

Enki Bilal

La rencontre des producteurs d'image

Gilles Pellerin et Marie Taillon

Numéro 16, décembre 1984, janvier 1985

Spécial BD « La crise »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23094ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Pellerin, G. & Taillon, M. (1984). Enki Bilal : la rencontre des producteurs d'image. *Nuit blanche*, (16), 71–75.

SPÉCIAL BD
"LA CRISE"

ENKI BILAL

La rencontre des producteurs d'images

Enki Bilal, Pierre Christin, partie de chasse



Tout le monde s'accorde à dire que René Goscinny avait du nez. Quand il ne tournait pas les Romains en bourriques, il cherchait à assurer la relève chez Pilote. Un jour il a vu les planches qu'Enki Bilal avait soumises à un concours et il a aimé. Aujourd'hui Bilal est une vedette de la bande dessinée cependant que son champ de création s'est étendu aux domaines du cinéma et du reportage-fiction. Ce décroisement est l'aboutissement d'un long processus de maturation du genre, comme il l'explique.

Nuit Blanche. — Quelle est votre perception de la bande dessinée à venir?

Bilal. — C'est une question de prospective-fiction... Disons d'abord qu'au début des années 70 il y a eu un éclatement d'auteurs, de magazines, en France notamment, une sorte de crise de jeunesse où tout le monde s'est éclaté aux niveaux du graphisme, du scénario, des tabous. On a démolé des choses, on a abattu des barrières. C'était l'époque de *L'Écho des savanes*, *Métal hurlant*, enfin tous ces journaux qui ont remis en question l'establishment des grandes maisons comme Dargaud et Casterman.

Auparavant la bédé était une bédé de séries, de grande diffusion qui fonctionnait dans un canevas précis où des auteurs devaient entrer dans des collections avec leurs personnages. L'éclatement a amené en quelque sorte la notion d'auteur et c'est ça je pense qui est le plus important, cette notion d'auteur qui a sauvé et qui va peut-être sauver la bande dessinée. Des auteurs ont réussi à s'intégrer dans le marché du livre et de l'imaginaire, dans les habitudes. Comme les gens vont au cinéma voir des films, des metteurs en scène ou des acteurs, comme ils achètent des bouquins pour des auteurs, ils vont maintenant acheter de la bédé pour leurs auteurs. Les éditeurs l'ont compris si bien qu'on peut s'exprimer en toute liberté, aborder à peu près n'importe quel sujet en bédé.

N.B. — *Pendant cette période d'éclatement de la bande dessinée, vous êtes resté très près de l'idée de récit. On a l'impression que la bédé est en train de se réajuster dans ce sens-là.*

Bilal. — C'est vrai qu'à cette époque, chacun voulait démontrer qu'il était le meilleur dessinateur. On bricolait une histoire qui avait très peu de sens et qui aurait pu être racontée en trois lignes, uniquement pour se faire dix pages d'esbroufe graphique.

Et je n'y ai pas coupé! Mais parallèlement à mes expériences pour *Métal hurlant* j'étais resté fidèle à la vocation première de la bande dessinée qui est de raconter des histoires. Je me suis très vite rendu compte que des expériences graphiques c'était valable dans le cadre de l'illustration, de la peinture, éventuellement sur deux ou trois pages de bédé, mais que dans le domaine du récit il fallait avant tout s'inscrire dans une logique narrative, ce qui repose sur un certain nombre de contraintes. Mais il y a aussi le plaisir de voir fonctionner efficacement l'histoire. Je crois donc que, avec l'aide de Christin surtout, je suis resté classique d'une certaine manière, j'ai continué à raconter des histoires. En fin de compte on revient aux origines premières de la bédé qui sont de raconter des histoires.

N.B. — *Comment travaillez-vous avec Christin?*

Bilal. — Pierre Christin et moi sommes devenus des amis, c'est peut-être pour ça qu'on continue à travailler ensemble, parce que je suis plus porté sur le travail en solitaire qui offre plus de possibilités, de liberté, d'autonomie, qui permet plus de fantaisie aussi. Le travail avec un scénariste, même quand ça se passe très bien, même quand c'est un travail d'échange, est plus contraignant. Je me sens d'ailleurs tout à fait incapable de retravailler avec un autre scénariste. Avec Christin le fonctionnement est extrêmement souple, il n'y a pas vraiment de recette: une fois qu'on est d'accord sur le sujet, chacun travaille de son côté, lui sur la documentation historique, économique, politique et moi sur la documentation graphique, visuelle. Ensuite, après qu'il ait fait un découpage du scénario, j'interviens comme metteur en scène. C'est un échange permanent, une affaire de confiance. Pierre aime se laisser surprendre par ses dessinateurs. Il fonctionne de la même manière avec Mézières ou Annie Goetzinger.

N.B. — *Vous accordez beaucoup d'importance à la confiance mutuelle entre scénariste et dessinateur.*

Bilal. — Oui, parce qu'une histoire de bande dessinée qui fait 60 ou 80 pages, c'est un travail énorme étalé sur 1 1/2 — 2 ans. *Partie de chasse* nous a pris trois ans. On ne fait pas que ça mais c'est tout de même très long. Il y a toujours un moment où on fléchit dans l'histoire, mais il faut pouvoir repartir pour que ça se tienne jusqu'au bout. Et s'il n'y a pas cette confiance, s'il n'y a pas plus... plus que du professionnalisme ou du savoir-faire, ça risque de ne pas fonctionner. C'est une partie mystérieuse que le lecteur sent peut-être, je ne sais pas.

N.B. — *Ce n'est pas dangereux de s'enfermer?*

Bilal. — Je ne crois pas. Pierre ne risque pas de le faire parce qu'il travaille avec beaucoup de monde dont des nouveaux dessinateurs. Pour ma part, je joue l'alternance. Ainsi, après *Partie de chasse* je me lance dans la deuxième partie de *La foire aux immortels*, que j'avais fait seul, et qui va être *La femme-piège*. Je ne veux pas non plus m'enfermer

dans mes propres histoires pour ne pas tomber dans un autre système, celui de la répétition. Enfin, je ne sais pas, j'ai l'impression qu'avec Pierre on peut encore s'apporter beaucoup. Et puis nous ne faisons pas que ça, c'est agrémenté d'énormément de choses, de travaux pour le cinéma ou autre, qui nous lavent la tête et nous permettent d'éviter tout systématisme.

Quand je vivais à Belgrade, il y avait dans le supplément illustré de Politika deux ou trois strips de bédé américaine en traduction. Je ne sais plus qui les faisait; c'étaient des histoires de science-fiction, d'heroic fantasy. C'est un souvenir très nébuleux mais je crois que c'est là que j'ai été frappé par les images ou plutôt par ces textes et dessins qui se suivent, se prolongent. Après coup, je suis arrivé en France et le temps d'apprendre le français j'ai découvert Spirou, Tintin et Pilote. Je lisais tout, j'étais passionné. Les premiers Valérien commencent à paraître et j'ai été fasciné par Mézières. Il y avait aussi Blueberry: j'étais moins attiré par le western mais j'admirais la virtuosité de Giraud. Et, ça c'est marrant, il y avait Uderzo que j'aimais pour Tanguy et Laverdure. C'est l'époque où je voulais faire des trucs d'espionnage.

N.B. — Certaines scènes de *La Foire aux immortels* nous portent à croire que vous êtes amateur de hockey. C'est plutôt rare pour un Européen, non?

Bilal. — C'est que j'ai connu le hockey en Yougoslavie quand j'étais môme. Comment ne pas être fasciné? Visuellement, c'est magnifique: une glace blanche et ces espèces d'extraterrestres qui se bagarrent dessus, c'est superbe.

N.B. — On a souvent fait le rapprochement entre ces scènes et le film de Norman Jewison, *Rollerball*.

Bilal. — Ce qui est curieux, c'est que je n'ai vu *Rollerball* qu'il y a un an. Cela dit, ce n'est pas nouveau cette idée de jeu sportif qui va plus loin qu'un sport connu. C'est même classique en science-fiction.

N.B. — Quelle est l'influence de Christin, non seulement sur Enki Bilal, mais sur la bande dessinée?

Bilal. — Ce qu'il m'a apporté à moi, c'est peut-être un sens de la rigueur au niveau du travail du scénario. Quand je travaille mon propre scénario, je suis plus prudent, plus méthodique. De façon plus générale, il a introduit une dimension sociale et politique qui n'existait pas. Les premières histoires qu'il a faites dans ce sens-là, soit avec Tardi ou avec moi, ont fait franchir un cran à la bédé. Tout à coup on s'est rendu compte que la bédé pouvait aborder d'autres sujets que la porno ou les super héros. Et chaque nouvel album introduisait des éléments nouveaux: un bouquin sur le terrorisme



Enki Bilal, la foire aux immortels

comme *Les Phalanges de l'ordre noir* c'était nouveau, *Partie de chasse* c'était nouveau. On considère maintenant la bédé comme un moyen d'expression adulte qui suscite de plus en plus l'intérêt des médias. Prenons par exemple *Partie de chasse* qui traite d'un sujet assez important, celui des pays de l'Est. À sa sortie on a été invités aux actualités pour parler du bouquin mais aussi de la situation décrite. Donc ce livre a été traité comme un essai d'analyse politique, ou comme un roman ou un film.

N.B. — De votre dernière collaboration avec Christin est né *Los Angeles*, qui n'est pas de la bande dessinée. Comment s'est construit ce livre?

Bilal. — Autrement nous a proposé de partir sur une ville tous les deux, pour que de la rencontre scénario-écriture et dessin-photo-collage (n'importe quoi, c'était libre), on ramène une espèce de portrait de la ville. Au départ ça allait un peu dans le sens de ce qu'avait fait *Autrement* jusqu'à présent: on parle à fond d'une ville, on donne des adresses, etc., mais avec un côté un peu plus enlevé, plus graphique. Et nous on s'est dit ça serait plus marrant (c'est peut-être notre formation bédé) ♦

d'amener un élément fiction, un élément narration. On est restés sur place un mois et on a accumulé des photos, des notes, on s'est balladés dans tous les sens, on a rencontré des gens, on a fait une espèce d'enquête avec pour seul point de départ l'idée de partir à la recherche de quelqu'un. On s'est d'abord dit on va quand même pas partir à la recherche d'une actrice, ce serait trop gros! Mais le tout est devenu tellement évident qu'on a compris qu'au contraire c'est ça qu'il fallait faire, pour mieux contourner l'édifice Hollywood qu'on ne fait qu'évoquer dans les rapports de l'actrice avec les gens. C'était une façon de parler d'autre chose, d'aller à Watts, d'aller chez les Chicanos.

Enki Bilal, Pierre Christin, Los Angeles



ABRAHAM FALICK n'a plus d'âge. Jadis il habitait l'Europe des pogroms et des camps, avec tous les siens qui ont disparu depuis ce qui semble être une éternité. Il ne pense presque jamais au passé.

À Venice, en hauteur de plage, il y a aussi du jeune couple en accident hélas entre le sous-vent automobile d'adolescence et la bagnole pseudo-sport à bon marché. Du cadre branché qui s'en va vers son duplex de la Marina del Rey tout proche. Du marin pétichard sautant à son yacht qu'il sortira samedi au moteur, pare-chocs contre pare-chocs dans le chenal de Pacific aux embouteillages autoroutiers. Du fils de famille venu s'encanailler pour un temps avec une geluche discolète avant de reprendre l'affaire de contreplaqué paternelle à Bloor (d'ahur). De la main qui attend sa chance en déambulant sans relâche, collants fins et talons aiguilles, le regard perçant comme un zoom avant. Des sacs dévotement traités à tout hasard, l'œil aux aguets, sur les petits "parking lots".



Au début je pensais faire du dessin, normalement, puis je me suis rendu compte que ce serait très long et qu'il fallait trouver autre chose puisque c'était pas de la bédé. Alors j'ai peint les personnages sur les photos. C'étaient des photos noir et blanc, sans intérêt autre que documentaire, alors je les ai recadrées, peintes, etc. On a mis trois mois à fabriquer ce bouquin, ce qui est hyper rapide. Mais il fallait qu'il soit fait vite, parce que la

démarche était journalistique, donc il fallait aussi qu'il soit fait dans des conditions journalistiques.

N.B. — Vous avez également fait des incursions dans le monde du cinéma. Que retenir-vous de vos participations à *La vie est un roman* et à *La forte-resser noire*?

Bilal. — Ce sont deux approches totalement différentes du travail cinématographique. Avec Alain Resnais, ça a été fabuleux. Il m'a laissé complètement libre. Et comme je ne connaissais pas la technique du glass-painting, il en est résulté un côté artisanal complètement fou, naïf. J'ai été impliqué dans le film de bout en bout, ça a donc été passionnant même si, pour des raisons d'argent, on n'a pas tout fait comme on le voulait. Il reste que je n'ai pas eu l'impression d'être utilisé pour des brouilles ou pour satisfaire l'imaginaire d'un metteur en scène mais plutôt d'être employé pour ce que je pouvais apporter d'imaginaire personnel dans le cadre d'une entreprise collective.

Avec Michael Mann ça s'est très bien passé mais en même temps c'était beaucoup plus épisodique, beaucoup plus rapide, une sorte de travail d'apport, de complément, de finition qui m'aura permis de découvrir un autre aspect du cinéma, celui du cinéma à gros budget, à l'américaine. Une expérience, il faut le dire, nettement moins intéressante que pour *La vie est un roman*. J'ai aussi travaillé à un video clip avec le groupe rock Téléphone à partir d'images fixes tirées de *Los Angeles* et traitées digitalement. Il ne faut pas essayer de retrouver l'intrigue de l'album; il s'agit plutôt d'une nouvelle écriture étalée sur quatre minutes.

N.B. — On a pu constater votre attrait pour le cinéma quand vous avez donné à un personnage de *La foire aux immortels* les traits de Bruno Ganz.

Bilal. — Ganz est un acteur que j'aime bien. Il n'était pas très connu à l'époque mais il avait une allure qui me fascinait. Je le sentais très proche du personnage que je voyais, c'est-à-dire une espèce de mec un peu manipulé. C'est ce qu'il est dans *l'Ami américain* et dans *Un couteau dans la tête*. La référence à des visages connus est exceptionnelle chez moi et je ne crois pas que ça se reproduise, mais celle-là me semblait justifier l'exception.

N.B. — L'intérêt récent du cinéma pour la bande dessinée constitue une espèce de renversement par rapport à une certaine époque où c'était la bédé qui s'inspirait du cinéma, notamment des westerns. Comment le cinéma peut-il à son tour se nourrir de bande dessinée?

Bilal. — Je crois que j'ai une réponse à ça, une réponse de Normand en quelque sorte. Tout dépend de la façon dont on s'inspire d'un autre langage. Je crois que chacun a besoin de stimuli extérieurs et surtout pas de stimuli venant de son propre domaine. Quand je suis bloqué, quand je n'arrive

pas à trouver une idée, je ne vais pas vers ma collection de bédé (d'ailleurs j'en lis très peu), je ne commence pas à feuilleter un album en me disant «ce que c'était bien, untel». Je vais au cinéma ou je lis les journaux. D'ailleurs je me nourris surtout de cinéma, des images des autres, ce qui ne revient pas à les copier. Cette façon de grappiller comme ça des idées, des informations, ça fait avancer. Il faut digérer ce qu'on a vu, l'accommoder à sa propre démarche.

Je crois que l'inverse est possible aussi. De même que j'ai parfois envie de m'évader vers le cinéma quand je construis une histoire dessinée, je sais que des cinéastes regardent des images, de la photo quand ils font un film. D'ailleurs ce sont des gens qui lisent beaucoup de bédé. D'en voir les images, d'en lire les récits, ça peut leur donner des idées et on ne sait pas ce qu'elles deviennent. En fin de compte, tout se mélange et je crois que l'on fait le même métier.

On m'a souvent dit que j'avais eu Moebius pour maître, ce qui m'a agacé sérieusement et m'agace encore un peu parce que ce n'est pas si simple que ça. Ce n'est pas parce qu'on fait de la bande dessinée qu'on doit forcément ne lire que ça et si je devais avouer une véritable influence, je dirais que j'ai dessiné à 17-18 ans avec des gravures de Gustave Doré sous les yeux pour voir comment il faisait ses hachures, ses volumes. Quand cinq ou six ans plus tard on m'a dit que mes hachures venaient de Moebius, j'ai trouvé ça un peu nul, quoi. D'ailleurs d'où viennent-elles les hachures de Moebius? Je crois que c'est une conjugaison de ses capacités, de ses goûts, de son environnement, de ses choses plus secrètes qui font qu'un dessinateur trouve son style.

Bilal

N.B. — Un métier de mise en scène?

Bilal. — De mise en scène, de mise en récit, en images. La fascination, les stimulations, les motivations se ressemblent. Qui sait si à la limite Fellini n'a pas une démarche voisine de celle de Moebius dans *Major Fatal* par exemple: une espèce de contrôle de fantasmes, de délire d'images. Andrei Tarkovsky peut avoir une démarche proche de la mienne, mais ça on ne va pas le dire, on ne va pas faire une campagne sur l'aventure ou la métaphysique chez Tarkovsky. Ça n'aurait aucun intérêt. Bien sûr, il y a aussi des différences fondamentales, les moyens par exemple. Mais là je dirais que les nôtres sont avantageux. Il nous manque un tas de choses: le son, le mouvement, les acteurs. Par contre, on peut se payer tout ce qu'on veut dans notre case.

N.B. — Une pyramide qui flotte au-dessus de Paris en 2023...

Bilal. — ... et dix millions de figurants si on veut. Il faut les dessiner d'accord, mais quelle économie quant aux cachets!

*Entrevue réalisée par
Gilles Pellerin et Marie Taillon*

Moebius, Major Fatal



Bibliographie

L'Appel des étoiles, Minoustchine, 1975. *Berlin, die Mauer*, Futuropolis, 1982. *Le Bol maudit*, Futuropolis, 1982. *La Croisière des oubliés*, Dargaud, 1976 (avec P. Christin) *Crux Universalis*, Humanoïdes, 1982. *Exterminateur 17*, Humanoïdes, 1981 (avec J.-P. Dionnet). *La fée et le géomètre*, Casterman, 1981 (avec J.-P. Andrevon). *La Foire aux immortels*, Dargaud, 1980. *Mémoires d'outre-espace*, Dargaud, 1978. *Les Phalanges de l'ordre noir*, Dargaud, 1979 (avec P. Christin) *Le Vaisseau de pierre*, Dargaud, 1976 (avec P. Christin) *La Ville qui n'existait pas*, Dargaud, 1977 (avec P. Christin) *Los Angeles à la recherche de Laurie Bloom*, Autrement 1984. *Partie de chasse*, Dargaud, 1983. *Images pour un film*, Dargaud, 1983.



Gustave Doré