 80.

⁷ *Ibid.*

de la fascination de Crumb pour les corps de femmes massives et musclées et son désintérêt pour les canons de beauté des magazines.

Autre élément incontournable : un regard fétichiste qui isole les parties du corps féminin les plus stimulantes sexuellement de son point de vue : les jambes et les fesses, essentiellement. Ce regard obsédé par la mise en scène de l'épaisseur charnelle des corps féminins relève clairement d'un univers mental régressif, que les critiques féministes lui ont souvent reproché. Dans le documentaire sorti en 1994 que lui a consacré son ami Terry Zwigoff, le spectateur restait indécis entre les deux analyses de son œuvre, tout aussi légitimes mais aux antipodes l'une de l'autre : celle de Robert Hughes, truculent critique d'art de l'hebdomadaire *Time*, qui expliquait pourquoi Crumb était « le Breughel de la seconde moitié du xxe siècle » ; et celle Deirdre English, ancienne rédactrice en chef du magazine de gauche *Mother Jones*, disséquant avec brio « la vision figée à l'adolescence » au principe de son œuvre.

La vision du corps chez Crumb est bipolaire : il met en scène des femmes grandes et massives face à des hommes petits et/ou maigres dès lors qu'ils sont des *Everymen*, avatars implicites ou doubles explicites de lui-même. Chez Crumb, on trouve des hommes grands, forts, gros, massifs mais ils incarnent en règle générale tout ce qui lui fait horreur : le capitalisme, l'Etat policier, le yuppyisme. Ses goûts en matière de femmes sont tout aussi clairement définis : une aversion profonde pour les beautés froides, standardisées, photojournalistiques, mais une appétence jamais assouvie pour les beautés animales, charnues, bouillonnantes.

Combien de petits hommes assortis à de gigantesques créatures parcourent ses pages ? Le gamin confronté à une mère terrifiante (*Zap Comix* 0, quatrième de couverture) ; Angelfood McSpade, la négresse caricaturale qui rend fous de désir tous les

blancs qui s'approchent d'elle (*Zap Comix 2*) ; les deux compères chats qui décapitent une femme poule géante avant de finir broyés sous les pattes d'une autre (*Funny Animals*) ; Harriet Hotpants, la nymphomane qui épuise tous les hommes qui couchent avec elle (*Hytone*) ; Eggs Ackley et les démons vautours (*Big Ass 1 et 2*) ; le Snoid qui vit dans un trou de balle d'une grande fille aux formes incroyables (*Big Ass 2*) et, dans une autre histoire, se masturbe en se blotissant entre les jambes de femmes (« Big Fine Legs », *Black & White Comics*) ; Crumb lui-même faisant subir les derniers outrages à une féministe tellement spacieuse qu'il arrive à se lover entièrement en elle (« R. Crumb versus the Sisterhood », *Black & White Comics*). Et tellement d'autres...

Fig. 1. R. Crumb, « Whiteman Meets Bigfoot », *Home Grown Funnies* (Kitchen Sink, 1972),

n. p.

“Whiteman Meets Bigfoot” est emblématique à ce niveau. Publié dans *Home Grown Funnies* en 1971, cette histoire de 22 pages raconte l'odyssée de Whiteman, père de famille classe moyenne qui, lors d'un week-end familial en camping-car dans les bois, est enlevé par un yéti qui l'entraîne dans sa tribu dans les montagnes. D'abord terrifié, le petit homme tombe amoureux d'une femelle et lui fait l'amour à qui mieux mieux [Fig. 1]. Alors qu'il tente de retourner à la civilisation avec elle, elle est capturée et remise à des scientifiques. Lui ne parvient pas à se réhabituer au mode de vie civilisé et libère finalement sa yéti pour repartir vivre avec elle au cœur des montagnes. On peut épiloguer longuement sur les fantasmes régressifs à l'origine d'un récit où un homme chétif tombe amoureux d'une femelle géante couverte de poils : “Whiteman Meets Bigfoot” exprime de la manière la moins ambiguë qui soit le mélange de répulsion et d'irrépressible désir au principe de l'hétérosexualité

« crumbienne » (ou « crumbesque »). Quant à la dichotomie entre homme / culture / aliénation consumériste, d'une part, et femme / nature / émancipation par le retour aux origines naturelles, d'autre part, c'est une parabole qui paraît naïve aujourd'hui mais était porteuse en son temps d'une charge satirique très forte, au point qu'elle fit l'objet d'une adaptation sur scène par une compagnie théâtrale californienne représentée à de nombreuses reprises dans les années 70 et 80⁸.

Fig. 2. R. Crumb, « Girls Girls Girls », XYZ (Krupp Comic Works, 1972), n. p.

Et pourtant, il y a encore plus régressif chez Crumb. C'est la représentation des corps comme chair vidée de toute individualité, de toute âme. C'est la réduction du corps féminin à la dernière essence des jambes et des orifices génitaux (« Girls Girls Girls », XYZ) [Fig. 2] ; « All Meat Comics », trois pages de flot de conscience déclinant la carnalité sur le mode scatologique, équivalent visuel d'une énumération verbale de style « cul-foutre-dégueulis-chatte-merde-bite-trou-baise-poil » (*Big Ass 1*) ; les empilements de corps enchevêtrés : une émeute de femmes (Lenore Goldberg, *Motor City Comics 2*, 1970), les démons vautours encastrées dans le sol (*Big Ass 1*), sans oublier la gigantesque « partouze inter-continentale » de *Snatch 1* !

Les corps chez Crumb sont quasiment toujours grotesques. Mais ils sont surtout contreculturels dans un sens littéral, dans la mesure où ils s'inscrivent dans ce qui est au fond la problématique la plus profonde de la culture : la construction des transgressions. Il ne faut pas oublier que la bd de Crumb qui à elle seule occupa le plus grand nombre

⁸ Jean-Paul GABILLIET, *R. Crumb, op. cit.*, p. 146-149.

d'heures de tribunal entre 1969 et 1973 fut « Joe Blow ». Cette histoire parue dans *Zap Comix* 4 mettait en scène une famille américaine typique dont les parents s'abandonnaient sans raison apparente à l'inceste avec leurs enfants adolescents⁹. Crumb n'a jamais été ni pédophile ni incestueux mais il a eu une éducation religieuse catholique assortie d'une foi profonde qu'il a rejetée à partir de l'âge de quinze ans. Derrière la volonté de transgression permanente, les rapports aux corps et à la chair mis en scène dans les bandes de la période 68-73 portent en creux la haine de la chair en général, et de la chair des femmes en particulier, qui lui fut inculquée pendant ses années d'école catholique.

S. Clay Wilson et l'anomie

Tout relaps que soit Crumb, le catholicisme est toujours resté en lui : on s'en rend compte à la centralité des péchés de la chair dans son univers imaginaire. Chez S. Clay Wilson, les choses sont différentes. Certes, le sexe sous ses formes les plus primaires et pulsionnelles y est présent. Mais son monde intérieur est sans rapport avec la vision satirique et, au final, toujours humoristique de Crumb. Chez Wilson défilent vampires, pirates, bikers, drogués, désaxés — une galerie de portraits sadiques et sociopathes. A l'inverse de Crumb, Wilson n'a pas eu une enfance marquée par la religion, encore moins catholique. Mais ce qui chez lui surnage clairement du bouillon culturel étatsunien, ce sont les incarnations du mal, les avatars du diable si nombreux en terre historiquement protestante et dont on trouve les traces aussi bien dans le folklore d'Halloween que dans le cinéma d'horreur¹⁰.

⁹ Jean-Paul GABILLIET, *R. Crumb, op. cit.*, p. 86-89.

¹⁰ Robert MUCHEMBLED, *Une Histoire du diable xiiie-xxe siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 299-354.

Fig. 3. S. Clay Wilson, « Count the Nails », *Laugh in the Dark (Last Gasp, 1971)*, n. p.

Son personnage-fétiche est le *Checkered Demon*, le « démon à carreaux » [Fig. 3]. Ce diabolin parcourt toute l'œuvre de Wilson, occupé à s'alcooliser, fumer, se battre, faire de la moto, forniquer, torturer, assassiner au gré des images et récits qui le mettent en scène. Avec deux personnages secondaires, *Ruby the Dyke* (Ruby la gousse) et *Star-Eyed Stella* (Stella aux yeux étoilés), le trio constitue les seuls acteurs récurrents de bandes sans continuité narrative ni psychologique, où se succèdent beuveries, orgies, déchaînements de violence, scènes de torture et de mutilation. Ce que Wilson met en scène principalement, c'est la monstruosité physique et morale, la perversité faite homme, femme, démon, etc... Ses bandes dessinées, dont la majorité font de une à dix pages, sont des récits cauchemardesques poussant à l'extrême ce qui est au principe des représentations carnavalesques.

Là où Crumb est centré sur l'impact contreculturel de la transgression, Wilson se situe, lui, beaucoup plus loin. Ce qui est au centre de son projet, c'est *l'anomie*, l'absence de règles et de lois, aussi bien dans ce qui est montré que dans la façon de le montrer : les personnages de Wilson sont systématiquement grotesques, très fréquemment difformes et mis en scène au moyen d'une esthétique qui, en prenant délibérément le contre-pied de toute lisibilité, oblige le lecteur à déchiffrer des images souvent surchargées de détails qui s'avèrent sordides et répugnants une fois qu'on a compris de quoi il s'agissait¹¹.

¹¹ Pour entrevoir l'esthétique de l'excès, voir la description qu'en fait Wilson dans l'interview accordée à Bob LEVIN, « Enlighten 'Em or Sicken 'Em: S. Clay Wilson: Work and Play », *Comics Journal*, 175, March 1995, p. 10.

Fig. 4. S. Clay Wilson, « Captain Edward St. Miquel Tilden Bradshaw And His Crew Come To Grips With Bloodthirsty Foe Pirates », *Zap Comix* 3 (Apex Novelties, 1968), n.p.

Wilson a puisé très tôt des sources très diverses : les EC Comics, comme pratiquement tous les auteurs underground, mais aussi :

« l'Art Nouveau, Aubrey Beardsley, les Pré-raphaélites, le livre des pirates de Howard Pyle, N. C. Wyeth. J'aime toutes les sortes d'art visuel déjanté : Grünewald, Breughel, James Ensor, Jérôme Bosch, les statues du Bernin, l'art religieux, les icônes du Jour des Morts, les affiches de cirque, Posada¹², les affiches chez les tatoueurs et les peintures qu'on trouve à la brocante. Tous les machins qui ne sont pas de l'art avec un grand A¹³. »

Aussi paradoxal que cela puisse sembler, Wilson est un illustrateur qui s'est égaré dans la bande dessinée underground. Ce n'est pas pour rien qu'au contraire de Crumb, il est connu et apprécié beaucoup plus pour ses grandes compositions que pour ses bandes dessinées à la dimension narrative souvent minimale [Fig. 4].

L'emblématisation de Rick Griffin

Rick Griffin, quant à lui, incarnait encore une autre sensibilité de l'expression contreculturelle. Alors que leurs productions respectives n'entretiennent pratiquement aucune ressemblance, il partage avec Wilson des éléments de trajectoire personnelle.

¹² José Guadalupe Posada (1852-1913), graveur et illustrateur mexicain surtout connu pour ses images de *calaveras*.

¹³ Chris PFOUTS, « Putting the "UGH" in Underground », *Art? Alternatives*, 1.1, April 1992, p. 74.

Comme celui-ci, il a fait des études artistiques qu'il a finalement reniées : étudiant au prestigieux Chouinard Art Institute de Valencia, à côté de Los Angeles, il en a claqué la porte au bout de deux ans en 1965 parce que il n'avait que faire d'un enseignement qui ne jurait que par l'expressionnisme abstrait. La découverte du mode de vie hippie, la consommation intensive de drogues hallucinogènes, une imagination visuelle remarquablement fertile se combinaient chez lui avec un élément absent chez Crumb et Wilson, à savoir une quête de spiritualité ancrée dans un fond mystique très fort puisant à trois sources principales : la passion qu'il voua toute sa vie au surf ; le trauma vécu en 1964 lorsqu'il resta dans le coma plusieurs semaines après un grave accident de voiture ; une fascination pour l'art populaire mexicain et du sud-ouest des Etats-Unis, notamment le folklore visuel constitué autour des morts, les *calaveras* (les têtes de mort typiques du *Dia de Muertos* mexicain) et les *katchina* (les esprits du feu, de la pluie, du serpent au centre des religions des Indiens Pueblo et qui sont représentés dans leurs fêtes rituelles sous formes de masques, de poupées et de peintures).

Griffin commença sa carrière comme auteur de bandes dessinées et de dessins humoristiques assez classiques pour le magazine *Surfer*. A partir de 1966, la production d'affiches de concert où dominant les influences de l'imagerie populaire victorienne et de l'Art Nouveau le fit connaître en dehors du cercle des fans de surf. De l'automne 1967 à 1968 se mit en place dans ses illustrations un répertoire brassant le surf, les imageries mexicaines et pueblo, des yeux (parfois ailés) et des Mickey et Donald revus et corrigés dans le registre psychédélique, dans des compositions évoquant onirisme et surréalisme [Fig. 5]. Les personnages de Walt Disney sont chez lui vidés de tout contenu référentiel à leurs

incarnations d'origine¹⁴. Ils ne sont que des figurines, des marionnettes qu'il met en scène dans des pages à la trame narrative absconse ; ils n'ont guère plus de substance diégétique que les scarabées égyptiens (arrivés dans son univers mental par le biais de l'Art Nouveau) ou les yeux sur pattes ou ailés issus des peintures d'automobiles customisées qui faisaient rage en Californie dans les années 60.

Fig. 5. Rick Griffin, *Zap Comix 2* (Apex Novelties, 1968), 3e page de couverture.

Les bandes dessinées et illustrations underground qu'il produit à partir de 68, pour *Zap Comix* puis dans d'autres projets, sont vraiment très éloignées de ses cartoons de début de carrière. A partir de 1969, aux imageries mortuaires mexicaine et pueblo qu'il mobilisait par exemple dans la pochette du disque des Grateful Dead *Aoxomoxoa* (1969), vient s'ajouter un nombre croissant des représentations « psychédélisées » du Christ. Un dessin, extrêmement atypique chez Griffin, est la couverture du magazine *All Stars #2*, qui sous un vernis satirique, laisse clairement transparaître les tensions et les déchirements intérieurs effectivement à l'œuvre dans son univers psychique depuis longtemps [Fig. 6]. Quelques mois après avoir fait ce dessin, à l'automne 1970, à l'issue d'une visite rendue à des amis très religieux, Rick Griffin « découvre » Jésus Christ, se proclame « born again Christian » et le restera jusqu'à sa mort accidentelle en 1991.

Fig. 6. Rick Griffin, *All Stars 2* (San Francisco Comic Book Co., 1970), couverture.

¹⁴ Jean-Paul GABILLIET, « Pastiche et détournements de Mickey Mouse dans les comix de l'âge psychédélique (1966-1976) », communication non publiée présentée au colloque « Survivance des icônes. Usage et recyclage des figures et emblèmes culturels (xxe – xxie s.) », Université Paris-Dauphine et ENS-ULM, 4-5 avril 2014.

Quid de la problématique des corps contreculturels chez Rick Griffin ? Les mots que l'on a pu utiliser pour qualifier les démarches de Crumb (la transgression) et Wilson (l'anomie), ne s'appliquent pas ici. C'est le terme « emblématisme¹⁵ », l'expression visuelle de symboles, qui qualifie le mieux l'onirisme spiritualiste à l'œuvre dans les bandes dessinées et illustrations de Griffin au moins de 1968 à 1970. De fait, la question des corps me semble passer à l'arrière-plan par rapport à ce que nous avons pu observer précédemment. Chez Crumb et Wilson, les corps, en général grotesques, restent toujours ancrés dans une référence réaliste qui participe à la narration, y compris quand la trame narrative est minimale et répétitive comme chez Wilson : les corps participent au récit — fût-ce par l'intermédiaire de braquemards énormes aux veines gonflées et de vulves poilues dégoulinantes... Chez Griffin, le rapport au corps était complètement autre, tout simplement parce qu'il n'avait aucun intérêt pour la narration et que seule comptait pour lui la composition visuelle et graphique, de la page dans son ensemble, des cases à l'intérieur de la page, des éléments représentés à l'intérieur de chaque case. Hormis la couverture d'*All Stars* #2 — qui raconte effectivement quelque chose et, de fait, constitue pratiquement la seule incursion de Griffin dans la satire underground « classique », les bandes et les illustrations produites ces années-là le situent dans une perspective créative qui n'était ni celle d'un amuseur critique social comme Crumb, ni celle d'un provocateur radical comme Wilson, mais celle d'un designer dont les compositions mettaient en scène une quête de spiritualité multidirectionnelle alimentée par des symboles et des icônes d'origines diverses (calaveras, kachina, yeux ailés, scarabées égyptiens, le Christ, mais aussi Mickey et Donald !), des images

¹⁵ Je remercie chaleureusement Thierry Smolderen de m'avoir suggéré ce terme.

qui avaient toutes en commun de fonctionner comme des signifiants renvoyant à des signifiés caractérisés par leur transcendance dans leurs univers culturels respectifs.

La diversité de l'expérience contreculturelle aux Etats-Unis dans les années 60 et 70 donna lieu à des démarches créatives en bande dessinée qui toutes, par des voies distinctes, prenaient le contrepied des usages de la bande dessinée grand public. Que ce fût au niveau des thèmes, des conditions de production, ou des façons de « dessiner » et de raconter, les corps des personnages mis en scène, déformés par jeu et grotesques par choix, reflétaient la spécificité de l'expérience contreculturelle de chacun : l'obsession de la transgression chez Crumb, le refus de l'auto-contrainte chez Wilson, l'exploration du symbolique chez Griffin. Faisant exploser la carapace de bienséance et d'infantilisme qui contraignait ce moyen d'expression aux Etats-Unis depuis le début du siècle, ils manifestaient ainsi la capacité de la bande dessinée à produire d'authentiques espaces de liberté d'expression individuelle tout en ouvrant de nouveaux horizons au médium.