L'Effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990

Sylvain Lesage

▶ **To cite this version:**

Sylvain Lesage. L'Effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990. Histoire. Université Versailles Saint-Quentin-En-Yvelines (UVSQ), 2014. Français. NNT : . tel-01612614

HAL Id: tel-01612614
https://theses.hal.science/tel-01612614

Submitted on 7 Oct 2017

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.

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES SAINT-QUENTIN

École doctorale CRIT - Cultures, Régulations, Institutions et Territoires

Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

Thèse de doctorat

Spécialité : Histoire

Présentée par

Sylvain LESAGE

L'effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre

L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990

Volume I

Thèse dirigée par M. Jean-Yves Mollier

Soutenue le 23 juin 2014

Devant un jury composé de :

Rapporteurs :

Jacques DÜRRENMATT, professeur de stylistique et poétique à l'Université Paris-Sorbonne

Pascal ORY, professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Paris I-Panthéon Sorbonne

Examinateurs :

Éric MAIGRET, professeur de sociologie des médias et études culturelles à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Caroline MOINE, maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université de Versailles-Saint-Quentin

Jean-Yves MOLLIER, professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Versailles-Saint-Quentin

Anne-Marie SOHN, professeure émérite d'histoire contemporaine l'École Normale Supérieure de Lyon

L'effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990

Ce travail s'attache à éclairer la spécificité éditoriale de la bande dessinée en France, en incluant auteurs et éditeurs wallons et suisses. L'histoire de la bande dessinée s'est largement centrée sur les contenus et repose sur un corpus restreint d'œuvres canoniques. Nous renouvelons cette approche par une étude des modalités de publication propres à la France entre 1950 et 1990, de la mise en place d'une censure luttant contre la bande dessinée aux bouleversements éditoriaux des années 1990.
Publiée essentiellement sur des supports périodiques au début de notre période, la bande dessinée entame une migration vers la sphère du livre ; le passage à l'album devient massif dans les années 1970 et fragilise l'essentiel des titres de presse. Nous interrogeons donc la manière dont une forme de publication (ici, l'album) fait sens, en examinant comment ce basculement d'un support à l'autre modifie les pratiques éditoriales, auctoriales, les médiations et les pratiques de lecture, ainsi que le statut culturel attaché au 9e art.
Cette thèse restitue d'abord le paysage éditorial de l'album de bande dessinée et les mouvements d'intense renouvellement qui l'affectent au seuil des années 1950, au milieu des années 1970 et à la fin des années 1980. Elle s'intéresse ensuite aux supports de publication en montrant la variété des formes mobilisées pour déployer la bande dessinée dans l'espace du livre, et la manière dont ces formes affectent les rythmes narratifs et encadrent des pratiques de lecture singulières. Enfin, nous étudions la variété des médiateurs qui encadrent les pratiques de lecture, des censeurs aux bédéphiles, en passant par les éducateurs, les bibliothécaires ou les libraires.

The Codex Effect: When Comics Turn into Books. The Comics 'Album' in France from to 1990.

This work aims to cast a light on the French publishing system of comics strips, and includes French-speaking parts of Belgium and Swiss. The history of comic strips was focused on thematical approaches and relies on a restricted canon. Our work studies the originality of french-speaking countries regarding the publishing of comic strips from the 1950s to the 1980s, between the setting of a strong censorship to the upheaval of the 1990s.
In the 1950s, the comic strips books, named 'albums' in France after children's books, met great success, and by the mid-1970s these albums have become widespread in the comics industry, to the extent that traditional magazines are embrittled. This early and massive shift from one support to the other raises a lot of questions on the way the works of art are broadcasted and, on a broader level, how a publishing format transformed the meaning, the reading experience and the status of the comic strips, helping *bande dessinée* becoming the 9th art.
Our works starts by focusing on the publishers, and analyses the cyclical movements of renewal of the comics industry in the beginning of the 1950s, in the mid-1970s and the end of the 1980s. Then we describe a variety of formats used to publish comic strips and we analyse the way it transformed narrative rhythms. Finally we study the numerous comic strips entrepreneurs who ruled reading practices: censors, librarians, booksellers, fans...
Between the history of reading, material bibliography and the study of censorship, this study aims to propose new perspectives in the field of comics studies as well as book history.

Mots-clés : album ; bande dessinée ; bibliographie matérielle ; bibliothèques ; canon ; censure ; édition ; librairie ; livre ; patrimoine ; pratiques de lecture

Keywords : Album ; Authorship ; Bande dessinée ; Book ; Bookshops ; Censorship ; Comic strips ; Heritage ; Libraries ; Material bibliography ; Readership

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC)
Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines
47, Boulevard Vauban - 78047 Guyancourt Cedex

SOMMAIRE

INTRODUCTION : écrire l'histoire culturelle de la bande dessinée

1- La bande dessinée, art sans mémoire ou médium sans histoire ? 22

1.1 Une histoire de la bande dessinée au prisme de sa légitimation 22

1.2 Entre mémoire et histoire de la bande dessinée 24

1.3 Histoire de la bande dessinée et histoire culturelle de la bande dessinée 26

1.4 Bande dessinée et culture populaire : retour sur un malentendu historiographique 30

2- Propositions pour une histoire culturelle de la bande dessinée 34

2.1 Déconstruire le canon : quel corpus pour une histoire culturelle de la bande dessinée ?.. 34

2.2 Bande dessinée, 9e art, albums... Questions de définitions 39

2.3 Le livre de bande dessinée, au cœur des mutations culturelles de la France des « Trente Glorieuses » 48

3. Des sources pour l'histoire culturelle de la bande dessinée. 53

3.1 Dépôt légal 53

3.2 Statistiques de branche 55

3.2 Presse professionnelle et outils spécialisés 58

3.3 Archives publiques 61

3.4 Archives d'éditeurs 62

Des années cinquante aux années quatre-vingt : émergence et crise du modèle de l'album 66

PREMIERE PARTIE L'ÉDITION DE BANDE DESSINÉE, DE LA CONSTITUTION D'UN SECTEUR ÉDITORIAL ATYPIQUE À SA NORMALISATION 73

Chapitre I. Une recomposition en profondeur du paysage éditorial de la bande dessinée 79

Préambule. Une bande dessinée sous surveillance : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse 79

A- L'échec de la recomposition du secteur de la presse illustrée 79

B- La lutte pour une « moralisation » de la presse enfantine illustrée 83

C- De la répression à l'intimidation : les premières applications de la loi du 16 juillet 1949 88

I. Plusieurs générations d'éditeurs face à un contexte nouveau : des trajectoires contrastées 93

A. D'anciens éditeurs en perte de vitesse 94

1. Armand Colin et les albums de Christophe 95

2. Gautier-Languereau : vers une première standardisation de l'album de bande dessinée 97

3. De la position dominante dans l'entre-deux-guerres au retrait : Hachette 104

4. Des maisons vieillissantes 120

B. La Société parisienne d'éditions : une maison d'édition en profonde mutation . 126

Les frères Offenstadt et les débuts de la Société parisienne d'édition 126

La Société parisienne d'édition dans l'après-guerre : entre l'album et le fascicule 131

C. Les éditeurs religieux face à l'album 143

1. La Bonne Presse et Fleurus ; une position ambiguë sur le marché de la bande dessinée 143

2. Les Éditions Vaillant : un éditeur tiraillé entre presse et livre 147

II. La Belgique : des « éditeurs sans édition » ? 173

Préambule. Genèse d'un marché franco-wallon 173

A. Casterman : la bande dessinée par accident 176

1. Hergé : une manne inattendue 177

2. La couleur, instrument de conquête du marché européen de l'album de bande dessinée : le cas des Aventures de Tintin 180

B. Dupuis, ou la genèse d'une édition doublement périphérique *184*

1. Un imprimeur-éditeurs sur le terrain de la bande dessinée 184

2. Du journal à l'album : l'apprentissage d'une politique éditoriale 195

III. Dargaud et les éditions du Lombard : une édition franco-belge ou belgo-française ? 214

A. Georges Dargaud, Raymond Leblanc : de nouveaux venus dans l'univers de l'édition 214

B. Du journal à l'album : une conversion prudente 226

C. Astérix, phénomène éditorial ; du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France 231

1. Chronologie du succès éditorial 232

2. La construction du phénomène éditorial : de la presse au cinéma 236

Chapitre II. Fanzineux, auteurs-éditeurs et libraires : l'album face à la diversification du marché de la bande dessinée 247

I. L'apparition d'un marché de la bande dessinée pour adultes ? 248

A. Bande dessinée périodique, bande dessinée pour adultes *248*

B. De la nouvelle presse à la librairie : l'itinéraire singulier d'une avant-garde française *257*

C. Éric Losfeld : un éditeur surréaliste dans la bande dessinée adulte *263*

II. Le marché de la bande dessinée, entre expansion et diversification 265

A. Un secteur en pleine expansion *266*

1. Chiffre d'affaires, production de titres et de nouveautés 266

2. « M. Boulier a pris le pouvoir » : une crise de la bande dessinée dans les années 1980 ? 274

3. Vers une provincialisation de l'édition de bande dessinée. 282

B. Croissance du secteur et normalisation du marché du livre. De la nouvelle presse à Albin Michel, itinéraire d'une normalisation *289*

C. Un singulier vivier de renouvellement : les libraires-éditeurs ; l'exemple de Bruxelles *298*

1. La création du tissu des librairies : deux générations de libraires 298

2. De la librairie à l'édition : des profils variés 306

3. Des trajectoires contrastées 309

5. De Chic-Bull à Magic-Strip : vers la ligne claire ? 325

Chapitre III Concentration et normalisation du secteur de l'édition d'albums (1975-1990) 351

I. Le pénible retour d'Hachette 351

II. Les difficultés croissantes des éditeurs historiques 356

A. Dargaud : une maison confrontée à l'effondrement de ses titres de presse 356

B. La douloureuse transmission de Dupuis 360

1. Le Journal de Spirou : de la difficulté de vieillir avec son lectorat 360

2. La transmission de la maison Dupuis à une nouvelle génération 362

3. « Dupuis ne contrôle plus Dupuis » : la douloureuse vente de l'éditeur carolo 373

C. La naissance du groupe Ampère 375

1. Une stratégie de reconquête catholique de l'édition : le groupe Ampère 375

2. La revente des éditions du Lombard 378

3. De Fleurus à Dargaud : la constitution d'une nébuleuse catholique dans l'édition de bande dessinée ? 383

III. De Delcourt à L'Association, les bourgeons d'une nouvelle génération d'éditeurs 386

A. Vers une nouvelle génération d'indépendants 389

B. Guy Delcourt : le succès foudroyant d'un jeune éditeur 391

C. Ouverture. L'Association : vers un renouveau de l'édition alternative 395

DEUXIÈME PARTIE. LES FORMES DE L'ALBUM 401

Chapitre IV. De Töpffer à Mickey : les origines de l'album 405

I. Aux sources des standards 406

A. « On a plus faim quand le gigot est petit » : Töpffer et la naissance de l'album de bande dessinée 406

B. Christophe : une deuxième naissance de l'album de bande dessinée *412*

C. La bande dessinée en librairie au début du XX^e siècle *414*

II. Vers un produit standardisé : 1950-1965 422

A. L'album de bande dessinée « franco-belge », un standard productif *423*

1. Les avantages de la standardisation 425

2. La mise en place du standard : le cas de Dupuis 427

3. Albums et couleurs : les coloristes, « nègres de la littérature en images » 436

B. Les effets de la standardisation : vers une esthétique franco-belge ? *442*

1. Vers un allongement des récots 446

2. L'horizon de l'album, matrice du métier de scénariste 454

Chapitre V. Construire l'abondance : séries et collections 461

I. Genres et séries : contraintes de l'écriture sérielle en bande dessinée 462

Préambule. Une économie narrative reposant sur la dialectique du fragment et de la série *462*

A. Des séries structurées autour de héros récurrents *466*

B. Intertextualité et répétition : la série, d'un album l'autre *472*

II. De la série à la collection : vers l'éditorialisation de la bande dessinée 477

Préambule. Les bénéfices d'une structuration par collections *477*

A. La lente affirmation du principe de collection dans les catalogues d'éditeurs *480*

B. Le Lombard : une conversion précoce au principe de la collection *490*

C. Fleurus : poids de la collection et bande dessinée religieuse *497*

D. Les jeux de l'urne et du hasard : la constitution d'un catalogue d'albums, entre modèle référendaire et politique éditoriale *511*

1. Charles Dupuis : figures d'un éditeur paternaliste 517

2. Référendums et éducation citoyenne dans Le Journal de Spirou 523

III. Dépasser l'horizon sériel : cycles et voie romanesque 529

A. Blueberry, Valérian, Les Sept Vies de l'épervier : le cycle comme voie de dépassement de la temporalité sérielle 531

B. La légitimation par la collection. La prolifération des collections au milieu des années 1970. 537

C. « Aire Libre » : la conversion tardive de Dupuis au récit romanesque..... 558

D. Roman BD, roman graphique et graphic novel, vers l'apparition d'une nouvelle catégorie éditoriale 563

IV. Bande dessinée adulte, bande dessinée pour adultes : nouveaux lecteurs, nouvelles formes éditoriales ?..... 569

A. La « bande dessinée adulte » : une construction militante 571

B. Pratiques adultes de lecture : de maigres indicateurs..... 578

C. Des formes éditoriales spécifiquement adultes ? 589

1. Érotisme et bande dessinée pour adultes : le cas Barbarella..... 591

2. Ces albums qu'on ne lit que d'une main : quelle bande dessinée pour les sex-shops ? 605

3. Élaborer la bande dessinée pour adultes, inventer de nouveaux formats de publication..... 608

4. L'Imagerie Pellerin : archaïsmes et modernités du récit en images 612

Chapitre VI. Aux marges de l'album 619

I. Petit format, bande dessinée américaine, manga : l'envers de l'album ?..... 621

A. Du pocket à l'album : la trajectoire singulière de la bande dessinée américaine628

1. Arédit et la bande dessinée à colorier..... 631

2. Entre petits formats et graphic novel : le grand écart d'Arédit..... 634

B. Manga : de nouveaux horizons graphiques pour de nouvelles pratiques de lecture ? 641

II. Faire entrer des planches dans les poches. Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée au format de poche..... 658

A. « Gag de poche » : entre déclinaison du catalogue au format de poche et exploration de nouvelles voies pour le livre de bande dessinée. 663

1. Bibliothèque de classiques ou déclinaison du catalogue Dupuis ? 665

2. L'échec d'une collection travaillée de contraintes formelles fortes 673

B. 16/22 : une déclinaison raisonnée du catalogue Dargaud 675

1. Un catalogue restreint aux succès de Dargaud 678

2. Une collection qui peine à trouver son lectorat 681

C. Des collections généralistes : « J'ai Lu BD », « Le Livre de Poche BD », « Pocket BD » 686

1. Un succès éphémère 688

2. Des collections en quête de lectorat 689

3. L'échec de « J'ai Lu BD » 700

III. La bande dessinée au-delà de l'album. Adaptations et circulations médiatiques de l'album 705

A. Des bulles en vinyl. La bande dessinée déclinée en disques 705

B. Du 9e art au 8e, et retour : télévision et bande dessinée 711

C. Bande dessinée et cinéma : des circulations transmédiatiques intenses 715

TROISIÈME PARTIE MÉDIATIONS : LES ENTREPRENEURS CULTURELS DE L'ALBUM DE BANDE DESSINÉE 737

Chapitre VII. L'État face à la bande dessinée 741

I. L'obsession de la censure 742

A. Le cadre législatif : rappel de la mise en place de la législation 742

B. La Commission de surveillance face à l'album 752

1. La Commission de surveillance et de contrôle, et l'élaboration d'un regard critique sur la bande dessinée. 752

2. Entre censure et auto-censure : de la proscription au conseil 773

3. La bande dessinée pour adultes : une acceptation laborieuse 782

II. Vers la mise en place d'une politique en faveur de la bande dessinée 795

A. Le festival d'Angoulême, de la bédéphilie à l'émergence d'une politique culturelle

de la bande dessinée *796*

1. Un festival à la croisée de la bédéphilie et du militantisme culturel 796

2. Du Salon à la Cité : la pérennisation paradoxale d'un festival 804

B. L'élaboration d'une politique de soutien à la création en bande dessinée *809*

Chapitre VIII. Passeurs du livre 815

1. Libraires et librairies 817

A. Un kiosque aux livres : la librairie Le Kiosque *819*

1. Entre cinéma fantastique et bibliophilie : l'invention de la librairie de bande dessinée 819

2. Une librairie engagée : entre commerce et bédéphilie naissante 822

3. Un fonds éclectique 832

B. Futuropolis, 1968-1974 : de la brocante à la librairie *837*

1. Une librairie active dans le fanzinat 838

2. La librairie Futuropolis, entre transmission et essaimage 845

3. Catalogues de librairie et composition du fonds 849

II. La bande dessinée en bibliothèque jeunesse : le changement d'un paradigme de lecture 861

Préambule. L'entrée de la bande dessinée en bibliothèque : la vertu des modèles . *862*

A. Le modèle de l'Heure Joyeuse *867*

1. La création de l'Heure Joyeuse et la formalisation d'une doctrine en matière de lecture enfantine 867

2. Une incompréhension de la nature de la bande dessinée 870

3. Des albums présents dans les sélections bibliographiques 875

B. De l'Heure Joyeuse à la Joie par les livres : vers une réorientation du paradigme ? *879*

1. Une bibliothèque-pilote dans un réseau sinistré 879

2. Un succès public 891

3. Du Bulletin d'analyses à la Revue des livres pour enfants : l'élaboration

d'une prescription 892

4. Le BBF, révélateur d'un écho limité ? La place de la bande dessinée en bibliothèque 896

5. La bande dessinée : une « amorce » ? 900

C. Modèles alternatifs et limites 903

1. Les bibliothèques pour tous : un modèle alternatif ? 903

D. La persistance des refus de la bande dessinée en bibliothèques 909

Chapitre IX. Bande dessinée et patrimonialisation : le parti-pris de l'album ? 913

I. L'obsolescence accélérée de la bande dessinée. La survie éditoriale limitée des œuvres du passé, 1950- ca 1965. Le cas de Christophe 915

A. Christophe : un classique moderne ? 916

B. Armand Colin face à Christophe : éditions et rééditions 921

C. Formes et remontages 927

II. Rééditions étrangères et circulations françaises 931

III. Bédéphilie et patrimoine : l'invention d'un regard 941

A. Du fandom à la bédéphilie 942

B. Bédéphilie et construction de l'histoire 949

1. Le CBD / CELEG : le passé en ligne de mire 953

2. Sélectionner : canoniser et s'approvisionner 957

3. Reproduire le patrimoine : vers l'album 964

4. Phénix, entre ruptures et continuités 973

5. Flash Gordon, témoin des vicissitudes de la réédition patrimoniale 986

6. De la banalisation de la réédition à la constitution d'une niche éditoriale 995

Chapitre X. Futuropolis : creuset de nouveaux formats, carrefour des indépendants 1003

I. Articuler patrimoine et jeunes auteurs : les premiers pas dans l'édition 1005

II. Croissance de la production et structuration du catalogue 1010

III. Indépendance et diffusion 1019

A. La construction d'un appareil de diffusion 1019

B. De l'externalisation de la diffusion à la filialisation 1022

IV. Futuropolis / Gallimard : vers une nouvelle politique éditoriale 1027

A. Filialisation et opportunités éditoriales 1027

B. Les contradictions d'une filiale 1033

CONCLUSION 1043

SOURCES 1057

BIBLIOGRAPHIE 1076

ANNEXES 1129

TABLE DES ILLUSTRATIONS 1161

INDEX DES NOMS PROPRES 1167

Je tiens à remercier vivement Jean-Yves Mollier d'avoir dès le début soutenu ce projet ambitieux et de l'avoir nourri, à chaque étape, de son expérience, de ses critiques, et de ses relectures rigoureuses – et si rapides.

Anne-Marie Sohn et Jean-Paul Gabilliet ont joué un rôle particulier dans l'émergence du projet de cette thèse, la première en m'encourageant et en me guidant dans mes premiers pas d'apprenti-chercheur, le second en me fournissant l'intuition initiale de cette recherche. Je remercie également Denis Pelletier qui me força à faire preuve d'audace dans le choix de mon mémoire de master 1, et m'ouvrit ainsi aux recherches sur le neuvième art.

Je remercie Benoît Berthou, Cécile Boulaire, Thierry Crépin († 2012), Pierre-Antoine Dessaux, Sylvie Ducas, Laurent Gerbier, Jean-Charles Geslot, Claire Lemercier, Jean-Matthieu Méon, Caroline Moine, Claire Zalc, chercheuses et chercheurs qui m'ont fait bénéficier de leurs conseils et de leur expérience.

La Bibliothèque nationale de France et le Centre nationale de littérature pour la jeunesse / la Joie par les livres m'ont accueilli à bras ouverts en tant que chercheur associé : que Jacques Vidal-Naquet, Olivier Piffault, Corinne Gibello, Catherine Thouvenin soient particulièrement remerciés, ainsi, que Denis Bruckmann, Jacqueline Samson, Jean-Marie Compte, Aurélien Conraux et Lucile Trunel.

Je n'aurais pu rêver de l'accueil que j'ai reçu aux Archives de l'État à Tournai : que Bernard Desmaele, son conservateur, et Romy Gouverneur, son assistante, reçoivent à nouveau l'expression de ma gratitude pour la liberté qu'ils m'ont donnée. Je remercie également le personnel de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, en particulier Thierry Groensteen, Jean-Pierre Mercier et Catherine Ternaux, qui m'ont honoré de leur confiance. Philippe Morin, Étienne Robial ont aussi, par leur générosité, nourri cette recherche.

Cette thèse n'aurait jamais pu être menée à bien sans les échanges féconds que j'ai pu avoir avec Anaïs Albert, Anne Urbain (et l'aide astucieuse de Quentin Archer), ainsi que les docteurs en bande dessinée : Magali Boudissa, Claire Latxague et Catherine Mao. Ce travail est particulièrement redevable des conseils, des relectures et des encouragements de Géraldine Poel..

Que tous les membres de ma famille et les amis qui ont éclairé par leur présence à un moment ou à un autre ces années de travail soient remerciés, et en particulier Charlotte, François, Julie, Laurent, Joséphine, Philippe, Emily, Sarah, Eugénie.

Mes parents se sont mobilisés de bien des manières pour me soutenir durant ce parcours, mais je les remercie d'abord de m'avoir transmis cet amour de la lecture qui fonde toute cette recherche.

Ma sœur, Marie, a été mon pilier.

Fiona, mon rayon de soleil.

Je remercie enfin tous ceux, libraires, bibliothécaires et amis, qui me font partager leurs plaisirs de lecture.

Et bienvenue à Gabrielle !

…‘what is the use of a book’, thought Alice ‘without pictures or conversations?’

Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*

Liste des sigles et acronymes

ANP Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine

BBF *Bulletin des bibliothèques de France*

BnF Bibliothèque nationale de France

CAC Centre des archives contemporaines

IMEC Institut Mémoire de l'édition contemporaine

INSEE Institut national de la statistique et des études économiques

OJD Office de justification de la diffusion des supports de publicité

Notes :

Nous avons systématiquement et délibérément employé le syntagme « bande dessinée », sans recourir à l'abréviation « BD ». Cette abréviation renvoie en effet, selon nous, à des connotations enfantines ou familières plus dommageables que les répétitions inévitables du terme.

Par ailleurs, nous avons adopté la convention typographique suivante :

- Spirou renvoie au héros, au personnage ;
- « Spirou » ou « les aventures de Spirou » désigne une publication dans un périodique ;
- *Spirou et les héritiers* signale le titre d'un livre.

INTRODUCTION GÉNÉRALE : ÉCRIRE L'HISTOIRE CULTURELLE DE LA BANDE DESSINÉE

En janvier 2012, la 39e édition du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême était présidée par Art Spiegelman et, comme le veut la tradition, l'affiche était signée du président. Celui-ci offre alors un raccourci saisissant de l'histoire de la bande dessinée, en se représentant, sous les traits d'une souris (comme il le faisait dans *Maus*) lisant Rodolphe Töpffer sur une tablette numérique, devant un mur où sont placés quatre fragments d'affiches à l'effigie de Tintin d'Hergé, Lamu de Rumiko Takahashi, Dick Tracy de Chester Gould et de Nancy d'Ernie Bushmiller) tandis que, devant le mur, on aperçoit le Marsupilami de Franquin lisant *Mickey*, Ignatz lisant *Maus* et Mickey lisant *Krazy Kat*, de George Herriman. Par cette affiche, Art Spiegelman offre une vertigineuse perspective sur l'histoire de la bande dessinée, au moment où les enjeux du numérique se manifestent avec une force décuplée pour les acteurs du secteur. Cet hommage constitue cependant un trompe-l'œil, tant la bande dessinée constitue une forme culturelle à l'histoire incertaine.

L'écriture historique de la bande dessinée se présente en effet sous le sceau du paradoxe. Un simple regard sur les étals des libraires pourrait donner l'impression que la bande dessinée est aujourd'hui une forme culturelle à l'histoire particulièrement bien connue. Les panoramas historiques, les encyclopédies et les dictionnaires côtoient en effet les monographies spécialisées et les rééditions patrimoniales, donnant l'image d'un médium à l'histoire balisée. Cette histoire de la bande dessinée a son public et sa niche éditoriale, avec ses maisons d'édition d'ouvrages spécialisés, ses rééditions patrimoniales, ses bases de données et ses forums internet nourrissant projets et suscitant les attentes, et même son salon.

Il est frappant pourtant de relever que, dans cette littérature secondaire dressant fresques historiques de la bande dessinée et recherches sur les principaux auteurs ou journaux, les historiens professionnels sont très largement absents. À l'exclusion des deux thèses de Thierry Crépin et de Jean-Paul Gabilliet, la bande dessinée semble constituer une forme culturelle dont l'histoire aurait été appropriée d'abord par des historiens extérieurs à l'univers académique. Même lorsque des historiens reconnus s'attellent à retracer les contours de « l'art de la bande dessinée », c'est en s'entourant de professionnels non issus

du sérail académique[1]. De fait, le présent travail, tout académique qu'il soit, n'aurait été envisageable sans les ressources et les conseils de ces historiens – que nous rechignons à qualifier d'amateurs – chercheurs, collectionneurs, libraires et simples curieux extérieurs au monde académique. À l'orée d'un travail historique portant sur la bande dessinée, il nous paraît donc essentiel de revenir sur les conditions d'écriture d'une histoire culturelle de la bande dessinée, en éclairant successivement les conditions d'écriture des discours historiques issus du fandom[2] œuvrant à la légitimation du médium, puis les rares tentatives d'incorporations de la bande dessinée au périmètre des histoires culturelles du contemporain. Ce retour historiographique permettra d'éclairer la démarche que nous avons adoptée : le choix de nous intéresser au livre de bande dessinée s'ancre certes dans de riches traditions d'histoire du livre, mais aussi dans une volonté de renverser le canon qui structure une partie importante des discours académiques sur la bande dessinée.

1- La bande dessinée, art sans mémoire ou médium sans histoire ?

1.1 UNE HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE AU PRISME DE SA LÉGITIMATION

Le désintérêt des historiens pour la bande dessinée a largement conditionné l'écriture de l'histoire du médium. Cette écriture qui se noue à l'extérieur des sphères académiques se trouve investie d'une dimension en partie militante. Elle s'inscrit en faux contre une première génération de discours critiques strictement an-historiques ; les éducateurs, militants de la lecture publique et autres protecteurs des vertus enfantines ne se soucient pas d'inscrire les divertissements enfantins qu'ils condamnent dans de quelconques filiations historiques. C'est avec l'émergence du mouvement de valorisation du « neuvième art » que l'on voit surgir une histoire du médium. L'écriture d'une histoire est même

[1] Pascal Ory, Laurent Martin, et Sylvain Venayre (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

[2] Le *fandom* (domaine des fans) renvoie à l'ensemble des phénomènes liés à l'existence d'une communauté de « fans » (congrès, salons, magazines amateurs...) ; l'idée de fandom implique une certaine porosité de la frontière entre amateur et professionnel.

constitutive de cette réaction : en dotant la bande dessinée d'un passé (si possible glorieux), il s'agit d'affirmer la dignité culturelle de la bande dessinée.

Dès leur apparition dans l'espace public, les bédéphiles s'emploient à restituer une profondeur chronologique permettant d'asseoir la dignité du « neuvième art ». En 1964, alors que Jean-Paul Sartre confesse dans *Les Mots* sa passion pour *Les Pieds-Nickelés*, *Le Journal de Spirou* accueille une rubrique présentant épisodiquement des extraits de récits présentés comme des classiques de la bande dessinée. En 1969, l'ouvrage de Gérard Blanchard, *Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours* entreprend d'embrasser « aussi bien les bas-reliefs de la colonne Trajane que la tapisserie de Bayeux, les fresques d'Assise que certaines images d'Épinal les albums de Töpffer que ceux de Tarzan ou d'Astérix[3] ». Les premières revues d'études spécialisées, telles que *Giff Wiff* (1962), *Phénix* (1966), *Schtroumpf* (1969) ou encore *Hop !* (1973) se consacrent très largement à cette vocation historique, en particulier en constituant des bibliographies d'auteurs et en exhumant l'historique de publications périodiques. L'objectif est à la fois militant et plus pratique : la bédéphilie se noue dans un réseau de collectionneurs, et retracer l'histoire de la bande dessinée permet de reconstituer les corpus à collectionner, et de commencer à appréhender la valeur des pièces échangées. Ces premiers bédéphiles sont avant tout des collectionneurs émerveillés par leurs lectures d'enfance dans les années trente, et privilégient ce qu'ils lisaient alors : les publications américaines (et en particulier les *comic strips*) occupent un espace privilégié. La période des années trente, le style graphique qui l'accompagnent, sont érigés en classiques indépassables.

Ce mouvement nostalgique se traduit par une exhumation asymétrique du patrimoine de la bande dessinée. Les travaux d'amateurs continuent de constituer l'essentiel des monographies sur les journaux ou les auteurs, et la quasi-totalité des outils de travail à la disposition du chercheur (bases de données, dictionnaires, catalogues raisonnés...). Cette genèse du geste de recherche dans une quête de l'enfance procure des travaux souvent d'une grande richesse, nourris par le flot de la passion, et souvent caractérisés par une grande érudition. Pour en prendre deux manifestations récentes, la monographie de Richard Medioni[4] et le dictionnaire de Frans Lambeau[5] offrent deux exemples du meilleur

[3] Gérard Blanchard, *La bande dessinée: histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard & Cie, 1969, p. 5.

[4] Richard Medioni, *« Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », « Le Jeune camarade », « Le Jeune patriote », « Mon camarade », « Vaillant », « Pif gadget »: l'histoire complète*, Pargny-la-Dhuys, France, Vaillant collector, 2012.

de ce que la passion nostalgique et la collection méthodique peuvent offrir comme outils de travail irremplaçables aux historiens.

La demande des nostalgiques de leurs lectures d'enfance a nourri un mouvement de rééditions « patrimoniales » d'une grande utilité. Mais seule une partie de ces publications et de ces auteurs a été exhumée dans ce mouvement : leur existence mémorielle est étroitement dépendante de la capacité de groupes sociaux à faire exister une mémoire de leurs lectures d'enfance. Il serait naïf d'imaginer que l'ensemble des anciens lecteurs de bande dessinée se trouve alors placés sur un pied d'égalité. Sur le devant de la scène, on trouve alors les journaux qui semblent s'adresser au public le plus aisé socialement et intellectuellement : *Le Journal de Tintin, Spirou*, *Pilote* puis *Métal hurlant* occupent ainsi les premiers rangs, quand les publications Elvifrance, les fascicules « populaires » en général ou la bande dessinée s'adressant aux filles restent largement méconnus, encore cantonnés aux infra-mémoires de sous-groupes restreints qui, d'ailleurs, ne souhaitent pas nécessairement intégrer le canon : la revendication du « populaire » se fonde en partie sur un rejet de l'élitisme de ce canon.

1.2 ENTRE MÉMOIRE ET HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE.

Dans les sphères académiques, les premières entreprises de généalogie de la bande dessinée ont rapidement cédé le pas aux lectures d'inspiration structurale. À la suite de l'appel d'Umberto Eco à mener la « guérilla sémiotique », les travaux se multiplient pour tenter de comprendre l'essence de la bande dessinée, ses ressorts et sa grammaire. En 1972, Pierre Fresnault-Deruelle publie d'abord *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques* comics *d'expression française*[6], suivi de nombreux autres ouvrages, avant que le flambeau de la sémiotique de la bande dessinée ne soit repris, entre autres, par Pierre Masson[7], Thierry Groensteen[8], Jan Baetens[9], Magali Boudissa[10] ou Harry Morgan[11].

[5] Frans Lambeau et Philippe Goddin, *Dictionnaire illustré de la bande dessinée belge sous l'Occupation*, Waterloo, A. Versaille, 2013.

[6] Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée: l'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, France, Hachette, 1972.

[7] Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, 1990.

[8] Voir en particulier Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999 et *Système de la bande dessinée. 2, Bande dessinée et narration*, Paris, Presses PUF, « Formes sémiotiques », 2011.

[9] Voir notamment Jan Baetens, *Formes et politique de la bande dessinée*, Paris / Bruxelles, Vrin / Peeters, 1998.

La question de la définition formelle de la bande dessinée est indissociablement liée à celle de ses origines, et « ces deux questions liées constituent un champ de bataille inextricable et assez stérile[12] ». La bande dessinée se caractérise-t-elle par l'intrication de texte et d'images, ou par la séquentialité graphique ? En fonction des multiples réponses qu'il est possible d'apporter à ces questions, le point d'origine variera. Comme l'observe Thierry Groensteen, « le paradigme de la définition n'est pas le bon pour trancher la question de l'origine. Tout simplement parce qu'il n'existe pas de définition qui fasse consensus parmi les spécialistes[13] ». Enquête sur les origines et définition de la spécificité de la bande dessinée participent de la même quête essentialiste du médium. De ce point de vue, l'ouvrage de Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*[14] constitue, par son titre même, un virage essentiel dans cette recherche des origines. Le pluriel indique ainsi l'ambition d'échapper au piège essentialiste. En refusant l'aporie d'une origine absolue de la bande dessinée, il se détourne d'une approche théorique qui considérerait la bande dessinée comme « une forme sémiotique abstraite[15] ». Il s'affranchit ainsi d'une lecture strictement généalogique de la bande dessinée, au profit d'une approche archéologique, au sens que lui donne Michel Foucault : l'archéologie, qui étudie l'archive pour décrire des discours ou des savoirs, « n'incite à la quête d'aucun commencement[16] ». Plutôt que de s'obstiner à chercher une origine univoque, les historiens de la bande dessinée sont par là invités à se tourner vers le « seuil de positivité », c'est-à-dire le moment à partir duquel cette « pratique discursive s'individualise et prend son autonomie[17] ».

Le paradigme critique des études sur la bande dessinée commence ainsi à s'émanciper de sa gangue essentialiste. Après avoir alterné entre deux postures symétriques (logique dénonciatrice et mouvement de valorisation), les lectures critiques se trouvent remises en cause, et ce d'abord du fait des évolutions d'un médium dont les créateurs ont fait éclater les barrières dans lesquelles théoriciens ou critiques voudraient parfois les assigner :

---

[10] Magali Boudissa, *La bande dessinée entre la page et l'écran : étude critique des enjeux théoriques liés au renouvellement du langage bédéique sous influence numérique,* thèse de doctorat en esthétique, sous la dir. de Daniel Danétis, université Paris VIII-Saint-Denis, 2010.

[11] Harry Morgan (Marc Wahl, dit), *Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées,* thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image sous la dir. d'Annie Renonciat, Paris, Université Paris VII, 2008.

[12] Laurent Gerbier, « L'art de lire comme patrimoine immatériel : une histoire empirique de la bande dessinée », *Acta fabula*, vol. 11, n° 8, Essais critiques, Septembre 2010, URL : http://www.fabula.org/revue/document5840.php, page consultée le 17 février 2014.

[13] Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2014, p. 26.

[14] Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

[15] *Ibid.*, p. 5.

[16] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 173.

[17] *Ibid.*, p. 243.

« quand sont débordées les limites de la narration textuelle […], quand les personnages sont éliminés […], quand sont abordés les nouveaux virages de la politique […] de la réflexivité […], de la biographie ou de l'autobiographie […], plus aucune limitation théorique ne s'impose[18] ». Il devient en effet envisageable d'adopter une posture constructiviste, refusant les assignations identitaires de la bande dessinée. Il est alors essentiel de « ne plus traiter les discours comme des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à des représentations), mais comme des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent[19] ».

1.3 HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE ET HISTOIRE CULTURELLE DE LA BANDE DESSINÉE

Le renouvellement des sources servant à l'écriture de l'histoire a constitué un des axes essentiels de la « révolution historiographique » entamée à partir des années 1970 : les « territoires de l'historien » – pour reprendre l'expression d'Emmanuel Le Roy Ladurie – se sont considérablement élargis. Ex-voto, littérature de colportage, presse, cinéma, archives radiophoniques, entretiens oraux… aucun domaine ne semble alors devoir être exclu par les historiens du culturel. Le fait est particulièrement vrai pour les historiens du contemporain qui, bien qu'ayant attrapé le train de l'histoire culturelle en marche, ont su, grâce à l'invention de sources spécifiques, construire une histoire sensible d'abord du XIX^{e} siècle, puis progressivement des décennies les plus proches. Cette redéfinition des sources a permis, à partir des années 1990, d'entamer des études sur la culture de masse[20]. Les historiens du contemporain, suivant en cela l'exemple des spécialistes d'époques antérieures, renouvellent leurs perspectives par la prise en compte de sources d'un nouveau genre : sources cinématographiques[21], sources radiophoniques et télévisuelles[22], roman-

[18] Éric Maigret, Matteo Stefanelli, « Un tournant constructiviste », dans Éric Maigret, Matteo Stefanelli, (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin / INA, « Médiacultures », 2012, p. 7.

[19] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 66.

[20] Voir notamment à cet égard Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, France, les Éd. ouvrières, 1991 ; Jean-Pierre Auteur Rioux et Jean-François Auteur Sirinelli, *Histoire culturelle de la France, t. 4 : le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 1998 ; Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. 1, 1860-1930.* Paris, La Découverte, 2001 ; Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *La Culture de masse en France : de la Belle Époque à aujourd'hui,* Paris, Fayard, 2002 ; Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valloton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940,* Paris, Presses universitaires de France, 2006.

[21] Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977 ; Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

feuilleton[23], publicité[24], musique[25], photographies[26], théâtre[27], presse[28], dessins et caricatures[29]...

Pourtant, dans ce paysage en profond renouvellement, on note de grands oubliés. Pour la période contemporaine, la bande dessinée est de ceux-ci : elle fait indubitablement partie de ces sources qui peinent encore à imposer leur utilité historique. Pour Thierry Crépin et Jean-Paul Gabilliet, la bande dessinée a en partie acquis une légitimité dans les études savantes : « On n'a plus à l'aube du XXI^{e} siècle à débuter une communication universitaire portant sur l'étude de la bande dessinée par un long préliminaire auto-justificatif expliquant pourquoi les petits miquets ont leur place dans les débats[30] ». Pourtant, la maigreur des

---

[22] Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France,*.Paris, La Documentation française, 3 tomes, 2006. Jérôme Bourdon (et al., dir.), *La grande aventure du petit écran. La télévision française 1935-1975*, Paris, BDIC/INA, 1997 ; Jean-Noël Jeanneney, *L'Écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France,* Paris, Hachette/ARTE Éditions, 1999. Muriel Favre, *La Propagande radiophonique nazie*, Paris, INA, « Médias histoire », 2014.

[23] Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, Le Chemin vert, « Le Temps et la mémoire », 1984. Lise Dumasy-Queffélec, *La Querelle du roman-feuilleton: littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, Ellug, « Archives critiques », 1999. Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Claire Parfait (dir.), *Au Bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^{e}- XX^{e} siècles)*, Paris, Créaphis, 2007.

[24] Marc Martin, *Histoire de la publicité en France*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012. Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012.

[25] Ludovic Tournès, *New Orléans sur Seine: histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999. Karen Painter, *Symphonic Aspirations : German Music and Politics, 1933-1945,* Cambridge, Harvard University Press, 2007. Sophie-Anne Leterrier, *Le Mélomane et l'historien,* Paris, Armand Colin, « L'Histoire à l'œuvre », 2005.

[26] Denis Maréchal, *La Photographie. Quelle source pour l'histoire ? L'étude du cas français*, thèse de doctorat en histoire sous la dir. de Jean-Noeël Jeanneney, Paris, Institut d'études politiques, 1986. Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie,* Paris, Larousse, 2001. Françoise Denoyelle, *Les Usages de la photographie, 1919-1939,* Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1997. Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris, Monum, 2006. André Gunthert, « L'institution du photographique : le roman de la Société héliographique », *Études photographiques* n°12, novembre 2002, pp. 37-63.

[27] Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre : 1945-1981*, Paris, PUF, 2004. Jean-Claude Yon, Pascale Goetschel (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^{e}-XX^{e} siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008. Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2012.

[28] Marc Martin, *Médias et journalistes de la République,* Paris, Odile Jacob, 1997. Christian Delporte, *Les Journalistes en France : 1880-1950. Naissance et construction d'une profession,* Paris, Seuil, 1999. Alain Vaillant, Marie-Ève Thérenty (dir.), *1836, l'an 1 de l'ère médiatique: étude littéraire et historique du journal "La Presse", d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001. Patrick Eveno, *Histoire du journal « Le Monde » : 1944-2004*, Paris, Albin Michel, 2004. Claire Blandin, *Le Figaro : histoire d'un journal*, Paris, Nouveau Monde, « Culture Médias », 2010.

[29] Jacques Lethève, *La Caricature sous la IIIe République*, Paris, Armand Colin, 1986. Christian Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération*, thèse de doctorat en histoire, sous la dir. de René Rémond, Paris, Institut d'études politiques, 1991. Christian Delporte, *Les crayons de la propagande : dessinateurs et dessins politiques sous l'Occupation*, Paris, CNRS, 1993. Bertrand Tillier, *À la charge ! : la caricature en France de 1789 à 2000,* Paris, éd. de l'Amateur, 2005. Annie Duprat, *Les Rois de papier : la caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, « Histoire et sociétés. Essais d'histoire moderne », 2002.

[30] Thierry Crépin, Jean-Paul Gabilliet : « Écrire l'histoire culturelle de la bande dessinée : comparaison franco-américaine », in Christian Delporte, Laurent Gervereau (dir.) : *Quelle est la place des images en histoire ? Actes du colloque des 27, 28 et 29 avril 2006,* Paris, Nouveau Monde, 2008.

bibliographies spécialisées témoigne de la faible institutionnalisation des études de la bande dessinée[31].

Plus que la rareté des travaux historiques, l'élément le plus saillant nous semble constitué par l'angle singulier qu'ont adapté bon nombre des études historiques. Le premier à ouvrir la voie fut Pascal Ory, qui écrit en 1979 une étude sur l'illustré *Le Téméraire*[32]. Le choix de cet illustré synthétise les critères qui guident les études historiques sur la bande dessinée. C'est en effet l'angle politique qui est privilégié, *Le Téméraire* constituant un cas assez unique d'illustré de propagande nazie et collaborationniste créé en 1943. Pascal Ory se livre à une étude en profondeur de l'illustré : histoire économique du journal, étude prosopographique des auteurs, caractéristiques matérielles du journal, mais aussi étude des différentes rubriques. L'angle d'analyse est bien, en dernier ressort, la politique – l'apologie du nazisme dans une publication pour la jeunesse.

Dans la lignée de Pascal Ory, Thierry Crépin a également privilégié dans sa thèse la dimension politique. Il centre son étude sur la campagne menant à l'adoption de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse et ses conséquences. Cette étude fondatrice, essentielle pour comprendre les logiques et les mécanismes de la censure qui s'empare du motif de la protection de la jeunesse pour encadrer les publications dans un faisceau de contraintes fortes, laisse la bande dessinée en périphérie de l'objet de recherche. Ce que propose en effet Thierry Crépin n'est pas une histoire de la bande dessinée, mais une histoire de la manière dont la bande dessinée fait l'objet de controverses vives, de mobilisations d'acteurs divers.

Ces travaux ont suscité de nombreux mémoires de maîtrise ou de DEA, puis de Master, principalement des monographies de journaux pour enfants. La perspective adoptée ressort plutôt, en règle générale, de l'étude de la presse que de l'étude des bandes dessinées qui y sont publiées. Ces travaux permettent donc de mieux comprendre le fonctionnement des illustrés, des structures éditoriales publiant de la bande dessinée. Mais on y trouve peu de renseignements sur la forme d'expression en elle-même : au seuil de l'esthétique, l'historien et, plus encore, l'apprenti historien semble craindre de s'aventurer en

[31] Nous avons avancé ailleurs un certain nombre d'éléments d'explication pouvant rendre compte de cette faible institutionnalisation de la recherche historique universitaire sur la bande dessinée. Voir Sylvain Lesage, *L'Album de bande dessinée en France. Pistes pour une histoire culturelle*, mémoire de Master 2 en histoire contemporaine sous la direction de Jean-Yves Mollier, UVSQ, 2008.

[32] Pascal Ory, *Le petit nazi illustré : une pédagogie hitlérienne en culture française: « Le Téméraire » (1943-1944)*, Paris, Albatros, 1979, rééd. sous le titre *Le petit nazi illustré : vie et survie du* Téméraire*, 1943-1944*. Paris, Nautilus, 2002.

terrains mouvants – laissant le terrain à d'autres disciplines moins frileuses, dont la littérature et les sciences de l'information et de la communication.

On trouve au contraire en abondance des travaux portant sur les représentations véhiculées par la bande dessinée : images des colonies, de la guerre, de la peur atomique, des femmes... Ces approches reprennent les analyses de type sociologique qui apparaissent à partir des années 1970, guidées par l'idée que la bande dessinée offrirait le miroir d'idéologies, de visions du monde qui seraient, selon les cas, petite-bourgeoises, pro-américaines ou, éventuellement, communistes. L'exemple le plus représentatif de cette volonté de dévoilement d'une idéologie dominante est sans doute l'ouvrage de Wilbur Leguèbe, *La Société des bulles*[33], qui s'attache à décrypter le discours politique et social de la bande dessinée franco-belge, analysant par exemple la série *Boule et Bill* de Jean Roba : « la bande dessinée familiarise son jeune lecteur à une structure autoritaire et inébranlable, à laquelle il s'agit de se soumettre, car il n'existe aucune autre issue. Au sein de cette famille, l'enfant expérimente les rapports de domination[34] ». Ce type de lecture caricatural n'est que la pointe émergée d'un vaste mouvement d'assignation de la bande dessinée à des significations univoques que l'on retrouve encore à présent dans certaines études historiques, porté également par le dynamisme des études anglo-saxonnes qui privilégient elles aussi l'angle anthropologique[35].

Tout à leur volonté d'interpréter, de décrypter visions du monde et représentations du réel, nombre d'historiens en oublient les préceptes de l'histoire culturelle : mettre en série, mettre au jour les conditions de production, les instances de transmission, évaluer l'ampleur des diffusions et appréhender des réceptions plurielles... Lorsqu'elle se cantonne à une évocation impressionniste d'un certain nombre de représentations véhiculées par la bande dessinée, cette histoire néglige donc ce qui fait la spécificité épistémologique de l'histoire culturelle, qui éclaire les contenus par l'étude des acteurs qui les forgent, les diffusent ou se les approprient, l'étude des supports qui les véhiculent et des contraintes et institutions qui les encadrent.

La bande dessinée se trouve donc appropriée par les historiens selon des logiques externes au médium, où le politique occupe une place centrale. Cette démarche d'évitement

[33] Wilbur Leguèbe, *La Société des bulles*, Bruxelles, Les éditions ouvrières, 1977.

[34] *Ibid.*, p. 23.

[35] C'est particulièrement vrai des études portant sur le *comic book*, souvent ramené à sa dimension de phénomène de la culture de masse. Voir notamment Bradford Wright, *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, ou Matthew Pustz, *Comic book culture: fanboys and true believers*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999. Pour une mise en perspective de ces approches, voir Jeet Heer, Kenton Worcester, *A Comics Studies Reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.

de la bande dessinée en elle-même peut être reliée au caractère déroutant d'un langage à la grammaire insaisissable, ainsi qu'au besoin d'affirmer le sérieux de la recherche en se rattachant aux sphères les plus légitimes de l'histoire culturelle. Les études prenant la bande dessinée comme reflet du monde qui l'entoure reposent aussi en partie sur le sentiment de facilité dégagé par la bande dessinée, sur l'illusion d'un médium qui serait transparent[36]. Alors que les historiens du cinéma se sont appropriés la grammaire cinématographique élaborée par les critiques et les praticiens, que les spécialistes de la presse ont contribué à élaborer une poétique de l'écriture journalistique[37], les historiens se tiennent singulièrement à distance des questions d'écriture, de style, de grammaire. Cette lecture souvent ancrée dans l'enfance qu'est la bande dessinée peut renvoyer l'image d'une lecture immédiate – quand bien même nombreux sont les chercheurs à avoir démontré l'inanité d'une telle proposition.

1.4 BANDE DESSINÉE ET CULTURE POPULAIRE : RETOUR SUR UN MALENTENDU HISTORIOGRAPHIQUE

Alors que la bande dessinée reste cantonnée au strapontin de l'histoire culturelle, par un surprenant retournement, elle est cependant régulièrement appelée à témoigner de ce que serait une culture populaire. La recherche de ce qui, dans la bande dessinée, pourrait être qualifié de populaire, s'ancre dans le projet et les méthodes de l'histoire des mentalités : passer d'une histoire intellectuelle élaborée à partir des discours des élites à une histoire s'intéressant aux pratiques du plus grand nombre. Mais alors que la question de ce que peuvent être réellement ces produits ou ces publics « populaires » constituent des questionnements centraux en histoire de la littérature[38] ou du cinéma[39] voire, plus

[36] Toutes les études thématiques se réclamant peu ou prou de l'histoire culturelle ou de la sociologie ne reproduisent pas, heureusement, ce type de raccourci rapide, et le pire, comme *Le Petit livre bleu : analyse critique et politique de la société des Schtroumpfs*, d'Antoine Buéno (Paris, Hors Collection, 2011) côtoie le meilleur, comme *Astérix ou Les lumières de la civilisation* de Nicolas Rouvière (Paris, PUF, 2006).

[37] Voir par exemple Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au dix-neuvième siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, ou Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque,* Paris, Fayard, 1995.

[38] Cf par exemple Jean-Yves Mollier, *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine : essais d'histoire culturelle,* Paris, PUF, « Le Nœud gordien », 2001, ou Hans-Jürgen Lüsebrink, Jean-Yves Mollier, Patricia Sorel (dir.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques du XVII^e^ au XX^e^ siècle*, Bruxelles, Complexe, 2003.

[39] Voir notamment Fabrice Montebello, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements* vol. 3, n°27-28, 2003, pp. 113-119 et Pierre Sorlin, « Un objet à construire : les publics du cinéma », *Le Temps des médias*, volume 3, n°2, 2004 (« Public, cher inconnu ! »), pp. 39-48.

récemment, de la télévision[40] (et constituent des réflexions centrales de la sociologie culturelle), ce type de réflexion se manifeste rarement dans le cas de la bande dessinée. On peut prendre comme témoignage de cette assignation forcée au populaire les synthèses sur l'histoire culturelle de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli. Dans *Le Temps des masses,* quatrième volume de leur synthèse sur l'histoire culturelle de la France, *Le Journal de Spirou* et *Le Journal de Tintin* sont censés déterminer les deux pôles de la bande dessinée populaire des années 1960 :

> L'humour qui subvertit et l'aventure qui transcende, en inculquant implicitement ou explicitement des normes et des valeurs, sont l'un et l'autre constitutifs d'un imaginaire qui deviendra celui de millions de jeunes Français [...] avec, là encore, en raison précisément de l'ampleur de ce lectorat, un réel brassage entre milieux sociaux : les « jeunes de 7 à 77 ans » chers à Tintin seront toujours plus nombreux à acheter l'hebdomadaire, qui atteindra jusqu'à 600 000 exemplaires dans les années 1960. Entre-temps, le duo cher aux baby-boomers s'était enrichi d'un troisième titre « belge », Pilote, né en 1959. Un nouveau personnage y faisait son apparition, appelé à supplanter tous les autres héros : Astérix le Gaulois[41].

Cette présentation – qui contient presque toutes les remarques de l'ouvrage sur la bande dessinée – réduit de fait l'histoire de la bande dessinée dans les années 1950-1960 à une triade capitoline à laquelle il est rarement dérogé : *Le Journal de Spirou*, *Le Journal de Tintin*, et *Pilote* – érigés au rang de culture populaire, en reprenant au passage le slogan publicitaire du *Journal de Tintin*, journal des « jeunes de 7 à 77 ans[42] ».

L'adjectif « populaire », riche en chausse-trappes et faux-semblants, renvoie essentiellement à trois sens différents : ce qui émane du peuple, ce qui a trait au peuple et lui est destiné, et ce qui est aimé du peuple. L'hypothèse d'une correspondance entre objets médiatiques, pratiques et groupes sociaux est au fondement de la sociologie bourdieusienne[43], comme des travaux des premiers historiens de la « culture populaire[44] ». Malgré toutes les précautions épistémologiques, il s'avère délicat de naviguer entre les

---

[40] Géraldine Poels, *La Naissance du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années cinquante aux années quatre-vingt*, thèse de doctorat en histoire sous la dir. de Christian Delporte, UVSQ, 2013.

[41] Jean-Pierre Auteur Rioux et Jean-François Auteur Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, *op. cit.* Emportés par leur enthousiasme, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli avancent un chiffre de ventes équivalent au double du tirage maximum du journal, comme on le verra (cf annexe II

[42] L'idée de la bande dessinée comme médium populaire n'est pas propre aux synthèses d'histoire culturelle. Pour une déconstruction vigoureuse des discours journalistiques s'emparant de la thèse d'une bande dessinée comme médium « populaire », voir Xavier Guilbert, « Quelques idées reçues sur la bande dessinée », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 27 et, du même, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, http://comicalites.revues.org/181 (consulté le 18 février 2014). Voir aussi l'ouvrage de Jean-Noël Lafargue, *Entre la plèbe & l'élite. Les ambitions contraires de la bande dessinée.* Gap, Ateliers Perrousseaux, 2012.

[43] Pierre Bourdieu, « Vous avez dit populaire ? » *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 46, mars 1983.

[44] Dominique Kalifa, « Les historiens français et "le populaire" », *Hermès*, 42, 2005, p. 54-59.

écueils du populisme et du misérabilisme[45]. À la question de savoir ce qu'il faut entendre par culture populaire, les recherches menées sur le roman ont offert un éclaircissement précieux. Alain Vaillant, Guy Rosa, Sophie Trzepizur évoquaient déjà le caractère éminemment problématique de l'appellation de « littérature populaire » : « rien de plus flou, dans cette expression, que la notion de populaire – sinon celle, peut-être, de littérature[46] ». L'expression de « littérature populaire » renvoie aussi bien à une littérature orale qu'à la littérature diffusée par colportage et l'« énorme production de récits fictionnels née avec le roman-feuilleton et l'alphabétisation de masse[47] ». Et, de fait, parler de « roman populaire », ou même de « littérature de grande consommation » renvoie non pas tant à l'ampleur des ventes qu'à un anathème culturel pesant sur de « mauvaises lectures », une attitude imprégnée de prophylaxie sociale et morale : derrière la condamnation des mauvais genres, ce sont les mauvais lecteurs qui sont visés, ces lecteurs faibles manipulés par des margoulins des lettres : les ouvriers, les femmes et les enfants.

> À travers la condamnation de ces « mauvais genres », qui construisent leur succès sur des ressorts troubles : passion, déraison, sexe, effroi..., ce qui se joue bien plus profondément c'est l'inquiétude sinon la répulsion des élites, dans la société moderne née de la grande fracture révolutionnaire, face aux conséquences politiques, sociales et culturelles de la démocratie, et notamment l'avènement irrésistible d'un large lectorat « illettré » au cœur de l'espace public grâce à la « révolution silencieuse » de l'alphabétisation de masse[48].

L'assignation de la bande dessinée au populaire renvoie donc à un public dominé – en l'occurrence dans le cas de la bande dessinée, un public réduit à sa composante enfantine. Richard Hoggart a pourtant, dès les années cinquante, contesté la thèse d'un public « influençable », à partir de l'observation d'usages et de pratiques dont il montre la complexité : il repère ainsi la « consommation nonchalante » des médias et « l'attention à éclipse » des classes populaires anglaises des années cinquante comme une limite au pouvoir des médias dominants[49].

Outre le caractère éminemment problématique de la notion de populaire, son périmètre d'application dans le cas de la bande dessinée est particulièrement suspect. Seule la

[45] Claude Grignon, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Seuil, 1989.

[46] Alain Vaillant, Guy Rosa, Sophie Trzepizur, « Le peuple des poètes – étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880 », *Romantisme* vol. 23, n°80, 1993, p. 21. Sur la notion de littérature populaire, voir également « La notion de littérature populaire », in René Guise et Hans-Jorg Neuschager (dir.), *Richesses du roman populaire*, Nancy, Centre de recherches sur le roman populaire, Université Nancy-II, 1986, p. 11-28, Ellen Constans, « Problématique du roman populaire », in *Littérature et nation* n°7, Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, mai 1987, ainsi que Jean-Paul Galibert : « Le jeu du mot "populaire" », *in* Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, Pulim, Littératures en marge, 1997, p. 538-543.

[47] Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, Pulim, 2005, p. 24.

[48] *Ibid.*, p. 32.

[49] Richard Hoggart, *La Culture du pauvre : études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre.* Paris, Minuit, 1971.

nostalgie des lectures d'enfance a pu incorporer *Le Journal de Spirou*, *Le Journal de Tintin* ou *Pilote* en lectures « populaires », témoignant de la manière dont l'histoire de la bande dessinée se trouve prise au piège de sa patrimonialisation. Historiens de la bande dessinée et historiens du culturel portant leur curiosité sur la bande dessinée partagent bien souvent une attention à éclipse, orientée vers un corpus restreint d'œuvres. Encyclopédies, dictionnaires ou synthèses offrent encore largement le spectacle d'une histoire de la bande dessinée réduite à un parcours glorieux allant d'un auteur à l'autre, d'un chef-d'œuvre au suivant, généralement sélectionnés parmi le même portefeuille de publications à pouvoir légitimant.

L'écriture de l'histoire se trouve ainsi enfermée dans les cadres du canon élaboré depuis une cinquantaine d'années avec, tout en haut, Hergé et ses *Aventures de Tintin* et, tout en bas, plusieurs types de publication négligés à la fois par les spécialistes de la bande dessinée et les historiens du culturel. Parmi ces publications reléguées dans un enfer culturel, on trouve les publications communistes qui, guerre froide oblige, n'ont guère trouvé droit de cité dans la patrimonialisation de la bande dessinée, *Le Journal de Mickey* aux ventes colossales mais sur lequel pèse la macule de la production sérielle, ou encore les petits formats vendus en kiosques dans les années soixante et soixante-dix, et qui cumulent les stigmates culturels : anonymat de la production, origine étrangère, sérialité des schémas narratifs, et public de destination populaire.

En cantonnant son regard au canon reconnu par la critique, l'histoire de la bande dessinée reproduit ainsi la démarche adoptée, auparavant, par une certaine histoire littéraire, telle que la dénonce par exemple Franco Moretti : « un canon de deux cents romans, par exemple, semble déjà très vaste pour la Grande-Bretagne du XIX^{e} siècle […] mais il représente toujours moins d'un pour cent des romans publiés : vingt, trente mille, personne ne sait vraiment[50] ». Comme l'explicite Alain Vaillant, cette démarche repose sur une vision de la littérature comme

> un tout hiérarchisé, ayant un centre constitué des textes majeurs des « grands auteurs », et une périphérie dont l'intérêt littéraire serait disséminé en une grande masse d'objets médiocres. Sans en induire nécessairement un jugement de valeur à proprement parler, il paraît alors raisonnable méthodologiquement d'aller directement au centre, parce qu'il a plus de chances d'en retirer des enseignements historiques significatifs[51].

Dans ces conditions, Christophe Charle peut railler les spécialistes des études littéraires qui continuent à se vouloir « les commissaires-priseurs de la bourse des valeurs

[50] Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres: modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser-Croiser », 2008, p. 36.
[51] Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « U », 2010, p. 185.

littéraires » et à obéir à une stricte « spécialisation par "grand auteur", alors que les « historiens réputés sérieux » ont depuis le XIX^{e} siècle abandonné les grands hommes aux « historiens amateurs[52] ». Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'histoire de la bande dessinée que de se réclamer, en partie, de l'analyse d'une culture « populaire » tout en perpétuant un canon rarement explicité en tant que tel[53].

2- Propositions pour une histoire culturelle de la bande dessinée

2.1 DÉCONSTRUIRE LE CANON : QUEL CORPUS POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE DE LA BANDE DESSINÉE ?

Le canon qui structure encore aujourd'hui l'histoire de la bande dessinée s'articule largement autour de l'album, particulièrement pour la deuxième moitié du XX^{e} siècle : c'est l'album qui a été conservé, transmis, et patrimonialisé. Cette focalisation sur les livres de bande dessinée s'explique par deux facteurs principaux. Le premier est de pure commodité : les albums ont été mieux conservés que les périodiques dans les bibliothèques privées comme dans les centres de conservation : le papier est moins fragile, les reliures les rendent plus résistants à des manipulations répétées, les couvertures facilitent stockage et conservation, le rassemblement dans un volume unifié facilite la lecture et la citation. À ces considérations techniques s'ajoute un deuxième ensemble de facteurs liés au statut symbolique dont jouit le livre ; le caractère suspect de la bande dessinée sur le plan culturel se trouverait ainsi compensé par son passage à la forme livresque.

Aujourd'hui, l'album de bande dessinée occupe une place centrale sur le marché de la bande dessinée et dans les pratiques de lecture. La présence en kiosque de magazines de bande dessinée reste résiduelle, et rares sont les journaux à ouvrir leurs pages au médium. La bande dessinée est devenue un véritable segment du marché du livre, représentant

[52] Christophe Charle, « Méthodes historiques et méthodes littéraires, pour un usage croisé », *Romantisme* n° 143, 2009, p. 18-19.

[53] Jusqu'il y a peu, les seules synthèses historiques sur l'histoire de la bande dessinée étaient les catalogues illustrés du Musée de la bande dessinée d'Angoulême : Thierry Groensteen, *Astérix, Barbarella & Cie : histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la Bande Dessinée d'Angoulême* (Paris / Angoulême, Somogy / CNBDI, 2000) et *La Bande dessinée : son histoire et ses maîtres* (Paris, Skira / Flammarion, 2009).

depuis 2010 environ 5 000 publications annuelles, et un chiffre d'affaires pesant environ 6 % du marché du livre[54].

La singularité éditoriale de la bande dessinée dans l'espace français ne tient pas seulement à la place éminente qu'y joue le livre ; elle repose également sur la précocité et la massivité avec laquelle la bande dessinée bascule de la sphère de la presse vers celle de la librairie, de publications périodiques, inscrites dans une logique de flux et l'économie de la presse, vers les contraintes spécifiques à l'univers du livre. L'ancienneté du processus a permis la patrimonialisation de la bande dessinée, la sédimentation d'une mémoire de la bande dessinée au gré des éditions et rééditions d'album, et les bibliothèques, privées et publiques, se sont transformées peu à peu en lieux où s'élabore et se perpétue cette mémoire du neuvième art français. La question initiale qui guidait ce travail de recherche portait donc sur le lien entre la légitimité artistique et la forme livre : en quoi la puissance symbolique du livre avait-elle pu conférer une aura de respectabilité à la bande dessinée, et accélérer sa reconnaissance au statut de neuvième art ? La question est cependant plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord, dans la mesure où le canon de la bande dessinée repose justement sur cette sédimentation livresque du médium. Ainsi, la déconstruction du canon nous paraît devoir passer par une réflexion sur la manière dont les spécificités éditoriales de la bande dessinée en France ont pu affecter ses usages et ses significations.

Les études sur la bande dessinée posent en effet rarement la question du support, et ce d'autant plus étrangement que, dans le cas d'un médium visuel comme la bande dessinée, les effets de sens induits par la forme sont sans doute plus marqués encore que dans le cas de la littérature. La riche tradition de réflexion sémiotique analysant le langage de la bande dessinée s'est ainsi employée à déconstruire le fonctionnement de la case et, surtout, l'articulation des cases entre elles au sein d'une même page, d'une double page[55], et plus rarement à l'échelle de l'ensemble d'un ouvrage[56.] Rares sont les sémioticiens à s'être

[54] Pour un bilan nuancé de la production et une lecture critique des éléments statistiques dont nous disposons pour appréhender le marché de la bande dessinée, voir Xavier Guilbert, *Numérologie : une analyse du marché de la bande dessinée en 2012*. Versailles, H. éditions, 2013, disponible sur http://www.du9.org/dossier/numerologie-edition-2012/ (consulté le 23 février 2014).

[55] Pierre Fresnault-Deruelle propose en 1976 le concept de tabularité dans « Du linéaire au tabulaire », *Communications* n°24, 1976, pp. 7-23. Il oppose par là deux modes de production et de lecture d'une planche de bande dessinée : « d'un côté celle qui organise la bande dessinée en termes temporels et qui produit et consomme l'œuvre linéairement, case par case, strip par strip, page par page ; de l'autre celle qui excède cette linéarité au moyen de rapports spatiaux ou translinéaires et qui transforme la surface figurative en tableau (cette surface est souvent celle de la planche, mais pas nécessairement) » (Jan Baetens, Hommage à Pierre Fresnault-Deruelle : Pour relire « Du linéaire au tabulaire », *Les Cahiers du GRIT* n°1, 2011, *Des Fictions qui construisent le monde*, p. 123.

[56] Thierry Groensteen, avec la notion d'une « arthrologie étendue » essaie de prolonger les intuitions de Pierre Fresnault-Deruelle dans Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*

risqués à analyser la forme matérielle des ouvrages[57]. Pourtant, Flaubert, dans son portrait de celle qui est restée comme la plus célèbre lectrice de la littérature française, offrait une description saisissante de la manière dont le médium participe de l'expérience de lecture :

> Quelques-unes de ses camarades apportaient au couvent les keepsakes qu'elles avaient reçus en étrennes. Il les fallait cacher ; c'était une affaire. On les lisait au dortoir. Maniant délicatement leurs belles reliures de satin, Emma fixait ses yeux éblouis sur le nom des auteurs inconnus qui avaient signé, le plus souvent, comte ou vicomte, en bas de leurs pièces. Elle frémissait, en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures, qui se levait à demi-plié et retombait doucement contre la page[58].

C'est ainsi « le corps même du livre, du *keepsake* ici qui permet à Emma de s'abîmer dans une rêverie sensuelle et frémissante sur d'autres corps, ceux de ces vicomtes romantiques qui ont signé les poèmes[59] » : le support luxueux (papier de soie, reliure de satin) se marie avec le texte et suscite chez la lectrice un émoi érotique. Malgré cette intuition de Flaubert, les études littéraires ont longtemps suivi le modèle d'une dématérialisation du texte, comme si le texte littéraire était pur signal, malgré l'appropriation de maints écrivains illustres de questions ayant trait à la fabrication de leurs ouvrages, leur confection typographique, l'épaisseur des volumes[60]… Comme le rappelle Roger Chartier :

> Les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits, manuscrits, gravés, imprimés (et aujourd'hui informatisés). Cet écart, qui est justement l'espace dans lequel se construit le sens, a été trop souvent oublié […].Pourtant, [les formes matérielles] contribuent pleinement à façonner les anticipations du lecteur et à appeler des publics nouveaux ou des usages inédits[61].

C'est donc à une « poétique des supports », pour reprendre l'expression de Marie-Ève Thérenty, que nous appelons à présent pour renouveler les études sur la bande dessinée et sortir du paradigme du signal hérité de la sémiotique. Une telle proposition se situe dans le prolongement des travaux de bibliographes tels que Donald F. McKenzie et d'historiens de la culture et de la lecture, en particulier Roger Chartier, qui rappelle qu'« il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur[62] ».

---

[57] On peut ici signaler l'exception notable de Jan Baetens, qui consacre des pages lumineuses au fonctionnement sémiotique d'une poignée de pages de gardes : Jan Baetens, « Châsses gardées », pp. 1-21.

[58] Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province.* Paris, Michel Lévy, 1857, chapitre 6.

[59] Marie-Ève Thérenty, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009, n° 143, n° 1, p. 110.

[60] Pour une analyse des facteurs de cette occultation des effets du supports sur le médium, on peut se reporter à l'article de Marie-Ève Thérenty, « Pour une poétique historique du support », *op. cit.*., pp. 109-115.

[61] Roger Chartier, *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e^ et XVIII^e^ siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, p. 21.

[62] Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », dans Martine Poulain (dir.) *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*. Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1988, p. 16.

De la même manière, Donald F. McKenzie montre que le texte n'existe pas en soi : il n'existe que des textes, des versions différentes, chaque édition réactualisant, réinventant le texte. Étudiant les vers de William Congreve, il montre en quoi l'adoption de polices modernes et la suppression de virgules – soit des modifications en apparence fort mineures – changent totalement le sens des vers du poète[63]. Il n'y a donc nulle dissociation entre l'esprit et la forme, entre le texte et le livre – au contraire de Genette, chez qui le livre n'est que la matérialisation du texte. Depuis Donald F. McKenzie, l'objectif n'est plus de comprendre les variations du sens, la façon dont un paratexte déforme ou transforme le sens d'un texte : tout autant que les mots, le format, la typographie ou le papier construisent le sens du texte. Ainsi, « les moindres détails de la typographie et de la mise en page, l'ensemble des signes matériels qui constituent un texte, sont tous signifiants[64] ».

La bibliographie matérielle constitue donc une méthode pour reconstruire autrement une histoire des pratiques éditoriales et des pratiques de lecture. Elle s'impose comme l'instrument central d'une histoire sociale du livre et de la lecture, tâchant de comprendre à la fois le procès de fabrication des livres et les réceptions différenciées qui en sont faites, notamment à partir d'une réflexion sur la façon dont le texte contraint et guide la réception : « l'objet imprimé lui-même [...] porte en ses pages et en ses lignes les marques de la lecture que lui suppose son éditeur, les bornes de sa réception[65] ». Là où le projet de l'histoire culturelle invite à penser les réceptions, lancinant trou noir des recherches sur les pratiques culturelles, la bibliographie matérielle permet de différencier les appropriations possibles en fonction des supports. Déplaçant le regard depuis le lecteur et les pratiques individuelles vers la manière dont les objets lus encadrent des pratiques de lecture, ce paradigme permet de renouveler l'analyse des œuvres.

Pour rester en plein cœur du canon, analyser *L'Île noire*, d'Hergé[66], peut ainsi s'appréhender selon des modalités très différentes : s'agit-il de la version publiée dans Le Petit Vingtième sous le titre « Les Nouvelles aventures de Tintin et Milou[67] », dans

[63] Donald F. McKenzie, « Le livre comme forme expressive », *in La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1991, p. 25-54.

[64] *Ibid.*, p. 48.

[65] Roger Chartier, « Du livre au lire » *in Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 79.

[66] Nous choisissons ici délibérément un cas hergéen : les analyses portant sur l'œuvre d'Hergé ont longtemps buté sur la question d'une différenciation des supports mais, à présent, les études hergéennes commencent à se pencher de près sur ce point dont elles démontrent la fécondité des questionnements. Voir notamment Étienne Pollet, *Dossier Tintin : L'Île noire*, Paris, Casterman, 2005. Voir aussi Marcel Wilmet, *Tintin noir sur blanc : l'aventure des aventures*, Paris, Casterman, 2011, qui retrace les modalités de publication des albums des *Aventures de Tintin* en noir et blanc. La monumentale *Chronologie d'une œuvre* de Philippe Goddin (Bruxelles, Moulinsart, sept volumes, 2000-2011) fournit des éléments incontournables sur la chronologie de la création et la réalisation d'éléments additionnels (culs-de-lampe, gardes…).

[67] Parution du 15 avril 1937 au 16 juin 1938.

l'hebdomadaire français Cœurs vaillants sous le titre « Le Mystère de l'avion gris » paru entre 1938 et 1939, du premier album en noir et blanc de 127 pages publié par les éditions Casterman en 1938, de l'édition en couleurs de 62 pages réalisée en 1943 à l'occasion de la refonte de la série dans le moule d'albums en couleurs, des pages publiées dans Le Journal de Tintin en 1965 à l'occasion de la réalisation d'une version entièrement redessinée, rassemblée en album par Casterman en 1966 ? Les études hergéennes se sont attachées à différencier chacune des sous-versions de chaque édition en album : le prix vertigineux de certaines des versions (particulièrement celles présentant des anomalies de fabrication) rend nécessaire une étude fine des variations pour déterminer la valeur des collections. Mais ces travaux ne se sont guère attachés qu'à la poignée de versions de valeur. Du point de vue de l'histoire culturelle, une telle restriction aux éditions canoniques n'a aucune justification : pourquoi chacune des rééditions en version club, en double album, en intégrale, en format réduit ne devrait-elle pas, elle aussi, être traitée avec le même sérieux ? Surtout, les nombreux spécialistes de *Tintin* ne se sont guère interrogés sur les différentes manières dont chacune de ces versions pouvait encadrer la lecture, dont la matérialité du support (le grain du papier, la présence de hors-textes, le jeu des pages de garde...) pouvait influencer l'expérience de lecture.

Substituant aux figures idéalisées de lecteurs, fantasmées à partir des expériences de lecture lettrée, des pratiques de lecture plurielles, variables, la bibliographie matérielle permet ainsi de sortir d'une approche strictement poéticienne de la lecture en prolongeant l'intuition pionnière de Pascal Lefèvre[68]. Elle offre également un outil puissant pour déconstruire l'évidence de l'album telle qu'elle s'est peu à peu forgée dans les études sur la bande dessinée en France et en Belgique. Refusant de poser en équivalent un récit publié dans la presse et sous forme d'album, elle permet d'envisager une approche critique du canon forgé par ces études, et ré-historiciser ainsi la lecture de bande dessinée. Cette approche prend ainsi le contre-pied de l'assignation de la bande dessinée au populaire : en partant du support de publication le plus onéreux, on déplace le questionnement sur les pratiques de lecture. Partant de la forme dominante dans la période récente, notre démarche entend ainsi remonter le fil du basculement du système éditorial de l'économie de la presse à la sphère du livre. Plutôt que de prendre le livre de bande dessinée comme un donné, nous proposons donc une approche constructiviste du support. Car derrière la trompeuse évidence que revêt aujourd'hui l'album de bande dessinée, de nombreuses questions restent

[68] Pascal Lefèvre, « The Importance of Being "Published"' A Comparative Study of Different Comics Formats », dans Hans-Christian Christiansen, Anne Magnussen (dir.), *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2000, pp. 91-105.

à éclaircir, concernant la nature et les limites de la bande dessinée, et la délimitation de l'album.

2.2 BANDE DESSINÉE, 9E ART, ALBUMS… QUESTIONS DE DÉFINITIONS

« L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est la littérature en estampes[69] ». La définition que donne Töpffer de cette « littérature en estampes » dont il constitue une figure pionnière, sinon fondatrice, semble parfaitement limpide. Pourtant, un siècle et demi plus tard, la définition de la bande dessinée reste de l'ordre de l'aporie. La photographie ou le cinématographe sont des termes anciens dont l'usage est resté remarquablement stable. Au contraire, la bande dessinée est désignée par des termes extrêmement variables. Annie Renonciat fournit dans sa thèse un inventaire de certains des termes employés pendant les années vingt :

> Chez Gautier-Languereau, Bécassine est « une histoire complète et pouvant être lue isolément, contenant 64 pages entièrement illustrées » ; pour Garnier, Gédéon est un « album illustré en couleurs » ; Larousse présente Frimousset comme « d'amusants dessins accompagnés de légendes » ; pour Férenczi, c'est au contraire « un texte amusant orné de gravures désopilantes » ; chez Hachette, Bicot est un album de « farces, plaisanteries subtilement combinées », Mickey et Félix contiennent simplement « 300 illustrations[70] ».

Déterminer une date précise d'apparition du syntagme « bande dessinée » n'est pas chose aisée ; les débuts de son emploi pour un usage « grand public » semblent cependant coïncider avec l'adoption d'une législation restrictive sur les publications destinées à la jeunesse. Le terme de bande dessinée n'apparaît pas dans les débats, qui privilégient les termes de récits en images, d'aventures, de romans ou de films illustrés, de *comics* parfois. Souvent, il est d'ailleurs fait un usage synecdochique du terme illustré, renvoyant aussi bien au contenant (le journal illustré) qu'au contenu (les aventures illustrées, par extension).

---

69 Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie.* Genève, Schmid, 1845. L'auteur ajoute malicieusement : « L'on peut aussi ne faire ni l'un ni l'autre, et c'est quelquefois le mieux ». Le texte a été réédité dans une version fac-similé accompagnée d'une retranscription dans Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 241-306.

70 Annie Renonciat : *Les Livres d'enfance et de jeunesse en France, op. cit.,* p. 469.

En novembre 1949, le lancement d'une adaptation dessinée du *Capitaine Fracasse* par Robert Bressy dans les pages de *La Nouvelle République du Centre-Ouest* est annoncé, en une, par le terme « première bande dessinée[71] ». Il pourrait s'agir là de la première occurrence du syntagme dans un usage grand public. Mais l'usage ponctuel, au sein d'un journal, est sans doute moins significatif que la banalisation rapide du terme dans les années 1950. Dès ses premières séances de travail, la Commission de surveillance et de contrôle instituée par la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse s'empare du terme de bande dessinée, utilisé parmi les autres expressions courantes à l'époque. De manière significative, le terme se trouve connoté d'une dimension moderne pour les commissaires qui l'emploient. Ainsi, fin 1950, l'abbé Pihan déplore l'indigence des illustrés, qu'il attribue « à la présentation entièrement illustrée des histoires, qui est maintenant devenue habituelle et ne peut être bannie ». S'opposant à son confrère, le président du Syndicat des éditeurs de publications pour la jeunesse, Jean Chapelle, estime pour sa part « que les bandes dessinées correspondent aux goûts actuels de l'enfant, habitué au cinéma et au rythme de la vie moderne[72] ». De la même manière, une brochure non datée, écrite au sein de la Commission vraisemblablement en 1951, exhorte les éditeurs à

> rechercher les revues pour la jeunesse parues depuis une centaine d'années [...] [pour] y trouver quelques modèles de récits d'aventures parfaits ou presque parfaits [...]. Si l'on s'en inspirait quelque peu, peut-être entendrait-on moins fréquemment reprocher aux publications actuelles de ne comporter que des bandes d'images plus ou moins acceptables, sans aucun récit « correct ».

L'adoption du terme est rapide : alors qu'il reste épisodique en 1950, le terme a supplanté les autres dès 1955, comme l'atteste le premier rapport de la Commission, dans lequel les commissaires déplorent les choix rédactionnels des illustrés pour la jeunesse :

> On ne peut que déplorer aussi l'habitude trop généralement suivie d'abuser des bandes dessinées qui remplissent presque la publication : le texte écrit se trouve alors réduit à des « ballons » et à des onomatopées. Certaines bandes dessinées étant, dans leur pays d'origine, destinées à des lecteurs adultes, l'adaptation à laquelle il est procédé n'arrange rien et les raccords ne font souvent qu'introduire une incohérence supplémentaire[73].

Le terme se banalise rapidement – tout en restant, visiblement, connoté négativement. Ainsi, dès 1960, une critique de *La Petite Molière* de Jean Anouilh parue dans la revue

[71] *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 12 novembre 1949, p. 1 ; l'information a été exhumée par Alain Beyrand, *De Lariflette à Janique Aimée. Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975*, Tours, Pressibus, 1995 et reprise et approfondie par Hervé Cannet sur le le blog *Cases départ*, sous le pseudonyme d'Erwann Tancé : « Histoire de la BD dans la Nouvelle République: acte 8 Grande première à la NR : les mots "bande dessinée" », http://www.nrblog.fr/casedepart/2011/12/16/histoire-de-la-bd-dans-la-nouvelle-republique-acte-8-grande-premiere-a-la-nr-les-mots-%C2%AB-bande-dessinee-%C2%BB/ (consulté le 18 février 2014).

[72] AN, CSC (archives de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, procès-verbal de la septième séance du 16 novembre 1950.

[73] AN, CSC, *Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse*, 1955.

jésuite *Études*, signale à propos du texte mis en scène par Jean-Louis Barrault : « on l'a comparée méchamment aux dialogues d'une bande dessinée ; il serait plus conforme à la justice de dire qu'il sert de prétexte à un éblouissant album d'images composé par Jean-Louis Barrault. Que d'invention, que de goût et d'intelligence dans cette mise en scène[74] » ! Pourtant, nombre d'éditeurs continuent d'employer des périphrases tout au long des années cinquante, voire au-delà, attestant à la fois de lenteurs dans la banalisation du terme, et la suspicion qu'il peut susciter. Dans son catalogue des livres d'étrennes 1955, Fleurus présente ainsi sa collection des « Albums Fleurdor » comme des « romans d'aventure dessinés », contenant 600 illustrations en quatre couleurs[75]. Dix ans plus tard, la « Collection Fleurette » est toujours présentée par périphrase : « albums de 20 pages, 21x27 cm à l'italienne, contenant 240 illustrations en quatre couleurs[76] ».

Parler de « bande dessinée » pose donc déjà un problème, dans la mesure où ce terme constitue en partie un écran avec la réalité qu'il est censé appréhender. Formellement, l'expression renvoie au *strip*, à la bande, qui ne constitue qu'une des formes de la bande dessinée, et nullement sa forme majoritaire dans l'espace francophone. Ce flou définitionnel se retrouve dans la variété des traductions du terme, comme l'observe Jean-Paul Gabilliet :

> Là ou l'usage anglais a retenu la nature anciennement humoristique des contenus (*funnies* puis *comics*), allant jusqu'à préciser la présentation dans la presse (*comic strip*), l'allemand parle d'« histoires en images » (*Bildergeschichte*), le hollandais a à sa disposition plusieurs expressions dont la plus répandue signifie littéralement « bande » (*strip*), l'italien leur donne un nom qui désigne en fait les phylactères (*fumetti*), l'espagnol en fait des petites histoires (*historietas*) ou, encore plus couramment, les désigne par le titre d'une des premières revues illustrées publiées en Espagne (*tebeos*), quoique l'usage de l'anglicisme *cómics* se soit répandu ces dernières années[77].

Périodiquement, les spécialistes du médium proposent une nouvelle dénomination : « narration séquentielle », « littérature dessinée », chacune des dénominations met l'accent sur une caractéristique sémantique différente. Pourtant, de telles propositions contribuent selon nous davantage à embrouiller le problème qu'à simplifier la compréhension. D'une part, le grand public s'est approprié l'expression : à défaut d'être exacte, elle présente l'avantage de la commodité (alors que nombre de dénominations alternatives exposent à l'accusation de cuistrerie universitaire). Par ailleurs, la volonté d'imposer des expressions différentes repose essentiellement sur une démarche de légitimation. La focalisation sur les

[74] Robert Abirached, « Carnet de théâtre », *Études* t. 304, janvier 1960, p. 117.
[75] *Catalogue de livres d'étrennes 1955*, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 287.
[76] *Catalogue des livres d'étrennes 1965*, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 422.
[77] Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du temps, 2004, p. 11.

termes les plus à mêmes de remplacer « bande dessinée » n'est pas sans nourrir l'obsession définitionnelle et la quête d'une pureté. Il nous paraît surtout urgent de délaisser la quête de frontières du récit en images, de critères délimitant nettement ce qui serait de la bande dessinée et ce qui n'en serait pas. Comme l'observent Éric Maigret et Matteo Stefanelli « il est souvent impossible de parler de bande dessinée sans clarifier les rapports "surprenants" entre image et texte », et « le mythe de l'hybridité, caractéristique de la bande dessinée vite assimilée à une "bâtardise", traduit la présence d'une norme cachée, une supposée pureté des arts et médias par rapport à laquelle la déviation devrait se juger[78] ». En refusant l'idée de barrières strictement délimitées encadrant la bande dessinée, force est de partir de ce qui est considéré comme de la bande dessinée par les acteurs du secteur à un moment donné : auteurs, éditeurs, censeurs, lecteurs, critiques, bibliothécaires, journalistes...

Parler d'une élaboration de l'album de bande dessinée permet de mettre à distance cette réalité faussement familière : à partir de quel moment les auteurs commencent-ils à travailler spécifiquement pour la forme livresque ? À quel moment celle-ci acquiert-elle une réalité dans les travaux des bibliothécaires, des instituteurs, de tous ces médiateurs qui encadrent la lecture des enfants ? À quel moment se forge, pour les lecteurs, enfants ou adulte, le sentiment d'une expérience de lecture spécifique ? Dans un article resté célèbre, Alain Desrosières s'interrogeait sur « comment faire des choses qui tiennent[79] ». Il pointait par là la nécessité d'une histoire sociale des codages et des catégories statistiques : pour ne pas rester prisonniers des classifications, pour utiliser les données, il est indispensable de s'interroger sur ces classifications, en les considérant comme des productions sociales ayant leur historicité propre. Ce que l'histoire a pu faire avec la statistique, elle a également commencé à le faire avec la littérature, tant celle-ci participe, au même titre que la statistique, à la production du monde social[80]. Il nous paraît donc crucial de prolonger cette démarche dans la construction d'une histoire culturelle de la bande dessinée.

Autre évidence à déconstruire, l'album plonge dans des racines anciennes[81]. En effet, lorsque les premiers albums de bande dessinée commencent à circuler dans les années 1830, le mot « album » recouvre des significations multiples et renvoie à des objets

[78] Éric Maigret, Matteo Stefanelli, « Un tournant constructiviste », *op. cit*., p. 6.

[79] Alain Desrosières, « Comment faire des choses qui tiennent : histoire sociale et statistique », *Histoire & Mesure*, vol. 4, n° 3, p. 225‑242.

[80] Judith Lyon-Caen, Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010, p. 7.

[81] Sur la définition de l'album, nous renvoyons à une première version plus développée de ce texte, parue dans le *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* prépublié sur le site de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, entrée « Album » : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article536 (consulté le 20 février 2014).

variés[82]. Par son étymologie, l'album renvoie à la surface blanchie à la chaux pour servir de support à une inscription. Il entre dans la langue française, semble-t-il, par l'intermédiaire du haut-allemand, par la périphrase de l'*album amicorum*, dans lequel les jeunes personnes rassemblent des sentences manuscrites, des autographes des visiteurs de passage. Par extension sémantique, le terme en vient enfin à désigner tout recueil de feuillets constituant une collection, en particulier d'estampes. Les albums « peuvent être définis comme des livres qui combinent le texte et l'image dans un rapport nécessaire, voire insécable pour une partie d'entre eux[83] ». Alors que le manuscrit offrait de nombreuses possibilités d'association du texte et de l'image[84], l'adoption de l'imprimerie dissocie les deux formes – repoussant l'image dans les hors-texte, encore rares dans les livres pour enfants au début du XIX^e^ siècle.

Quand Töpffer s'empare en 1833 du support de l'album pour publier ses premiers récits, il se situe à la croisée des différentes significations : si le sens archéologique de l'album de Pompéi paraît bien loin, son geste se situe à mi-chemin entre recueil privé et livre publié (un recueil qu'il a longtemps rechigné à publier par crainte du qu'en-dira-t-on, et un livre sur lequel les interventions éditoriales extérieures sont réduites, presque à la frontière de l'auto-édition[85]). Töpffer constitue donc un jalon majeur bien au-delà de son seul rôle dans l'histoire de la bande dessinée, par la manière dont il renoue le dialogue entre texte et image au sein d'un même livre. Le succès de ce premier album, *Histoire de Mr Jabot*, est immédiat. La forme narrative inédite est abondamment reprise, piratée, copiée par des successeurs, dont le plus connu est le Français Cham ; le support lui-même, l'album, rencontre un assentiment immédiat. Le format choisi par Töpffer, « à l'italienne », marque profondément la production séquentielle tout au long du XIX^e^ siècle ; ainsi naît « un objet culturel voué à une longue vie : l'album de bande dessinée[86] ». Camille Filliot a

[82] Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *Revue française d'histoire du livre*, n° 82-83, 1994, p. 145-175.

[83] Isabelle Nières-Chevrel, « Album », dans Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France.* Éd. du Cercle de la Librairie, 2013, p. 16. Voir aussi « L'Évolution des rapports entre le texte et l'image dans la littérature pour enfants », in *L'Enfance et le patrimoine écrit*. Annecy, ARALD, Bibliothèque d'Annecy, 2002, pp. 55-69

[84] Voir sur ce point notamment Isabelle Toinet, « La parole incarnée : voir la parole dans les images des XIIe et XIIIe siècles », dans *Médiévales* n°22-23, 1992, « Pour l'image », p. 13-30 et Danièle Sansy, « Texte et image dans les incunables français », dans *Médiévales* n°22-23, 1992, « Pour l'image », pp. 47-70, ainsi que Danièle Alexandre-Bidon, « La bande dessinée avant la bande dessinée : narration figurée et procédés d'animation des images au Moyen Âge », dans *Les Origines de la bande dessinée*, Actes de la journée du 26 janvier, Angoulême, Musée de la Bande dessinée, *Les Cahiers de la Bande dessinée*, n° spécial, 1997, p.10-20.

[85] Voir sur ce point Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, *op. cit.*, qui revient sur la chronologie et les modalités de publication des premiers albums du Genevois.

[86] Camille Filliot, « Les premiers albums de bande dessinée au XIX^e^ siècle : quelle identité éditoriale, quel usage culturel et social ? », dans Viviane Alary et Nelly Chabrol-Gagne (dir.), *L'Album ou le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitares Blaise Pascal, 2012.

recensé un corpus d'albums publiés en langue française au XIX^e^ siècle bien plus imposant qu'on ne le soupçonnait jusqu'alors, avec pas moins de cinquante-neuf titres[87].

Le véritable décollage de ce format de publication correspond cependant, paradoxalement, à sa marginalisation dans l'économie éditoriale, en raison du succès de la presse illustrée à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^. L'expansion de la bande dessinée dans la presse, véritable « seconde naissance » de la bande dessinée dans l'espace francophone, prend plus précisément la forme d'une relégation de la bande dessinée dans les pages de la presse enfantine illustrée, pour laquelle elle constitue un puissant argument de vente. L'album devient alors un produit secondaire dans la production de bande dessinée. Pourtant, le nombre d'albums publiés s'accroît peu à peu, reprenant sous forme de livres les séries à succès préalablement parues dans les journaux, des créations de Christophe à celles d'Alain Saint-Ogan, en passant par des séries américaines (Félix, Bicot, Mickey...). Mais alors même que les albums se font un peu plus nombreux, proposés notamment comme cadeaux d'étrennes, leur prix les réserve à un lectorat étroit. C'est donc par les journaux que passe le succès de masse de la bande dessinée dans la première moitié du XX^e^.

La deuxième moitié du XX^e^ siècle peut être lue comme l'histoire d'une reconquête de l'espace du livre par les auteurs et les éditeurs. À l'échelle mondiale, l'espace franco-wallon apparaît comme précurseur, lui qui adopte massivement et précocement l'album, et qui entre tôt dans l'économie du best-seller, *Tintin* puis *Astérix* représentant de ce point de vue des jalons cruciaux. De produit secondaire, le livre en vient peu à peu, à partir des années 1970, à occuper le premier plan de la scène éditoriale, jusqu'à étouffer le secteur de la presse, qui lui permettait pourtant de lancer séries et auteurs. Le secteur de la bande dessinée s'est alors reconfiguré autour des librairies et de la grande distribution. Le support de l'album s'est également disséminé avec des fortunes diverses en Europe (particulièrement dans les pays francophones, les Pays-Bas, l'Italie et l'Allemagne), au point de constituer un véritable « modèle européen de support éditorial véhiculant des bandes dessinées détentrices d'une légitimité culturelle minimale[88] ». C'est ce processus qui constitue le cœur de cette recherche, à la fois pour éclairer les spécificités éditoriales de la

[87] Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuilletons publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905*, thèse de doctorat en littérature sous la direction de Jacques Dürrenmatt, université de Toulouse II, 2011.

[88] Jean-Paul Gabilliet, « Du comic book au graphic novel: l'européanisation de la bande dessinée américaine », *Image & Narrative*, n°12, août 2005, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm (consulté le 20 février 2014).

bande dessinée dans l'espace français, mais également pour déconstruire le canon qui repose largement sur le fonds de titres consacrés par la forme livre.

Le terme d'album a donc fini par s'identifier avec la forme livre. Cette association pose cependant deux problèmes. D'une part, le terme même de livre ne manque pas d'être ambigu et chargé de connotations symboliques, le Livre étant, particulièrement dans l'espace culturel judéo-chrétien, investi de pouvoirs singuliers, comme le rappelle Michel Melot :

> Le livre est demeuré, dans nos vies profanes, un objet liturgique, ce qu'il fut dès ses origines. La parole divine qui y fut inscrite a imprégné ses pages : il en reste des traces, si faibles soient-elles, dans tous ses exemplaires, même les plus vils. Le respect physique qu'on témoigne au livre traduit la révérence aux savoirs qu'il est censé contenir. […] Le savoir que renferme le livre est réputé définitif et complet, au moins pour ce qui est relatif au titre qui l'annonce. Notre conception de la vérité est largement moulée par la forme du livre. Inspiré de la parole volatile et abstraite, qu'il fige, organise et clôt sur elle-même, le livre en est à la fois la matrice et la preuve[89].

La frontière entre livre, brochure, fascicule voire, parfois, revue, n'a pas manqué de soulever des questions déterminantes dans la délimitation de notre corpus. Supposer des frontières clairement établies reviendrait, là encore, à croire en l'existence d'entités platoniciennes qui se voient, dans la pratique, constamment déjouées : de ce point de vue, catalogues de bibliothèques et outils de travail bibliographiques soulèvent sans doute autant de questions qu'ils n'en résolvent.

Le Code général des impôts précise que le livre est un ensemble imprimé ayant pour objet la reproduction d'une « œuvre de l'esprit d'un ou plusieurs auteurs en vue de l'enseignement, de la diffusion de la pensée et de la culture[90] », critère éminemment subjectif : le Code des impôts se fait ici le témoin d'une conception binaire opposant la Littérature à son Autre, d'une barrière aisément discernable entre ce qui relèverait de la culture et ce qui n'en relèverait pas. Le *Trésor de la langue française* définit quant à lui le livre comme un « assemblage de feuilles en nombre plus ou moins élevé, portant des signes destinés à être lus ». Pourtant, cette assignation du livre à la lecture ne va pas nécessairement de soi, et renvoie en fait aux usages de la culture lettrée du livre ; c'est notamment l'objection de Michel Melot, qui déclare préférer à cette définition « celle donnée par J. Van Haelst : "Réunion de feuilles de papyrus ou de parchemin pliées en deux, groupées en cahiers cousus ensemble par le dos et habituellement protégées par une

[89] Michel Melot, « Le livre unique, de la religion du livre à l'idéologie du livre », *in* Alain Mercier (dir.), *Les Trois Révolutions du livre : catalogue de l'exposition du Musée des arts et métiers*, Paris, Musée des Arts et Métiers / Imprimerie nationale, 2002, p. 407.

[90] Code général des impôts, art 278 bis-6°TVA-VIII-2320s.

couverture[91]", car celle-ci ne mentionne pas la lecture de signes comme particulière au livre, mais rend compte de la pliure, de la couture et de la couverture des cahiers qui en font la spécificité[92] ». Mais par ailleurs, depuis 1964, l'UNESCO recommande de n'employer le terme *livre* que pour des ouvrages comportant au moins 49 pages, pages de couverture non comprises. Appliquer strictement la recommandation équivaudrait à rayer de notre corpus l'essentiel de ce qui est pourtant largement considéré comme livre.

Quelles que soient les limites que l'on pourrait vouloir imposer à notre corpus, elles sont battues en brèche par une ou plusieurs exceptions : pour s'en tenir à des caractéristiques formelles, les livres de bande dessinée n'ont ainsi pas systématiquement de couverture[93], de titre[94], d'auteur[95] (ou celui-ci peut être un pseudonyme), la couverture peut être rigide ou souple, le format géant ou minuscule... *La Cage* de Martin Vaughn-James, « succession de dessins disposés en doubles pages représentant différents espaces et accompagnés par un texte qui relate le fonctionnement d'une machine et décrit, souvent à contretemps (à contrimage), ce que figurent les dessins[96] » démontre, dans son approche expérimentale radicale, la vacuité de définitions trop restrictives de la bande dessinée, l'œuvre supprimant ainsi le personnage, la succession de cases sur une même page, et même jusqu'au récit ordonné lui-même, comme s'en expliquait l'auteur : « le personnage ne peut exister que comme l'un des procédés créatifs dans la construction d'un réseau narratif omnipotent. En ce sens, le personnage est devenu, non plus le fondement du récit mais inséparable de lui : le récit est le personnage[97] ». Dans un autre registre, *Babar, Gédéon* relèvent-ils de la bande dessinée ? Plutôt que de trancher l'assignation de *Gédéon* de Benjamin Rabier en fonction d'une conception sémiologique de la bande dessinée ou d'une autre, il nous paraît ainsi plus profitable de nous intéresser à la manière dont les contemporains ont perçu *Gédéon,* ou *Babar*, ou d'autres œuvres aux lisières de l'album

[91] Joseph Van Haelst, « Les Origines du codex », dans Alain Blanchard, *Les Débuts du codex,* Turnhout, Brepols, 1989, p. 13.

[92] Michel Melot, *Livre,* . Paris, L'œil neuf édition, 2006.

[93] Ainsi, *Les Dépoteurs de chrysanthèmes* de Jean-Marc Rochette (Paris, Futuropolis, « Maraccas », 1980. Plus près de nous, et hors de notre corpus chronologiquement, on peut également penser à l'album de Marc-Antoine Mathieu, *Le Décalage*, qui repose sur un décalage entre le temps de la narration et celui du livre – le récit est ainsi déjà entamé sur la couverture, et le lecteur ne rattrape le début du récit que bien après.

[94] Les « 30x40 » de Futuropolis ne comportent ainsi en premier plat que le nom d'auteur.

[95] On peut penser à cet égard aux ouvrages pirates, ou à une frange de la production pornographique, où l'anonymat est largement pratiqué. Il existe par exemple une version pirate et anonyme de *Tintin et le lac aux requins*, reprenant non pas les photogrammes du dessin animé, mais des *strips* parus dans *Le Soir,* jamais rassemblés en album… sauf dans cette version pirate qui compte 44 pages.

[96] Claire Latxague, « L'image dans le récit. La Cage ou la mise en abyme iconique », *Textimage* n°4, « L'Image dans le récit II », http://www.revue-textimage.com/06_image_recit/latxague1.html (consulté le 21 février 2014).

[97] Martin Vaughn-James, cité par Thierry Groensteen, *La Construction de La Cage. Autopsie d'un roman visuel*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « For intérieur », 2002, pp. 59-60.

pour enfants et de l'album de bande dessinée, et à la manière dont les éditeurs et les prescripteurs (les bibliothécaires pour enfants, notamment) ont pu revendiquer à propos de ces œuvres ou non l'appellation de bande dessinée, cette assignation elle-même engageant des postures de lecture et des horizons de réception différenciés.

Les barrières s'efforçant de délimiter l'espace du livre, ou de la bande dessinée, sont variables, et largement arbitraires. Le débat nous paraît d'ailleurs stérile : plutôt que de chercher à forcer l'entrée de l'enclos, mieux vaut traiter la clôture pour ce qu'elle est : une chimère problématique intellectuellement mais révélatrice socialement. Dès lors, plutôt que de risquer une définition restrictive, qui se trouverait nécessairement mise à mal par des exceptions, il nous semble préférable de considérer que notre corpus se constitue de ces ouvrages considérés, à un moment ou un autre, comme des albums de bande dessinée, par les éditeurs, les auteurs, les collectionneurs, les critiques, les bibiographes, conservateurs, censeurs... À la suite des travaux s'inspirant du *linguistic turn*, il nous paraît plus pertinent de traiter l'album de bande dessinée comme une construction discursive, afin de penser en même temps « que les objets existent bien et que cela n'est qu'une convention[98] ». Refusant de considérer que les sources donneraient accès de manière transparente au monde qu'elles décrivent, nous postulons que nos sources, comme notre corpus d'étude, constituent des constructions discursives. Que la fossilisation de l'album de bande dessinée comme une entité strictement identifiée constitue un artifice, le fruit d'un travail social, n'interdit pas de chercher à comprendre l'évolution de ses formes et de ses appropriations, aussi bien par les auteurs que les lecteurs ou les différents médiateurs[99].

Cette attitude expose cependant à un obstacle de taille : celui de la dilution de notre objet de recherche, en raison de l'attrait représenté par le terme d'album, et de son flou sémantique. Historiquement, l'album de bande dessinée hérite certes de la tradition d'albums illustrés, comme notamment les albums Stahl, mais aussi de l'album conçu comme recueil, en particulier d'invendus. Le basculement massif de la bande dessinée dans la sphère de la presse enfantine illustrée au début du XX^{e} siècle fait ainsi cousiner l'album de bande dessinée avec les recueils d'invendus rassemblant sous une couverture cartonnée plusieurs numéros successifs d'un même illustré. Par ailleurs, tout au long de notre période,

[98] Alain Desrosières, *La Politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique.* Paris, La Découverte, 2010, p. 8.

[99] Sur les débats épistémologiques suscités dans les années quatre-vingt-dix par le paradigme du *linguistic turn* voir Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, 6, 1989, p. 1505-1520, Geoff Eley, « De l'histoire sociale au tournant linguistique dans l'historiographie anglo-américaine des années 1980 », *Genèses*, 7, 1992, p. 163-193, Bernard Lepetit (dir.), *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale.* Paris, Albin Michel, 1995 et Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Belin, 1996, ainsi que Ian Hacking, *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?* Paris, La Découverte, 2001.

le terme d'album est revendiqué par toute une série de publications de bande dessinée aux caractéristiques éloignées du livre : *Album+* du *Journal de Spirou*, collection « Album Eclair Comics » chez Aredit... Mais plutôt que de pointer une dissolution de notre objet, ce succès du terme même d'album nous semble au contraire indiquer la force d'attraction du modèle du livre de bande dessinée, dont se réclament jusqu'à des formes de publication éloignées de la librairie.

2.3 LE LIVRE DE BANDE DESSINÉE, AU CŒUR DES MUTATIONS CULTURELLES DE LA FRANCE DES « TRENTE GLORIEUSES »

À rebours du projet d'analyser avec la bande dessinée une forme culturelle populaire, nous avons placé au cœur de notre analyse le livre, l'album. En 1950, l'album reste un format de publication bourgeois, au sens où le prix même de l'objet le cantonne à un lectorat limité et où les éditeurs qui s'emparent de ce standard visent explicitement les enfants les plus favorisés socialement. Il ne s'agissait pas pour nous d'analyser la bande dessinée sous l'angle de sa dignité, en s'attachant pour cela à sa forme de publication la plus « noble », reproduisant ainsi le clivage légitimateur entre livres dignes d'intérêt et fascicules voués aux enfers. Au contraire, nous cherchions à déconstruire la fausse évidence de l'album comme forme achevée de publication, en restituant le processus par lequel l'album s'impose dans l'espace des lectures, et la manière dont la forme est définie par l'interaction entre les éditeurs, les auteurs, la perception du marché par les premiers, les pratiques sous contraintes des seconds, et bien entendu les usages différenciés qui sont faits de ces formats par les lecteurs.

Notre période d'étude s'étend du début des années cinquante à la fin des années quatre-vingt. L'adoption en 1949 d'une législation encadrant étroitement les publications destinées à la jeunesse place les loisirs enfantins sous surveillance. Comme l'ont montré Pascal Ory puis Thierry Crépin, l'adoption de la loi obéit à des motivations complexes, parmi lesquelles la méfiance envers la bande dessinée joue un rôle central. Lorsque les commissaires chargés d'appliquer la loi entament leurs travaux en 1950, l'album de bande dessinée n'occupe qu'une place marginale dans le paysage des publications destinées à l'enfance – et les adultes, s'ils peuvent lire les albums, ne sauraient assumer publiquement cette pratique culturelle.

Le début des années cinquante correspond à une période de recompositions et de tâtonnements, de la part d'éditeurs qui prolongent les expériences menées dans l'entre-deux-guerres[100]. La refondation des industries graphiques s'opère au détriment des éditeurs de la période précédente : les éditeurs parisiens perdent en effet leur suprématie au profit d'éditeurs provinciaux (dans le domaine du fascicule) mais surtout, dans le cas du livre, belges. Par un singulier retournement de polarité, la périphérie éditoriale que constitue la Belgique devient en effet un centre, occupant la marge délaissée par le système éditorial parisien.

Les années soixante bousculent cependant rapidement ce schéma, quand l'un des relais parisiens de la centralité périphérique belge se retrouve au cœur du jeu. En rachetant *Pilote* et en éditant les albums issus des pages du journal, le Français Dargaud ne fait que reproduire le modèle belge du Lombard ; mais le succès considérable d'Astérix, qui tient en partie de la mystérieuse alchimie entre une œuvre et son époque, tire l'éditeur vers des sommets inconnus, et entreprend de transformer en profondeur le paysage de l'édition de bande dessinée. En faisant entrer la bande dessinée dans l'ère du million d'exemplaires au milieu des années soixante, *Astérix* ne change pas seulement le regard porté par les adultes en général, et les élites culturelles en particulier, sur la bande dessinée : il bouleverse les conditions d'exercice du secteur. *Astérix* modifie non seulement l'horizon d'attente des auteurs (qui peuvent alors envisager une reconversion vers de nouvelles thématiques), mais aussi celui des éditeurs (qui peuvent espérer adresser leurs produits à de nouveaux clients) et celui des lecteurs.

Le point de bascule de notre période, à maints points de vue, se situe en 1974. La première édition du festival international de la bande dessinée d'Angoulême confirme l'apparition de nouvelles pratiques de lectures. Le départ de René Goscinny de la rédaction de *Pilote* et la publication du « Cadeau de César » dans les pages du *Monde* témoignent de l'affaiblissement des journaux dans leur rôle créatif, et le passage de *Pilote* à une parution mensuelle confirme cet affaiblissement. Le dynamisme créatif s'est déplacé du côté du livre : alors que meurt le grand ancêtre Alain Saint-Ogan, l'éditeur Futuropolis commence son travail d'exhumation patrimoniale et de publication de nouveaux talents, autour d'une attention nouvelle portée à la présentation matérielle des ouvrages. Ce milieu des années soixante-dix synthétise donc une période de recompositions en profondeur du paysage créatif et éditorial.

[100] Sur cette période, voir les travaux d'Annie Renonciat, op. cit., et la thèse en préparation de Julien Baudry, *La Narration graphique chez Alain Saint-Ogan, du dessin de presse à l'univers culturel de l'enfance*.

La fin des années quatre-vingt constitue une rupture. Alors que dans les années cinquante les sorties se comptaient en dizaines, le cap du millier de titres publiés dans l'année est franchi en 1984 selon les statistiques du Syndicat national des éditeurs (SNE), qui mentionnent un chiffre d'affaires dépassant les trois cent millions de francs[101], représentant presque 4 % du chiffre d'affaires total du marché de l'édition. Les journaux sont alors au plus mal alors que les albums se trouvent aisément dans les étals des supermarchés. Au bouillonnement des années soixante-dix succède alors, dans la deuxième moitié de la décennie quatre-vingt, une phase de restructurations, marquée par l'irruption des éditeurs généralistes et la fragilisation des positions de bien des entreprises qui peinent à survivre au « printemps des éditeurs[102] ». Alors que l'avant-garde[103] est en pleine recomposition, de nouvelles tendances agitent également l'édition pour la jeunesse.

Le passage de relais de Futuropolis à plusieurs des auteurs qui forment la colonne vertébrale de L'Association, l'apparition de nouvelles maisons d'édition portant des ambitions alternatives (Cornélius en 1991, Le Dernier Cri en 1992, La 5e Couche en 1993, Fréon et Amok en 1994) témoigne d'un souffle créatif nouveau qui caractérise les années quatre-vingt-dix. Ces éditeurs atteignent une consécration au début des années 2000 avec le succès de librairie d'ouvrages issus de cette frange alternative, en particulier *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000-2003) ou *L'Ascension du Haut mal* de David B. (1996-2003)[104]. Parallèlement à cette évolution dans le secteur d'une édition « alternative », l'arrivée du manga entreprend de remodeler en profondeur le paysage de l'édition de bande dessinée pour la jeunesse. La publication d'*Akira* sous forme de fascicules vendus en kiosque à partir de mars 1990, puis de *Dragon Ball* en 1993 (en fascicules puis en volumes) amorce une vague de pénétration massive du manga dans le paysage éditorial français. Alors perçu comme une menace culturelle, associée aux dessins animés diffusés par le Club Dorothée, le manga fait ressurgir la thématique de l'encadrement des lectures pour la jeunesse dans des polémiques qui ne sont pas sans rappeler les années quarante.

[101] 328 711 000 FF, soit 91 millions d'euros de 2014.

[102] Jean-Marie Bouvaist, Jean-Guy Bouin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison : les nouveaux éditeurs en France : 1974-1988,* Paris, La Documentation française, 1989

[103] Sur la notion ambiguë et problématique d'avant-gardes et d'alternatives, voir les actes du colloque « Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale : tirer un trait/tisser des liens » organisé par le groupe ACME à l'université de Liège en novembre 2011, en cours de publication. Ainsi que Thomas Dupuis, Grégory Jarry, Jean-Christophe Menu, Loïc Néhou et Marc Pichelin, « La Nouvelle Bande dessinée », *Comix Club* n°1, janvier 2004, p. 120-126.

[104] Sur la manière dont cette production issue de l'édition « alternative » a pu déplacer les lignes de force de l'édition de bande dessinée, et imposer en particulier le format du « roman graphique », on peut se reporter notamment au pamphlet de Jean-Claude Menu, *Plates-bandes* (Paris, L'Association, « Éprouvette », 2005) ainsi qu'à Groupe ACME, *L'Association : une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Réflexion faite », 2011, ainsi qu'à Charles Hatfield, *Alternative Comics : An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

La période 1950-1990 constitue donc une séquence à la fois complexe et cohérente : après une phase pendant laquelle la bande dessinée se trouve placée sous étroite surveillance, les albums se banalisent peu à peu dans les librairies, les bibliothèques, les écoles, entrent dans les musées, intègrent la sphère d'action du Ministère de la Culture... Le livre de bande dessinée se déploie ainsi dans une société en pleine mutation. Henri Mendras a parlé de « seconde révolution française » à propos de ces bouleversements, dont la bande dessinée ne manque pas de se faire l'écho[105]. La croissance économique permet le développement d'une société de consommation et du loisir. La structure des groupes sociaux s'en trouve bouleversée : les sociologues scrutent l'apparition d'une « nouvelle classe ouvrière[106] », tandis que certains prédisent « la fin des paysans[107] ». Les bouleversements culturels sont tout aussi profonds, dans une société où les jeunes occupent une place nouvelle : la société française fait alors de ces jeunes « un objet d'études, d'inquiétude, de sollicitude[108] ». La figure médiatique du « blouson noir » est le nouvel emblème des inquiétudes sociales suscitées par les jeunes, inquiétudes dont la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse constituait également une expression[109]. Le baby-boom entreprend de remodeler la pyramide des âges, et le « conflit des générations » devient une expression et un thème à la mode[110]. L'une des dimensions de cette construction sociale de la jeunesse semble par ailleurs résider dans son accession à la consommation. Bénéficiant de l'enrichissement global de la société, la jeunesse accède à l'argent de poche[111]. L'argent devient en effet constitutif de cette jeunesse, comme l'a montré Anne-Marie Sohn dans son analyse du courrier de Ménie Grégoire : la revendication d'autonomie financière constitue un puissant moteur de conflits entre parents et enfants. Cette autonomie financière concourt à l'affirmation d'une culture jeune, une

[105] On trouve une évocation frappante des recompositions sociales et culturelles de la France des années cinquante à quatre-vingt dans la série *Michel Vaillant*, ancrée dans une représentation du quotidien ; voir Sylvain Lesage, *L'Aventure en famille : politique et société dans "Les Aventures de Michel Vaillant" (1957-1976)*, mémoire de master 1 d'histoire sous la direction de Denis Pelletier, Université Lumière Lyon II, 2005.

[106] Jean-Michel Chapoulie *et alii* (dir.), *Sociologues et sociologies : la France des années 60*, Paris, L'Harmattan, 2005.

[107] Henri Mendras, *La Fin des paysans. Changement et innovations dans les sociétés rurales françaises*, Paris, Armand Colin, « U 2 », 1967.

[108] Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007.

[109] Jean-Mathieu Méon, *L'Euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse, de la proscription au conseil*, thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Vincent Dubois, université Strasbourg III, 2003.

[110] Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois : histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette littératures, 2001, chap. VI : « Jeunes et adultes face à face : le discours de la double récrimination », p. 265-300.

[111] Sur l'argent de poche, voir *Ibid.,* chap. VII, « Le fossé entre parents et enfants ? », pp. 323-329.

culture qui « désagrège les valeurs gérontocratiques » pour reprendre la formule d'Edgar Morin[112].

Les quatre décennies de notre période correspondent également à une redéfinition en profondeur des pratiques et des hiérarchies culturelles. L'allongement de la scolarité, la banalisation des études et l'entrée plus tardive dans la vie active transforment les pratiques culturelles des jeunes des « Trente Glorieuses », et l'une des transformations les plus spectaculaires réside dans l'effritement du modèle légitimiste de la culture[113]. La bande dessinée se trouve placée au cœur des recompositions culturelles. Luc Boltanski proposait, en 1975, une lecture engagée de ces redéfinitions de la culture à l'œuvre dans le cas de la bande dessinée : l'émergence d'une jeunesse petite-bourgeoise accoutumée aux réflexes de la culture légitime, mais dépourvue des outils nécessaires pour s'investir totalement dans cette culture, se serait détournée vers les genres mineurs, en particulier la bande dessinée – un processus que le sociologue repère aussi bien du côté des créateurs que des lecteurs. Depuis les années quatre-vingt, les sociologues de la culture ont néanmoins pris leurs distances avec ces schémas réducteurs, imprégnés du binarisme de cette culture légitime qu'ils entreprennent pourtant de critiquer[114]. Ils mettent au contraire en avant des phénomènes de « dissonance », d'« éclectisme » et d'individualisation des pratiques culturelles[115].

L'effritement du modèle légitimiste de la culture suscite de multiples inquiétudes. Au début des années soixante, la querelle suscitée par l'introduction du livre de poche témoigne des craintes renouvelées d'une dilution de la culture à l'ère de la culture de masse. Celles-ci se déplacent alors vers un débat sur les effets nocifs de la télévision et le décryptage de la « civilisation des loisirs ». Comme l'analyse Bernard Lahire,

> Plus le domaine réservé de la culture légitime s'étend (jazz, photographie et cinéma hier, bandes dessinées, rock ou séries télévisées qui sont les nouveaux prétendants aujourd'hui), et plus la foi en la légitimité culturelle s'étiole. Plus le nombre de « dieux légitimes » auxquels on est autorisé par les diverses institutions de la culture à vouer un culte augmente, plus le degré général de croyance culturelle diminue[116].

---

[112] Edgar Morin, *L'Esprit du Temps,* Paris, Armand Colin / INA, « Médiacultures », 2008, p. 167.

[113] Pascal Ory, *L'Entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, Seuil, « XX^{e} siècle », 1983.

[114] Voir notamment Bernard Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques,* Paris, La Découverte, 1999 et Éric Maigret, « Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », *Esprit*, mars-avril 2002, p. 170-178.

[115] Bernard Lahire, *L'Homme pluriel,* Paris, Nathan, 1998, Danilo Martuccelli, François de Singly, *Les Sociologies de l'individu, Sociologies contemporaines,* Paris, Armand Colin, 2009.

[116] Olivia Ferrand, « Un entretien avec Bernard Lahire sur la sociologie des pratiques culturelles », http://ses.ens-lyon.fr/un-entretien-avec-bernard-lahire-sur-la-sociologie-des-pratiques-culturelles-25459.kjsp?RH=04 (consulté le 22 février 2014).

La bande dessinée se trouve placée au cœur du processus de recomposition des hiérarchies culturelles, où la forme de publication (le livre) joue selon nous un rôle décisif, en acclimatant la bande dessinée dans le temple culturel sous les habits du support privilégié de la légitimité écrite.

3. Des sources pour l'histoire culturelle de la bande dessinée.

Pour appréhender les mutations qui se manifestent pendant notre période, nous sommes confronté à une singulière pénurie d'archives ; situation paradoxale en histoire contemporaine, où l'historien est plutôt confronté au vertige d'innombrables sources. Pourtant, les archives permettant de traiter le plus directement la question faisaient singulièrement défaut. Parmi les archives publiques, les données renseignant directement sur notre question étaient en effet rares, et il a fallu recourir à d'autres biais.

3.1 DÉPÔT LÉGAL

Pour évaluer l'arrière-plan économique dans lequel s'inscrivent les appropriations différenciées de l'album, nous disposons de plusieurs séries d'outils : fiches de dépôt légal, notices bibliographiques, statistiques, archives d'éditeurs mais également bases de données bibliographiques de collectionneurs. Le projet de quantifier la production de livres ne constitue pas une démarche nouvelle[117] ; dans le cas de la bande dessinée, cette approche constitue cependant une nouveauté, et doit affronter des limites inédites.

Élaborées à l'origine dans un but plus policier que bibliographique[118], les archives du dépôt légal sont d'une fiabilité bien supérieure au XX^{e} siècle, où elles enregistrent efficacement l'ensemble de la production sur le sol français. Deux catégories principales d'ouvrages échappent aux mailles du filet bibliographique des services du dépôt légal : les ouvrages imprimés à l'étranger et les ouvrages clandestins. Par définition, le nombre et

[117] Après de multiples travaux, Robert Estivals soutient ainsi en 1971 une thèse pionnière : *La Bibliométrie bibliographique*, thèse de doctorat en lettres sous la direction de Pierre Vilar, université Paris I, 1971. Ce travail incarne un tournant dans l'usage des statistiques dans les études littéraires.

[118] Isabelle de Conihout, « Police de la librairie et mesure du livre au XIX^{e} siècle : le dépôt légal, la *Bibliographie de la France* et la bibliométrie », dans Alain Vaillant (éd.), *Mesure(s) du livre*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 23-39.

l'importance de ceux-ci s'avère singulièrement difficile à évaluer, mais il est avéré qu'ils jouent un rôle non négligeable dans plusieurs franges du spectre éditorial, particulièrement à partir de la fin des années soixante-dix : ouvrages pornographiques qui, sans nécessairement circuler clandestinement, dérogent aux obligations de dépôt, albums pirates, pastiches... On peut cependant se risquer à considérer que les volumes d'ensemble de l'édition de bande dessinée ne sont pas totalement faussés par cette production clandestine.

Hors de la production clandestine, le dépôt de la bande dessinée s'avère cependant fragmenté, négligé ou retardé[119] : toute la production imprimée en Belgique (Marcinelle, Tournai, Fleurus...) ou en Italie échappe ainsi au dépôt imprimeur, tandis que tout ce qui est diffusé en France mais édité en Belgique (Lombard, Casterman, Dupuis...) connaît des lacunes non négligeables selon les époques[120] : la « collection du Lombard », par exemple, n'est ainsi déposée que lors de la réédition par Dargaud en 1957, sept ans après le lancement de la collection – et alors même que Dargaud commercialise la collection depuis 1951 au moins. Bien que le spectre couvert par le dépôt légal s'améliore dans les années cinquante, les lacunes persistent : celles-ci empêchent d'une part de considérer le Dépôt légal comme une panacée mais, surtout, interrogent sur le statut occupé par la « littérature dessinée » au sein de la Bibliothèque nationale, en charge du dépôt[121].

Les données du Dépôt légal nourrissent la *Bibliographie de la France,* et alimentent l'annonce des nouveautés. Ces données ont donné lieu à des exploitations bibliométriques particulièrement riches[122]. Cependant, elles ne reprennent pas l'ensemble de la production déposée dans le cadre du dépôt légal, et ne répartissent pas les ouvrages par catégories de manière fiable. En 1979, par exemple, les rares albums de bande dessinée que l'on peut retrouver sont pour l'essentiel classés en romans, comme par exemple les *Fantaisies solitaires* d'Alexis ou *Rosalie* de Calvo.

C'est donc par un dépouillement direct que les données du dépôt légal sont réellement utilisables. Les fiches de dépôt légal procurent des renseignements précieux, permettant de préciser les dates de sortie des ouvrages – même si un report est toujours possible – et,

[119] Olivier Piffault, « Destinées et aléas : La bande dessinée dans les bibliothèques françaises », *Bibliothèque(s)* n°51, juillet 2010, pp. 11-15.

[120] Les éditeurs belges n'entrent donc dans le circuit du dépôt légal que par le circuit du dépôt légal des distributeurs, moins bien appliqué que le dépôt légal éditeur et le dépôt légal imprimeur.

[121] Une dernière limite sur ces données tient au fait qu'il s'agit de déclarations préalables à l'impression, donc sujettes à modification ou à abandon. Les chiffres de tirage sont toujours des chiffres arrondis, et ne donnent pas d'indications sur les exemplaires de passe.

[122] Isabelle Conihout, « Police de la librairie », *op. cit.*

surtout, offrent une indication du tirage de l'ouvrage en question. Ces archives sont réparties entre les Archives nationales (Cote 1997-0353) et la Bibliothèque nationale de France, qui conserve dans ses archives la partie postérieure à 1967. Cependant, après 1974, les données ne sont plus réellement exploitables : auparavant, les fiches sont ordonnées par éditeur. Il est donc relativement aisé de procéder au dépouillement de la production des éditeurs publiant de la bande dessinée, ou susceptibles de publier de la bande. Après 1974, le service du dépôt légal est manifestement dépassé par le volume en constante augmentation des ouvrages déposés, et les fiches sont alors conservées par ordre chronologique d'arrivée. Identifier un ouvrage donné relève alors d'une gageure totalement démesurée par rapport aux résultats que l'on peut espérer d'une telle source. Nous n'avons donc pu utiliser les données du dépôt légal sur l'ensemble de notre période.

Il n'était malheureusement pas envisageable de compléter l'analyse par le dépouillement du dépôt légal belge. Celui-ci n'est en effet créé que par la loi du 8 avril 1965[123], qui s'inspire du voisin français ; la *Bibliographie de Belgique*, institution plus ancienne, se montre particulièrement lacunaire, et n'offre pas de solution satisfaisante, tant la mauvaise volonté des éditeurs à déposer leurs ouvrages est manifeste[124].

3.2 STATISTIQUES DE BRANCHE

Nous disposons également, pour reconstituer l'évolution de l'état des forces éditoriales, de données statistiques collectées dans le cadre des enquêtes de branche, précieuses pour appréhender les tendances de l'édition de bande dessinée. Elles offrent un aperçu de l'évolution du chiffre d'affaires, du nombre de titres, du tirage moyen, qui permettent de se faire une première idée approximative de la physionomie du marché. Par rapport à d'autres études plus spécifiques à l'édition de bande dessinée, l'avantage de cette série statistique réside également dans son approche résolument généraliste.

La loi du 7 juin 1951 définit les statistiques obligatoires ; l'arrêté du 13 février 1954 donne mandat au Syndicat national des Éditeurs de réaliser l'enquête de la branche

[123] Sur l'adoption du dépôt légal en Belgique, voir Jozef Brock, « Le Dépôt légal », *Bulletin des Bibliothèques de France* n°1, janvier 1966, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1966-01-0015-004 (consulté le 23 février 2014).

[124] Par ailleurs, un certain nombre de spécificités de la *Bibliographie de Belgique* s'avèrent, à l'usage, problématiques, en particulier l'existence d'une distinction entre publications pour enfants (*Kinderboeken*) et « littérature populaire » (*Volksliteratuur*) : au fil des numéros, des publications monographiques ou périodiques de bande dessinée peuvent passer de l'une à l'autre des rubriques (notamment les *Héroïc-Albums*).

« édition de livres ». Les premiers résultats probants ne datent cependant que de septembre 1959, et l'enquête est progressivement affinée dans les années 1960, notamment par un changement de la nomenclature, qui passe progressivement de 5 à 53 catégories[125]. Cependant, jusqu'en 1975, le champ de l'enquête couvre les ventes de livres et les cessions de droits, alors qu'après 1975, seules les ventes de livres sont couvertes. On peut émettre l'hypothèse qu'un tel changement de couverture n'est pas véritablement gênant dans le cas de la bande dessinée, qui n'est qu'assez faiblement affectée par les cessions de droits (qui représentent alors, en moyenne, 2 à 3 % du chiffre d'affaires global de l'édition).

Ce n'est qu'en 1974 que la branche « bande dessinée » est distinguée, dans les statistiques de production, de l'édition de jeunesse, et c'est en fait surtout dans les années quatre-vingt que l'on voit proliférer enquêtes statistiques et études de marché. Le SNE établit ses statistiques par consultation des éditeurs, mais ne prend pas en compte l'intégralité de la production. À partir de 1966, la barre minimum pour être comptabilisé dans l'enquête annuelle est fixée à 100 000 F de chiffre d'affaires[126] ; en 1977, cette barre minimale est relevée à 200 000 F, afin de compenser les effets de l'inflation (200 000 F correspondent alors à 112 500 € de 2014). Le poids économique des maisons d'édition au chiffre d'affaires inférieur serait, selon le SNE, relativement négligeable (moins de 1 % du CA global de l'édition, selon ses estimations[127]). Pourtant, en dépit d'un poids économique « négligeable », ces petits éditeurs, situés sous la frange des 100 000 puis des 200 000 F, jouent un rôle important de défricheurs et de découvreurs de talents. Cette observation est vraie dans l'édition en général ; elle l'est plus encore dans l'édition de bande dessinée, petit marché où quelques albums au catalogue, même tirés à quelques milliers d'exemplaires, peuvent peser d'un grand poids symbolique, jouir d'une considération critique bien supérieure à ce que laisserait supposer un simple regard porté sur le chiffre d'affaires. Le dynamisme et la créativité des petites maisons d'édition s'avèrent déterminants dans l'évolution du secteur, tant il aiguillonne les plus gros des éditeurs à diversifier leur propre

[125] Pour un historique de cet affinage des rubriques, voir Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980 : stratégies et discours des éditeurs,* thèse de doctorat en sciences de l'information sous la dir. de Michel Palmer, Paris III, 2000.

[126] Soit 126 300 € de 2014.

[127] L'enquête de 1969 précise ainsi que 578 maisons ont répondu à l'enquête, mais que seules les réponses des 375 maisons dont le CA dépasse 100 000 F ont été exploitées, un sondage ayant permis « d'évaluer à environ 0,5 % du chiffre d'affaires global de l'édition la part des 203 maisons non exploitées », qui « peuvent donc être négligées sans fausser l'image de l'édition française ».

production, à tenter de s'approprier des auteurs, des formes ou des genres défrichés par les plus petites des maisons[128].

L'importance de la micro-édition dans le processus de renouvellement du marché, dans la découverte de nouveaux auteurs, est donc mécaniquement sous-estimée dans ces enquêtes, qui privilégient la grande édition. On pourrait postuler cependant que les maisons qui réussissent finissent par entrer dans le cadre de l'enquête ; les statistiques ne se pencheraient donc que sur les réussites. Les chiffres du SNE ne sont qu'un point de départ, et indiquent des tendances plus que des valeurs absolues.

Un autre problème couramment posé par l'utilisation de ces statistiques concerne la méthode de ventilation des ouvrages dans chacune des rubriques – ou plutôt l'absence de méthode : chaque éditeur répartit, empiriquement, son catalogue dans l'une ou l'autre des rubriques. En l'absence de précisions sur la « cuisine interne », chez chaque éditeur, force est de prendre ces catégorisations comme des tendances et non des valeurs absolues. En l'occurrence, on peut penser que ce problème de répartition des ouvrages ne pose guère problème dans le cas de la bande dessinée. Mais il soulève en fait un double problème, à la fois diachronique et synchronique. D'une année sur l'autre, les rubriques évoluent. Lorsque la bande dessinée est subdivisée en « bande dessinée jeunesse » et « bande dessinée adulte », on observe donc des flottements dans la répartition statistique des catégories d'ouvrages. Mais à l'intérieur même des années, un autre problème se pose – le même qui taraude théoriciens et critiques : celui des frontières de la bande dessinée avec, notamment, le dessin d'humour, l'album pour enfants et, parfois, le roman : le dessinateur argentin Guillermo Mordillo, par exemple, est-il un dessinateur humoristique, auteur d'albums pour enfants ou un dessinateur de bande dessinée ? Le cas des ouvrages désignés dans la presse spécialisés comme du « para-BD » pose un autre problème : ces titres peuvent regrouper soit des études consacrées à la bande dessinée (biographies, monographies, dictionnaires...), soit des œuvres aux frontières de la bande dessinée et d'autres formes narratives, plastiques, ou encore des ouvrages ne relevant pas de la bande dessinée du point de vue du langage, mais s'y rattachant parce qu'ils constituent des produits dérivés tirés d'une bande dessinée : roman adapté d'un dessin animé lui-même inspiré d'une bande dessinée, etc. *A priori*, dans les enquêtes du SNE, ces ouvrages ne sont pas pris en compte ; mais ils le sont souvent dans d'autres études (en particulier les enquêtes menées dans les

[128] Dans leur enquête sur « le printemps des éditeurs », Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Bouin relèvent qu'en 1980, 37 % seulement des nouveaux éditeurs qu'ils étudient dépassent les 200 000 F de chiffre d'affaire. Cf Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison, op. cit.*

années 1980 par *L'Année de la bande dessinée*), sans que cet élargissement du corpus ne soit explicitement indiqué : on risque alors de rapporter des chiffres non comparables...

3.2 PRESSE PROFESSIONNELLE ET OUTILS SPÉCIALISÉS

Ces statistiques du SNE sont complétées par d'autres publications (la *Bibliographie de la France, le Bulletin du livre*, et *Livres Hebdo*) qui soulèvent des problèmes plus classiques. La plus ancienne de ces publications est la *Bibliographie de la France*. Créée en 1814, elle paraît jusqu'en 1979, sous l'égide du Cercle de la Librairie. La *Bibliographie de la France* est divisée en plusieurs parties. La première, « Bibliographie officielle », recense l'ensemble des publications reçues au titre du dépôt légal ; établies par la Bibliothèque nationale, ses notices fournissent une information bibliographique très complète, du moins en théorie : l'étendue de sa couverture dépend justement du respect par les éditeurs du dépôt légal, qui pose problème avec les éditeurs belges. En janvier 1972, la *Bibliographie de la France* fusionne avec *Biblio (Mensuel)* pour devenir *Bibliographie de la France (Biblio*), de 1972 à juillet 1979. La troisième partie, « Chroniques » publie des nouvelles sur le secteur de l'édition, et les catalogues de livres d'étrennes paraissent annuellement comme un supplément particulièrement précieux pour retrouver des catalogues d'éditeurs.

Paraissant de 1958 à 1979 à un rythme irrégulier[129], le *Bulletin du livre* constitue un outil d'information pour l'interprofession : cadre législatif et politique, informations sur le marché national, sur les innovations étrangères, couverture rigoureuse des principales foires internationales (Francfort en particulier). La revue accorde son attention aux nouveautés du secteur : chiffres des meilleurs tirages, lancement de nouvelles collections, nouvelles des foires internationales, adaptations cinématographiques, mais propose également des bibliographies thématiques, et des analyses de la situation du marché, des entretiens avec des éditeurs, des libraires... et annonces des « livres du mois ».

La dernière-née de ces publications, *Livres-Hebdo*, créée par un descendant des frères Garnier, le journaliste Jean-Pierre Vivet, concentre à partir de 1979 ces deux missions de la presse professionnelle : annoncer et informer. La nouvelle revue résulte en effet de la

[129] Le *Bulletin du livre* paraît de décembre 1958 à juillet 1979, sur un rythme d'abord bi-mensuel (décembre 1958-juillet 1963), puis mensuel (septembre 1963-décembre 1971), avant de revenir brièvement à une périodicité bi-mensuelle (janvier 1975-août 1975), pour finir avec trois numéros par an (septembre 1975-juillet 1979)

fusion de la *Bibliographie de la France* et du *Bulletin du livre* et condense information professionnelle et parutions, mêlant enquêtes, dossiers, avis de parution et publicités. Revues interprofessionnelles, ces trois revues présentent le même type de biais que les statistiques du SNE, notamment une sur-représentation des plus gros éditeurs – en particulier dans les annonces et publicités. Les chiffres avancés sont hautement sujets à caution : rendus publics auprès de l'ensemble des professionnels du livre, ils sont au moins autant une arme stratégique qu'un outil de mesure fiable.

Dans *Livres-Hebdo*, la bande dessinée occupe une place qui, sans être véritablement importante, est régulière : chaque année, au moment du festival d'Angoulême, la rédaction consacre un dossier au « phénomène » avec analyse des principaux chiffres, classement des best-sellers, calendrier des sorties les plus attendues, et entretiens avec les acteurs du milieu. L'accent y est surtout mis sur la dimension industrielle de l'édition de bande dessinée, les plus gros tirages et les tendances de demain, afin d'aider les libraires à affiner leurs commandes dans un secteur en pleine mutation.

Livres-Hebdo témoigne et construit tout à la fois cette segmentation du marché entre éditeurs. Dans un marché en très nette expansion dans les années 1980, l'enjeu principal devient de faire connaître sa production. Dans ce contexte, l'accès à l'information interprofessionnelle s'avère stratégique : pour toucher les librairies de premier niveau susceptibles d'accueillir leur production, l'outil promotionnel devient incontournable. Le marché explose, et les libraires généralistes, tout en étant attirés par le dynamisme de ce segment, ne connaissent pas toujours très bien la production. La tentation est donc grande de se rabattre sur les valeurs sûres que sont les éditeurs solidement installés dans le paysage éditorial, soit en vertu de leur ancienneté, soit en vertu de leur « surface » médiatique. Les éditeurs les plus modestes se contentent donc d'autres modes de valorisation de leur catalogue auprès des libraires : tournée des représentants, contacts directs, en particulier dans le cas des plus importantes librairies spécialisées, etc.

Nous avons également eu recours à une autre source pour établir la cartographie de ce marché de l'album : l'outil interprofessionnel *Éditeurs et diffuseurs de langue française*. Cette publication connaît plusieurs titres : successivement *Répertoire international des éditeurs de langue française* (1971), *Répertoire international des éditeurs et diffuseurs de langue française* (1975-1978), puis *Les Éditeurs et diffuseurs de langue française* (1979-2004). Il s'agit, comme son nom l'indique, d'un répertoire international. Diffusé en France par le Cercle de la Librairie, il est édité par l'Union des éditeurs de langue française, qui

regroupe, en 1979, l'Association belge des éditeurs de langue française, l'Association des éditeurs canadiens, l'Association des éditeurs d'ouvrages scolaires du Québec, le Syndicat national de l'édition française, et la Société des libraires et éditeurs de la Suisse romande. Nous avons préféré exploiter cet outil plutôt que l'« Annuaire-guide » publié de 1959 à 1979 par le *Bulletin du Livre*, à la couverture plus réduite. Le spectre du répertoire international est donc bien plus large que les enquêtes du SNE et permet de prendre en compte les circulations intenses de l'imprimé dans l'espace francophone, en particulier à l'échelle régionale (France, Belgique, Suisse). De ce point de vue, l'édition canadienne nous importe moins, car les circulations sont très faibles du Canada vers la France en matière de bande dessinée[130]. Cependant, la faiblesse de l'édition canadienne de bande dessinée n'est pas sans intriguer : faut-il la comprendre comme la conséquence de la proximité avec le système américain des *comics* ? Ou l'inscription dans une culture littéraire différente ? Ou encore la conséquence d'un système de diffusion qui cantonne la bande dessinée au kiosque à journaux ? Autant d'hypothèses auxquelles il n'a pour l'instant été apporté que des réponses partielles[131].

Ce répertoire, dans la mise en série d'éditions successives, permet de restituer les circuits de diffusion-distribution, le spectre des spécialités éditoriales déclarées, les adresses et raisons sociales ; il permet par ailleurs de faire émerger l'activité de petits éditeurs négligés des histoires canoniques de la bande dessinée.

Parmi les outils qui permettent de compléter ou d'affiner certaines données obtenues à l'aide de ce répertoire (presse spécialisée, fanzines...), une attention particulière doit être ici accordée au cas de *L'Année de la bande dessinée*. Cette publication périodique marque les années 1980 par la volonté qu'elle représente d'installer avec force et originalité un discours critique riche. Fruit de la confrontation de multiples auteurs et styles, elle propose un point de vue souvent fouillé sur les politiques éditoriales. Ce sont ici les chiffres publiés chaque année qui nous intéresseront, et les analyses qui en sont faites. Précisons cependant qu'il existe deux *Années de la bande dessinée* : l'une publiée pendant trois ans, de 1982 à 1984, par la librairie Temps Futurs, couvre les années 1981-1982, 1982-1983, et 1983-

[130] Ces circulations sont cependant loin d'être négligeables de la France vers le Canada, comme l'indique Sylvain Lemay, *Le « Printemps » de la bande dessinée québecoise, 1868-1975*, thèse de doctorat en études littéraires, sous la direction de Jacques Pelletier. Montréal, UQAM, 2010. Voir aussi Michel Viau, *BDQ, répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*. Laval (Québec), éditions Mille-Îles, 2000.

[131] Voir notamment sur ce point particulier Mira Falardeau, *La Bande dessinée au Québec*, Montréal, Boréal, 1994. Il n'entre pas dans le cadre de ce travail d'éclaircir la question de cette faiblesse de l'édition canadienne de bande dessinée ; espérons cependant que les bases que nous tâchons apporter ici fourniront le socle d'une future réflexion à cette question d'importance pour la compréhension des circulations culturelles entre l'Europe et le Canada.

1984. L'autre, de 1985 (1984-1985) à 1988, est publiée par Glénat, et complète la couverture critique déjà opérée par la revue *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*.

L'Année de la bande dessinée apporte des analyses détaillées du marché de la bande dessinée, à travers une batterie d'indicateurs nettement plus fins que ceux qu'autorise l'enquête du SNE : pour les vingt principaux éditeurs, sont distingués les nouveautés des réimpressions, les albums noir et blanc des albums couleurs, les albums d'auteurs débutants, la proportion par éditeurs d'œuvres prépubliées, le nombre de tirages de tête... Autant d'informations capitales pour procéder à une analyse plus approfondie de l'activité éditoriale. On regrettera bien évidemment que de telles précisions ne soient pas disponibles pour la période précédente, notamment la période 1974-1981. En l'absence d'une couverture exhaustive de la période, les chiffres fournis par *L'Année de la bande dessinée* fournissent un effet de loupe sur le marché.

3.3 ARCHIVES PUBLIQUES

Au sein des archives publiques, trois ensembles archivistiques ont retenu notre attention : les archives du dépôt légal, celles de la Commission de surveillance et de contrôle (CSC) chargée de l'application de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, et les archives du Ministère de la Culture.

Conservées au Centre des archives contemporaines (CAC de Fontainebleau, les archives de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse (CSC) permettent de retracer l'évolution de l'action de la Commission. Outre les procès-verbaux, qui constituent l'essentiel de la masse documentaire déposée, on trouve dans ce fonds des documents de travail et quelques dossiers de presse – mais pas les archives du Secrétariat de la Commission chargé de la coordination avec les éditeurs, et en particulier de relayer les consignes édictées par la Commission, notamment en convoquant les éditeurs considérés comme fautifs pour des séances d'explication que, faute de mieux, on doit se contenter de lire en filigrane dans les comptes-rendus de séances et dans quelques rares dossiers plus fournis. Les procès-verbaux de séances permettent de restituer l'ordinaire du fonctionnement de la Commission et les débats internes, parfois vifs dans cette période de marginalisation de l'institution[132]. Les comptes-rendus restent cependant

[132] Voir Jean-Mathieu Méon, *L'Euphémisation de la censure, op. cit.* et la thèse en préparation d'Anne Urbain sur les éditeurs de *curiosa* après 1945.

souvent succincts et parfois lacunaires. Nous disposons par ailleurs d'un outil de travail irremplaçable, avec le *Dictionnaire des livres et journaux interdits* de Bernard Joubert[133], qui compile l'ensemble des ouvrages condamnés par la Commission.

Les archives de la Commission de surveillance et de contrôle n'offrent cependant qu'une perspective étroite sur un phénomène éditorial bien plus large car si, dans les premières années de son fonctionnement, l'album apparaît comme un facteur aggravant justifiant des condamnations – ou, tout au moins, des suspicions – renforcées, les albums de bande dessinée sortent bien vite des priorités des commissaires.

Les archives du ministère de la Culture permettent d'entrevoir, dans la dernière décennie de notre période d'étude, l'apparition de la bande dessinée dans le périmètre d'action des services du ministère. Elle reste un objet relativement périphérique au sein d'un ministère qui élargit le spectre de ce qu'il reconnaît comme pratique culturelle. Les fonds d'archives les plus denses consacrés à la bande dessinée ne renvoient pas directement à l'album, mais plutôt au projet de création d'un centre national consacré à la bande dessinée, à Angoulême. Les préoccupations ministérielles recoupent rarement la question de l'album de façon directe, à l'exception des tensions qui ont pu accompagner l'adoption du prix unique du livre : pour un produit élaboré de part et d'autre de la frontière avec la Belgique, l'application de la loi Lang sur le livre se montre complexe et les acteurs du secteur sont prompts à solliciter des interventions de la part du ministère.

3.4 ARCHIVES D'ÉDITEURS

Le nombre limité de ces archives et leurs lacunes nous a conduit à chercher en-dehors de ces grands fonds les archives à mêmes de construire notre objet de recherche.

Les recherches menées en histoire du livre ont montré depuis longtemps la difficulté d'accès aux archives d'éditeurs. Les archives éditoriales sont rarement disponibles et cette rareté est sans doute plus marquée encore dans le domaine de la bande dessinée. Les recompositions et concentrations du secteur dans les années quatre-vingt ont fait disparaître bien des archives à la faveur d'un rachat – quand les entreprises n'ont pas simplement disparu. Nous disposions cependant de quelques fonds accessibles ; à défaut d'être représentatifs, ils avaient l'avantage non négligeable d'être disponibles, et même sans

[133] Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2007.

couvrir l'étendue du spectre éditorial, ils nous permettaient de nous intéresser à des profils d'éditeurs variés. L'IMEC (Institut mémoire de l'édition contemporaine) contient ainsi plusieurs fonds d'archives d'éditeurs ayant publié de la bande dessinée, en particulier les archives d'Éric Losfeld[134], et les archives du groupe Hachette. Monument historique, les archives Hachette promettent de riches perspectives sur la bande dessinée. Elles n'apportent pas de réponse définitive à propos de l'arrêt de la production de bande dessinée dans les années cinquante par Hachette, qui bénéficie pourtant d'une expérience solide et du catalogue construit par son partenariat avec Walt Disney. Mais elles éclairent de nombreux autres points. D'une part, la tentation monopolistique qui caractérise Hachette conduit les services à accumuler fiches et notes sur la concurrence. D'autre part, la tentative de rachat des éditions Dupuis est documenté par un volumineux fonds d'archives issues de la maison de Marcinelle, qui fournit de riches enseignements sur la santé économique de l'entreprise. Dépassant largement notre cadre d'étude, cet ensemble permet d'entrevoir le basculement du centre de gravité de l'entreprise de la presse à l'édition, et les nombreuses tensions accumulées au sein du groupe familial à la faveur de la transmission générationnelle dans les années quatre-vingt.

Ces tensions se retrouvent dans un fonds d'archives autrement plus riche : les archives de Casterman, à Tournai. Apparue à la fin du XVIIIe siècle, la maison tournaisienne traverse deux siècles en restant au sein de la même famille. La division de l'entreprise entre édition et imprimerie assure une transmission générationnelle qui favorise la vitalité de la société. Avec quelques à-coups, cette transmission générationnelle fonctionne jusqu'aux années soixante-dix. Les éditions Casterman traversent alors une crise que l'on retrouve fréquemment dans ces entreprises familiales : les tensions entre héritiers vont croissant à mesure que les familles s'étendent ; les différentes branches familiales, incapables de s'entendre sur les stratégies à adopter pour s'adapter au nouveau contexte, décident de vendre à Flammarion en 1998.

À la faveur de ce rachat, Flammarion réorganise Casterman, décidant en particulier d'abandonner la localisation tournaisienne pour installer les bureaux à Bruxelles. Le départ de l'entreprise libère de vastes espaces à Tournai ; parallèlement, l'un des petits-fils de Louis-Robert Casterman, Étienne Pollet, avait commencé à collecter et à sanctuariser les

[134] Celles-ci sont cependant relativement restreintes, avec seulement vingt-trois boîtes d'archives au total, contenant dossiers éditoriaux, catalogues, dossiers de presse et archives iconographiques ; nous n'y avons cependant pas trouvé d'éléments probants concernant le maigre catalogue d'albums de bande dessinée publiés par l'éditeur.

archives de la société. Il cherche à en faire don aux archives de l'État belge à Tournai[135], qui manquent cruellement de place. Se noue alors un projet inédit : le déménagement des archives de l'État belge dans les locaux de Casterman, permettant ainsi de démultiplier la surface disponible – et d'accueillir ainsi ces archives. Aujourd'hui, une partie des anciens locaux de cette entreprise emblématique de la ville du Hainaut abrite sa mémoire même. Ces archives d'une très grande richesse étaient malheureusement en cours de classement pendant notre étude. L'arrivée subite de plusieurs kilomètres linéaires d'archives représente un choc que le centre de conservation mettra encore longtemps à digérer – d'autant que, lorsque nous y travaillions, les archives continuaient à réceptionner des cartons : la famille Casterman conserve encore des archives, qu'elle distille au compte-goutte, après un premier tri minutieux[136]. Lorsque nous avons commencé à exploiter ce fonds, celui-ci représentait 4,5 km linéaires, dont seule une faible partie était déballée – le catalogage, quant à lui, constitue une perspective bien plus lointaine encore ; des étagères entières étaient constitués de cartons d'archives enfermés dans des cartons de déménagement, gardés plusieurs années en garde-meuble et en piètre condition[137].

Le dépouillement systématique des archives de la maison tournaisienne s'avérait donc matériellement impossible mais, au gré des trouvailles, et grâce au soutien précieux de l'ensemble du personnel des archives de l'État belge, nous avons pu exploiter plusieurs types de documents : certains retracent l'ensemble de la vie économique de l'entreprise (dossiers juridiques, documents comptables ou administratifs...) tandis que d'autres concernent plus directement la production de livres : dossiers d'auteurs, relevés de droits, courriers divers, notes de composition, dossiers de mise en vente, argumentaires commerciaux... La double activité de Casterman, imprimeur et éditeur, offrait par ailleurs de belles séries (malheureusement discontinues) de fiches de fabrication, qui ouvrent des

[135] En Belgique, État fédéral, les archives nationales sont délocalisées ; seize villes accueillent des dépôts d'archives.

[136] À titre d'exemple, toutes les correspondances personnelles qu'Hergé avait pu échanger avec les différents membres de la famille Casterman, ou les employés de la maison, ont été jusqu'à présent expurgés des versements – non pas qu'il faille en attendre des révélations explosives mais parce que la valeur que peuvent atteindre des bouts de papier recueillant la signature du maître pose des enjeux économiques – et sentimentaux – inédits.

[137] Une partie de ces archives était également constituée du catalogue des livres édités par Casterman. Ceux-ci étaient malheureusement en cours de classement, rendant l'identification d'un ouvrage particulier extrêmement aléatoire, sauf cas exceptionnels, limitant notre capacité à mener des investigations précises sur les nuances entre différentes éditions d'un même titre.

perspectives inédites et à approfondir sur les tirages précis, les procédés de fabrication, les programmes de fabrication[138]...

Nous avons découvert plus tardivement l'existence d'archives de Futuropolis. Figure centrale du mouvement d'élargissement du périmètre de la bande dessinée et de la structuration d'une double démarche patrimoniale et résolument artistique (mettant plus souvent le projet éditorial au service du projet créatif d'un auteur que l'inverse), Futuropolis s'identifie largement à la figure de son fondateur, Étienne Robial, graphiste de talent revenu à son premier métier, bien qu'il accompagne aujourd'hui la naissance de L'Apocalypse. Il a conservé chez lui non seulement une bibliothèque intégrale de l'ensemble des éditions des titres Futuropolis, mais aussi une partie conséquente des archives de l'entreprise : documents comptables, bons de commande, catalogues, photographies, ainsi qu'un volumineux matériel destiné à la publication, à laquelle l'arrêt de l'entreprise a mis un terme[139].

Pour élargir le spectre du paysage éditorial, nous avons également eu recours aux archives de l'Institut national de la propriété intellectuelle, dont Michèle Piquard avait fait un usage pionnier[140] : structures juridiques des entreprises, raisons sociales ou adresses offraient autant de clés d'entrée dans une histoire éditoriale élargie alors que, de leur côté, les entretiens avec d'anciens éditeurs révélaient leurs limites.

Enfin, les catalogues d'éditeurs s'imposaient également comme une source indispensable pour restituer la manière dont sont élaborés des fonds d'éditeurs. Pour une partie nouveaux venus dans l'univers du livre, les éditeurs font l'apprentissage progressif de logiques de fonds et de collections. Le recours au catalogue permet ainsi d'interroger la manière dont les œuvres sont diffusées, et dont les paratextes éditoriaux organisent des protocoles de lecture différenciés.

[138] À elles seules, ces archives pourraient faire l'objet de plusieurs thèses. Le travail de Serge Bouffange sur l'histoire de l'entreprise jusqu'au début du XX^{e} siècle connaîtrait ainsi un prolongement bienvenu. Cf Serge Bouffange, *Pro Deo et patria : Casterman librairie, imprimerie, édition 1776-1919*, Genève, Droz, 1996.

[139] La cave de l'atelier d'Étienne Robial contient ainsi plusieurs milliers de *strips* américains destinés à la collection « Copyright », et restés en partie inédits.

[140] Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, *op. cit.*

Des années cinquante aux années quatre-vingt : émergence et crise du modèle de l'album

Pour rendre compte des mutations de la bande dessinée lorsqu'elle passe d'un support à l'autre, il nous fallait combiner plusieurs approches, articulant analyse de la santé économique du secteur éditorial, recompositions du lectorat, émergence d'un milieu de médiateurs... Avant toute évaluation de la manière dont auteurs, éditeurs, médiateurs et lecteurs pouvaient s'approprier la forme-livre, il nous paraissait nécessaire d'évaluer l'arrière-plan économique dans lequel s'inscrivent ces appropriations. En suivant l'évolution du nombre de titres produits, le chiffre d'affaires généré par ces titres ou le tirage moyen, on peut ainsi apprécier la construction sociale de la bande dessinée comme segment du marché du livre. Comme le relève Donald F. McKenzie,

> toute histoire du livre qui ne s'attacherait pas à l'étude des motivations sociales, économiques et politiques de la publication, qui laisserait de côté les raisons pour lesquelles des textes furent écrits et lus comme ils le furent, ou bien pourquoi ils furent réécrits et présentés sous de nouvelles formes ou, au contraire, pourquoi ils disparurent, ne saurait s'élever au-dessus du statut de simple énumération d'ouvrages et n'accèderait jamais à celui d'histoire digne de ce nom[141].

Si les travaux de qualité abondent concernant auteurs ou œuvres, ils sont extrêmement rares concernant les éditeurs. Nous consacrons donc notre première partie à une analyse des évolutions du marché de 1950 à 1990. Au début de notre période, l'album de bande dessinée ne constitue qu'une branche annexe de l'édition de livres pour enfants ; l'apparition en 1974 de la bande dessinée parmi les statistiques de branche recueillies par le Syndicat national des éditeurs constitue un signal tardif de l'émergence de la bande dessinée en tant que secteur éditorial dynamique. Entre-temps, le phénomène éditorial et multimédiatique que constitue *Astérix* bouleverse les conditions d'exercice du métier d'éditeur et d'auteur, en entraînant dans son sillage un renouveau de la création pour adultes et un adoucissement des postures dénonciatrices.

Cette première partie consacrée à la structuration d'un marché de la bande dessinée est donc logiquement marquée par une dissymétrie, reflétant des sources plus abondantes depuis 1974 : en enregistrant la bande dessinée comme segment éditorial à part entière, les statistiques de branche offrent des outils qui, certes, sont à appréhender avec précaution,

141 Donald F. McKenzie, « Le livre comme forme expressive », *op. cit.*, p. 31.

mais éclairent d'un jour essentiel les pratiques éditoriales. Par ailleurs, cette apparition statistique de la bande dessinée correspond à une multiplication du nombre d'éditeurs, offrant un panel plus diversifié d'éclairages sur le marché de la bande dessinée.

L'étude des conditions de structuration du marché permet d'analyser diverses trajectoires d'éditeurs. Un nombre important d'éditeurs apparus sur le marché de la bande dessinée au début du siècle ou dans l'entre-deux-guerres se détache plus ou moins définitivement du secteur : le renouvellement des générations à la tête des entreprises et le discrédit pesant sur le médium se conjuguent pour affaiblir les positions des éditeurs parisiens. Ils se voient alors supplantés par des éditeurs belges, qui bénéficient d'une avance technologique certaine et d'un climat de tolérance plus grande à l'égard des récits en images. Relayés à Paris par des partenaires locaux ou par des filiales, ils prennent pied sur un bassin de consommateurs qui s'avère fondamental pour eux : condamnés à rayonner au-delà des frontières wallonnes, ils rencontrent un succès important dans le paysage de l'édition française pour la jeunesse (chapitre I).

À partir de la fin des années soixante, les recompositions sociales du lectorat, le succès spectaculaire de certaines œuvres et l'apparition de relais institutionnels (bédéphiles, critiques, journalistes, éducateurs, bibliothécaires) favorise l'essor de nouvelles aventures éditoriales, particulièrement destinées à un lectorat adulte. Alors que jusqu'au début des années soixante-dix les initiatives se concentrent en bonne part dans la sphère de la presse périodique (journaux, revues, fanzines), le milieu des années soixante-dix marque un déplacement du centre de gravité vers l'édition de livres. Les titres publiés chaque année sont alors en constante augmentation, dans un marché de plus en plus diversifié : ce « printemps des éditeurs » est marqué par la multiplication des maisons, mais aussi par la diversification de leurs profils (chapitre II) : provincialisation de leur localisation, élargissement du spectre des publications en-dehors de la bande dessinée...

Dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, la conjoncture devient cependant plus incertaine pour les éditeurs ; la thématique de la surproduction commence alors à devenir une antienne que les commentateurs inquiets se plaisent à seriner à intervalle régulier. La production reconnue par le Syndicat national des éditeurs avoisine le millier de titres annuels, mais l'expansion du marché de la bande dessinée et le mouvement de recomposition des hiérarchies culturelles suscitent l'arrivée de nouveaux acteurs, en particulier d'éditeurs généralistes et de clubs. Dans cette deuxième moitié des années quatre-vingt, la bande dessinée devient un livre comme les autres, vendu lui aussi en

supermarché et en grande surface culturelle, décliné en format de poche, et suscitant l'appétit des grandes entreprises d'édition qui passent alors dans le giron de groupes multimédias (chapitre III)[142].

Après avoir restitué le contexte général dans lequel s'inscrit la production de livres de bande dessinée, nous déplaçons la focale pour analyser dans une deuxième partie les formes que prennent ces livres singuliers. Les albums de la deuxième moitié du siècle s'inscrivent en effet à la croisée de plusieurs héritages, parmi lesquels la filiation töpfférienne est certes essentielle mais nullement unique. Celle-ci se prolonge en particulier avec les albums de Christophe. Le maintien prolongé de ceux-ci au catalogue de l'éditeur Armand Colin témoigne du succès à éclipses des œuvres du joyeux Luron qu'est Christophe[143], mais la succession de rééditions sous des formats très différents témoigne d'inflexions fortes dans la manière dont son éditeur perçoit les attentes des lectorats. Les albums s'inscrivent également dans le prolongement du mouvement de renouvellement de l'album pour enfants qui caractérise les années trente : la modernisation des entreprises de reproduction de l'image a constitué le socle d'une révolution graphique, dont les albums du Père Castor constituent l'une des manifestations les plus spectaculaires. Mais là où les albums de l'après-guerre s'inscrivent le plus dans le prolongement des évolutions de l'entre-deux-guerres, c'est dans la manière dont les éditeurs approfondissent le travail de standardisation de l'album de bande dessinée (chapitre IV).

Dans l'immédiat après-guerre, de nombreuses formes de publication coexistent, où la frontière entre le livre et le fascicule peut s'avérer particulièrement délicate à déterminer. Cependant, dès les début des années cinquante, le secteur de la librairie présente une homogénéité croissante autour d'albums qui comptent pour la plupart de 32 à 64 pages, sous des couvertures souples ou souvent cartonnées, et dans des formats majoritairement à la française (la page se présentant verticalement au lecteur), qui reprennent des récits publiés dans la presse : l'album reste longtemps un produit secondaire. Dans un marché en pleine croissance, la gestion de l'abondance passe par la structuration de l'offre en collections et surtout en séries. Cette écriture, liée au système de publication périodique, conditionne en partie le format de publication qui insère la plupart des titres au sein d'un flot sériel, marqué par la tension entre éternel recommencement et progression narrative.

Le standard ne commence véritablement à s'effriter qu'avec l'arrivée de nouveaux lecteurs, de nouveaux auteurs et de nouveaux éditeurs. Les pratiques de lecture de la bande

142 Jean-Yves Mollier (dir.), *Où va le livre ?* Paris, La Dispute, « État des lieux », 2007.
143 Christophe, de son vrai nom Georges Colomb, est né en Franche-Comté, dans la commune de Lure.

dessinée évoluent, et à mesure que le lien établi depuis le début du siècle avec l'enfance se distend, une attention croissante portée à la forme du livre se fait jour, à la fois parmi des éditeurs extérieurs au médium et qui s'intéressent au dynamisme du secteur (Eric Losfeld, notamment) et parmi des bédéphiles qui entreprennent des rééditions luxueuses (SERG), sans compter les libraires qui investissent le secteur éditorial (Futuropolis). L'arrivée de nouveaux auteurs et de nouveaux éditeurs fait émerger non seulement de nouvelles écritures – et donc de nouvelles formes de publication – mais aussi de nouvelles logiques de structuration éditoriale. L'affirmation de logiques de collections participe de l'émancipation de la bande dessinée de la sphère du strict divertissement enfantin, et la revendication d'une bande dessinée « adulte » passe en particulier par un démarquage formel permettant de construire une polarité entre l'album (enfantin) d'un côté, et le livre (adulte) de l'autre (chapitre V).

Cette seconde partie ne s'intéresse cependant pas seulement aux formes dominantes d'un corpus d'albums de bande dessinée, marqué par la coexistence d'un standard et des dépassements de ce standard : elle explore également les marges de l'album. Le « petit format », construit socialement comme un véritable envers/enfer de l'album, entretient pourtant des liens encore mal connus avec celui-ci. Les premières formes de publication de manga en France témoignent de la manière dont des traditions de récits en images se trouvent mises à mal par des systèmes de publication radicalement différents. Enfin, les tentatives répétées et malheureuses de transposition de la bande dessinée au format de poche fournissent un éclairage précieux sur le poids des contraintes de publication. Le système de parution à la française, dans le journal ou l'album, accorde en effet une importance primordiale à la planche – plus exceptionnellement à la demi-planche. Or la planche résiste à la réduction du format de publication en livre de poche ; l'échec des différentes initiatives pour publier de la bande dessinée en format de poche témoigne donc des errements en matière de définitions du lectorat, et des pratiques de lecture supportées par l'album. Ces échecs répétés placent la bande dessinée dans la situation singulière d'un segment important du marché du livre, qui ne dispose pas du relais du format de poche alors que dans d'autres segments, ce format s'avère essentiel pour la perpétuation d'une mémoire et la structuration d'un fonds de classiques (chapitre VI).

Dans une troisième partie, nous nous détournons des livres eux-mêmes afin de nous pencher sur les différentes catégories d'entrepreneurs culturels de l'album de bande dessinée, pour comprendre comment ils construisent et transforment la forme livre. L'attitude des acteurs étatiques au début de la période est marquée par l'obsession de la

censure. L'adoption de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, fruit de mobilisations variées, place la bande dessinée sous le regard sourcilleux de la Commission de surveillance et de contrôle. Si celle-ci concentre son action sur les publications périodiques, il est frappant de constater que le rassemblement d'un récit dans les pages d'un ouvrage, loin de constituer un élément d'amoindrissement de la censure, constitue au contraire un facteur aggravant aux yeux des censeurs. La nocivité du langage de la bande dessinée fait l'objet d'un consensus large parmi les commissaires, et ceux-ci n'acceptent que difficilement l'émergence d'une bande dessinée spécifiquement destinée aux adultes, tout en profitant des ambiguïtés et silences de la loi pour faire interdire des publications nullement destinées à des lectorats enfantins.

À partir des années soixante-dix, les commissaires ne s'intéressent plus qu'épisodiquement à la bande dessinée publiée sous forme de livres : la lutte contre les petits formats et, plus largement, les publications pornographiques se conjugue avec la progressive légitimation du neuvième art pour évacuer l'album du spectre des publications suscitant la méfiance. Dans les fluctuations du contrôle exercé sur la bande dessinée, la forme de publication joue donc un rôle central, chaque support étant associé, plus ou moins explicitement, à un type de lecteur fragile (chapitre VII).

Alors que dans les années cinquante les entrepreneurs culturels de l'album sont avant tout des censeurs, d'autres catégories d'acteurs s'affirment dans la décennie suivante, que l'on peut regrouper sous l'appellation de passeurs du livres. On y trouve les bibliothécaires qui, après une période de méfiance, s'emparent de la bande dessinée, mais aussi les premiers libraires qui construisent l'objet en établissant sa spécificité commerciale, en érigeant son patrimoine et en s'affirmant comme des pôles de structuration de la bédéphilie naissante (chapitre VIII).

L'élaboration d'un patrimoine de la bande dessinée passe également largement par l'objet-livre : à travers des rééditions parfois luxueuses, c'est l'affirmation d'une dignité nouvelle pour le médium qui est défendue. Si l’histoire de la bédéphilie est un chantier naissant, le prisme du livre permet d’interroger le rapport qu’entretient une première génération de bédéphiles avec le support du livre. Privilégiant d’abord un passé plongeant ses racines dans les illustrés des années trente, ces militants éclairés de la nostalgie adoptent rapidement l’album comme support privilégié de rééditions, établissant de nouveaux standards bibliophiliques au sein de l’édition de bande dessinée. Dans un

deuxième temps, la pratique de la réédition se banalise, au point de devenir un véritable sous-secteur éditorial de la bande dessinée (chapitre IX).

Nous terminons enfin par l'étude de cas transversale d'une maison d'édition singulière : Futuropolis. Issu de la librairie, Futuropolis se livre à un travail important de réédition patrimoniale et d'exploration des frontières de la bande dessinée. La singularité formelle et la longévité du catalogue de la maison justifient que nous y consacrions une étude spécifique (chapitre X).

PREMIERE PARTIE
L'ÉDITION DE BANDE DESSINÉE, DE LA CONSTITUTION D'UN SECTEUR ÉDITORIAL ATYPIQUE À SA NORMALISATION

Nous souhaitons dans un premier temps mettre l'accent sur les structures du système de production de la bande dessinée, aspect jusque-là largement négligé par l'abondante littérature secondaire qui s'est greffée sur le succès éditorial de la bande dessinée. Avant de plonger dans la matérialité du livre, il nous semble donc d'abord nécessaire de tracer les contours de son système de production, suivant l'intuition de Lucien Febvre et d'Henri-Jean Martin, s'employant à analyser d'abord le livre en tant que « marchandise », pour mieux l'appréhender en tant que « ferment[1] ». Dans le domaine de l'édition pour enfants, Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani reprenaient cette intuition, selon laquelle « il apparaît que les déterminations essentielles ne se situent pas au niveau des individus créateurs, mais au niveau du système de production, dont la structure et l'histoire permettent de rendre compte aussi des conditions d'apparition et de développement des novations et des novateurs[2] ». Émise à propos des albums pour enfants, cette hypothèse nous semble pertinente d'un point de vue heuristique dans le domaine de la bande dessinée d'autant que, durant cette période, l'édition de bande dessinée n'est, pour l'essentiel, qu'une branche de l'édition pour enfants – tout au moins pendant la période 1950-1975.

Privilégier, dans un premier temps au moins, les aspects économiques et structurels, les conditions économiques et commerciales dans lesquelles sont élaborés et diffusés les albums de bande dessinée nous semble d'autant plus nécessaire que l'éditeur pèse doublement, dans cette période, sur la structure du marché. En interne, l'éditeur jouit d'un pouvoir considérable sur la carrière des auteurs ; ceux-ci disposent d'une marge de manœuvre limitée pour aller faire publier leurs travaux par la concurrence – celle-ci étant particulièrement limitée. En externe, l'éditeur s'impose comme une unité de repérage fondamentale de la production par les lecteurs. Prolongement d'un organe de presse, les collections éditoriales semblent d'abord viser les lecteurs des journaux, constituant autant d'isolats. Cette question demeure largement ouverte encore, tant les sources nous manquent pour s'engager fermement : les lecteurs des albums de *Buck Danny* sont-ils tous lecteurs du *Journal de Spirou* ? Il serait sans doute excessif de vouloir superposer trop étroitement les lectorats des albums à ceux des journaux : n'est-ce pas l'une des fonctions des cours de récréations, des sociabilités de voisinage ou des dimanches pluvieux entre cousins, que de permettre les circulations culturelles entre enfants ou adolescents[3] ? Pour

[1] Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958.

[2] Jean-Claude Chamboredon, Jean-Louis Fabiani, « Les albums pour enfants », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 14, avril 1977, p. 55.

[3] Sur ces circulations culturelles, voir notamment Dominique Pasquier, *La Culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescentes*, Paris, Maison des sciences de l'homme, « Ethnologie de la

autant, il nous semble téméraire en l'état actuel de nos connaissances de vouloir généraliser l'existence de lecteurs éclectiques lisant aussi bien *Vaillant* que les albums de *Dan Cooper*. Il nous paraît plus réaliste de présupposer, à titre d'hypothèse de travail, une concordance entre les lectorats des journaux et des albums, au moins jusqu'aux années 1960.

Dans cette hypothèse, l'éditeur s'impose comme le premier élément de repérage par le lecteur et/ou l'acheteur de l'album, ainsi que le relevait le pédagogue Henri Wallon dans la préface du numéro de la revue *Enfance* publiant les résultats d'une enquête sur le livre pour enfants :

> Un des résultats de l'enquête est d'avoir montré de grandes différences dans la production du livre pour enfants et du livre pour adultes. Pour celui-ci le choix de l'acheteur est presque entièrement déterminé par le nom de l'auteur et plus accessoirement par le titre de l'ouvrage. La firme de l'éditeur passe au second plan, tout au moins aux yeux du public. L'ordre est inverse avec le livre d'enfants. Libraires et éditeurs s'accordent pour donner la prépondérance à la collection. C'est l'ensemble des ouvrages paraissant sous la même présentation matérielle et supposés offrir le même genre d'intérêt qui fait vendre chacun[4].

La structure de nos sources nous condamne à une dissymétrie des données de part et d'autre du milieu des années 1970. Malgré l'absence de sources aussi cohérentes et structurées que pour la seconde période, le quart de siècle 1950-1975 peut être retracé à l'aide d'une série d'indicateurs, de données parfois plus indirectes. Cette maigreur de la moisson archivistique constitue en elle-même, outre un obstacle, un indice probant sur la période : le livre de bande dessinée est encore un produit marginal, dont la centralité n'apparaît aux yeux de personne, ou presque, avant la fin des années 1960. Secteur éditorial en marge, issu de branches sans noblesse (imprimerie, presse périodique pour enfants), la bande dessinée ne produit que très peu de cette « littérature grise » qui aurait pu éventuellement permettre de combler la minceur des archives. Le paysage éditorial que nous pouvons reconstituer avant 1975 ne peut être qu'impressionniste, en l'absence d'outil fiable permettant de recenser l'ensemble des éditeurs qui, d'une manière ou d'une autre, déclarent posséder des ouvrages de bande dessinée dans leur catalogue. Cependant, les éléments ne manquent pas pour éclaircir certaines trajectoires éditoriales.

La dissymétrie de nos sources nous a donc conduit à scinder cette première partie en trois chapitres, en prenant comme premier point d'inflexion le milieu des années 1970. Dans le premier quart de siècle qui suit l'adoption de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, l'édition d'albums reste essentiellement le domaine d'éditeurs pour la jeunesse, venus pour la plupart de l'univers de l'illustré. L'après-guerre ouvre une

---

France », 1999, ainsi que Christine Detrez et Olivier Vanhée, *Les mangados : lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Georges Pompidou, 2012.

[4] Henri Wallon, « Préface », *Enfance*, 1956, vol. 9, n° 3, p. 3-9.

période de profondes recompositions pour l'édition de bande dessinée ; confrontées à de douloureux renouvellements générationnels, les maisons d'édition françaises peinent à garder leurs positions d'avant-guerre, et les maisons d'édition belges tirent parti de ce relatif essoufflement. L'ensemble de ces recompositions s'opère dans le contexte de la loi de 1949, dont il faut rappeler les principaux enjeux. Dans ce cadre contraignant, où les publications pour la jeunesse font l'objet d'une attention soutenue, les éditeurs adoptent des stratégies variées. Et, pendant que la plupart des éditeurs français entrent dans une phase de retrait, ils sont de plus en plus concurrencés, depuis la Belgique, par de nouveaux venus. Cette concurrence a été largement surévaluée dans le cas des illustrés. Mais la grande originalité de ces éditeurs belges est de s'emparer massivement de l'album, et de donner à l'édition d'albums de bande dessinée ses traits actuels (chapitre I).

À partir du début des années 1970, le dynamisme se déplace, et la scène éditoriale de la bande dessinée se caractérise de plus en plus nettement par la vitalité parisienne. Dès les années 1960, le succès phénoménal d'Astérix avait contribué à déplacer les lignes de l'édition, faisant miroiter aux éditeurs de nouveaux horizons. Si par son ampleur Astérix reste un phénomène isolé, il n'en entraîne pas moins toute une série de transformations qui affectent, au milieu des années 1970, l'édition de bande dessinée. La transformation des lectorats et l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs rejoignent alors un remodelage en profondeur des structures de production. La question de l'apparition d'une « bande dessinée pour adultes » synthétise les questionnements en la matière, au-delà des ambiguïtés de l'expression.

Au milieu des années soixante-dix, le marché de la bande dessinée entre dans une phase d'expansion qui modifie le paysage éditorial, marqué par un nouveau dynamisme français, et la multiplication de nouvelles entreprises, à Paris mais aussi, significativement, en province. Nous complétons cette analyse des structures de l'édition par l'étude de cas des libraires-éditeurs bruxellois, qui constituent un vivier singulier de renouvellement dans la deuxième moitié des années soixante-dix, marquant les difficultés pour la Belgique d'imposer sa centralité dans un marché de la bande dessinée sorti de la marginalité (II).

Enfin, un troisième chapitre se consacre à la concentration et à la normalisation du secteur, consécutifs à la phase d'expansion. Dans les années quatre-vingt, les éditeurs qui dominaient le marché au début des années cinquante entrent en crise, suite à l'effondrement de leurs ventes en kiosques qui modifie leur modèle économique, et aux difficultés de transmission des entreprises à l'heure du passage de génération. Dans le

même temps, le phénomène de concentration qui affecte l'édition dans son ensemble touche la bande dessinée, dont les éditeurs intègrent de plus en plus de grands groupes de divertissement et de communication. Dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, de nouvelles générations d'éditeurs indépendants commencent cependant à émerger et à offrir des perspectives de renouvellement qui se manifestent surtout dans la décennie suivante (III).

Chapitre I. Une recomposition en profondeur du paysage éditorial de la bande dessinée

PRÉAMBULE. UNE BANDE DESSINÉE SOUS SURVEILLANCE : LA LOI DE 1949 SUR LES PUBLICATIONS DESTINÉES À LA JEUNESSE

A- L'échec de la recomposition du secteur de la presse illustrée

Dans sa thèse, Thierry Crépin a magistralement reconstitué l'état des forces des différents éditeurs qui publient de la bande dessinée avant, pendant et après la guerre. La période charnière de la fin des années 1940 au début des années 1950 correspond à une recomposition en profondeur du secteur de l'édition de bande dessinée, liée au jeu complexe de la restructuration ratée du paysage de la presse enfantine dans l'immédiat après-guerre, aux effets de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse et, plus largement, aux débats sur l'illustré-gangster qui voient dans la bande dessinée un instrument de démoralisation de la jeunesse.

La volonté manifestée par le ministère de l'Information de renouveler le paysage de la presse enfantine, dans un esprit patriotique et éducatif, se trouve rapidement mise en échec par la réalité économique qui fait échouer les initiatives d'éditeurs issus de la Résistance souvent inexpérimentés, et par les goûts des jeunes lecteurs, qui favorisent une reconduction des formules à succès inspirées par le *Journal de Mickey* et ses multiples avatars. Après une première période de flottement, le ministère de l'Information suspend la parution de tous les illustrés, en raison des difficultés d'approvisionnement en papier. Face au flot des demandes, une commission consultative est chargée de classer les dossiers en déterminant un ordre d'urgence de parution. Les critères utilisés par la commission traduisent « une volonté de sanction et de moralisation mais aussi d'éducation et de promotion de la Résistance[1] ». Ils conduisent ainsi à rejeter impitoyablement les illustrés à succès des années trente qui cumulent tous les handicaps ou presque :

> Leurs éditeurs étaient accusés de propagande fasciste avant la guerre par le communiste Georges Sadoul et d'incitation de la jeunesse au crime et à la débauche par la publication

[1] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster ! : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001, p. 117.

> de bandes dessinées étrangères, jugées immorales par les éducateurs de toutes tendances. De plus, ces illustrés ont continué à paraître pendant l'Occupation[2].

De mai à août 1946, trente-cinq titres de presse enfantine obtiennent une autorisation de publication, le choix témoignant d'une volonté franche de renouvellement : sur ces trente-cinq titres, sept seulement appartiennent à des éditeurs déjà présents sur ce marché avant la guerre : Union des œuvres catholiques de France (U.O.C.F.), Société parisienne d'édition (S.P.E.), Montsouris, Gautier-Languereau, Lajeunesse et Albin Michel[3]. Ce nouveau paysage de la presse illustrée pour enfants laisse la part belle, parmi les éditeurs, aux mouvements de jeunesse et, parmi les auteurs, aux dessinateurs français. Dès l'automne 1946, « le bel édifice construit par le ministère de l'Information commence à se lézarder dans une valse de titres suivie d'une concentration éditoriale[4] ». Les taux de bouillon se révèlent bientôt catastrophiques pour ces éditeurs qui déchantent ; sur les trente-huit illustrés édités en 1946, seuls seize d'entre eux résistent aux turbulences, dont plus de la moitié étaient édités par des maisons déjà présentes sur le marché de la presse enfantine avant-guerre. Cino del Duca, puis Paul Winkler et Ettore Carozzo font ainsi leur retour sur le marché de la presse enfantine, le premier en obtenant une autorisation de parution pour *Tarzan*, ses deux rivaux en rachetant des titres déjà existants par le biais de la fusion. En août 1948, les rêves de recomposition du marché ont vécu : il ne reste plus que vingt-cinq titres à se disputer les faveurs du lectorat enfantin, parmi lesquels seize appartiennent à des éditeurs déjà présents avant-guerre, et seulement deux nouvelles maisons d'édition créées en 1946 survivent. Le résultat est sans appel : « confrontée à un rejet des jeunes lecteurs, [la nouvelle presse enfantine] s'écroule rapidement face au retour des éditeurs des années trente[5] ».

Après ces premières turbulences de l'après-guerre, la recomposition de l'offre éditoriale de bande dessinée au début des années 1950 obéit au jeu croisé de trois séries de facteurs : les effets contrastés de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, l'ancienneté de la présence sur le marché de la bande dessinée, et la banalisation progressive de la publication sous forme de livre. Le premier de ces facteurs encadre les conditions de publication : l'action régulatrice de l'État, fondée sur des critères moraux, vient bouleverser les équilibres économiques et redistribuer les cartes, bien plus efficacement que ne l'ont faites les mesures d'urgence de la Libération, d'ordre plus

[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 120.
[4] *Ibid.*p. 121.
[5] *Ibid.*, p. 116

directement économiques. Le deuxième facteur, interne au marché de la bande dessinée, permet de distinguer anciens acteurs et nouveaux venus qui réussissent à se faufiler sur le marché à la faveur des recompositions du secteur. Le troisième de ces facteurs, s'il n'intervient d'abord qu'à la marge, contribue à la segmentation croissante du marché de la bande dessinée entre publications périodiques connaissant une deuxième existence, partielle, sous forme de livres, et la masse des publications cantonnées aux règles de l'éphémère, du flux constamment renouvelé des séries à suivre.

Suite au travail remarquable entrepris par Thierry Crépin sur la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, nous disposons d'éléments précis sur la manière cette législation concourt à une redéfinition des conditions de publication de la bande dessinée. La construction d'un problème de la presse enfantine s'inscrit dans un temps long, les illustrés pour enfants faisant l'objet depuis les années trente d'investissements multiples qui, au-delà de leur diversité, partagent « une démarche à la fois prescriptive et proscriptive : leurs acteurs ont ainsi prôné – selon leurs positions – l'illustré français contre l'illustré étranger, l'illustré moral contre l'illustré de gangster ou de pin-up, l'illustré militant contre l'illustré commercial, etc[6]. ». La mise en cause de la presse enfantine trouve ses racines les plus directes dans les transformations du secteur dans les années 1900-1930, transformations qui affectent simultanément les contenus et les équilibres économiques. Le modèle hetzélien du divertissement didactique est progressivement battu en brèche par l'apparition au tournant du siècle de journaux à tonalité moins explicitement éducative, dont le symbole reste *L'Épatant* de la Société Parisienne d'Edition (SPE) des frères Offenstadt, qui publie les *Pieds-Nickelés* à partir de 1908.

C'est cependant surtout la deuxième vague de transformations qui va poser dans l'espace public le problème de la presse enfantine, autour de la question de l'« américanisation » de la presse illustrée pour enfants[7]. La publication à partir du 19 octobre 1934 du *Journal de Mickey* par la librairie Hachette abritée derrière Paul Winkler synthétise et accélère une évolution décisive de cette presse illustrée. Le succès foudroyant du journal suscite très vite des imitations de la formule : Paul Winkler lance *Robinson* le 24 avril 1936, *Hop-là !* le 7 décembre 1937. Entre-temps, la librairie moderne d'Ettore

[6] Jean-Matthieu Méon, « L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil » Thèse de doctorat en science politique, Université Robert Schuman Strasbourg III, Strasbourg, France, 2003.

[7] Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, vol. 4, n° 1, p. 77‑88.

Carozzo publie une version française du journal italien *Jumbo* le 9 février 1935, puis crée *Aventures* le 14 avril 1936. Cino del Duca crée pour sa part un hebdomadaire pour la jeunesse le 5 juin 1935 : *Hurrah !* suivi le 8 mars 1936 de *L'Aventureux* et de quelques publications annexes[8]. Ces publications de grand format partagent un modèle commun, reposant sur la réédition de bandes dessinées d'importation, américaines pour la plupart, mais aussi anglaises, italiennes et même yougoslaves, en particulier dans les pages de *Jumbo* (ces déclinaisons locales constituant autant d'imitations du modèle américain). C'est pourtant la présence des bandes américaines qui attire l'œil et assure le succès de ces nouveaux titres. De *Mickey* à *Bringing Up Father*, de *The Phantom* à *Prince Valiant*, de *Roy Powers-Eagle Scout* à *Superman*, en passant par *Terry and the Pirates, Charlie Chan, Brick Bradford, Tim Tyler's Luck, Flash Gordon* ou *Little Annie Rooney*, un nombre considérable de séries américaines sont republiées dans la presse illustrée française pour enfants, qui prend alors massivement le virage d'une bande dessinée qui n'occupait jusque-là qu'une place secondaire. Entre 1934 et 1937, Paul Winkler, Ettore Carozzo et Cino del Duca bouleversent le paysage de la presse enfantine ; sans expérience de la presse et de la littérature pour la jeunesse, les trois hommes dominent ce marché à la veille de la guerre. Les éditeurs concurrencés par ce bouleversement adoptent pour leur part des réponses allant « de la conversion au refus de l'américanisation[9] ». La SPE des frères Offenstadt, en refusant de se convertir totalement à la bande dessinée américaine, perd sa suprématie sur la presse enfantine. Mais si l'érosion des ventes conduit à enterrer *L'Epatant* en août 1939, *Junior* publie Tarzan, Alley Oop, Terry and the Pirates ; le compromis recherché par les frères Offenstadt entre la bande dessinée américaine et l'école française du texte sous l'image, se manifeste en particulier dans *L'As*, créé en avril 1937. De son côté, Excelsior-Publications lance en mars 1937 *Le Journal de Toto*, dont l'animation est confiée à Robert Velter, qui publie des séries italiennes, en particulier « Saturno contro la terra » de Federico Pedrocchi et Giovanni Scolari, et américaines, dont « Dick Tracy ».

En Belgique, le paysage de la presse illustrée pour enfants se trouve pareillement affecté par l'irruption de la bande dessinée américaine[10] ; la famille Dupuis, qui cherche à lancer une contre-offensive catholique et belge à ces illustrés, tente également de prendre

[8] Pour une présentation détaillée de chacun de ces titres et des itinéraires de leurs éditeurs, voir le tableau exhaustif qu'en dresse Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*., p. 40-55, et Isabelle Antonutti, *Cino del Duca: de « Tarzan » à « Nous deux », itinéraire d'un patron de presse*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2012.

[9] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.* p. 55.

[10] Sur la bande dessinée avant les années trente, le seul travail disponible est celui, encore inédit, de Frédéric Paques, *Avant Hergé. Étude des premières apparitions de bande dessinée en Belgique francophone (1830-1914),* thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Patrick Duchesne, Liège, 2011.

pied sur le marché de la presse enfantine, et publie donc, au moins par pragmatisme, quantité de séries américaines, parmi lesquelles *Dick Tracy, Red Ryder* ou encore *Brick Bradford.* Tous les éditeurs ne cèdent pas à la tentation de l'américanisation, mais même les journaux des mouvements confessionnels accordent davantage de place à l'image. Même *Cœurs vaillants*, qui propose pourtant plusieurs bandes majeures, et en particulier Tintin, augmente la proportion d'histoires en images : le pourcentage de la surface du journal consacré aux « histoires en images et bandes dessinées » passe de 25 en 1930 à 35,5 % en 1938[11]. L'acclimatation de la bande dessinée dans les pages de la presse illustrée pour enfants se fait de manière variable, avec un gradient allant des publications de divertissement pur, qui adoptent massivement les séries américaines, aux publications confessionnelles, qui se contentent parfois d'améliorations marginales comme *Bernadette* de la Bonne Presse, où les couleurs passent de quatre à six pages, et où une bande dessinée fait son apparition en avril 1938, avec « Dolly la poupée aux cent têtes » d'Henri Genevrier.

L'image d'une presse enfantine française uniformément bousculée par l'irruption de la bande dessinée américaine ne résiste pas à l'analyse. Il n'en demeure pas moins que le secteur est soumis à partir de 1934-1937 à un mouvement de recomposition en profondeur. Le succès des publications de Hachette / Winkler, Carozzo et del Duca redéfinit les équilibres économiques du secteur. Il redéfinit également le contenu des illustrés. Le format de publication augmente, la couleur accroît sa présence et, surtout, la bande dessinée américaine et ses imitations imposent leur présence, à la fois sur le plan thématique et formel. C'est cette prégnance du modèle culturel américain que Pascal Ory et, à sa suite, Thierry Crépin, désignent sous le terme d'américanisation : « l'hégémonie représentative des États-Unis sur la France, entraînant dans son cortège la crise des systèmes culturels autochtones, la floraison des traductions, imitations et pastiches du système dominant[12] ».

B- La lutte pour une « moralisation » de la presse enfantine illustrée

Les transformations du secteur de la presse enfantine illustrée et l'arrivée massive de séries de bande dessinée américaines nourrissent dès les années trente un processus de dénonciation de l'américanisation et de « l'illustré gangster ». La constitution de la presse

[11] Laure Alexandre, *L'Évolution de la presse enfantine des années trente*, mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Pascal Ory, Université Paris-X-Nanterre, 1988, p. 115.
[12] Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *op. cit*., p. 77

enfantine en problème de société repose sur la mobilisation d'acteurs d'horizons divers, parmi lesquels on retrouve aussi bien des dessinateurs que des éducateurs. Les transformations du secteur donnent lieu à des actions de protestation protectionnistes de la part des auteurs français, regroupés au sein d'associations professionnelles, ainsi que des « entrepreneurs de morale » que sont les ligues, appuyées sur la solide Fédération nationale catholique qui les encadre. L'abbé Bethléem est l'un des visages marquants de cette volonté d'encadrement moral des lectures enfantines[13]. Si l'essentiel de son action est concentré avant la publication du *Journal de Mickey*, et qu'il meurt en 1940, l'abbé Bethléem pose les jalons de la dénonciation des illustrés modernes en fustigeant les publications des frères Offenstadt, en particulier, dans sa revue *Romans-Revue* (devenue en 1919 la *Revue des lectures*) et dans on ouvrage *Romans à lire et romans à proscrire*, publié en 1904 et régulièrement réédité et remis à jour jusqu'en 1932. Référence cardinale des institutions catholiques en matière de lecture, l'abbé Bethléem représente la tendance la plus conservatrice du discours catholique sur la lecture. Dans sa croisade contre les publications Offenstadt ou la lecture des aventures de Nick Carter ou Buffalo Bill, l'abbé Bethléem fournit déjà l'argumentaire de base, abondamment réutilisé par la suite, qui relie la lecture de récits remplis de bagarre et de sang à des effets supposés sur la délinquance d'enfants qui puiseraient dans leurs lectures un répertoire d'action mécaniquement reproduites. La brochure publiée en 1941 par le Cartel d'Action Morale, intitulée *La Démoralisation de la jeunesse par les publications périodiques*[14], témoigne de l'influence du cadre posé par l'abbé Bethléem. Émanation de la Ligue française pour le relèvement de la moralité publique (L.F.R.M.P.), la brochure vise à étendre les dispositions du Code de la famille, adopté sous forme de décret-loi le 29 juillet 1939. Destiné à remédier aux faiblesses démographiques de la France, le décret-loi comporte dans son chapitre III, « Protection de la race », une section consacrée à « l'outrage aux bonnes mœurs » qui prévoit la répression de la fabrication, l'importation et la diffusion de « tous imprimés, tous écrits, dessins, affiches, gravures, peintures, photographies, films ou clichés, matrices ou reproductions pornographiques, emblèmes, tous objets ou images contraires aux bonnes

[13] Il n'est bien entendu pas le seul des ligueurs à lutter contre les « mauvais livres » ; on peut entre autres évoquer le rôle joué, avant l'abbé Bethléem, par le Bureau international contre la littérature immorale, créé à Lausanne en 1893 ; sur ce point, voir Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la III^e^ République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989. Sur l'abbé Béthléem et sa volonté d'encadrement des lectures, voir Jean-Yves Mollier, *La mise au pas des écrivains: l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XXe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

[14] Daniel Parker, Claude Renaudy, *La Démoralisation de la jeunesse par les publications périodiques*, Paris, Cartel d'Action Morale, 1944 (4^e^ édition), 30 p.

mœurs[15] ». Au-delà d'un simple réquisitoire contre la presse enfantine, la brochure propose également des dispositions légales, en l'occurrence un véritable « projet de loi concernant le contrôle des journaux et des publications périodiques destinés principalement à la jeunesse ». Sous le titre « Naissance d'une nouvelle presse, nuisible à la jeunesse », la brochure attaque directement les titres des éditeurs reposant sur la bande dessinée importée : *Jumbo, Hurrah !, Le Journal de Mickey*… La condamnation est sans nuance :

> En quoi ces hebdomadaires sont-ils dangereux ? Ces journaux concourent au nivellement de la jeunesse par le médiocre. Ainsi le héros, rendu populaire par ces journaux, est Tarzan, demi-sauvage, qui tient plus de la bête que de l'homme. Nivellement aussi par la laideur : la présentation est laide, les illustrations sont affreuses. Nulle beauté, nulle poésie dans le texte.
>
> Tous ces journaux révèlent une nouvelle forme du matérialisme basée sur la déification de l'argent et de la violence. [...] La patrie et la famille n'existent plus dans ces histoires dont les personnages sont des étrangers, des hors-la-loi, des êtres monstrueux. L'amour n'y est jamais conjugal mais avili au rang des aventures passagères ou des associations intéressées [...].
>
> Ces journaux, n'ayant aucun souci de la vérité, accumulent les absurdités et les erreurs. Ils abusent des histoires de magie, de spiritisme et d'hommes-singes. On n'y trouve plus un seul récit avec des gens normaux, avec une atmosphère saine et familiale.
>
> Ces histoires en image, visiblement destinées à des adultes, et destinées à plaire sensuellement, doivent souvent troubler leurs jeunes lecteurs [...][16].

Jugements moraux et esthétiques sont donc inextricablement liés : « aux défauts de la présentation répondent les manques et faiblesses des récits et des personnages[17] ». La vulnérabilité des enfants constitue un élément aggravant, justifiant un recours à l'encadrement étatique. Ce discours très critique à l'égard des illustrés est également tenu par des militants laïcs, notamment ceux qui ont investi le domaine de la lecture enfantine. Ainsi le communiste Georges Sadoul écrivait-il en 1938 :

> L'apprenti boucher qu'on rencontre dans la rue, le nez collé sur *Hurrah !* ne sera-t-il pas demain le précoce criminel qui s'est servi de son couteau pour tuer avant de voler, ou l'auteur d'une tentative de kidnapping ?
>
> Nous avons résumé le contenu des histoires en images d'*Hurrah !* avec la plus grande objectivité possible. Nous avons trouvé partout, dans chacune des images, l'exaltation de la force brutale, de l'assassinat, de la violence, de la guerre, de l'espionnage, du banditisme, en même temps que l'évasion dans la plus stupide irréalité. Tout concorde à exalter les plus mauvais instincts de l'enfance et rien ne présente un caractère soit de culture, soit de morale, soit d'enseignement quelconque de la vie. Nous voyons dans *Hurrah !* toute nue dans sa froideur, la littérature de la propagande empoisonnée du fascisme, une littérature de mort, dont il faudrait préserver l'enfance par tous les moyen [...].
>
> Ainsi, si, dans notre pays, on laisse librement les trusts étrangers conquérir le monopole des publications enfantines, c'est pour que ces journaux versent dans la cervelle

[15] Jean-Matthieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, *op. cit.*, p. 53.
[16] Parker D., Renaudy C., La démoralisation de la jeunesse par les publications périodiques, op. cit., p. 11
[17] Jean-Matthieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, *op. cit.*, p. 55.

> malléables des enfants la pornographie la plus basse, le goût du meurtre et des exploits de gangsters, l'admiration du 'héros' casqué, roi ou amant des princesses qui fait massacrer les armées et bombarder les villes, l'envie de devenir un espion toujours prêt à sortir son revolver sert à tuer, l'espoir de participer à une guerre civile destinée à replacer les rois sur leurs trônes [...][18].

Né à Nancy en 1904, cinéphile et critique de cinéma, il se rapproche au cours de ses études de droit parisiennes des surréalistes, avant d'adhérer au Parti communiste en 1927[19]. Avant de devenir critique et historien du cinéma, Georges Sadoul prend en charge la rédaction en chef de *Mon Camarade*, périodique lancé en juin 1933 par la Fédération des enfants ouvriers et paysans. Comme les prêtres de l'Union des œuvres et de la Bonne Presse, Georges Sadoul lutte contre les illustrés américains en se réappropriant les armes de l'adversaire : au numéro 53 du 3 décembre 1936, *Mon Camarade* « devient un hebdomadaire illustré et coloré comparable aux autres journaux enfantins de l'époque[20] », avec une surface dévolue pour moitié à la bande dessinée. Si cette entreprise de réappropriation se confronte vite à ses limites, elle manifeste que la méfiance de Sadoul à l'égard de la bande dessinée ne porte pas tant sur le lectorat ou la nature hybride de la bande dessinée, que sur le contenu idéologique des récits et les implications économiques de la recomposition du secteur. Au terme de son historique de la presse enfantine, il conclut ainsi :

> On voit donc que la victoire des trusts étrangers contre les publications françaises est quasi-totale. Les trusts étrangers ont conquis environ les deux tiers du marché. En 1934, les journaux enfantins étaient écrits et rédigés par des Français. Actuellement les Français ne sont plus dans la presse enfantine de notre pays qu'une minorité nationale (30 à 35%). La colonisation des lectures de l'enfance française sera bientôt totale, si on laisse librement se poursuivre une telle évolution.
>
> Nous estimons pour notre part que les cerveaux de nos fils et de nos filles doivent recevoir d'autres aliments que des appels au meurtre et à l'érotisme, à l'esclavage ; nous pensons qu'il ne faut pas laisser les réactionnaires étrangers s'emparer du cerveau de nos enfants, qu'il convient de barrer la route à l'invasion fasciste étrangère dans le domaine de la littérature pour les jeunes[21].

Ces réticences à l'égard de la bande dessinée américaine sont également partagée par les militants de la lecture enfantine, en particulier les premières bibliothécaires pour enfants, particulièrement sensibles aux aspects langagiers, et à l'appauvrissement supposé de l'apprentissage de la langue induit par la lecture des ballons de dialogue[22].

---

[18] Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants : la presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Paris, Bureau d'éditions, 1938., p. 35.

[19] Pierre Durteste, « Faut-il oublier Georges Sadoul ? », *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2007, n° 44, p. 29-46.

[20] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*p. 66.

[21] Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants*, *op. cit.*, p. 55.

[22] Sur ce point, voir *infra*, « la bande dessinée en bibliothèque jeunesse : le changement d'un paradigme de lecture ».

L'irruption, et la multiplication rapide de titres spécifiquement dédiés à la republication de séries américaines de bande dessinée cristallise donc plusieurs séries de transformations. Transformations des manières de raconter en images tout d'abord ; au-delà d'une opposition classique et artificielle entre « histoires en images » à la française et « bande dessinée » à l'américaine, les années trente correspondent à la diffusion rapide du paradigme graphique articulant narration séquentielle et emploi de la bulle de dialogue. Celle-ci n'a rien de nouveau, qu'il s'agisse de dessin ou même de narration graphique, puisque, pour ne puiser que dans des exemples récents, *Les Pieds-Nickelés* recourent régulièrement à la bulle pour exprimer onomatopées et interjections[23]. Et dans les années 1920, Alain Saint-Ogan, parmi d'autres, a largement contribué à la banalisation de l'emploi de la bulle. C'est cependant à une généralisation de la bulle de dialogue que l'on assiste dans les années trente, qui fait de celle-ci le symptôme d'une apparente américanisation de la bande dessinée, reléguant le modèle français du pavé de texte sous l'image (dans la tradition des images d'Épinal) dans l'archaïsme. De ce point de vue, *Tintin* apparaît comme un marqueur de ce basculement : alors que dans les premiers numéros republiant *Tintin au pays des Soviets*, la rédaction de *Cœurs Vaillants* se permet d'expliciter et de commenter chaque case par un court texte, l'intervention énergique d'Hergé met un terme à cette pratique cavalière.

La multiplication des titres de presse publiant de la bande dessinée américaine bouleverse également les équilibres économiques du secteur, fragilisant les positions de plusieurs éditeurs solidement installés jusque-là sur le créneau de la presse enfantine, et affaiblissant également la position de maints dessinateurs français, concurrencés par le faible coût des rééditions de bandes étrangères. Enfin, cette multiplication des titres publiés par Hachette / Winkler, Carozzo ou Del Duca cristallise également la massification des cultures de l'enfance. La critique des « industries culturelles » dépasse largement le seul cercle de l'école de Francfort qui commence à se structurer dans les années trente. Plus spécifiquement, cette nouvelle presse, accordant une place centrale à la bande dessinée, renverse la relation établie par Hetzel entre instruction et récréation : dans la lignée des publications Offenstadt, le divertissement devient primordial, et le message éducatif, lorsqu'il existe, est secondaire, ou cantonné au rédactionnel.

[23] Pour une mise en perspective historique consacrée exclusivement à la question de la bulle et à ses emplois, la référence incontournable est le chapitre que consacre Thierry Smolderen à la question, « du label à la bulle », dans Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, pp. 118-127.

La critique des illustrés pour enfants et de la bande dessinée qui les caractérise et constitue leur principal argument de vente, se noue donc autour d'une triple dénonciation des effets économiques, moraux et culturels de cette massification de la bande dessinée au sein des cultures enfantines. Cette critique se trouve revigorée dans l'après-guerre par les paniques morales que suscite le problème de la délinquance enfantine. En effet, la mobilisation des divers entrepreneurs de morale s'accroît après la guerre, grâce au rattachement du problème de la presse enfantine à la question de la délinquance juvénile. Le Cartel d'action morale et sociale poursuit la lutte contre toutes les publications « immorales ». Après les plaintes déposées en juin 1946 contre Henry Miller et juillet 1947 contre Boris Vian, le Cartel publie en février 1948 une nouvelle brochure, consacrée aux illustrés pour la jeunesse, *Semences de crimes*, qui remet à jour et développe le travail de Daniel Parker et Claude Renaudy[24]. De son côté, la revue *Éducateurs* de l'Union des Œuvres multiplie les dossiers sur la presse enfantine.

C- De la répression à l'intimidation : les premières applications de la loi du 16 juillet 1949

La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse s'inscrit dans le contexte d'une profonde recomposition du paysage de la presse enfantine, successivement ébranlé par les effets de la publication massive de séries américaines, par la guerre puis par l'échec de la tentative de remodelage du secteur par le ministère de l'Information.

Portée par les communistes et les éducateurs catholiques, la loi n'est finalement pas votée par les communistes ; entre-temps, la querelle scolaire et, plus profondément, la guerre froide ont fait éclater le consensus pédagogique de fond entre les différents groupes porteurs d'une volonté de moralisation de cette presse enfantine. La rupture du tripartisme conduit les députés communistes à la suspicion, d'autant que le déroulement des débats ne permet pas de maintenir l'article 12, consacré au contingentement des flans et dessins d'origine étrangère[25]. Dans la version finalement votée le 2 juillet 1949 par quatre cent vingt-deux voix contre cent quatre-vingt-une, toute idée de contingentement est désormais écartée, et ne subsistent des débats que trois points saillants : la répression d'une série de « péchés capitaux » proscrits de la presse jeunesse, le contrôle établi sur les publications étrangères, et l'extension du contrôle aux publications adultes. En incluant dans son champ

[24] Pour une présentation détaillée de la brochure, voir Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, pp. 193-194.
[25] *Ibid.*p. 294-295.

d'action, outre les publications pour enfants françaises, les publications étrangères (article 13) et les publications destinées aux adultes jugées dangereuses pour les plus jeunes (article 14), ce sont trois types de censures différentes que crée cette loi. Le texte de loi est structuré autour de la création d'un nouveau délit par son article 2, la démoralisation de la jeunesse par voie de presse :

> Les publications visées à l'article 1er ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse.
>
> Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse[26].

Tout au long de la discussion des articles, des amendements ont accentué la portée et le caractère répressif des dispositions initialement prévues dans le projet de loi. Cette dimension profondément répressive de la loi est également attestée par le rattachement final de la Commission chargée de sa mise en œuvre au ministère de la Justice, plutôt qu'au ministère de l'Éducation nationale prévu par le projet gouvernemental. Pourtant, comme le montre Thierry Crépin dans sa thèse, c'est plutôt une stratégie de dissuasion et d'intimidation qui est mise en œuvre par la Commission de surveillance et de contrôle. Prévue par l'article 3 de la loi, la Commission se réunit pour la première fois le 2 mars 1950. Le garde des Sceaux, René Mayer, qui préside exceptionnellement la séance, rappelle les missions dévolues aux commissaires : proposer toutes mesures susceptibles d'améliorer les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence ; signaler aux autorités compétentes les infractions à la loi et les agissements ou infractions de nature à nuire par voie de presse à l'enfance et à adolescence ; émettre un avis sur les demandes d'autorisation d'importer des publications étrangères, et enfin signaler au ministre de l'Intérieur « les publications de toutes natures présentant un danger pour la jeunesse en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, de la place faite au crime[27] » et susceptibles à ce titre de donner lieu à l'interdiction de vente aux mineurs de 18 ans et d'exposition aux regards du public.

Les éditeurs qui font paraître des « publications périodiques ou non qui, par leur caractère, leur présentation ou leur objet, apparaissent comme principalement destinées aux enfants et aux adolescents[28] » sont tenus de « déposer gratuitement au ministère de la Justice, pour la commission de contrôle, cinq exemplaires de chaque livraison ou volume

[26] *Journal officiel de la République française, Lois et décrets*, 18-19 juillet 1949, p. 7006, loi 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, article 2.
[27] *JORF*, Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Article 14, p. 7008.
[28] *Ibid.*, p. 7006.

de cette publication dès sa parution, sans préjudice des dispositions concernant le dépôt légal[29] ». Les publications sont reçues au secrétariat de la Commission, qui répartit les publications entre les commissaires chargés de les examiner et de présenter un rapport à l'assemblée plénière de la Commission qui, en règle générale, suit l'avis de son auteur[30]. Le principe de la loi donne à la Commission le pouvoir de signaler au garde des Sceaux et au ministre de l'Intérieur les publications contrevenant aux dispositions des articles 2, 13 et 14. Pourtant, dans son allocution inaugurale lors de la séance d'installation de la Commission, René Mayer met en garde les commissaires contre la tentation d'une censure excessive : il ne s'agit pas de supprimer la liberté de la presse, mais de « faire obstacle aux abus condamnables[31] ». La difficulté de l'exercice consiste à tâcher de préserver la liberté de la presse en refusant tout contrôle préventif, et de ne combattre que les excès par un contrôle *a posteriori*.

De fait, la lutte judiciaire contre Pierre Mouchot, seul petit éditeur à défier ouvertement la Commission, s'avère difficile et exténuante pour la Commission ; la condamnation de l'éditeur n'est obtenu qu'au prix de la plus grande difficulté, après quatre relaxes et deux jugements en Cassation ; et s'il est condamné à une peine symbolique en 1961, c'est surtout financièrement que la Commission parvient à lui briser les reins. Plus que le recours judiciaire, long et incertain, la Commission va donc préférer l'intimidation et la persuasion, afin d'amener les éditeurs à l'autocensure. La procédure employée pour parvenir à ce résultat est définie lors des deux premières séances de travail de la Commission, les 31 mars et 27 avril 1950, qui mettent en place une sorte de riposte graduée, allant de la recommandation à la mise en demeure, en passant par l'avertissement.

Dans quelques rares cas, la Commission se livre à une censure *a priori*[32] mais l'essentiel de l'action de redressement du contenu de la presse enfantine illustrée passe par un double travail de proscription et de prescription. Les recommandations, avertissements et mises en demeure établissent un premier ensemble de limites encadrant peu à peu le travail des éditeurs. Mais avant même la définition des interdits en négatif, la Commission se livre d'entrée de jeu à une délimitation de l'acceptable, par l'édiction de règles positives.

[29] *Ibid*., article 6, p. 7007.

[30] Sur le fonctionnement de la Commission, voir Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 317 sqq.

[31] AN, CSC, 19900208, article 1. Commission de surveillance et de contrôle, *Compte-rendu de la séance inaugurale du 2 mars 1950*.

[32] Sur les cas de censure *a priori*, exercés à la demande expresse des éditeurs, voir la troisième partie, « entre censure et auto-censure ».

Dans son deuxième rapport, daté de 1955, la Commission de surveillance indique ainsi s'être préoccupée de « faciliter aux intéressés l'observation des formalités qui leur sont imparties par la loi du 16 juillet 1949 ». À cet effet, le secrétariat de la Commission adresse à toute nouvelle maison active dans le secteur de l'édition pour enfants ou adolescents une brochure contenant les textes qui composent la législation sur la presse enfantine, brochure à laquelle est joint le compte rendu des travaux de la Commission pendant la première année de son fonctionnement, « afin de donner à l'éditeur une vue générale de ses obligations, de l'esprit qui anime la Commission et des efforts poursuivis par celle-ci en vue d'améliorer les publications soumises à son examen[33] ». La Commission s'efforce ainsi d'édicter un certain nombre de consignes pour les éditeurs. Celles-ci, précise le premier compte-rendu des travaux de la Commission, « ne sauraient être conçues dans un esprit de dirigisme[34] ». Ces dénégations n'empêchent pas la Commission d'exercer une véritable maîtrise de la presse enfantine, par l'intermédiaire de ces consignes qui font bientôt figure de « Bible » de la conception d'un journal pour enfants[35]. Ce cadre normatif pèse fortement sur les éditeurs de bande dessinée, même si ceux-ci réagissent de façon variable aux injonctions de la Commission.

Si le contrôle des publications étrangères obéit initialement aux mêmes motivations que le contrôle des publications françaises, ses modalités pratiques sont sensiblement différentes, suscitant écarts et tensions. Après l'abandon des projets de contingentement de la bande dessinée étrangère, seules les publications étrangères sont examinées : à un contrôle du contenu, on passe à un encadrement des contenants. Des groupes multiples plaçaient de grands espoirs dans une limitation du pourcentage de bandes dessinées étrangères autorisées dans les publications françaises. L'idée d'un contingentement est présente dès le projet de loi Bourdan, matrice de la loi du 16 juillet 1949. La proposition de loi n°1375, déposée par les communistes, revendique fermement des mesures protectionnistes pour « protéger les intérêts des professionnels français » grâce à une taxe élevée sur les flans, et un contingentement sévère du contenu étranger dans les publications

[33] AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle, des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence*, 1er janvier 1955, p. 9.
[34] AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle, des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au cours de l'année 1950*. Melun, Imprimerie administrative, 1963, p. 21.
[35] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 326.

françaises (25 % au maximum)[36]. Lors des discussions sur la loi du 16 juillet 1949, la question du contingentement est revenue à plusieurs reprises dans des amendements[37].

La peur de rétorsions commerciales, de contradiction avec la Convention de l'Unesco sur la libre circulation des moyens d'expression et, surtout, l'impossibilité pour la France de s'affranchir du cadre du plan Marshall, réduisent à néant ces espoirs de limitation ou de taxation des dessins et flans d'origine étrangère. La loi met cependant en œuvre un cadre protectionniste, non seulement par l'existence de l'article 13 qui permet d'autoriser ou d'interdire certaines publications, mais également, plus largement, par le travail auquel se livre la Commission de surveillance et de contrôle pour convaincre les éditeurs d'« assainir » leurs publications.

L'article 13 de la loi prévoit que « l'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France des publications destinées à la jeunesse ne répondant pas aux prescriptions de l'article deux […] est prohibée à titre absolu[38] ». L'importation est soumise à l'autorisation du ministre chargé de l'Information, prise sur avis favorable de la Commission. Concrètement, la Commission désigne en son sein une sous-commission devant siéger au ministère de l'Information, formée de dix membres, dont un éditeur et un dessinateur[39]. La sous-commission est censée rendre compte à la Commission de surveillance, qui émet son avis, suivi ou non par le ministre de l'Information. La lourdeur de cette procédure d'examen ne facilite pas la réactivité des réactions et, bien souvent, le ministère de l'Information court-circuite les décisions de la Commission, en autorisant des publications non examinées par la Commission, et dont celle-ci demande plus tard l'interdiction[40].

Face au constat de cette inefficacité, la Commission commande le 3 décembre 1953 un rapport à Madeleine Dietsch, qui rend ses conclusions sur les mécanismes d'importation des publications étrangères le 4 février 1952[41]. Pour éviter que des publications importées échappent au contrôle de la Commission et du ministre de l'Information et ne soient vendues avant que la Commission ne se penche sur leur cas, Madeleine Dietsch propose d'organiser une deuxième sous-commission entre Secrétariat de la Commission et département de l'Information, qui statuerait en urgence et émettrait un premier avis pour les

[36] *JORF, Documents parlementaires, Assemblée Nationale*, 1947, annexe n°1375, p. 984.
[37] Sur les péripéties de ces amendements relatifs au contingentement, voir Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 294.
[38] *JORF*, Loi n° 49-956, *op. cit.*, article 13, p. 7008.
[39] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*p. 322.
[40] Thierry Crépin donne notamment l'exemple de *Croquis-Magazine*, en 1954. *Ibid.*, p. 323.
[41] AN, CSC, 19900208, article 2, procès-verbal des séances 21 et 22 des 3 décembre 1953 et 4 février 1954.

publications étrangères : un avis favorable serait donné aux publications ne soulevant pas d'objection, tandis que les autres seraient retenues à fin d'examen en séance plénière. Les préconisations de Madeleine Dietsch pour renforcer le contrôle aux frontières ne rencontrent pas d'obstacle et, dès la fin de la séance, une deuxième sous-commission est instituée, où siègent Madeleine Dietsch, représentant le ministère de l'Information, une représentante de l'U.N.A.F., Mme Martinie-Dubousquet, et Alain Saint-Ogan[42].

Si les procédures administratives diffèrent, les critères de fond ne varient guère : dans tous les cas, l'analyse à laquelle se livrent les commissaires relève d'abord de principes moralisateurs, et d'une volonté affichée de neutralité politique. Cette visée éducative, avant même le vote de la loi, est synthétisée par l'intervention à l'Assemblée nationale de Suzanne Lamblin, députée MRP à l'origine de l'ajout par amendement de la haine à la liste des « péchés capitaux » proscrits par l'article 2 de la loi :

> En demandant d'inclure dans le texte les mots « la haine », je ne crée pas un cas spécial. La haine est un sentiment très diffus qui colore les faits et le ton d'une publication de telle sorte qu'il est impossible, à mon sens, de la mettre sous les yeux d'un enfant. Je voudrais rappeler à l'Assemblée toute entière que c'est en faisant ligne par ligne, page par page, aux enfants d'Allemagne et d'Italie, l'éducation de la haine que l'on a préparé l'avènement des régimes totalitaires et de la monstruosité qu'ils ont été. (Applaudissements au centre, à gauche et à droite.) C'est pourquoi je demande que soit attiré de façon spéciale l'attention des censeurs sur le ton des publications, afin qu'elles n'offrent pas aux enfants le spectacle de la violence. (Applaudissements au centre, à gauche et à droite)[43].

Peinant à mettre en place un traitement pénal des illustrés pour la jeunesse, les commissaires se concentrent sur une censure administrative qui leur confère un pouvoir d'encadrement très strict de la production de bande dessinée.

I. PLUSIEURS GÉNÉRATIONS D'ÉDITEURS FACE À UN CONTEXTE NOUVEAU : DES TRAJECTOIRES CONTRASTÉES

Les recompositions du marché de la bande dessinée à l'aube des années 1950 ne tiennent cependant pas uniquement aux éléments d'encadrement des imprimés pour la jeunesse ; à l'encadrement administratif, idéologique et moral de cette production vient s'ajouter une recomposition des forces en présence. Ce terrain de bataille pour les éducateurs est aussi l'objet d'ambitions variées de la part des éditeurs. Les recompositions du secteur de la presse enfantine affectent largement la publication d'albums, à plusieurs

[42] AN, CSC, 19900208, article 2, procès-verbal de la séance 22 du 1er avril 1954. C'est au terme de cette procédure que l'importation du second volume du *Secret de l'Espadon* reçoit un avis défavorable.
[43] *JORF, Débats parlementaires, Assemblée nationale*, séance du 22 janvier 1949, p. 98.

titres. D'une part, les éditeurs qui publient des albums sont d'abord des éditeurs de presse. Par ailleurs, l'intensité des querelles, des débats, l'atmosphère de panique morale qui pèse sur la bande dessinée accélère le mouvement des recompositions. Enfin, ces débats et la mise en œuvre de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse accentuent un phénomène de polarisation de la bande dessinée entre publications considérées comme tolérables et publications « populaires », fermement réprimées.

Parmi les éditeurs publiant de la bande dessinée, une partie fait le choix du livre. Venus d'horizons divers, ils abordent la bande dessinée avec des objectifs variés. L'indétermination sémantique dont font preuve, en 1950, censeurs, éducateurs et même professionnels pour qualifier ce qui, aujourd'hui, est désigné sous le vocable de « bande dessinée » témoigne d'un marché encore non structuré. Parmi les acteurs qui interviennent dans le secteur de la bande dessinée, celle-ci ne constitue pas une catégorie pertinente pour découper la production imprimée. Des expressions proches sont certes utilisées pour désigner le type de narration graphique que nous qualifions aujourd'hui de bande dessinée, mais l'existence de la bande dessinée en tant que secteur éditorial ne semble être, en 1950, rien d'autre qu'une reconstruction rétrospective. Établir une généalogie de l'édition de bande dessinée, et restituer les différentes générations d'acteurs intervenant dans ce secteur revient donc aussi, et avant tout, à s'interroger sur le processus de formation de la bande dessinée comme espace autonome du secteur de l'édition. L'apparition en 1974 de la bande dessinée en tant qu'entité statistique pertinente pour appréhender la production de livres, plus que le début d'une phase nouvelle, constitue l'aboutissement d'un processus de long cours dont il nous faut démêler l'écheveau[44].

A. D'anciens éditeurs en perte de vitesse

Le premier groupe d'éditeurs rassemble une série de maisons déjà présentes sur le créneau du livre de bande dessinée avant-guerre. Parmi cette constellation, on peut distinguer plusieurs logiques différentes. Certaines maisons restent tributaires d'un fonds peu valorisé. Armand Colin dispose ainsi dans son catalogue d'un best-seller qui ne pousse à aucun moment la maison à investir le domaine de la bande dessinée. Gautier-Languereau reste l'éditeur de *Bécassine*, et n'élargit pas significativement son offre éditoriale en matière de bande dessinée, tout en s'engageant dans une démarche de mise en valeur dynamique de son fonds. D'autres maisons semblent davantage en retrait : c'est le cas

[44] Cf notamment André Gaudreault, « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 2002, vol. 13, n° 1-2, p. 33-47.

d'Hachette, qui se désengage fortement du secteur de l'album dans les années 1950, ou de la maison Garnier, éditrice des albums de Benjamin Rabier. Enfin, d'autres éditeurs semblent fragilisés par les recompositions du secteur, et marquent le pas dans le nouveau contexte éditorial des années 1950 : c'est entre autres le cas de Tallandier ou de Rouff.

1. Armand Colin et les albums de Christophe

De ces maisons, Armand Colin est assurément celle qui est active depuis le plus longtemps – Auguste Armand Colin créant sa maison en 1870[45]. Après avoir investi avec un grand succès l'édition de manuels pour les écoles primaires, la maison se lance en 1889 dans la presse enfantine avec *Le Petit Français illustré*, significativement sous-titré « Journal des écoliers et des écolières », où une page distrayante consacrée à l'Exposition universelle constitue la matrice de *La Famille Fenouillard,* suivi d'autres récits de Christophe. Tout au long de la première moitié du XX^e^ siècle, la librairie Armand Colin maintient les œuvres de Christophe dans son catalogue ; en 1949, les catalogues de livres d'étrennes d'Armand Colin présentent des versions des albums de Christophe en format in-16[46]. *Stricto sensu*, Armand Colin compte donc parmi les éditeurs de bande dessinée actifs en 1950, et au-delà pendant toute notre période, dans le secteur de l'album de bande dessinée. Mais Armand Colin ne publie aucun autre titre de bande dessinée que les albums de Christophe : son incursion suivante dans le secteur date de… 1990[47] !

Avec une poignée de titres à son catalogue, des titres anciens, le rapport qu'entretient Armand Colin à la bande dessinée se réduit à celui d'un éditeur qui compte bien profiter au maximum de sa rente, sans pour autant chercher à élargir sa participation. L'œuvre de Christophe est donc maintenue au catalogue, et même proposée périodiquement dans de nouvelles éditions, qui s'efforcent de faire vivre ce pan de patrimoine de la bande dessinée – et du livre pour enfant, plus largement. Mais Armand Colin se contente de faire fructifier un pan de son fonds, sans jamais chercher à développer dans son catalogue ce genre, si éloigné de son image de marque.

Au début des années 1950, l'examen de ces catalogues de livres d'étrennes atteste un désintérêt manifeste de la maison pour cette portion de son catalogue. Disparu en 1945, Christophe ne fait manifestement plus l'objet de la même attention éditoriale au début et au

[45] Jean-Yves Mollier, « Armand Colin », *in* Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot *et alii* (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse: la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Cercle de la librairie, 2013.

[46] Sur les albums de Christophe, voir infra, II, « Christophe, une deuxième naissance de l'album de bande dessinée ».

[47] François Cointe, *Ya un bug ! Les Victimes de l'informatique*. Paris, Armand Colin, 1990.

milieu des années 1950. La présentation des albums de Christophe se réduit peu à peu à la portion congrue ; dès 1953, plus aucune illustration ne vient accompagner la promotion des albums et, en 1956, ceux-ci disparaissent même totalement du catalogue de livres d'étrennes[48]. Faut-il y voir la trace d'un essoufflement (temporaire) de l'œuvre, dont le succès s'érode auprès des jeunes générations ? La librairie Armand Colin connaîtrait-elle alors des difficultés qui l'empêchent de valoriser efficacement les albums de Christophe ?

Aucune explication ne vient expliquer cet affaiblissement de manière convaincante et, en l'absence d'archives éditoriales du côté d'Armand Colin, nous en sommes pour l'instant réduit aux conjectures. L'indisponibilité dépasse en tout cas le seuil du simple épuisement des stocks, même s'il ne nous est pas possible de déterminer si Armand Colin avait alors décidé d'interrompre la publication, ou était simplement dans l'impossibilité d'assurer sa diffusion. C'est seulement en 1959-1960 que les albums de Christophe opèrent leur retour dans le catalogue d'Armand Colin, dans deux nouvelles éditions, une version courante vendue 400 F (6,50 € de 2014[49]) ou 540 F (8,70 €[50]) et une autre de luxe, à 2 000 F (32,30 €[51]). La position d'Armand Colin sur le marché de la bande dessinée est doublement ambiguë au début de notre période. D'une part, donc, la place occupée par les albums de Christophe correspond bien mal au modèle du classique indémodable que la maison tentera de promouvoir quelques années plus tard. D'autre part, Armand Colin se garde bien de revendiquer le rattachement des œuvres de Christophe au genre de la bande dessinée. Faut-il y voir un effet des débats dévastateurs sur les effets nocifs des littératures dessinées ? Cela nous semble peu probable, tant le consensus est large pour ne pas voir en Christophe un auteur de bande dessinée. C'est au contraire l'invisibilité de cet auteur en tant qu'auteur de bande dessinée qui paraît, rétrospectivement, frappante. Christophe est incorporé au corpus des auteurs pour l'enfance, mais ne sera réintégré à l'histoire de la bande dessinée que tardivement[52]. Outre cette invisibilité générale à l'égard de la bande dessinée, on peut également émettre l'hypothèse que le positionnement d'Armand Colin sur le créneau de l'édition scolaire et universitaire n'aide pas l'éditeur à penser Christophe comme auteur de

[48] Il ne s'agit là que d'un indice indirect, seul recours dont nous disposions en l'absence d'archives éditoriales. Idéalement, les hypothèses que nous formulons ici seraient à confronter à des archives internes d'Armand Colin ; il n'est, entre autres, pas absolument certain que les albums de Christophe ne soient alors plus vendus. Cependant, en raison du caractère stratégique des ventes de fin d'année, on peut raisonnablement penser que ces albums aient été temporairement indisponibles.

[49] La conversion des sommes depuis les francs de l'époque en euros de 2014 a été effectuée à l'aide du déflateur de l'INSEE.

[50] *Plick et Ploc* est vendu 400F, les trois autres albums de Christophe, de pagination plus importante, sont proposés à 540F.

[51] *Les Malices de Plick et Ploc* ne sont cependant disponibles qu'en édition courante.

[52] On peut en prendre comme points de repère le n°100 du *Collectionneur de bandes dessinées*, qui consacre un dossier à Christophe (décembre 2003).

bande dessinée : d'une part, l'horizon culturel de l'éditeur est très éloigné des publications de bande dessinée et, d'autre part, rattacher une partie de son catalogue à ce genre si décrié des « histoires en images » ou « histoires en bandes » ne peut guère favoriser l'image de marque de l'éditeur auprès des prescripteurs éducatifs.

2. Gautier-Languereau : vers une première standardisation de l'album de bande dessinée

Dans un registre quelque peu différent, la maison Gautier-Languereau se retrouve manifestement fragilisée par le nouveau contexte des années 1950. Le renouvellement générationnel à la tête de la maison s'opère alors que le modèle des albums de *Bécassine*, qui ont assuré la prospérité de la maison pendant de longues années, commence à s'effriter. Vingt ans après la parution du premier album de Christophe chez Armand Colin, Gautier-Languereau publie un album consacré à *Bécassine*, premier d'une longue série, qui place la maison au cœur du marché de l'album de bande dessinée de l'entre-deux-guerres. Maison religieuse de Saint-Sulpice transformée le 3 décembre 1917 par Henri Gautier et son neveu Maurice Languereau, la société en nom collectif Gautier et Languereau devient le 1er janvier 1927 la SARL éditions Gautier-Languereau. Son objet social ancre très directement la société dans la sphère culturelle et matérielle de l'enfance : la société « a pour objet l'exploitation du fonds de commerce de libraire éditeur, précédemment exploité sous le nom de Gautier & Languereau et, accessoirement, la vente de jouets spéciaux se rattachant aux éditions de livres et de journaux d'enfants[53] […] ». La maison Gautier-Languereau reprend dans son catalogue les auteurs de récits romanesques et mélodramatiques publiés depuis 1885 dans les magazines comme *L'Ouvrier* (fondé en 1861[54]), *Les Veillées des chaumières* (fondé en 1877), et *La Semaine de Suzette*, lancé en 1905[55]. Après avoir repris les publications des frères Blériot, spécialisé dans les publications édifiantes à destination des publics traditionnellement jugés comme « faibles lecteurs » (ouvriers, femmes), Henri Gautier et Maurice Languereau donnent un nouvel essor en se lançant dans le secteur en pleine expansion de la presse enfantine, choisissant comme cible la frange féminine de ce nouveau lectorat avide de lectures divertissements.

[53] Nous tirons ces renseignements de l'enquête minutieuse menée par Michèle Piquard, « L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980 : stratégies et discours des éditeurs », Thèse de doctorat, Paris III, Paris, 2000, p. 589.

[54] *L'Ouvrier* est publié par les frères Blériot, dont le fonds est repris en 1885 par Henri Gautier.

[55] Stéphanie Gil, *Les Editions Gautier-Languereau et les livres pour la jeunesse (1885-1938)*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, Paris X-Nanterre, 1993.

Née fortuitement dans les pages du journal, le personnage de Bécassine passe sur plusieurs supports successifs, d'abord des histoires en une ou deux planches, sans lien logique ou chronologique entre elles, puis dans *Les Vacances de Suzette*, avant de passer à l'album de bande dessinée à l'occasion des étrennes 1913[56]. En 1939, vingt-cinq titres sont parus rassemblant les aventures en bande dessinée de Bécassine, auxquels il faut ajouter toute une série d'albums pour enfants tournant autour du même personnage : un petit *Alphabet de Bécassine*[57] dont il existe visiblement plusieurs éditions de 1921 à 1942, *Bécassine maîtresse d'école*[58], ainsi que des *Chansons de Bécassine*[59]. Cette succession d'épisodes reprenant le même personnage fait de *Bécassine* la première série identifiable de l'histoire de la bande dessinée, avec ses épisodes qui l'envoient en voyage (chez les Turcs, au pays basque, aux bains de mer) et qui lui font pratiquer une activité originale (nourrice, alpiniste, en aéroplane[60]…). Les années de guerre perturbent beaucoup la maison. Outre les perturbations les plus répandues pour l'ensemble des maisons d'édition (communications ralenties, pénurie de papier), Gautier-Languereau a vu son modèle éditorial fragilisé par la place nouvelle occupée par la bande dessinée américaine dans les années 1930. De plus, cette irruption d'un nouvelle concurrence coïncide avec le décès des deux associés. Henri Gautier meurt en 1938, et Maurice Languereau en 1941. Les mille parts de la SARL, auparavant concentrées entre les mains de deux hommes, se retrouvent éparpillées[61], mais au sein d'un actionnariat strictement familial. Pour renforcer le caractère familial de l'entreprise, les associés vont jusqu'à ajouter dans les statuts de l'entreprise la disposition suivante : « le conseil de gérance devra être composé d'un gérant présenté par les associés de la famille de Madame Veuve Maurice Languereau et d'un gérant présenté par les associés de la famille de Madame Pierre Moreau[62] » – signe, peut-être, de tensions au sein de l'actionnariat familial.

[56] Sur les mutations formelles et la structuration de la série *Bécassine*, voir infra, II, « La bande dessinée en librairie au début du XX^e^ siècle ».

[57] Caumery, Joseph-Porphyre Pinchon, *Alphabet de Bécassine*. Paris, Gautier-Languereau, 1921, non paginé [16 p.].

[58] Caumery, Joseph-Porphyre Pinchon, *Bécassine maîtresse d'école*. Paris, Gautier-Languereau, 1927, 32 p.

[59] Francisque Darcieux, Ch. Magué, *Les Chansons de Bécassine*. Paris, Gautier-Languereau, 1927, 32 p. Ces trois albums n'ont pas été prépubliés dans *La Semaine de Suzette*.

[60] Thierry Groensteen, *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira Flammarion, 2009, p. 33.

[61] Voir Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, *op. cit.*, p. 111. Madame Veuve Languereau est propriétaire de 276 parts et usufruitière de 137 parts, Claude Languereau, épouse Calorne, est propriétaire de 144 parts en toute propriété et de 137 parts en nue-propriété, Madame Veuve Parmegiani, épouse en secondes noces de Lucien Wurmser, possède 11 parts, Marie Bigo, veuve de Pierre Moreau, 342 parts, leur fils Bernard, 60 parts et André Gillon 30 parts.

[62] *Ibid.*. Cette disposition est supprimée le 2 mai 1969.

C'est donc une maison fragilisée par la disparition, à quelques années d'intervalle, de ses deux fondateurs, qui tente de rafraîchir son catalogue en rééditant son fonds. Immédiatement après la guerre, la maison Gautier-Languereau entreprend de faire redessiner la plupart des couvertures des albums par Joseph-Porphyre Pinchon. Sans publier de nouveautés, la firme adopte cependant une posture offensive. Dans le climat sulfureux qui entoure la bande dessinée dans l'après-guerre, la sagesse des aventures de la petite Bretonne offre aux parents et éducateurs inquiets un moyen terme rassurant. Le rafraîchissement des couvertures, censé répondre à l'évolution des goûts et sensibilités, tente ainsi de marquer le décalage profond entre l'esthétique de Pinchon et la bande dessinée de l'après-guerre. Marquées par des compositions ornementales souvent soignées, les planches de Pinchon multiplient effets de symétrie et vignettes circulaires. Le langage de Pinchon, après-guerre, avec son texte typographié sous chacune des images, peut cependant apparaître désuet aux enfants accoutumés aux compositions dynamiques des bandes américaines. Délaissant les douces couleurs pastels qui caractérisent les couvertures de l'entre-deux-guerres, les couvertures nouvelles façon s'emploient donc à rafraîchir l'image de Bécassine. On peut en prendre comme exemple *Bécassine en apprentissage*. Paru en 1919, il s'agit du cinquième titre publié dans la série. Sa couverture reprend la composition qui s'impose dans les premiers titres de la série, avec une Bécassine en pied, dans un décor variable. Son titre en capitales d'imprimerie insiste bien davantage sur l'héroïne que sur le titre de l'épisode, secondaire dans le dispositif de la série. Les mentions paratextuelles sont réduites à la portion congrue, puisque les auteurs ne sont pas nommés en couverture : le personnage transcende la série, mais aussi ses créateurs, dans le dispositif éditorial de l'album de bande dessinée de l'entre-deux-guerres. En 1930, une première réédition retouche quelques détails de la couverture, substituant les éditions Gautier-Languereau aux éditions de la *Semaine de Suzette*, et adoptant une typographie plus moderne, au corps réduit, aux panses grasses et aux empattements plus fins.

Ill. 1 Caumery, Joseph-Porphyre Pinchon, *Bécassine en apprentissage*. Paris, Gautier-Languereau. Editions de 1919, 1930 et 1948.

En 1948, Gautier-Languereau réédite l'album, sous une couverture radicalement différente. L'album est réédité en tant que deuxième titre de la série, juste après *L'Enfance de Bécassine*. Les titres patriotiques, créés et publiés pendant la guerre (*Bécassine pendant la guerre, Bécassine chez les Alliés, Bécassine mobilisée*) disparaissent en effet du catalogue à la faveur de ce toilettage. Si les récits écartés ne sont pas à proprement parler belliqueux, ils s'inscrivent très nettement dans un contexte précis qui éloigne le personnage de sa relative atemporalité : outre les reproches que la série pourrait s'attirer en entretenant des rancœurs que l'Europe cherche à oublier, ces récits contribuent également à rendre désuète la série. Pour cette réédition de *Bécassine en apprentissage,* l'idée générale de la composition est gardée, représentant Bécassine encombrée de paquets dans une ville dont on aperçoit, en arrière-plan, les flèches d'une église – rappel de l'identité catholique de la maison d'édition. Mais toute une série de modifications interviennent pour tenter de donner une tonalité plus dynamique aux aventures de la servante.

À l'image soigneusement bordée des deux premières éditions succède une image à bords perdus, utilisant des couleurs bien plus vives, résultat du passage à l'offset pour les couvertures, une technique qui permet des couleurs plus vives que l'héliogravure jusque-là utilisée. La robe de Bécassine profite de ces progrès techniques, avec une pointe de rouge vif qui fait écho au rouge des joues de la petite servante, signe de sa maladresse et de son embarras perpétuels. La couverture accentue le centrage de la composition sur l'(anti)-héroïne, avec un cadrage plus resserré, et un décor qui perd en précision, les flèches de l'église se trouvant réduites à une simple silhouette. Cet estompage du décor permet un usage plus expressif de la couleur, utilisée par grands aplats de jaune et de bleu. Cette

couleur gagne jusqu'au nom de l'héroïne, réparti sur un collage cocasse et suivi du titre de l'épisode en écriture cursive. Toutes ces transformations formelles témoignent d'une volonté nette de la part de Gautier-Languereau d'adapter sa production au nouveau contexte de l'après-guerre. Si ses albums, destinés avant tout aux petites filles de bonne famille, ne sont pas directement concurrencés par les séries de bande dessinée américaine publiés depuis les années 1930, très masculines, Gautier-Languereau ne peut manquer de voir ses positions fragilisées.

Face à un marché transformé, Gautier-Languereau adopte donc une posture offensive, en reconstituant son fonds d'albums de Bécassine dans des versions modernisées. Lors des étrennes 1949, huit albums sont déjà prêts, et l'année suivante, plus du double (dix-sept). A partir de 1951, le catalogue est stabilisé à 21 titres[63]. A partir du milieu des années 1950, Gautier-Languereau diversifie son offre pour poursuivre l'offensive. La maison publie d'abord, à l'occasion des étrennes 1955, une version sur papier plus épais, avec gardes couleurs et texte en plus gros caractères[64]. Fin 1955, pour les étrennes 1956, Gautier-Languereau propose un éventail diversifié de productions liées à l'univers de Bécassine, avec d'abord un album d'une collection appelée « Ciné-Mime », un dispositif permettant de bénéficier d'« un cinéma dans un album » : un produit coûteux (1500 F, soit 31 € de 2014).

Le catalogue d'étrennes propose également les titres de la collection « Albums merveilleux », dont plusieurs titres reprennent l'univers de Bécassine : *Bécassine enfant* (1954), *Bécassine fait ses débuts* (1954)*, Bécassine fait tous les métiers* (1956) et *Bécassine chez les Peaux-Rouges* (1956). Avec ces albums de dimensions réduites (16,5 x 20,5 cm), en carton fort lavable[65] et de prix modique (115 F, soit 2,50 € de 2014, contre les 480 F des albums de bande dessinée), Gautier-Languereau décline sa gamme de produits liés à Bécassine vers un lectorat plus jeune, pour élargir sa clientèle en segmentant plus précisément celle-ci.

Les dernières contributions du duo Caumery-Pinchon ne sont cependant publiées que dans *Le Journal de Suzette* : « Les Petits ennuis de Bécassine », paru en 1948, n'est publié en album qu'en 2005, et « Bécassine au studio », sur scénario de M. Harfaux, prépublié en

[63] Outre les trois titres guerriers, Bécassine chez les Turcs disparaît du catalogue. Ce chiffre peut évoluer marginalement, en fonction de ruptures sur un titre, mais les indisponibilités ne durent visiblement pas plus d'un an, si l'on en croit, en tout cas, les catalogues de livres d'étrennes.

[64] Cercle de la librairie, *Catalogue des livres d'étrennes*, 1954, p. 440.

[65] Sur les albums lavables et les albums pour tout-petits, voir les travaux en cours de Cécile Vergès-Sanz, qui poursuit une thèse sous la direction d'Annie Renonciat sur l'album jeunesse depuis les années 1960.

1950, n'est publié qu'en 1992[66]. Outre les nouvelles couvertures, les nouveautés sont dues à la plume de Jean Trubert, qui reprend la série après le décès de Pinchon en 1953. Né en 1909, ce boxeur professionnel publie de nombreux dessins humoristiques dans la presse des années 1930. Publiant toute une série de récits dans les publications de la SPE avant-guerre, il multiplie les collaborations les plus diverses après-guerre : *Baby Journal, Cricri Journal*, *Coq Hardi, Bravo, Belles images de Pierrot, Vaillant, Amis-Coop, Nade, Fripounet, Femmes d'aujourd'hui, Pilote*[67]… Jean Trubert appartient donc à cette catégorie de dessinateurs extrêmement polyvalents, qui multiplient les collaborations sans réussir à imposer une série marquante. Spécialiste d'une narration plaçant le texte sous l'image, y compris en 1955 (« Titi Pomme », dans *Pierrot*, par exemple), avec des compositions très travaillées qui respirent l'influence de Pinchon (« Le Chevalier Printemps », dans *Pierrot*, en 1954), on pourrait imaginer que c'est sa maîtrise de cette technique narrative marginalisée qui intéresse la firme Gautier-Languereau... si les albums de Bécassine signés Trubert n'employaient pas la bulle de dialogue ! Sa reprise du personnage de Bécassine opère donc un véritable changement d'échelle pour cet artisan consciencieux mais peu connu, qui signe trois albums seulement : le bien-nommé *Bécassine revient !* (1959) un *Alphabet de Bécassine* (1961) et *Bécassine mène l'enquête* (1962), ces deux derniers sur des scénarios co-signés par Pierre Tchernia.

Bécassine revient !, par son titre programmatique, est sans doute le plus intéressant de la série. Sa couverture joue, plus que les rééditions des albums Caumery-Pinchon, sur les contrastes de couleurs avec cette juxtaposition jaune / rouge / vert / bleu. La typographie est utilisée de manière expressive, avec la disposition en diagonale marquant le mouvement. Mais c'est surtout le scooter de Bécassine qui frappe. Si Caumery et Pinchon ont toujours fait de la servante bornée une fille de son temps, voyageant et utilisant les nouveautés techniques (automobile, tramway, aéroplane, sports de neige), le réalisme de la Vespa, rehaussé par l'emploi d'un rouge éclatant, contraste étonnamment avec le schématisme des traits de Bécassine, conformes au style de Pinchon[68]. Ce contraste, sans

[66] Nous n'avons pour l'instant trouvé aucune explication convaincante à l'absence de publication sous forme d'album de ces récits.

[67] Sur Jean Trubert, voir *Hop !* n°32 (1983) et n°67 (1995), *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°39 (2001), et *Papiers nickelés* n°5 (2005).

[68] Ce schématisme des traits de Bécassine a été relevé avec malice par Joseph Gillain, dit Jijé. Lorsqu'Hergé lui reproche, par courrier, de plagier le visage de Tintin pour créer celui de Jojo (dont les aventures sont publiées dans *Le Croisé*, journal de la Croisade eucharistique), Jijé lui répond par trois dessins de tête identiques, le premier représentant Bécassine, le deuxième tête nue, le troisième, muni de la houpette du reporter, signant l'identité de Tintin. Dépourvue de traits, Bécassine est comme Tintin une coquille vide, dans laquelle le lecteur peut à loisir se projeter. Voir sur ce point l'anecdote de l'échange Jijé / Hergé, voir la biographie en images qu'Yves Chaland consacre à son maître, « La vie exemplaire de Jijé », paru dans *Métal hurlant* n°64, juin 1981.

doute délibéré, signale la polysémie du titre qui, au-delà du contenu de l'épisode, constitue un manifeste éditorial sans ambiguïté, autour d'une Bécassine conservant ses traits mais vivant des aventures modernisées. Les pages intérieures de l'album témoignent de cette volonté de moderniser la série plus radicalement que le petit ravalement de façade de la décennie précédente. Tout en recrutant un auteur spécialiste du texte sous l'image, les éditions Gautier-Languereau lui confient l'animation d'une bande dessinée de style plus moderne, avec des cases rectangulaires délimitées par un trait noir, et des bulles de dialogue qui prennent doublement le contrepied de l'esthétique de Pinchon, pour embrasser ce qui est alors perçu comme la modernité graphique.

Avec trois albums seulement, force est de considérer que l'expérience n'a guère dû être concluante pour l'éditeur. La dernière nouveauté date de 1962. Après cette date, l'éditeur change son fusil d'épaule, en rééditant à partir de 1968 les albums dans leur présentation à l'ancienne. Si le catalogue de bandes dessinées de la maison Gautier-Languereau reste limité, l'éditeur fait preuve d'une singulière réactivité pour entretenir son fonds et le maintenir en vie. Après avoir modernisé l'apparence des albums, puis donné un coup de jeune sur le fond, en rapprochant Bécassine des canons de la bande dessinée moderne, Gautier-Languereau prend dès la fin des années 1960 le virage de la nostalgie pour le patrimoine de la bande dessinée[69].

La seule autre incursion de Gautier-Languereau dans le secteur de la bande dessinée est la publication de deux albums signés Calvo, qui publie des récits de « Coquin le petit cocker » dans *La Semaine de Suzette* à partir de 1952 ; deux albums seulement sont publiés (*Coquin le petit cocker* en 1953, et *Coquin et ses amis du cirque* l'année suivante), le personnage de Coquin migrant par la suite dans les pages de *Fripounet et Marisette* en 1956, sans qu'aucun album en soit tiré. Publiés en noir et blanc avec couverture cartonnée en couleurs, les aventures de Coquin empruntent, sur le plan des registres graphiques, aussi bien à la technique du texte sous l'image (ou plutôt, dans le cas de Calvo, à côté) et de la bulle de dialogue. Il est cependant frappant de constater que ces titres sont totalement absents des catalogues de livres d'étrennes que nous avons pu consulter, y compris ceux des années de parution des albums de Calvo.

Malgré une exploitation inventive du catalogue des albums de Bécassine, Gautier-Languereau reste un acteur relativement secondaire sur le marché de la bande dessinée. En se cantonnant à partir de 1953 (fin de la publication de *Coquin*) et surtout 1962 (fin des

[69] Sur l'émergence de logiques nostalgiques suscitant des rééditions patrimoniales, voir *infra*, III « Bédéphilie et patrimoine, l'invention d'un regard ».

nouveautés de Bécassine) à la réédition des albums du duo Caumery-Pinchon, Gautier-Languereau se place donc dans une position de marginalité sur ce secteur, entretenant avec flair son fonds, mais sans jamais en faire un point d'appui pour développer son catalogue.

3. De la position dominante dans l'entre-deux-guerres au retrait : Hachette

Par rapport à ce positionnement de Gautier-Languereau et d'Armand Colin, qui vivent largement sur leurs acquis mais déploient des solutions inventives pour faire vivre ceux-ci, d'autres maisons sont plus en retrait, et s'inscrivent plus nettement dans une trajectoire descendante en terme de positionnement sur le secteur de l'album. C'est en particulier le cas d'Hachette, au catalogue fourni dans l'entre-deux-guerres, et qui se désengage du secteur de la bande dessinée à l'orée des années 1950 – tout en continuant à se nourrir du succès éditorial de la bande dessinée, par le biais de ses Messageries, qui distribuent les albums en librairie.

Introduire la bande dessinée américaine : Hachette dans l'entre-deux-guerres

La maison Hachette, toute à sa vocation d'occuper chaque pouce de l'espace éditorial, se lance dès 1926 dans l'édition d'albums de bande dessinée, trois ans après le lancement de sa « Bibliothèque verte[70] ». On en sait malheureusement peu pour l'instant sur cette période cruciale dans l'histoire de la bande dessinée et de l'édition de bande dessinée[71]. Dès 1919, Hachette publie un album de Marcel Jeanjean, intitulé *Sous les cocardes*, mi-recueil d'illustrations, mi-album de bande dessinée, consacré à l'aviation[72]. La naissance d'une politique d'édition dans le domaine de la bande dessinée ne peut cependant être datée que du milieu des années vingt, avec la publication d'albums de *Bicot* (Martin Branner, à partir de 1926) et de *Zig et Puce* (Alain Saint-Ogan, à partir de 1927). Les deux séries sont publiées côte à côte dans les pages de l'hebdomadaire familial *Dimanche-*

[70] Hachette rachète en 1914 le fonds Hetzel, à l'origine de la « Bibliothèque verte » dont la guerre retarde la sortie. Voir sur ce point Marc Bauland, *La Bibliothèque verte (1923-1959) : L'esprit d'une collection de littérature pour la jeunesse,* Maîtrise d'histoire, sous la direction de Jean-Pierre Chaline, Paris IV, 1996, et *Les collections de romans pour la jeunesse de la librairie Hachette (1945- 1980),* DEA d'histoire, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles- Saint-Quentin-en-Yvelines, 1997.

[71] Seule Annie Renonciat, dans sa thèse *Les Livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années-charnières, années pionnières* (thèse de doctorat en histoire sous la direction d'Anne-Marie Christin, université Paris-VII, 1997) se consacre frontalement à la question, à laquelle elle consacre quelques pages. L'importance de ce moment, et les facilités de consultation des archives Hachette à l'IMEC, justifient selon nous que ces travaux soient prolongés et approfondis. Le travail de Julien Baudry sur Alain Saint-Ogan (*La Narration graphique chez Alain Saint-Ogan, du dessin de presse à l'univers culturel de l'enfance*, thèse de doctorat en littérature, en préparation sous la direction d'Annie Renonciat) s'inscrit justement dans cette direction.

[72] Le *BDM* signale pour cet album l'existence d'un tirage de tête de 25 exemplaires sur papier de Hollande, et d'une réédition en 1934. Michel Béra, *BDM, Trésors de la bande dessinée. Catalogue encyclopédique*, Paris, éd. de l'Amateur, 2008, p. 749.

illustré à partir de 1925. D'abord intitulé *Excelsior-Dimanche*, cet hebdomadaire commence en tant que supplément du journal *Excelsior*, du 4 mars 1923 au 2 mars 1924. Paul Dupuy, propriétaire du quotidien, cherche alors toutes les formules aptes à révolutionner le graphisme journalistique, voyant dans ces nouvelles formes d'articulation texte / image l'axe essentiel pour doper les ventes de son journal. Outre son rôle pionnier dans le photojournalisme, *Excelsior* bouleverse également le paysage de la bande dessinée. En 1924, alors que son tirage atteint 230 000 exemplaires, il s'émancipe d'*Excelsior* pour devenir *Dimanche Illustré*[73]. *Dimanche Illustré*, le premier, généralise l'emploi des bulles de dialogues, et donne une place de premier plan à la bande dessinée américaine, avec « la Famille Mirliton » de Sydney Smith (*The Gumps*, publié à partir de 1917 par le *Chicago Tribune*), mais surtout « Bicot » de Martin Branner (créée en 1922 sous le titre « Winnie Winkle the Breadwinner[74] »). À la suite de l'absence d'une page publicitaire, les rédacteurs en chef commandent au dessinateur humoristique Alain Saint-Ogan une planche sur le modèle de Bicot. Ainsi apparaissent « Zig et Puce » le 3 mai 1925. Lorsqu'Hachette entame la publication en album des aventures de *Zig et Puce*, la série connaît déjà une popularité importante, avec une déclinaison de l'univers d'Alain Saint-Ogan sous forme de spectacles et jouets divers[75]. Comme l'a relevé Julien Baudry, la sortie du premier album coïncide avec la création de la pièce adaptant son univers par le Théâtre du Petit Monde en décembre 1927[76]. Avec Saint-Ogan, Hachette publie le plus américain des dessinateurs français, celui qui intègre le plus alors les codes graphiques de la bande dessinée américaine.

La diffusion de plus en plus large de la bande dessinée américaine dans la presse incite Hachette à accroître sa politique éditoriale en la matière, en publiant à partir de 1931 des albums de *Félix le Chat* et de *Mickey*. Créé en 1919 par Pat Sullivan pour le dessin animé, repris en bande dessinée à partir de 1923 par Otto Messmer, les aventures du chat sont publiées en France dès 1929 dans la *Petite Gironde*, puis une myriade d'autres titres, mais surtout, sans doute, *Le Petit Parisien*, à partir de 1930. Le journal accueille la même année

[73] Sn, « Journal *L'Excelsior Dimanche* et *Le Dimanche illustré*, (1923-1940) », http://collections.citebd.org/excelsior/ (consulté le 9 juin 2013). La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image a mis en ligne début juin 2013 sa collection numérisée (avec quelques lacunes) d'exemplaires des deux journaux.

[74] La publication française se concentre en effet sur le personnage de Bicot (Perry), le turbulent garnement, au détriment de Suzy (Winnie), reléguée à l'arrière-plan par la sélection des épisodes.

[75] Une photographie de l'agence de presse Meurisse nous montre par exemple, en 1928, un char représentant Zig, Puce et Alfred, défilant à Paris au milieu d'une foule compacte amassée sur la place de l'Opéra ; « Mi-Carême à Paris : chez Zig, Puce et Alfred », Agence de presse Meurisse, Recueil d'actualités, 1928, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90401727 (consulté le 3 juin 2013).

[76] Du 22 décembre 1927 au 12 janvier 1928, la pièce Zig et Puce est jouée au cours de neuf représentations au théâtre de la Madeleine, dans une adaptation de Thérèse Lenôtre.

un autre personnage venu lui aussi du dessin animé : Mickey. La souris apparaît dans le dessin animé muet[77] « Plane Crazy », projeté pour la première fois le 15 mai 1928, avant de rencontrer un succès considérable avec le dessin animé « Steamboat Willie ». Déclinées sous forme de bande dessinée à partir de janvier 1930, les aventures de Mickey sont scénarisées par Walt Disney, qui en confie le dessin à Ub Iwerks. Ce sont ces bandes, distribuées par le King Features Syndicate (KFS), que *Le Petit Parisien* publie quotidiennement à partir du 7 octobre 1930, en gardant les bulles de la version américaine.

Hachette est présent sur le marché de l'édition d'albums de bande dessinée largement avant le lancement du *Journal de Mickey.* On a longtemps attribué la paternité du journal à Paul Winkler et à l'agence Opera Mundi qu'il a fondée. Né le 7 juillet 1898 à Budapest, originaire d'une famille de « juifs libres penseurs, descendants d'Alasaciens émigrés[78] », Paul Winkler s'installe définitivement à Paris en 1925, en qualité de journaliste. Correspondant de divers organes de presse anglo-saxons, Winkler crée sur le modèle des agences de presse américaines Opera Mundi Press Service. Derrière ce titre ronflant se cache une agence de presse cherchant à replacer interviews de personnalités variées et traductions d'ouvrages littéraires. Dès 1928, Paul Winkler rencontre le directeur du King Features Syndicate (KFS) créé par William Randolph Hearst, et obtient la représentation exclusive pour l'Europe occidentale du KFS. L'accord conclu entre le KFS et Opera Mundi permet à cette dernière de proposer « tout ce dont un journal moderne a besoin » :

> Articles politiques, signés de personnalités célèbres telles que : Painlevé, Bérenger, Mussolini, Lloyd George […]. Articles sur sujets variés de tous les domaines [...]. Articles pittoresques illustrés genre reportage, soit sur des événements curieux, soit sur des faits scientifiques […]. Récits exclusifs des grandes expéditions et des grands raids transatlantiques […]. Dessins comiques genre Mickey, Félix le Chat, Bonzo, en très grand choix : 34 série quotidiennes différentes et 46 séries hebdomadaires[79] […].

Entre autres produits concernés par l'accord, KFS fournit un impressionnant catalogue de bandes dessinées, de « Félix » à « Mandrake », rejoints en 1930 par « Mickey ». Mais « cette réussite est freinée par un obstacle inattendu : une faible diffusion des bandes dessinées dans la presse française, et plus encore dans la presse enfantine que dans les quotidiens et magazines destinés aux adultes[80] ». Si « Mickey » et « Félix » trouvent une

[77] Une version parlante de « Plane Crazy » est réalisée après le succès de « Steamboat Willie », mais la toute première projection est semble-t-il un échec. Le court-métrage nous montre un Mickey goujat, vaniteux et manipulateur, féru des exploits de Charles Lindbergh ; lors du décollage mouvementé de l'aéroplane, le spectateur peut nettement apercevoir la silhouette de Félix le Chat, dans un précoce et fugace cross-over.

[78] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 41

[79] Archives Hachette, S 19 B2 HAC C 19, chemise « M. Winkler », « Note confidentielle sur Opera Mundi Press Service » ; derrière ce titre plein de promesse ne se cache qu'une plaquette publicitaire non datée, mais manifestement réalisée entre 1928 et 1934.

[80] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 42

diffusion appréciable dans les pages de la presse quotidienne (en particulier la presse quotidienne régionale[81]), le catalogue de KFS est loin d'être exploité à sa juste valeur. Les réticences d'éditeurs méfiants à l'égard de l'image en général, et de ces récits « trépidants » en particulier, amènent Winkler à changer de stratégie. Plutôt que de suivre le modèle américain d'une agence fournissant des séries « clés en mains » à des éditeurs qui peuvent les replacer au sein de leurs publications, Winkler s'improvise éditeur et lance, le vendredi 19 octobre 1934, le *Journal de Mickey*, illustré de grand format (28,5 x 42 cm) et de prix modique, dont les ventes se stabilisent bientôt à trois cent cinquante mille exemplaires[82].

Cette réussite n'est pas seulement un succès personnel pour Winkler ; elle est d'abord le fruit de la collaboration étroite avec Hachette, qui se cantonne prudemment à un rôle de « partenaire dormant », finançant l'entreprise mais laissant Paul Winkler en première ligne. Les archives Hachette ont ainis fourni une preuve éclatante de la répartition des forces entre les deux partenaires. Une lettre adressée à Paul Winkler le 27 septembre 1934, ne laisse ainsi aucune ambiguïté sur le rôle réel de ce dernier :

> Nous vous confirmons notre accord au sujet du *Journal de Mickey* que nous nous proposons de créer et de lancer avec votre collaboration. Ce journal sera notre propriété, mais, vis-à-vis de toute tierce personne, vous serez seul à figurer comme Éditeur-Directeur.
>
> Ce sera donc vous qui engagerez, sous votre nom, mais avec notre assentiment, les dépenses nécessaires pour l'exploitation ainsi que pour la publicité de lancement et la publicité courante dudit journal. Nous vous fournirons les fonds nécessaires. Vous aurez donc à prendre nos directives et vous devrez nous soumettre toutes les questions intéressant aussi bien l'exploitation que la direction ; nous restons, en dernier ressort, seuls juges de toutes les décisions à prendre.
>
> En un mot, vous serez le Directeur du Journal sous notre contrôle permanent[83].

Thierry Crépin explique cette position en retrait par la volonté de protéger les Messageries de favoritisme et d'abus de position dominante au détriment des autres publications pour la jeunesse[84]. Il est vrai qu'Hachette est abondamment accusé de concurrence déloyale dans ces années trente ; mais l'argument nous paraît être à double sens. Alors que la librairie Hachette est déjà si fréquemment accusée de monopole, la peur

---

[81] Alain Beyrand, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Tours, Pressibus, 1995. Cette phase, cruciale selon nous, pendant laquelle la bande dessinée est largement publiée dans la presse quotidienne de grande diffusion, préfigure ce que sera l'attitude de *France-Soir* envers la bande dessinée, deux phénomènes largement méconnus de l'histoire de la bande dessinée et de la presse – l'histoire de la bande dessinée restant largement sur le paradigme soit du journal spécialisé, soit de l'album.

[82] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*p. 44

[83] Archives Hachette, courrier cité par Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008, p. 38.

[84] Thierry Crépin s'appuie sur ce point sur les affirmations de Michel Mandry, *Happy birthday Mickey !*, Paris, Chêne, 1984, p. 8.

de l'accusation peut-elle constituer une explication suffisante à cette situation en retrait ? Il nous semble qu'il faille ajouter un facteur d'explication supplémentaire, lié au statut culturel de la bande dessinée. Éditeur industriel, Hachette pourrait n'avoir cure des accusations portées à l'encontre de la bande dessinée. Mais se limiter à cette explication néglige les facteurs culturels que l'histoire des éditions d'albums permet d'éclairer. D'une part, Magdeleine du Genestoux, assistante de Robert Meunier du Houssoy, administrateur d'Hachette et responsable du département jeunesse, témoigne d'une franche hostilité à l'égard de la bande dessinée « à l'américaine », c'est-à-dire à la bande dessinée avec bulles. Si nous ignorons tout de ses prises de position à l'égard de *Zig et Puce*, on connaît en revanche son travail « d'adaptation » des albums *Mickey*, qui manifestent sa méfiance vis-à-vis du discours direct présent dans les bulles. On peut, plus largement, émettre l'hypothèse selon laquelle les réticences d'Hachette à apparaître en première ligne dans l'édition du *Journal de Mickey* et de ses suites (*Robinson*, *Hop-là !*) seraient liées au statut quelque peu sulfureux de la bande dessinée avant la Deuxième Guerre mondiale. Le segment des éducateurs est crucial pour Hachette, dont une part considérable du chiffre d'affaires est liée à la production scolaire. Aussi s'aliéner les milieux éducatifs est inconcevable pour l'entreprise, en butte aux attaques incessantes de l'abbé Bethléem et de la puissante *Revue des lectures.*

Le succès du *Journal de Mickey* et de ses suites incite cependant Hachette à accroître son catalogue d'albums de bande dessinée, comme le montre le graphique restituant l'évolution de la production. Après un premier titre de la série « Bicot » publié en 1926, la production se stabilise jusqu'en 1930 à deux albums par an, un titre de Bicot et un de Zig et Puce. En 1931, le catalogue passe à cinq titres par an, avec l'arrivée de Félix et Mickey (ce dernier se voit consacrer deux titres par an). En 1932, *Pitche* fait son entrée au catalogue, suivi en 1933 de *Prosper* et *Pim, Pam, Poum*. Mais le véritable décollage du catalogue correspond très nettement au lancement du *Journal de Mickey*, avec une production qui fait un bond en 1934 à 12 titres par an, un seuil minimal conservé jusqu'en 1940.

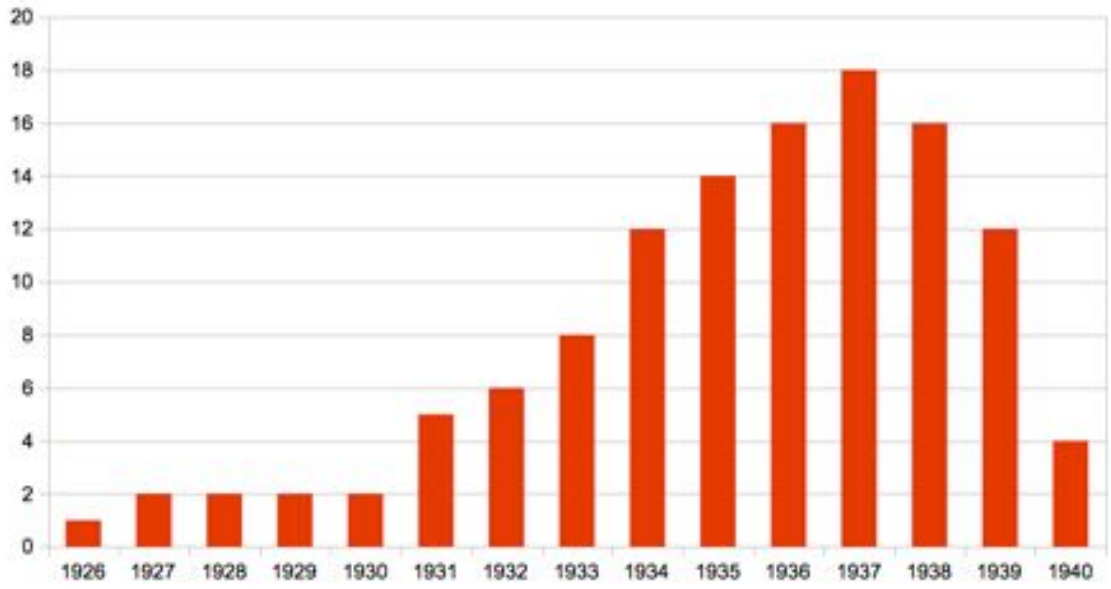


Figure 1 Production d'albums de bande dessinée Hachette, 1926-1940. ***Données provenant du catalogue général de la BnF, croisées avec celles de diverses bases de données de collectionneurs***

À ce premier ensemble de titres, Hachette ajoute d'une part des adaptations des Silly Symphonies (Le Grand méchant loup et le petit Chaperon rouge, Les trois petits cochons, Les Petits lapins et les œufs de Pâques…), mais également des séries moins enfantines, orientées vers l'aventure, comme Fred et Tim en Afrique (Tim Tyler's Luck, de Lyman Young[85]), Agent Secret X 9[86] et, surtout, Tarzan d'Edgar Rice Burroughs et Hal Foster puis Burne Hogarth, dont sept albums sont publiés entre 1936 et 1940.

La présentation matérielle des albums et les formules narratives sont variées dans cette production, avec des albums qui vont du format réduit 18x23 cm (*Nimbus, Tarzan*) au confortable 22 x 30 cm (*Bicot, Prosper, Zig et Puce*), *Mickey* occupant le milieu avec ses 22 x 27 cm. *Pitche*, par ailleurs, constitue un cas unique dans le catalogue Hachette de l'entre-deux-guerres d'albums de bande dessinée à l'italienne (30 x 26 cm), respectant le format de publication des bandes quotidiennes issues de la presse, reproduites à raison de trois par page. Création du dessinateur d'origine lituanienne Aleksas (dit Alex) Stonkus, installé en France, *Pitche* paraît d'abord dans *La Libre Belgique* sous le nom de Pietje, puis investit les pages de la presse quotidienne, en particulier régionale, mais on ignore à peu

[85] SN [Lyman Young], *Fred et Tim en Afrique*, Paris, Hachette, 1934. La série est créée en 1928 aux États-Unis, et publiée en France dans Le Journal de Mickey sous le titre de « Richard le Téméraire ». Nous ignorons pourquoi la série est publiée sous un autre titre en album. Hachette ne donne pas suite à cette tentative, et en 1935 ou 1936, Flammarion publie un album de Tim et Fred chez les sauvages, attribué à Jean Petithuguenin

[86] Alex Raymond, *Agent Secret X 9*, Paris, Hachette, 1935.

près tout de cet artiste et de cette série, qui connaît six albums chez Hachette entre 1932 et 1937, respectant chacun les bulles de dialogue.

L'autre caractéristique de ces albums de bande dessinée publiés par Hachette est en effet d'adopter une attitude ambiguë à l'égard de la bulle de dialogue, acceptée par moments (Pitche, Zig et Puce), refusée à d'autres (Mickey). Le modèle dominant semble cependant nettement être celui du texte sous l'image, dans la tradition spinalienne, comme en témoignent les albums de Mickey et de Félix. *Le Petit Parisien* publie les strips de ces deux séries avec leurs bulles, ce qui pose déjà des problèmes d'adaptation non négligeables : l'anglais étant une langue plus concise que le français, placer les traductions dans les bulles contraint soit à pratiquer des coupes, soit à agrandir les bulles au détriment du dessin. Mais lorsqu'Hachette publie les albums de *Mickey*, comme ceux de *Félix* en revanche, l'intervention éditoriale est maximale : images remontées, cases supprimées… La transformation la plus spectaculaire s'opère dans le rapport aux bulles, puisque celles-ci sont gouachées (pas toujours très élégamment) dans les albums, et remplacées par un texte sous l'image, qui décrit sans peur de la redondance les actions montrées dans les cases, comble les ellipses, et réécrit les dialogues au style direct ou indirect. Pour éviter d'être accusé de vulgarité par les éducateurs, Hachette se livre donc à un véritable jeu de massacre de ces séries dont le charme et, parfois même, le sens, peinent à survivre à l'adaptation[87]. La publication par Hachette d'albums d'Alain Saint-Ogan ou d'Alex Stonkus avec bulles tient donc plutôt du paradoxe, et on ne peut que s'interroger sur cette différence de traitement, qui mériterait d'être approfondie par l'analyse des archives Hachette – l'examen des archives privées d'Alain Saint-Ogan, entrepris par Julien Baudry, n'ayant *a priori* rien révélé de probant sur ce point.

La Deuxième Guerre mondiale ralentit la production de nouveautés, et complique les approvisionnements en papier, mais le lectorat enfantin n'en reste pas moins avide de distractions, et il n'est pas question pour la librairie Hachette de passer à côté de ces occasions. Deux « albums Walt Disney-Hachette », peut-être préparés avant-guerre, sont réalisés en 1941 et 1942[88], et ce n'est qu'alors que s'interrompt la publication de nouveautés. Alors que Paul Winkler est contraint à l'exil[89], qu'Opera Mundi poursuit péniblement ses activités de presse depuis Marseille, la librairie Hachette s'inquiète de ses

[87] L'adaptation est tellement ratée que les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse, pourtant très hostiles à l'emploi de la bulle, reprochent systématiquement ce travail bâclé dans leurs fiches de lecture. Voir infra, III, « La bande dessinée en bibliothèque jeunesse : le changement d'un paradigme de lecture ».

[88] Il s'agit de *Donald joue au hockey*, en 194, et *Pierre-qui-bafouille* l'année suivante.

[89] En juin 1940, Paul Winkler évacue les bureaux d'Opera Mundi à Marseille, avant de partir pour les États-Unis puis, quelques mois après, de se voir retirer la nationalité française en juin 1941.

stocks d'albums Disney, visiblement insuffisants pour répondre à la demande, à tel point que, en février 1943, Hachette procède à un retirage de l'album « Silly Symphonies » de *Pinocchio*, paru en 1940 et pour lequel Hachette envisage un tirage de 33 000 exemplaires, de même que pour *Blanche-Neige et les sept nains*, sorti en 1938 et déjà en rupture[90]. La demande est telle que deux mois après ce retirage, en mai 1943, Hachette envisage de s'accaparer un stock de « 180 à 200 000 albums Mickey », « en disant qu'ils appartiennent à la Librairie Hachette », pour les vendre ensuite en zone libre[91].

L'éclipse d'Hachette dans l'après-guerre

Matériellement et formellement hétéroclite, le catalogue d'albums de bande dessinée d'Hachette n'en constitue pas moins un solide socle, qui permettrait à la maison de se retrouver en position privilégiée pour occuper le premier plan sur le marché de la bande dessinée d'après-guerre. Pourtant, son attitude en la matière est marquée par une grande frilosité et, après la poursuite de ses collections d'avant-guerre, Hachette interrompt ses activités d'édition en nom propre dans le domaine de la bande dessinée.

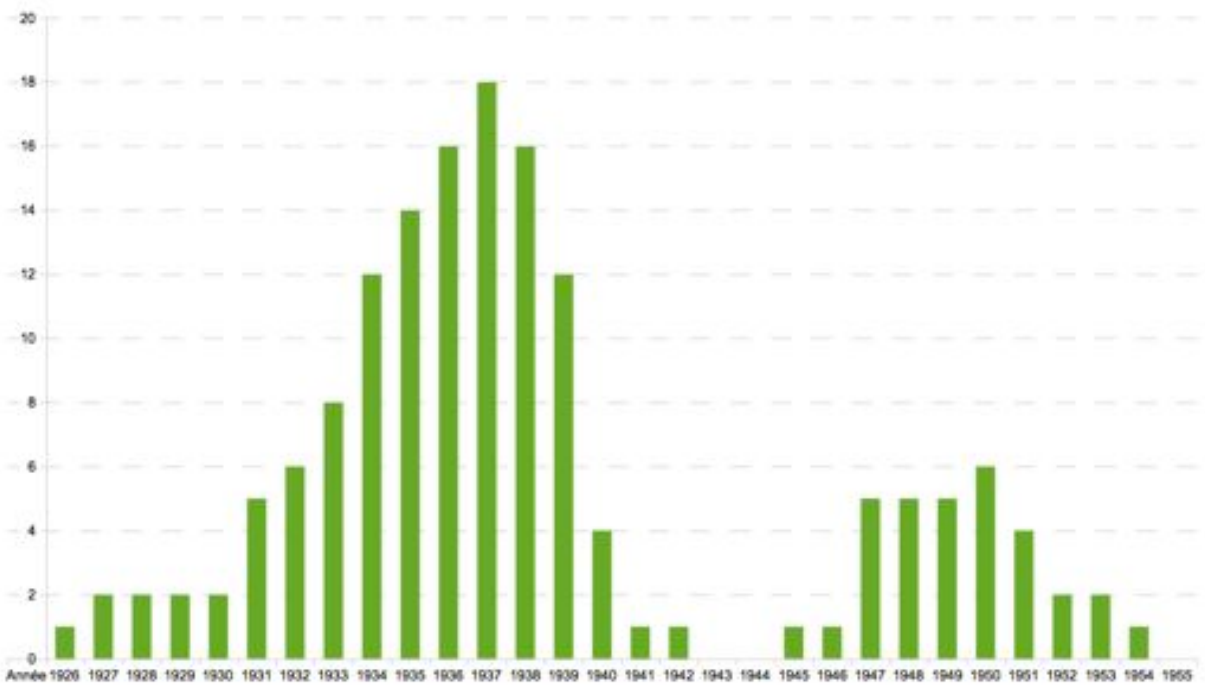


Figure 2 Production d'albums de bande dessinée par Hachette, 1926-1955

[90] Archives Hachette, note du Bureau des impressions, 12 février 1943, S 19 B 3 HAC C 21. Les archives Hachette sont cependant très lacunaires pour la période couvrant la guerre, et il n'est pas exclu que d'autres tirages aient été réalisés de ces albums, ou d'autres albums de bande dessinée.

[91] Archives Hachette, note anonyme, 10 mai 1943, S 19 B 3 HAC C 21. La note émane probablement de Robert Meunier du Houssoy ; il n'est pas possible de savoir si cette opération a été réalisée. Elle concerne en fait des reliures d'invendus du Journal de Mickey.

Le graphique restituant la production de bande dessinée par Hachette pendant la période 1926-1955 témoigne de ce désengagement très net d'Hachette sur le marché de la bande dessinée. La production ne dépasse jamais les six titres par an, avec une moyenne d'à peine plus de trois nouveautés annuelles de 1945 à 1954.

Il faut cependant nuancer l'impression de chute brutale de la production que ce graphique renvoie immanquablement. Car au-delà de la baisse brutale du nombre de nouveautés publiées, la maison Hachette déplace sa stratégie de publication, depuis les albums vers des fascicules publiés mensuellement sous le titre générique *Les Belles histoires de Walt Disney*. Ces Belles Histoires se subdivisent en deux séries. La première comporte 60 numéros publiés entre 1948 et 1954, et la deuxième, nommée « nouvelle série », comporte 98 numéros publiés entre 1954 et 1962. Mais seuls les huit premiers numéros paraissent aux éditions Hachette, la fin de la seconde série est éditée par les éditions Colbert. Pour les deux séries, il s'agit de fascicules de 32 pages alternant noir et blanc et couleurs, de dimensions 18 × 25 cm, le tout sur un papier d'une qualité souvent très médiocre. À leurs débuts, les Belles Histoires proposent aux lecteurs une déclinaison sous forme de bande dessinée d'aventures cinématographiques (Bambi, Dumbo, Pinocchio), mais très rapidement Mickey et Donald constituent l'écrasante majorité des histoires. Étonnamment, d'ailleurs, les personnages de ces Belles Histoires ne portent pas les mêmes noms que leurs homologues du journal *Donald* d'Opera Mundi, mais des traductions littérales de l'anglais : Picsou s'appelle Harpagon Mac Duck (en anglais Mc Scrooge), Géo Trouvetou est Gyro Sanfrein (Gyro Gearlose) et Riri, Fifi et Loulou se prénomment Désiré, Nestor et Oscar.

Outre ces fascicules et les quelques reliures qui en sont proposées sous forme d'albums[92], quelques albums sont publiés par la maison Hachette. Cinq albums de *Zig et Puce* sont édités entre 1947 et 1952, l'année où Saint-Ogan constitue une SARL « Les films Zig et Puce », laquelle entreprend de réaliser un film de 36 minutes, *Zig et Puce sauvent Nénette*[93]. Le début des années 1950 correspond à un désengagement progressif par Alain Saint-Ogan de la bande dessinée, pour se consacrer de plus en plus à la radio et au dessin de presse[94]. Douze albums de Tarzan s'ajoutent à ces réalisations, les sept premiers, de Hogarth, continuant la série d'avant-guerre, suivis d'un album entièrement

[92] Ces recueils auraient pu rentrer dans notre corpus d'étude mais, non astreints au dépôt légal car rassemblant des invendus, leur identification est rendue particulièrement problématique ; leur réalisation les rapproche davantage du régime de la presse que des méthodes de fabrication du livre.
[93] Thierry Groensteen et Harry Morgan, *L'Art d'Alain Saint-Ogan*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 78.
[94] *Ibid.*p. 76.

dessiné par Rubimor en 1950, puis de quatre albums grand format en 1951-1953, dont les trois premiers sont aussi dus à Hogarth.

Les catalogues de livres d'étrennes portent eux aussi la trace du désengagement d'Hachette du secteur de la bande dessinée. Quelques titres d'avant-guerre sont maintenus au catalogue ; en 1950, *Bicot général* (1938) et quelques albums de *Félix* sont encore disponibles. Mais à partir de la fin de l'année 1951, les albums de bande dessinée restant en catalogue se font de plus en plus rares, et discrets dans le catalogue. Félix, Zig et Puce perdent de leur position de centralité dans le catalogue, au détriment de Mickey et Babar. Lors des étrennes 1954, seuls quatre titres de *Zig et Puce* sont encore disponibles, tous d'après-guerre, ainsi que deux « albums roses » de 1952 et 1953.

Dans l'après-guerre, Hachette ne manifeste donc aucune volonté de faire vivre son fonds de bande dessinée ; des prolongements sont donnés aux séries commencées, mais aucune série nouvelle n'apparaît, et les titres anciens du catalogue ne sont pas réédités. À partir de 1954, les nouveautés cessent, et le catalogue de livres d'étrennes ne propose plus d'albums de bande dessinée. Dans les années soixante, Hachette se cantonne à l'édition d'albums roses et à quelques albums tirés des dessins animés, qui se rattachent plutôt à l'album pour enfants qu'à la bande dessinée à proprement parler. Ce n'est qu'au début des années 1970 qu'Hachette effectue véritablement son retour sur le marché, d'abord avec l'édition d'albums reprenant la série *Mickey à travers les siècles*, puis avec la collection « Les Maîtres de la bande dessinée » reprenant des séries d'aventures nées dans les années 1930, ainsi que la publication d'albums tirés des pages de *Pif*.

L'éclipse est donc significative pour l'éditeur qui domine à la fois le marché de l'édition en général, et celui de l'édition jeunesse en particulier, sur lequel il fait régner ses collections déclinées par couleurs et structurées par séries. C'est indirectement, et dans le domaine de la presse, qu'Hachette conserve des positions dans le secteur de la bande dessinée, une activité qui n'est maintenue que par l'opiniâtreté de Paul Winkler à défendre l'édition de bande dessinée. Les archives Hachette sont malheureusement peu disertes sur les raisons qui conduisent la maison à suspendre la publication d'albums de bande dessinée. Il paraît cependant plus que probable que les débats menant à l'adoption de la loi de juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, puis la surveillance sourcilleuse exercée par la Commission, ont refroidi les quelques ardeurs qui auraient pu se manifester en interne chez Hachette. Le département jeunesse se livre en effet à une veille très

attentive des débats et, après l'adoption de la loi, des différentes mesures discutées pour tâcher de compléter l'édifice, en particulier par des mesures protectionnistes.

Cette vigilance amène tout le secteur de l'édition jeunesse à faire preuve de prudence, et Paul Winkler est de ceux qui doivent ronger leur frein avant de relancer pleinement son activité. Il reprend dès mars 1947 un illustré à l'enseigne d'Opera Mundi, en rachetant le titre *Hardi* pour contourner la réglementation du ministère de l'Information en matière d'attribution de stocks de papier[95]. Devenu *Hardi présente Donald*, le titre tente de faire revivre l'esprit des illustrés Opera Mundi d'avant-guerre ; le succès est cependant loin d'être à la hauteur des attentes, et le journal est interrompu le 22 mars 1953 ; entre-temps, Paul Winkler a lancé le 1er juin 1952 sa nouvelle formule du *Journal de Mickey*.

Axé sur une formule nouvelle, et la volonté de « proposer un magazine pour jeunes dans un format adulte[96] », la nouvelle formule du *Journal de Mickey* renoue d'emblée avec la première place qu'occupait son prédécesseur à la tête de la presse enfantine française. Alors qu'au moment du lancement, Paul Winkler ne calcule prudemment les bénéfices à escompter que jusqu'à hauteur de 400 000 exemplaires[97], le tirage moyen s'élève en décembre 1955 à 660 000 exemplaires[98]. Par rapport à *Donald*, Paul Winkler a multiplié les gages de bonne volonté auprès de la Commission de surveillance, dans la confection du sommaire du *Journal de Mickey.* Les séries d'aventures les plus susceptibles de déclencher l'hostilité de la Commission n'apparaissent pas dans un journal que Paul Winkler destine à un public plus jeune que celui de *Donald*. Les pages de bande dessinée sont presque toutes consacrées aux héros Disney, mais la rédaction s'adjoint aussi les services du studio parisien de Disney, auquel Edi-Monde commande des adaptations d'œuvres littéraires en bande dessinée et surtout la série *Mickey à travers les siècles,* qui propose un didactisme plein de fantaisie.

La série commence le 17 septembre 1952, et résulte de la collaboration entre Pierre Fallot au scénario, et Pierre Nicolas au dessin[99]. Lors du premier épisode, Mickey absorbe par erreur le breuvage du professeur Durandus qui le fait par la suite voyager à travers les siècles : chaque fois qu'il reçoit un coup sur la tête (c'est-à-à-dire à la fin de chaque

[95] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 140.

[96] Michel Mandry, *Happy birthday Mickey !*, *op. cit.*, p. 12.

[97] S 19 B2 HAC C 24, Note non signée mais rédigée par Paul Winkler du 5 février 1952 sur les bénéfices à prévoir en fonction des différents tirages envisageables, dans l'hypothèse d'un bouillon de 20 %. Pour 300 000 exemplaires, le bénéfice attendu est de 697 000 F et, pour 400 000 exemplaires, d'un peu moins d'1,3 millions de francs.

[98] S 19 B4 HAC C 18, Compte d'exploitation provisoire du *Journal de Mickey*, décembre 1955. Les numéros 184 à 187 sont tirés au total à 2 664 620 exemplaires.

[99] Olivier Maltret, « Mickey à travers les siècles », *CBD* n°77, été 1995, p. 12.

épisode), il change de période. Mickey rencontre ainsi bien des personnages historiques : Saint-Louis, Dioclétien, Anne Boleyn, Jean Bart, Gracchus Babeuf, du Bellay, Bonaparte (enfant et adulte), Camille Desmoulins, le général Hoche, François Ier, Néfertiti, Étienne Marcel, Descartes… Marquée du sceau du didactisme, la série ne se réapproprie pas moins un savoir scolaire avec désinvolture, réintroduisant les personnages disneyens sous les traits de protagonistes plus ou moins historiques. Ce rapport fantaisiste à l'histoire, par la bande dessinée, aux antipodes des récits historiques convenus des journaux belges, n'est pas sans évoquer un certain rapport désinvolte à la culture scolaire qui fera la marque de fabrique du journal *Pilote*…

Création strictement française, élaborée pour complaire aux desiderata de la Commission qui appelle de ses vœux des divertissements instructifs, la série rencontre pourtant un succès important, au point d'être traduite en finlandais (Mikin aikamatkat), en néerlandais (Mickey reist door de tijd) et en portugais (Mickey Através dos Séculos). Faisant la part belle à l'histoire de France, la série n'est cependant jamais déclinée en anglais. Et ce n'est qu'en 1970 qu'Hachette réinvestit le créneau de l'album, en lançant en 1970-1972 une collection « Mickey à travers les siècles », onze albums d'une trentaine de pages reprenant des épisodes parus dans le *Journal de Mickey*, colorisés et remontés pour certains. Un douzième album clôt la collection en 1978, au moment où s'interrompt la publication de la série dans *Le Journal de Mickey*.

Le *Journal de Mickey* permet donc à Hachette de poursuivre sa présence sur le segment de la presse de bande dessinée. Une présence limitée, mais extrêmement rentable, comme le montrent les chiffres de tirage du journal. Le pic des tirages est atteint, d'après nos données, en 1956, avec une moyenne certifiée par l'OJD de 662 686 exemplaires[100]. Nous n'avons pu disposer des chiffres de tirages pour la période 1958-1961, mais dès l'année 1962, les tirages ont décru de manière considérable. Les tirages ne passent plus jamais au-dessus de la barre des 500 000 exemplaires, même s'ils la frôlent par moments (483 440 exemplaires en 1967, par exemple).

[100] *Officiel de l'OJD* n°102. La diffusion s'élève à 543 395 exemplaires.

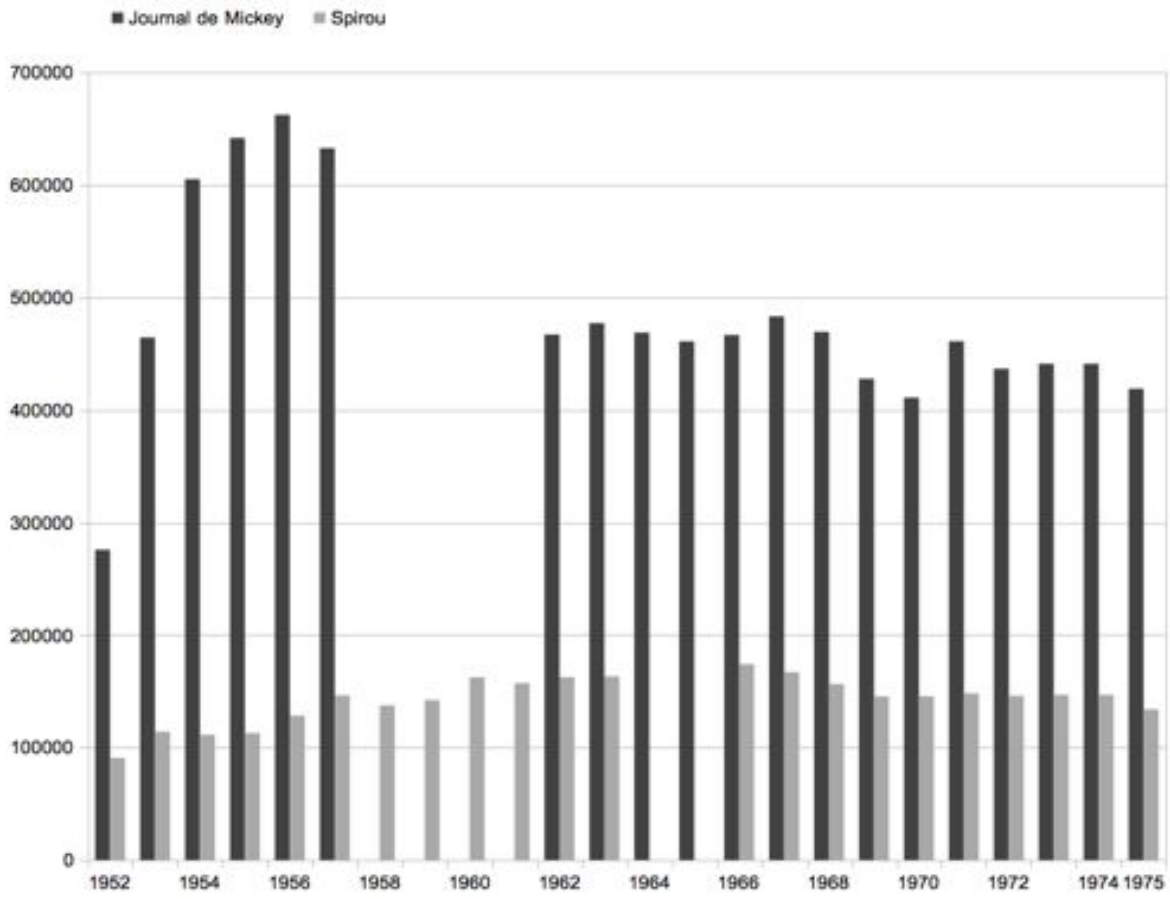


Figure 3 Tirages moyens du Journal de Mickey entre 1952 et 1975[101]

Les taux de bouillon sont par ailleurs extrêmement satisfaisants. Sur la période 1963-1973, pour laquelle nous avons pu disposer de données précises, ces taux sont compris entre 19 et 25 %. En 1955-1956, celui-ci ne s'élevait qu'à 17 et 18 %.

[101] Chiffres obtenus après dépouillement de l'*Officiel de l'OJD*, à partir des chiffres certifiés faisant autorité en matière de publicité. Les tirages moyens de *Spirou* sont mentionnés ici pour fournir un élément de comparaison.

L'essentiel de la présence d'Hachette dans la bande dessinée se résume donc, pendant deux décennies, à sa participation majoritaire dans la société Édi-Monde, société éditrice du *Journal de Mickey* (mais également de *Confidences*, et de *Lectures pour Tous,* revue lancée par Hachette en 1898). La société est constituée le 7 juillet 1947. Se donnant pour objet « la rédaction, l'édition et la vente de journaux, de revues, de magazines, illustrés ou non », elle est dotée d'un capital de dix millions de francs[102]. Ce capital est réparti entre dix mille parts de mille francs, souscrites par la société Finidus (3 000 parts), Opera Mundi (3 000), la Librairie Hachette (3 000) et Clément Gueymard, de la librairie Hachette (1 000). Cette répartition est bientôt bouleversée : Clément Gueymard ne conserve plus que 5 parts, Opera Mundi voit sa participation réduite à 2 000 parts, pendant qu'Hachette porte le nombre de ses parts en propre à 4 900, et que 3 095 sont détenues par Paul Calvin, représentant le Comptoir Général de Ventes, filiale d'Hachette[103]. Bien que Paul Winkler prenne la tête de l'entreprise, c'est bien la librairie Hachette qui contrôle toute l'affaire,

[102] Soit un peu plus de 540 000 € de 2014. S 5 B 4 HAC C 95, Déclaration d'existence à la Direction de l'enregistrement de la Seine.

[103] Compte-rendu de la dixième délibération des associés de la Société Edi-Monde, 17 juillet 1951. S 5 B 4 HAC C 95.

reproduisant là le fonctionnement qui prévalait lors du premier lancement du *Journal de Mickey*, où Hachette finançait Winkler en refusant d'apparaître publiquement.

Cet investissement de huit millions de francs fait lors du lancement d'Édi-Monde assure à la librairie Hachette de confortables revenus, comme l'analyse, non sans acrimonie, Paul Winkler lorsqu'il se trouve confronté à une nouvelle dégradation de ses relations de travail avec Hachette.

> Après la Libération […], la Librairie Hachette a investi dans Edi-Monde une somme de huit millions de francs anciens. C'est là, à l'heure actuelle, l'étendue totale de son investissement. Toutes les augmentations de capital de la Société ont été faites à l'aide des fonds propres de la Société. Édi-Monde n'a jamais fait appel aux avances des associés.
>
> Depuis la Libération, Édi-Monde a versé à la Librairie Hachette à titre de redevance, une somme globale de 487 585 960 F (anciens). D'autre part, de 1956 à 1960, et depuis 1963 à ce jour, Édi-Monde a fait des avances en compte-courant à la LGF, filiale de la Librairie Hachette qui, à un moment donné, atteignaient 3,6 millions de francs et qui à l'heure présente, se montent encore à 750 000F (actuels).
>
> La société n'est endettée auprès d'aucune banque [...]. Les ressources financières d'Édi-Monde lui ont permis d'autre part de faire face, sans difficulté, à la perte de 1 791 460 F découlant de l'opération *Voici* avorté en 1966-1967 en raison d'une décision de la Librairie Hachette basée sur des considérations d'intérêt extérieures à Édi-Monde [...] En plus des trois périodiques existant fin 1968 (plus les publications annexes de *Mickey*) Édi-Monde a également pu acquérir grâce à ses ressources propres, sans avance extérieure, une machine hélio Cerutti entreposée chez Créte, représentant un prix d'achat d'environ 3,5 millions de francs, un immeuble rue Eugène Delacroix, des entrepôts à Marigny-le-Châtel et rue Pascal et 15% de l'immeuble au 100 avenue Raymond Poincaré.
>
> Les trois lancements entrepris en 1969 (*Je Sais tout* et *Le Journal de Babar*) à l'aide de budgets de publicité de lancement représentant pour la Société un total d'environ trois millions de francs ont pu être entrepris sans aucune aide financière extérieure[104] […].

Inclus dans la galaxie des filiales Hachette, Édi-Monde en est donc une branche très profitable. Mais pendant que ses concurrents redécouvrent le marché de l'album, Hachette se cantonne à la presse, sans risque ainsi de mêler son nom au discrédit dont pâtit la bande dessinée. Cet affaiblissement de la bande dessinée dans les activités du groupe Hachette correspond également à une marginalisation relative de Paul Winkler, qui paraît ne jamais retrouver dans la librairie Hachette d'après-guerre le rôle moteur qu'il a pu jouer avant-guerre. Dès 1948, Paul Winkler constate et déplore ce désengagement, dans une lettre de sept pages qu'il adresse à Robert Meunier du Houssoy, dans laquelle il se plaint d'être devenu un collaborateur de second rang :

> Sincèrement, je ne sais plus où nous en sommes dans nos affaires communes. Je n'entends pas là la gestion des affaires courantes […]. J'ai attendu impatiemment la réalisation de ces projets plus ambitieux, sur lesquels, nos entretiens me laissaient penser, que nous étions d'accord. Pour la première fois depuis le début de notre collaboration j'ai

[104] Lettre de Paul Winkler à Ithier de Roquemaurel, 24 décembre 1969, S 3 B3 HAC C12.

> maintenant le sentiment très net que j'ai fait fausse route; qu'en somme, j'ai perdu mon temps[105] […].

Ce courrier pourrait ne relever que du ressentiment individuel, s'il n'était corroboré par un intérêt de moins en moins marqué au sein d'Hachette pour les propositions de Winkler, et surtout par la reprise en mains des relations, hautement stratégiques, avec la firme Disney. Les contrats sont dès 1947 négociés directement entre Hachette et Walt Disney Mickey Mouse SA. Alors qu'avant-guerre, Paul Winkler réalise le *Journal de Mickey* au nom d'Opera Mundi grâce aux capitaux d'Hachette, après-guerre les droits du *Journal de Mickey* sont cédés par Walt Disney Mickey Mouse SA à Hachette, qui en délègue les droits à Edi-Monde. Filialisé, Paul Winkler retrouve avec Edi-Monde des moyens financiers importants, et l'appui de la structure de diffusion d'Hachette. Mais il perd au passage de sa capacité d'initiative sur le terrain de l'édition de bande dessinée – si tant est qu'il en ait réellement eu une. Paul Winkler a-t-il lui-même tenté de convaincre Hachette de renouer avec une politique d'édition d'albums ? Homme de presse, l'album n'était sans doute pas sa préoccupation première ; quoi qu'il en soit, il reste un homme de paille du groupe Hachette, bien utile pour prospecter des segments de marché sur lesquels Hachette ne veut pas avancer à découvert. Il reste cependant frappant de constater qu'Hachette, en position de domination écrasante sur le marché de l'édition après-guerre, n'investit pas l'album de bande dessinée.

Ce désengagement d'Hachette ne laisse pas de soulever des questions que l'absence de réponses définitives rend d'autant plus frustrantes. La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse constitue-t-elle un élément d'explication suffisant pour comprendre ce retrait ? Il paraît vraisemblable que l'arrêt de publication des albums *Tarzan* n'a pu qu'être facilité par l'hostilité générale déclenchée par ce type de récits, aussi bien dans les débats de la Commission que dans les campagnes de presse qui ont précédé et accompagné l'adoption de la loi. Au-delà du cas de Tarzan cependant, ce désengagement ne saurait être imputé à la seule menace de la Commission. Imputer un tel pouvoir à cette instance serait nier les limites relevées par Thierry Crépin comme Jean-Matthieu Méon dans l'action de cette instance. La Commission de surveillance et de contrôle possède certes un indubitable pouvoir de nuisance, et exerce une censure attentive de la production de bande dessinée qui conduit nombre de maisons à s'auto-censurer. Mais si Hachette avait envisagé de tenir tête à la Commission, sa position sur le marché de l'édition, son rôle crucial en matière de diffusion-distribution, l'étendue de son réseau politique, auraient réduit le pouvoir de la

[105] Archives Hachette, S 19 B4 HAC C 18. Lettre de Paul Winkler à Robert Meunier du Houssoy, 6 juin 1948.

Commission à bien peu de choses. Tout au plus aurait-il fallu, vraisemblablement, respecter quelques formes pour ne pas outrager trop frontalement la Commission. Mais Hachette n'essaie pas vraiment de maintenir sa production, et l'arrêt de la production survient un peu trop tard après l'adoption de la loi pour que le lien de cause à effet soit direct.

L'examen des volumineuses archives d'Hachette n'a livré aucun élément probant venant fournir une explication convaincante sur cet arrêt. Il semble donc que la réalité soit plus prosaïque, et qu'il faille, provisoirement en tout cas, s'en tenir à l'hypothèse d'un désintérêt d'Hachette pour l'album de bande dessinée, d'une erreur d'analyse qui fait passer la maison à côté d'un segment de marché porteur, à l'époque où ceux-ci sont si nombreux pour la maison en pleine expansion. La bande dessinée relèverait donc, pour Hachette, des multiples erreurs stratégiques que la librairie accumule pendant la période[106]. Ce n'est donc qu'au début des années 1970, à la suite des efforts de Claude Moliterni, qu'Hachette relance sa politique d'édition d'albums, avec un retard considérable sur ce terrain par rapport à la concurrence.

4. Des maisons vieillissantes

Garnier frères ; Benjamin Rabier, un auteur démodé ?

Dans des proportions sans commune mesure, le désengagement du secteur de l'édition d'albums de bande dessinée concerne également Garnier frères, maison éditrice des albums de Benjamin Rabier. L'activité de Garnier dans l'édition débute sous la monarchie de Juillet lorsque trois frères venus du Cotentin, Pierre Auguste, Auguste, Hippolyte se lancent dans le commerce de livres au Palais-Royal tandis que le benjamin de la famille, Baptiste Louis, se fixe au Brésil où il fait commerce des livres que lui envoient ses frères[107]. L'aîné, Pierre, libraire d'ancien, est évincé par ses deux frères qui construisent ensemble leur fortune[108]. Auguste et Hippolyte bâtissent leur prospérité sur le commerce d'ouvrages érotiques et obscènes[109] pour fonder un véritable empire du livre. La gloire officielle de la maison repose sur des ouvrages tels que les *Œuvres complètes* de Buffon, l'*Histoire universelle* de Ségur, le *Dictionnaire* de Bescherelle, les *Œuvres complètes* de

[106] Pour une analyse de ces erreurs stratégiques, et des conflits qui traversent l'entreprise, voir Jean-Philippe Mazaud, *De la librairie au groupe Hachette (1944-1980) : transformations des pratiques dirigeantes dans le livre,* Thèse d'histoire, sous la direction de Patrick Fridenson, EHESS, 2002.
[107] Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition : 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988, p. 237.
[108] *Ibid.*, p. 240.
[109] *Ibid*., p. 241.

Saint-Simon puis de Chateaubriand, le *Rabelais illustré* par Gustave Doré, ou encore les ouvrages scolaires. Musset, Gautier, Sand, Vigny ou encore Hugo assurent la caution littéraire de l'entreprise, qui trouve sa consécration avec la collection des « Chefs d'œuvre de la littérature française ». Si l'accumulation primitive du capital s'opère par l'édition licencieuse, la fortune des deux frères leur provient de leurs pratiques des prêts privés à intérêt, de la spéculation boursière, puis de la spéculation immobilière. Après la mort d'Auguste en 1887, Hippolyte laisse aux siens lors de son décès, en 1911, une cinquantaine d'immeubles dans la capitale. Morts tous deux sans enfants, les frères transmettent la maison à Auguste-Pierre, leur petit-neveu issu de la lignée de leur frère aîné. Né en 1885, Auguste-Pierre dirige l'entreprise jusqu'en sa mort en 1966, date à laquelle ses deux fils, Bernard et Jean, lui succèdent[110].

La librairie Garnier Frères est, de notre point de vue, importante surtout pour la publication d'albums des *Gédéon* de Benjamin Rabier. Dessinateur prolifique et virtuose, Benjamin Rabier marque le dessin d'humour et la représentation du monde animal. Né en 1864 à La Roche-sur-Yon, d'origine modeste, Benjamin Rabier fait preuve de précoces prédispositions pour le dessin (il obtient le Prix du dessin de la ville de Paris à l'âge de quinze ans), mais doit interrompre ses études pour exercer divers petits métiers[111]. Après sa rencontre avec Caran d'Ache, il publie ses premiers dessins dans *Le Gil Blas illustré* à partir de 1889, puis *La Caricature*, *Le Pêle-Mêle, Le Rire* mais aussi le *Puck* américain. Dès 1895, Benjamin Rabier publie son premier album de dessins animaliers (*Jeannot sans peur*, aux éditions Émile Gaillard), réalise de nombreux travaux pour l'Imagerie d'Épinal à partir de 1897 (dans sa série de luxe « Aux armes d'Épinal ») puis l'Imagerie Quantin (*Le Clown et l'éléphant*, 1902 ; *Les Aventures d'une tête de veau*, ca 1902[112]) mais surtout produit de très nombreux titres chez l'éditeur Félix Juven, dont le *Tintin Lutin* de Fred Isly (1898) ou *Caramel* (1903), et se consacre de façon croissante aux livres pour enfants, et impose sa réputation de dessinateur animalier – devenant, selon la jolie formule de François Robichon, « l'homme qui fait rire les animaux[113] ».

En 1904, Jules Tallandier fait appel à lui pour assurer le succès de l'hebdomadaire qu'il vient de lancer à l'assaut de la presse enfantine, *Le Jeudi de la Jeunesse*. Tallandier avait alors déjà consacré à Rabier un numéro de sa revue consacrée aux grands illustrateurs

[110] *Ibid.,* p. 247.
[111] Olivier Calon, *Benjamin Rabier*, Paris, Tallandier, 2004.
[112] Ces publications ont été exhumées par la mise en ligne du fonds Quantin par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Voir http://collections.citebd.org/quantin/liste.php (consulté le 5 juin 2013).
[113] François Robichon, *Benjamin Rabier: L'Homme qui fait rire les animaux*, Paris, France, Hoëbeke, 1993.

et caricaturistes, *L'Album,* en janvier 1902[114]. Rabier se voit ainsi consacré une première fois, aux côtés de Caran d'Ache, Job, Robida, Steinlein, Willette ou Forain. Outre cette collaboration au *Jeudi de la Jeunesse*, Rabier signe plusieurs albums chez Tallandier, comme *Tribulations d'un chat* (1908) ou *Azor et Mistigris* (1911). Mais la contribution la plus importante de Benjamin Rabier chez Tallandier est sans conteste la réalisation d'une édition illustrée des *Fables de la Fontaine*, vendue en un, deux ou quatre volumes. Publié en 1908, l'ouvrage inaugure une relation prolongée sur plus de trente ans, dans laquelle Benjamin Rabier assure à lui seul le succès du domaine enfantin, et tous les catalogues d'étrennes de la librairie Tallandier sont conçus autour de ses ouvrages. Venu de la caricature et du dessin de presse, Benjamin Rabier témoigne dans son abondante production d'une conscience aiguë de l'efficacité de l'image. Les compositions très cinétiques, les cadrages incongrus font de Benjamin Rabier « l'un des précurseurs de l'album de jeunesse moderne […] inversant la relation entre texte et image[115] ». Même face à des textes très littéraires (comme les *Fables* de la Fontaine), Benjamin Rabier réussit le tour de force d'inverser les rapports traditionnels entre langage verbal et langage pictural. Venu du dessin de presse, Benjamin Rabier y a appris l'art de l'image qui se saisit immédiatement. Cette efficacité iconique, Benjamin Rabier la transpose dans sa production de bande dessinée et d'illustration de livres, où il déploie un registre autonome du texte qui inscrit sa production dans les caractéristiques de l'album pour la jeunesse.

Sa grammaire visuelle se forge également dans le creuset du dessin d'animation, qu'il apprend en compagnie d'Émile Cohl, auteur de bande dessinée[116] surtout connu pour son rôle de précurseur du dessin animé[117]. Celui-ci, après avoir adapté en dessin animé les *Pieds Nickelés*, entreprend avec Benjamin Rabier de réaliser, d'octobre 1916 à mars 1917, quatre films : *La Journée de Flambeau, Flambeau au pays des surprises, les Fiançailles de Flambeau,* et *Les Aventures de Clémentine*, avant que Rabier ne continue seul la production de dessins animés prenant pour héros Flambeau, Misti ou Caramel.

Malgré l'importance de sa collaboration avec Tallandier, c'est la maison Garnier qui publie la majeure partie de l'abondante production de Benjamin Rabier, et en particulier sa production de bande dessinée proprement dite. Il est délicat de vouloir délimiter trop

[114] Matthieu Letourneux et Jean-Yves Mollier, *La Librairie Tallandier: histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 243.
[115] *Ibid.*, p. 244.
[116] Alain Boillat, « Émile Cohl et les "histoires en images" : le corps au pied de la lettre », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°53, 2007, http://1895.revues.org/2393 (consulté le 11 juin 2013).
[117] Francis Lacassin, « Quand la Vache qui rit devançait Félix le chat et Mickey la souris », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°53, 2007, http://1895.revues.org/2483 (consulté le 11 juin 2013).

étroitement les deux facettes, si étroitement imbriquées dans l'art de Benjamin Rabier que l'on peut sérieusement douter que cette distinction fasse sens dans son cas. Mais en-dehors de la série *Gédéon*, la librairie Garnier Frères ne publie pas moins de cinquante-cinq albums de Benjamin Rabier avant la guerre. La collaboration commence dès 1905, avec *Écoutez-moi*, suivi un an plus tard du *Fond du sac*, un recueil de gags en une planche qui témoignent déjà de la grande virtuosité de Rabier dans l'art de la composition. Rabier ne s'y enferme jamais dans un modèle suivi ; refusant la facilité (ou la contrainte) du « gaufrier », il alterne longues cases de la largeur d'une page, vignettes rondes ou carrées, cases délimitées ou livres. Les gags qui mettent en scène animaux, garnements, ivrognes, pêcheurs à la ligne et pandores, sont généralement accompagnés d'un texte, presque toujours superflu tant l'humour de Rabier va à l'essentiel. En 1913, Benjamin Rabier illustre une édition du *Buffon*, qui connaît par la suite de nombreuses réimpressions et rééditions. L'image s'y fait plus sage, souvent encadrée de hors-texte mais, même pour illustrer ce texte scientifique, Rabier ne peut résister aux scènes pittoresques et aux rictus caricaturaux.

La série des albums *Gédéon* tranche cependant avec toute cette production, non pas par les thèmes choisis, fort classiques, ou le traitement graphique des personnages, dans la droite ligne de toute la production de Benjamin Rabier. Mais avec *Gédéon*, Rabier prend pied dans le domaine de la série de bande dessinée. Lors de sa naissance en 1923, Gédéon n'est qu'un petit canard qui partage son album avec Roudoudou le lapin et Alfred le crocodile. Mais dès l'album suivant, il en est l'unique vedette, et prend une place centrale dans la société des animaux. De toutes ses créations, jamais Rabier n'avait repris un héros d'un album à l'autre, et même Flambeau ne connaît qu'un seul album, chez Tallandier[118]. Avec Gédéon, Benjamin Rabier intègre la sérialisation qu'il avait mise en œuvre dans ses dessins animés, en se fixant sur un personnage récurrent, dont les aventures sont publiées dans un nouvel album chaque année. De 1923 à 1938, chaque année livre son album *Gédéon*, qui alterne, de la même manière que les Pieds-Nickelés ou Bécassine, aventures exotiques (*Gédéon en Afrique*, 1924, *Gédéon roi de Matapa*, 1932) et domestiques (*Gédéon s'amuse*, 1928, *Gédéon comédien*, 1929), sans oublier l'exploration de la modernité (*Gédéon sportsman*, 1924, *Gédéon mécano*, 1927, *Gédéon fait du ski*, 1938).

En l'absence de chiffres précis, il peut paraître délicat de se prononcer sur le succès d'une série d'ouvrages. Mais la répétition de ces seize titres publiés avant-guerre (auxquels

[118] Benjamin Rabier, *Flambeau, chien de guerre*, Paris, Tallandier, sd [1916].

il faut ajouter un dix-septième titre posthume en 1941), l'abondance avant la guerre des rééditions, témoignent indubitablement d'un grand succès populaire. Les titres parus après 1930 ne sont certes pas réédités mais les premiers albums sont abondamment réédités. *Gédéon, Roudoudou et Alfred en liberté* et *Gédéon en Afrique* sont tous deux réédités à trois reprises avant-guerre, et *Gédéon sportsman* connaît pas moins de trois rééditions.

Ce succès important avant-guerre, qui fait de Benjamin Rabier le pilier du secteur jeunesse de la Librairie Garnier Frères n'est cependant pas exploité par la maison d'édition dans l'après-guerre. La mort de son dessinateur vedette signe la fin de la présence de Garnier dans le secteur de l'album. Ce désengagement est d'autant plus troublant qu'il intervient non pas immédiatement après la mort de l'auteur, mais une dizaine d'années plus tard. Quelques rééditions sont en effet réalisés entre 1948 et 1951 mais, après cette date, le secteur jeunesse tout entier est mis en sommeil et ce n'est, comme pour Hachette, qu'avec les années 1970 que ce fonds, devenu patrimonial, est à nouveau exploité. Ainsi, comme pour Hachette, un vieillissement de la maison d'édition, un renouvellement générationnel affectent l'exploitation du fonds, qui entre en sommeil pendant deux décennies.

Tallandier, Rouff

Maisons anciennes, Tallandier et Rouff sont elles aussi affectées par le vieillissement de leur structure, dont le désengagement du secteur de la bande dessinée constitue l'un des symptômes. La première des deux entreprises publie bien peu de titres dans le domaine de l'album de bande dessinée. Outre les albums de Benjamin Rabier, Tallandier publie en effet trois albums consacrés à Popeye, désigné sous le nom de Mathurin. La série *The Thimble Theater*, créée en décembre 1919, accueille dix ans plus tard le personnage du marin irascible, borgne et doté d'une force herculéenne. Le succès est immédiat et, en sus des *strips* quotidiens et de la *sunday page* apparue en 1925, les personnages de la série, devenue entretemps *Thimble Theatre Starring Popeye*, sont également déclinés à partir de 1933 outre-Atlantique sous forme de dessins animés par les studios Fleischer. Ces dessins animés sont diffusés sur les écrans français au plus tard au printemps 1934 et, au mois de juin 1934, Mathurin / Popeye s'impose « en tête des dessins animés[119] ». L'année suivante, Tallandier publie un premier volume, intitulé *Mathurin dit Popeye*. La librairie Tallandier s'est alors imposée au premier rang de l'édition populaire, avec ses collections de romans d'aventures ou ses ciné-romans[120]. Les aventures du personnage ne sont alors pas encore

[119] SN, *La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la région*. Marseille, n°124, 22 juin 1934, p. 6.
[120] Matthieu Letourneux et Jean-Yves Mollier, *La librairie Tallandier*, *op. cit.*, p. 310.

parues dans la presse, les albums Tallandier déclinent donc le succès cinématographique du personnage en publiant directement sous forme de livres les aventures du marin[121]. Albums in-quarto de trente-deux pages, ces ouvrages reprennent les *sunday pages* en deux tons. Quatre titres paraissent de 1935 à 1938 : *Mathurin dit Popeye* (1935)*, Mathurin dit Popeye dans ses nouvelles aventures* (1936)*, Mathurin dit Popeye et le Tsoin-Tsoin* (1937) et *Mathurin dit Popeye et son papa* (1938).Ces publications restent cependant isolées, et jamais la librairie Tallandier ne lance de collection dédiée à la publication de bande dessinée américaine, pourtant en plein essor dans le domaine de la presse.

Pour la maison d'édition Jules Rouff, l'après-guerre correspond également à une phase de retrait, plus tardif, de l'édition de bande dessinée[122]. La destinée de Rouff en matière de bande dessinée est étroitement liée à celle d'Aristide Perré, né à Rennes en 1888, qui commence sa carrière à la SPE, collaborant à *Cri-Cri* et *Le Pêle-Mêle*. En 1933, il rejoint la concurrence en passant chez Rouff, en créant *Poucette Trottin,* qui fait de Perré un véritable pilier pour la maison d'édition : sept titres sont publiés dans cette série avant-guerre et, en tout, Perré publie trente-trois titres différents jusqu'en 1958. Entre 1934 et 1938, il travaille parallèlement pour les frères Offenstadt, en animant les aventures des « Pieds-Nickelés » dans *L'Épatant* (six albums seront publiés de 1936 à 1939). Après-guerre, on le retrouve aux éditions Rouff, où il reprend *Poucette*, et crée de nouvelles séries : *Zigoto* (dix-neuf albums de 1950 à 1958), *La Famille Bigorno* (vingt albums de 1951 à 1957)*, Lamalice et Gourdiflo* (huit albums de 1952 à 1954)*,* et *Mimile et Minouche* (onze albums de 1955 à 1956). Perré tient à bout de bras le secteur de bandes dessinées de la maison, seulement secondé par Mat, qui signe les aventures de *Bamboula* (douze titres de 1951 à 1954) et de *Bouclette* (quatorze titres de 1952 à 1960). Le succès de ces abondantes publications infléchit-il la ligne de Rouff ? La maison semble se tourner vers une politique éditoriale plus ambitieuse au milieu des années 1950, en faisant appel à de nouveaux auteurs, comme Eme (*Pip et Joc,* sept albums en 1954-1955 et *Biscoto,* six titres de 1955 à 1958) puis B. Jeanson, avec *Toto Bulldozer*, sept titres en 1959-1960. Seule une poignée de titres sont publiés après la mort d'Aristide Perré, et la maison Rouff se désengage aussitôt de ce secteur animé par une concurrence nouvelle.

[121] Le premier « Big Little Book » consacré à Popeye date quant à lui, semble-t-il, de 1936.

[122] Sur l'histoire antérieure des éditions Jules Rouff, la référence est la thèse d'histoire contemporaine de Sylvie Bernard-Chaudalt, *Les éditions Jules Rouff et la naissance de la culture de masse en France (1877-1913)*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin, 2013.

B. La Société parisienne d'éditions : une maison d'édition en profonde mutation

Les frères Offenstadt et les débuts de la Société parisienne d'édition

Le cas de la Société parisienne d'édition (S.P.E.) présente encore une autre modalité d'adaptation d'un éditeur au fonds ancien dans le contexte de l'après-guerre. La S.P.E. est fondée en 1899 par les frères Offenstadt, six fils de Juifs bavarois naturalisés[123]. Deux des frères cadets, Charles et Georges, ouvrent une boutique de copie de lettres commerciales près des Halles, transformée en maison d'édition avec l'aide de leur aîné Moïse et, rejoints par leurs autres frères, ils s'installent rue Richer[124]. Ils se spécialisent d'abord dans une production légère, romans licencieux, brochures traitant de sujets sexuels, ce qui leur vaut une double condamnation pour atteinte aux bonnes mœurs. En 1902, ils se lancent dans la presse populaire avec une prédilection pour l'humour troupier, particulièrement dans les pages de *La Vie en culotte rouge* (lancé en février 1902), qui alterne dessins humoristiques et récits grivois. Les frères Offenstadt ne se cantonnent pas à ce type de production, et élargissent le spectre de leurs publications avec *L'Illustré*, né le 29 mai 1904, hebdomadaire de douze pages contenant deux pages d'histoires en images, où Louis Forton fait ses débuts dans le n°6 du 10 juillet 1904. Né en 1879, cet ancien garçon d'écurie et jockey collabore à diverses publications de la S.P.E., crée quelques récits pour l'*Américain illustré*. Sans cesser de collaborer à divers titres, il concentre à partir de 1908 sa production dans les pages de l'illustré lancé le 9 avril 1908 par les frères Offenstadt : *L'Épatant*. Forton crée pour ce titre sa série la plus célèbre, « Les Aventures des Pieds Nickelés ».

Ce titre de presse est resté le plus connu dans les mémoires, attirant à lui des jugements d'une polarité frappante, de la mise à l'index antisémite de l'abbé Bethléem à la tendresse d'un Jean-Paul Sartre. Les aventures des trois voyous malchanceux que sont Croquignol, Filochard et Ribouldingue connaissent très vite un succès considérable, qui incite les frères Offenstadt à décliner leur présence sur d'autres créneaux, lançant *Fillette* le 21 octobre 1909 pour un public féminin, *L'Intrépide* le 22 mai 1910, proche des journaux de voyage et des récits d'aventure, *Le Cri-Cri* destiné à un lectorat plus enfantin le 28 février 1910 et *Les Romans de la Jeunesse*, consacré au roman-feuilleton, le 31 mars 1912. Dans

[123] Sur la naturalisation des parents, et les attaques xénophobes dont leurs enfants ont fait l'objet, le travail de Céline Clergue, *Les frères Offenstadt et les débuts de la bande dessinée en France, 1896-1940* (maîtrise d'histoire sous la direction de Diana Cooper-Richet et Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2000). reste incontournable.

[124] Sylvie Prémisler, « Les Frères Offenstadt, enquête sur des citoyens accablés de soupçons », *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°35, novembre-décembre 1982, p. 14.

l'ensemble, ces publications se montrent bien peu soucieuses de bienséance et de subtilité, privilégiant un humour burlesque et la langue orale. L'éventail très large de ces publications offre aux frères Offenstadt un catalogue diversifié de héros de bande dessinée, des Pieds Nickelés à l'Espiègle Lili, les deux figures les plus connues, en passant par Bibi Fricotin, Charlot, mais aussi Ninette et Clo-Clo, Nigaude et Malicette et Pitchounet.

Les Pieds Nickelés condensent à eux seuls l'immoralité reprochée aux publications de la S.P.E., avec leur pratique de l'argot des faubourgs. Mais la Première Guerre mondiale jette le masque sur ces héros : le déchaînement nationaliste des Pieds Nickelés et des autres héros des publications Offenstadt atteste que, « derrière les déguisements d'une franche vulgarité, le message diffusé par la presse Offenstadt est […] d'un conformisme à toute épreuve[125] ». La vulgarité des personnages et de la langue employée, leur rapport très élastique à la morale, leur valent cependant une condamnation sans appel de la part des éducateurs et ligues de moralité, et en particulier de l'abbé Bethléem, pourfendeur zélé des productions « pornographiques » des frères Offenstadt[126], dont Bethléem déplore qu'ils « emboche[nt] l'archent des ponnes boires de Vrançais[127] ».

Pendant la guerre, les Pieds-Nickelés migrent de supports et, tout en poursuivant leurs aventures dans les pages de l'*Épatant*, sont d'abord déclinés sous forme de livres à partir de 1915, puis deux ans plus tard sous forme de dessins animés de 120 mètres réalisés par Émile Cohl pour la firme Éclair[128]. Les frères Offenstadt déclinent le contenu de leurs illustrés sous forme de livres. Dès 1915, la S.P.E. édite d'abord six volumes de petit format (16x22 cm), vendus soixante centimes[129], sous le titre générique *La Bande des Pieds Nickelés. Croquignol, Ribouldingue, Filochard*, chaque volume voyant précisé sur sa couverture le numéro de l'aventure : « première série d'aventures »… Ces fascicules sont édités à l'enseigne des Publications Offenstadt qui précisent, en page de titre « maison française » pour contrer les ambiguïtés que pourraient soulever leur nom à consonance germanique et les accusations germanophobes que n'avait manqué de soulever l'abbé

[125] Pascal Ory, « De la presse enfantine à la bande dessinée », *in Histoire de l'édition française, IV : le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Cercle de la Librairie / Fayard, 1991, p. 495-503.p. 497.

[126] Jean-Yves Mollier, « Aux origines de la loi du 16 juillet 1949, la croisade de l'abbé Bethléem contre les illustrés étrangers », *in « On tue à chaque page ! » : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 17-33.

[127] Abbé Bethléem, « Une entreprise ordurière qui échappe à la crise générale. La prospérité de la maison Offenstadt », Revue des Lectures, 15 mars 1933, p. 276.

[128] Éric Loné, « Les Aventures des Pieds Nickelés », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°53, 2007, « Émile Cohl », p. 324. On ignore cependant qui est à l'initiative de cette production, qu'Éric Loné attribue à l'attente trop forte du public, alors que Forton est mobilisé et que la réédition d'anciens albums peine à satisfaire l'attente du public.

[129] Soit 1,70 € de 2014.

Bethléem. Ces fascicules souples et brochés, comptant 125 pages environ, s'apparentent davantage qu'au roman illustré qu'à la bande dessinée. Bien plus que les récits parus dans *L'Épatant*, le texte se fait abondant, couvrant ici les pages sur deux colonnes serrées, aérées de quelques images par page, deux à quatre en règle générale : l'image est ici dévolue à une fonction strictement illustrative.

C'est en 1929 qu'apparaît la forme la plus proche de nos albums de bande dessinée, avec des albums reprenant des récits parus dans *L'Épatant* à partir de 1927. Dix-neuf albums sont ainsi publiés avant la guerre, de 1929 à 1940, vendus 3,50 F (avant de passer à 4 F en 1936[130]). Les douze premiers, comportant 62 planches chacun, sont signés Forton. Celui-ci meurt en 1934, et Aristide Perré achève le dernier récit que Forton a laissé inachevé, *Les Pieds Nickelés dans le maquis*. Il poursuit la série avec six albums, auxquels il faut ajouter un titre signé Albert-Georges Badert en 1940, *Les Pieds Nickelés princes d'Orient*. C'est au cours de cette transmission que la S.P.E. réduit la pagination de ses albums, de soixante planches à une quarantaine (quarante-quatre à quarante-six en général).

On retrouve cette déclinaison d'une série issue de la presse sur divers supports à la lisière du fascicule et du livre avec l'autre grande série qui domine le catalogue des frères Offenstadt dans l'entre-deux-guerres, L'Espiègle Lili. Créée dans *Fillette* dès son premier numéro par Jo Valle et André Vallet au dessin, elle s'inscrit dans la même tradition narrative que les Pieds Nickelés avec ses denses blocs de texte sous l'image – mais, à la différence des Pieds Nickelés, les bulles ne sont pas utilisées pour exprimer étonnement ou interjections. Le même dispositif est repris par André Galland, qui signe quelques épisodes, et René Giffey qui assure le dessin de la plupart des épisodes de 1921 à 1936 en dynamisant son graphisme. La série est d'abord éditée à partir de 1915 dans des fascicules de 128 pages semblables à ceux des *Pieds Nickelés*, à la différence près que chacun des fascicules est pourvu d'un titre. En 1921-1923, les épisodes sont recyclés dans une nouvelle série de fascicules de 96 pages, publiant les premiers épisodes redessinés par Giffey. Dès 1925, une troisième série de publications exploite le matériel de la deuxième série, sous forme d'albums souples de 64 pages. Ce travail d'adaptation permanente de la part des frères Offenstadt à la demande du marché les conduit même à faire redessiner *L'Espiègle Lili en famille* en 1935, afin d'habiller les personnages en fonction des nouveaux canons de la mode.

[130] Soit de 2 à un peu moins de 3 € de 2014.

Charlot fait pour sa part son apparition en 1926 dans le catalogue de la S.P.E. La figure du vagabond fait très tôt l'objet d'adaptations en bande dessinée, à commencer par les États-Unis, où le jeune Segar publie en 1916 « Charlie Chaplin's Comedy Capers » dans le *Chicago Herald*. Le personnage est repris par les frères Offenstadt, qui en font un héros de *Cri-Cri* à partir de 1921, où ses aventures sont dessinés par Raoul Thomen, dessinateur belge né à Anvers en 1876 et collaborateur de plusieurs publications Offenstadt. Ces aventures sont rééditées dans quinze albums entre 1926 et 1938, les treize premiers comptant 64 pages, et les deux derniers 48. Certains épisodes cinématographiques sont adaptés en bande dessinée (*Charlot et le Kid*, 1929), mais le personnage est dans l'ensemble assez éloigné de son alter ego cinématographique.

Alors que la maison jouit d'une position privilégiée sur ce segment éditorial, et que la S.P.E. développe son catalogue d'albums, la maison se trouve concurrencée par l'arrivée des illustrés « américains » des nouveaux venus de la presse illustrée enfantine. La réaction des frères Offenstadt est relativement tardive, puisque ce n'est que le 2 avril 1936 que paraît *Junior*. Pour réagir à la nouvelle donne, la S.P.E. adopte les codes de ses adversaires, entérinant leur réussite à imposer une nouvelle norme du journal pour enfants. *Junior* est un illustré d'un format inhabituellement grand (39x55 cm), comptant huit pages, dont la moitié en couleurs. Le personnage principal de l'illustré est une star de la bande dessinée et du cinéma : Tarzan, dont *Junior* publie en une les *sunday pages* d'Harold Foster puis de Burne Hogarth. Le sommaire propose bande dessinée américaine et, dans une moindre mesure, française : « Capitaine Fouchtroff » est la déclinaison Offenstadt des « Katzenjammer Kids » que *Le Journal de Mickey* publie sous le titre « Pim, Pam, Poum[131] » ; le journal publie aussi « Alley Oop » de Vincent T. Hamlin, « Terry et les pirates » de Milton Caniff, ou encore « Charlie Chan » d'Alfred Andriola. La principale signature française du journal est le dessinateur sportif René Pellos, qui signe d'avril 1937 à mai 1938 l'une des rares séries de science-fiction française : « Futuropolis ».

Deuxième étape de la contre-offensive, le *Petit illustré* interrompt sa publication le 16 avril 1936 à son 1644^{e} numéro pour reparaître, trois jours plus tard, avec une nouvelle numérotation. Le journal poursuit certes les aventures de « Bibi Fricotin », dessiné depuis la mort de Louis Forton par Gaston Callaud, mais la une est consacrée aux aventures du « Félix le chat » de Messmer et Sullivan, publiés simultanément en albums par Hachette.

[131] La librairie Hachette publie un premier album sobrement intitulé *Pim Pam Poum* en 1933 puis, après le succès de la série dans *Le Journal de Mickey*, réitère avec la publication de *Pam Poum et le capitaine Pim*, en 1937. La S.P.E. publie pour sa part un album Capitaine Fouchtroff en 1938, sur 48 pages à l'italienne et en couleurs.

La politique de rajeunissement frappe aussi *L'Intrépide*, dont la S.P.E. propose une nouvelle formule le 10 janvier 1937, qui n'empêche pas la disparition du titre le 20 juin suivant, remplacé par *Hardi !*, qui fusionne avec *L'Épatant* au terme de vingt-deux numéros seulement. La fébrilité est donc grande chez les frères Offenstadt, qui tâchent de s'adapter au nouveau contexte tout en préservant leur fonds de commerce. *Cri-Cri* tente aussi de s'américaniser en publiant des « Mésaventures de Laurel et Hardy » dessinées par Mat, et le journal va prendre le sous-titre « Le Journal du Club Laurel et Hardy », ce qui n'empêche pas la disparition du titre en 1937. *Fillette* essaie la même stratégie d'adaptation à la nouvelle concurrence, en jouant la carte américaine et cinématographique, et le journal se dote en 1936 d'un envahissant sous-titre, *le journal de Shirley*, autour d'un personnage directement inspiré de Shirley Temple, dont les aventures sont dessinées par René Giffey. Le tropisme culturel du journal est clairement orienté vers Hollywood, avec des rubriques accordant une large couverture à la vie des vedettes du cinéma et aux photographies de stars. Cette américanisation permet de sauver le titre, qui tire encore à 128 000 exemplaires en 1939[132], contrairement à l'autre titre-phare du portefeuille Offenstadt, *L'Épatant*, enterré en août 1939 après plus de trente ans d'existence.

L'As, créé en avril 1937, est chargé de recueillir les miettes de lectorats laissés sur le carreau par l'arrêt des titres, et publiant aussi bien Milton Caniff et Harold Foster que René Giffey ou Edmond-François Calvo. Ce journal témoigne de la volonté acharnée des frères Offenstadt, concurrencés par les illustrés « américains », de lutter en publiant de la bande dessinée d'outre-Atlantique, mais de maintenir vivante dans les pages de leurs illustrés une tradition de récit en images à la française. Cet attachement « a sans doute coûté à la S.P.E. sa suprématie sur la presse enfantine », comme l'analyse Thierry Crépin[133].

Ce recul pourrait être lié à un changement de stratégie éditoriale. En effet, les ressources dont les frères Offenstadt auraient eu besoin pour lutter contre les nouveaux arrivants et les illustrés qui mettent à mal leur empire de la presse populaire, sont largement absorbées par l'édification d'un catalogue d'albums de bande dessinée. Il est difficile, en l'absence d'archives éditoriales, de se prononcer sur la longévité en catalogue des titres édités par la S.P.E. Mais avant-guerre, ce ne sont pas moins de quarante-huit albums différents qui ont été édités[134], parmi lesquelles les *Pieds-Nickelés*, *L'Espiègle Lili* et *Charlot* se taillent la part du lion. On retrouve également dans ce catalogue le *Capitaine*

[132] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 57.
[133] *Ibid.*, p. 58.
[134] Ce décompte sommaire, entrepris à partir des argus de collectionneurs, compte comme des entités séparées les rééditions d'un même titre sous une formule nouvelle.

Fouchtroff, *Les Aventures de la petite Shirley* ou encore *Les Mésaventures de Laurel et Hardy* et d'autres séries moins connues, telles que *Nigaude et Malicette* ou *Les Aventures comiques de Pitchounet, fils de Marius*. Outre leurs difficultés dans le domaine de la presse enfantine, les velléités éditoriales des frères Offenstadt sont marquées par des tâtonnements répétés, comme en témoignent les changements de formules éditoriales des albums de *Lili* ou des *Pieds-Nickelés*. Mais cette versatilité des formats démontre également l'acharnement dont font preuve ces éditeurs pour imposer leurs albums, encore marqués du sceau du fascicule populaire avec leurs couvertures souples et leurs prix modiques : vendus 3,50 F de 1929 à 1936, les albums des *Pieds Nickelés* et de *L'Espiègle Lili* sont ainsi placés en concurrence directe avec les publications populaires illustrées de la Librairie Tallandier, avec un prix identique à la collection « Grandes aventures, voyages excentriques » ou à la collection « Cinéma Bibliothèque ».

Plus largement, les frères Offenstadt investissent largement le créneau de l'édition populaire, mêlant presse et édition, pour décliner sous forme de livres ou de fascicules les contenus publiés dans ses journaux. Outre les collections enfantines et les gauloiseries, la S.P.E. publie en effet des ouvrages pratiques (« Les Sélections de *Système D* »), des collections classiques de littérature populaire (« Collection d'aventure », « Mignonne bibliothèque », « Les Romans de la jeunesse », « Trianon », « Chrysanthème », « Police Film Police Roman », « La Main Blanche »…)., se plaçant donc en situation concurrence avec Tallandier ou Ferenczi.

La Société parisienne d'édition dans l'après-guerre : entre l'album et le fascicule

Les conséquences de la guerre sont particulièrement rudes pour les frères Offenstadt, dont les activités dans l'édition s'interrompent en août 1940, et dont tous les biens parisiens sont aryanisés[135]. *Fillette* et *Junior* sont relancés en octobre 1940, épurés de leur contenu américain, et quelques albums sont publiés, en particulier le premier volume du *Patamousse* de Calvo. La postérité a en effet préféré retenir, dans un mouvement de construction du roman national de la bande dessinée, la réalisation dans la clandestinité de *La Bête est morte*, sur un texte de Victor Dancette. Cet album, qui revisite l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale en la transposant chez les animaux, fait l'impasse sur plusieurs

[135] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 83.

aspects-clés de la guerre, de la déportation des Juifs au régime de Vichy[136]. Sorti en pleine euphorie de la Libération, l'album a longtemps été perçu comme l'expression d'une ferveur résistante. Pourtant, en 1943, un an avant la publication du premier fascicule composant *La Bête est morte*, son scénariste signe un livre illustré pour enfants, intitulé *Il était une fois un pays heureux*, mettant en scène un enseignant qui exalte l'action de la « splendide jeunesse » dans la Milice[137]. Et la même année, Calvo, son illustrateur, publie le premier volume de *Patamousse* à l'enseigne de la S.P.E. confisquée par le groupe formé autour de l'Allemand Gerhard Hibbelen[138], deux ans après avoir publié des *Voyages de Gulliver*. De là à émettre l'hypothèse que les deux auteurs pourraient avec leur récit chercher à se racheter dans la fièvre de la Libération, il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons pas, faute d'avoir pu nous mettre en quête des archives privées de Calvo. Celui-ci avait-il conscience du changement de propriétaire ? La soif de divertissement était grande, et *Patamousse* comme *Gulliver*, sur le plan idéologique, sont d'une grande innocence, aux antipodes des engagements du *Téméraire*.

Ces albums sont les seuls publiés pendant la guerre par la S.P.E., et l'activité de la maison n'a plus rien du dynamisme de la S.P.E. des frères Offenstadt. Dans le contexte troublé de l'après-guerre, les frères Offenstadt parviennent à relancer *Fillette* le 2 mai 1946, et *Junior* le 30 janvier 1947, sous le titre *Coquelicot, journal du Junior*. Ce deuxième titre disparaît après seulement 27 numéros, le 27 juillet 1947. Cette disparition est emblématique des difficultés éprouvées par les frères Offenstadt à rétablir leurs positions dans le domaine de la presse enfantine illustrée. Leur stratégie de reconquête est étroitement calquée sur les titres qui ont fait leur fortune un demi-siècle avant. Leurs publications sont affectées d'une instabilité qui dit avec éloquence les difficultés nouvelles de la S.P.E. sur ce segment où elle régnait autrefois en maître. On n'en donnera ici qu'un seul exemple : la liste des titres où sont publiées les aventures des Pieds Nickelés. Les trois héros font d'abord leur retour dans *Le Journal des Pieds Nickelés*, un mensuel qui paraît de juillet 1948 à avril 1951 ; le journal prend comme sous-titre *L'Epatant* à partir de son numéro vingt, et devient *L'Epatant* le 19 avril 1951. Cette résurrection du vieux titre est

[136] Jean-Pierre Mercier, « Une belle bête ! », *in Traits résistants : la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours*, Lyon, Libel, 2011, p. 63.

[137] Victor Dancette, Paul Baudier, *Il était une fois un pays heureux*. Paris, G.P., 1943. Voir à ce sujet Gilles Ragache, *Les enfants de la guerre : vivre, survivre, lire et jouer en France, 1939-1949*, Paris, Perrin, 1997 et Jean-Max Guieu, « La Bête est morte !: A World War Two Zoo », i*n* Denis Provencher, Andrew Sobanet (ed.), « France 1940-1944, The Ambiguous Legacy », Special issue of *Contemporary French Civilization*. Bozeman, Montana State University Press, Summer/Fall 2007, vol XXXI, n°2.

[138] Pierre-Marie Dioudonnat, *L'Argent nazi à la conquête de la presse française : 1940-1944*, Paris, J. Picollec, 1981, p. 133.

cependant de courte durée, et s'interrompt le 22 novembre 1951. Après une éclipse des kiosques, les Pieds Nickelés font leur retour dans les pages de *Joyeuse lecture*, un mensuel qui paraît de mars 1956 à mars 1963, pour laisser la place à *Pschitt Junior*, publié d'avril 1963 à septembre 1964. Celui-ci laisse à son tour la place au *Journal des Pieds Nickelés* (2e série), publié d'octobre 1964 à février 1976. Entre-temps, *L'Epatant* fait un bref retour de mars à novembre 1967 en format 21,5x28 cm, puis sous une formule encore différente, en petit format (13x18 cm) de décembre 1967 à juin 1969, avant d'être abordé par *Le Journal des Pieds Nickelés* (2e série). L'arrêt de ce dernier titre laisse la place à *Trio, le journal des Pieds Nickelés* de mars 1976 à septembre 1978, date à laquelle le titre redevient *Le Journal des Pieds Nickelés,* ce qui ne le sauve pas de l'interruption en juin 1979.

L'instabilité de ces titres contraste avec la longévité des héros de bande dessinée qui les animent. Charlot est ainsi édité en album jusqu'en 1963, tandis que *L'Espiègle Lili* et *Les Pieds Nickelés* sont publiés jusqu'en 1988, battant d'impressionnants records éditoriaux. Cette longévité, la S.P.E. l'obtient par un travail intense de rééditions mais surtout en recrutant de nouvelles équipes de création pour animer ses séries. Le redémarrage de la production d'albums s'opère d'abord par la réédition des principales séries d'avant-guerre, *Les Pieds Nickelés, Bibi Fricotin, L'Espiègle Lili* et, dans une moindre mesure, *Charlot*. Cette réédition permet dans le même temps de lancer de nouvelles équipes sur ces séries emblématiques du catalogue. Poursuivant le travail entamé dans l'entre-deux-guerres, ces albums ne comptent plus que 48 pages. Cette réduction des albums à 48 pages correspond à une stratégie de rationalisation, optimisant terme les récits pour trois cahiers de 16 pages.

Entamée dès 1938 pour *Les Pieds Nickelés* et *Charlot*, cette politique est poursuivie après-guerre ; la S.P.E. réédite les quinze premiers titres du *Charlot* Thomen dans le désordre, en ramenant les albums de 64 à 48 pages. Les albums de *L'Espiègle Lili* de Jo Valle et René Giffey, pour leur part, sont réédités à l'identique, en 64 pages, tandis que la quatrième série, entamée en 1949, qui confie le dessin à Alexandre Gérard, compte 48 pages[139]. Pour parvenir à ce résultat à partir d'albums de 62 pages, l'éditeur coupe froidement des planches entières, qui disparaissent tout simplement du catalogue. Plutôt que de redécouper les différents épisodes en volumes plus nombreux mais à la pagination plus resserrée, la S.P.E. tranche dans le vif avec ces albums de 48 pages. La S.P.E.

[139] Alexandre Gérard assure le dessin de la série pour 46 albums, publiés de 1949 à 1974.

redémarre son catalogue d'albums des *Pieds Nickelés* dès 1946, en rééditant les titres parus avant-guerre, mais en laissant de côté les albums de Perré, et ne publiant de Badert que *Les Pieds Nickelés princes d'Orient*, non numéroté, et donc non intégré à la collection des albums. Parallèlement, de nouvelles équipes sont mises sur pied. La disparition de Forton en 1934 puis de Thomen en 1950 amènent un changement de génération, concomitant au passage de relais à la tête de l'entreprise[140]. Les frères Offenstadt sont en effet tous nés entre 1865 et 1879, et appartiennent donc à la même génération que leurs deux auteurs phares, Thomen étant né en 1876, et Forton en 1879.

Bibi Fricotin, dont cinq albums avaient été assurés avant-guerre par Callaud, est confié à Pierre Lacroix assisté de scénaristes variés ; *L'Espiègle Lili* retrouve une nouvelle vie sous le crayon d'Al G., pseudonyme d'Alexandre Gérard, et *Charlot* reprend du service sur des scénarios de Montaubert ; après un premier album signé Pierre Lacroix, Mat et Jean-Claude Forest assurent respectivement neuf et onze albums, dans une alternance quasi-régulière, avant que Serna ne signe le dernier titre paru en 1963, *Charlot sur la Lune*. Quant aux *Pieds Nickelés,* après les rééditions des albums de Forton en 48 pages, la série est dessinée intégralement par Pellos de 1949 à 1981, à l'exception de trois titres signés Lacroix en 1953, et de deux titres posthumes de Forton en 1965 ; en tout, c'est presque cent albums (quatre-vingt-dix-sept) que signe René Marcel Pellarin[141], qui ne cesse jamais, en parallèle, son activité de dessinateur sportif pour la presse – tout en se déclarant d'une paresse qui le rapprochait des rois fainéants[142].

Par leur longévité, et la longévité de leurs repreneurs, *Bibi Fricotin, L'Espiègle Lili* et les *Pieds Nickelés* s'imposent comme la colonne vertébrale du catalogue de la S.P.E. Pourtant, outre *Charlot*, d'autres séries de bande dessinée trouvent leur place. La reprise de *Charlot* contraint Mat à abandonner ses séries *César Napoléon Rascasse* et *Pitchounet* (cinq albums parus avant-guerre pour chacune des séries), mais il poursuit les aventures d'*Oscar le petit canard*, né en 1941 dans le journal *Fillette*, qui connaît son premier album en 1947. Issues des pages du même journal, les mésaventures d'Aggie, sorte de « Cendrillon moderne[143] » sont dues à l'Américain Hal Rasmusson, seul auteur américain à s'imposer durablement dans le catalogue de la S.P.E. Créée outre-Atlantique sous le titre

[140] Cf Pellos, entretien dans *Hop !* n°53 et *Les Cahiers de la bande dessinée* n°31.

[141] René Marcel Pellarin, dit René Pellos, né en 1900, décède en 1998 après avoir été le premier dessinateur français récompensé du Grand Prix de la Ville d'Angoulême en 1976.

[142] Yves-Marie Labé, « René Pellos, le père adoptif de Filochard, Ribouldingue et Croquignol », *Le Monde*, samedi 11 avril 1998.

[143] Michel Béra, *BDM, Trésors de la bande dessinée. Catalogue encyclopédique*, *op. cit.*, p. 92

Aggie Mack, la série devient plus sobrement *Aggie* dans les pages de *Fillette* en 1947, et sous forme d'albums à partir de l'année suivante. Trente-quatre albums rassemblant les gags de l'adolescente sont publiés entre 1948 et 1984, et la S.P.E. reproduit avec cet auteur américain les pratiques qu'il a mises en œuvre avec ses auteurs maisons : Hal Rasmusson est remplacé à sa mort en 1961 par Alexandre Gérard, puis Pierre Lacroix, avant J. Pascal et Anne Chatel. La S.P.E. publie également en 1946 un deuxième album du *Patamousse* de Calvo, qui poursuit sa carrière de dessinateur animalier hors de la S.P.E., auprès de *Femmes d'aujourd'hui*, pour qui il anime la série « Moustache et Trottinette ». À la fin des années 1940, trois autres albums signés Pellos marquent une volonté de s'inspirer de la vogue renouvelée des Tarzanides, avec *Durga Rani*, Tarzan féminin dessiné sur scénario de Raoul Thévenin[144].

Entre 1954 et 1959, la collection « Mondial Aventures » s'efforce de défricher de nouveaux territoires. Cette collection représente un cas à part dans le paysage éditorial français ; la S.P.E.se lance en effet dans le genre des adaptations littéraires en bande dessinée. Trente titres au total sont publiés dans cette collection « Mondial Aventures », confiés aux auteurs maisons, en particulier René Giffey. Le catalogue de cette collection de fascicules panache classiques scolaires et classiques de la littérature populaire. *Salammbô, Cinq-Mars,* Colomba et Carmen ou encore *David Copperfield* et *La Fille du capitaine* côtoient ainsi *La Case de l'Oncle Tom*, *La Flèche noire*, *Quo Vadis* : Walter Scott, Robert-Louis Stevenson et surtout Alexandre Dumas s'y taillent la part du lion, avec respectivement deux, trois et six titres adaptés. La logique de l'adaptation littéraire met en valeur le complexe narratif de la SPE, qui privilégie le texte sous l'image. Ce potentiel marqueur d'archaïsme se trouve ainsi retourné en en dispositif adapté pour l'adaptation de textes littéraires.

Entre 1956 et 1958, l'effervescence est manifeste à la S.P.E., qui lance pas moins de trois séries et une collection nouvelles, mais aucune de ces créations ne parvient à s'imposer sur le long terme. En 1956, *Hercule Malabar* est publié sous forme de quatre albums, auxquels il n'est pas donné suite. L'année suivante, *La Petite Annie* décline *Little Annie Rooney* de Darrell McClure, non sans confusion pour les amateurs de *Little Orphan Annie* d'Harold Gray, son inspiration. *Bob Flapi*, lancé en 1958, s'éteint en 1962, après avoir connu un titre publié sous forme de *pocket*. Par ailleurs, la SPE lance en 1956 une

[144] Leur date de publication n'est pas connue, mais il paraît vraisemblable que l'ampleur de la condamnation de Tarzan lors des discussions liées à la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse ait quelque peu échaudé la S.P.E., considérée avec suspicion, de s'aventurer plus avant sur ce terrain-là.

collection qui ne rencontre visiblement pas le succès escompté, « Trappeurs et cow-boys ». Cette collection contient trois séries, dont une seule parvient à s'imposer. « Mexico Kid », sur scénario de Guy Vidal, futur rédacteur en chef de *Pilote*, est stoppé après deux titres, ce qui est déjà deux fois mieux que « Hurricane Kid ». La collection repose donc tout entière sur les épaules de Davy Crockett. Chaque album de 48 pages publie deux histoires différentes, d'importation américaine et espagnole, avec des couvertures originales. 16 titres différents sont publiés, mais l'expérience s'interrompt en mars 1958.

Le dynamisme de la S.P.E. pour lancer de nouvelles séries ne suffit donc pas à renouveler le catalogue de l'éditeur et, par la suite, les créations de séries se font plus rares : après *Sylvia* (deux titres en 1961-1963) et *Winnetou* (cinq titres entre 1965 et 1968), le rythme des lancements se ralentit nettement, avec *Les Chahuteurs* en 1970 et deux titres de la série *Gorak* en 1979. La S.P.E. renonce donc à s'imposer sur de nouveaux territoires, mais met en œuvre en revanche une politique éditoriale dynamique pour préserver ses séries à succès.

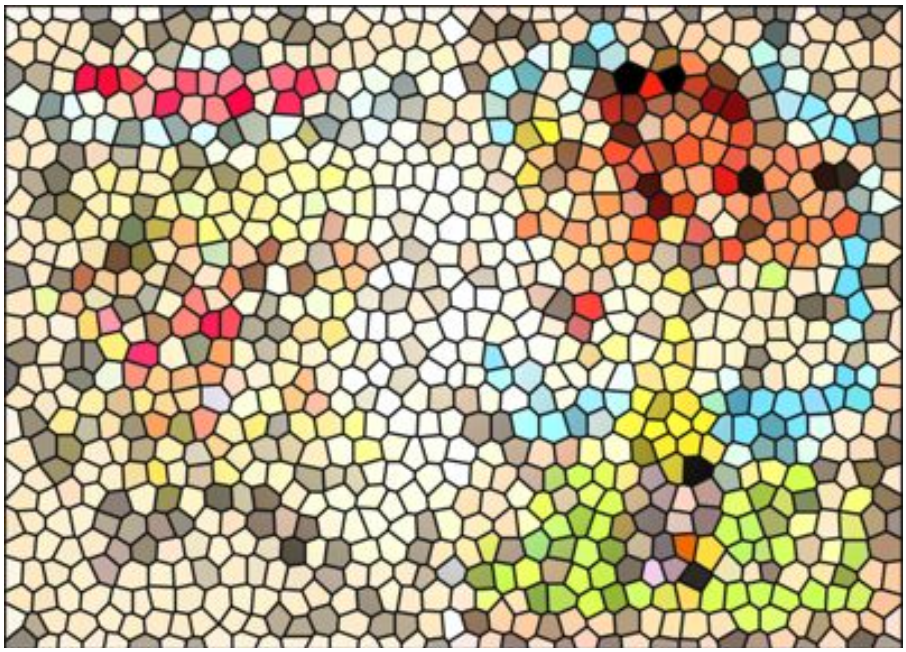
L'essentiel de la production se concentre donc au sein de la collection « Beaux Albums de la Jeunesse Joyeuse ». Ces albums de la S.P.E. présentent la particularité de s'inscrire à la charnière du fascicule et de l'album à proprement parler. Héritage de l'ancrage de la S.P.E. dans l'illustré populaire, ces livres restent tout au long de la période des objets composites, empruntant leurs caractéristiques formelles aussi bien au livre qu'à la brochure. On peut en prendre l'exemple de la série qui connaît le plus de titres, *Les Pieds Nickelés*. En apparence, les « albums » des Pieds Nickelés peuvent sembler s'inscrire en plein dans le régime du livre, avec leur ISBN, leur couverture mentionnant un titre et un titre de série. Certaines caractéristiques matérielles éloignent cependant, du point de vue paratextuel, ces objets de l'univers du livre. Ces albums ne sont d'une part jamais pourvus, sur leur couverture, d'un nom d'auteur, à l'exception des premiers albums de Forton. Dès le douzième titre de la série, et sa reprise par Pellos, l'auteur disparaît en tant que tel de la couverture. Il n'est pas totalement absent, mais n'apparaît qu'en tant que signataire du dessin de couverture, de manière plus ou moins discrète selon les cas. À partir de 1957, la signature de Pellos est utilisée systématiquement sur une sorte de macaron en étoile, qui renforce la présence en couverture du dessinateur. Mais aucune mention, ni en premier ni en quatrième plat, ne précise le rôle exact de Pellos, et le scénariste n'est quant à lui jamais mentionné.

Sur l'ensemble de la période, cinq phases scandent la présentation matérielle de ces albums. Dans l'immédiat après-guerre, la S.P.E. reprend la maquette d'avant-guerre, avec encadrement blanc et, parfois, un filet de couleur encadrant l'image. Dans un deuxième temps, vers 1953, la couverture inclut le logo de l'enfant au livre, qui signe l'identité de l'entreprise, dont le nom s'efface de la couverture au profit de ce logo-titre de collection. La troisième période impose en 1956 une maquette nouvelle plus marquante, avec une illustration à bords perdus, et un titre ondulant. La quatrième période, en 1963-1965, n'est qu'un bref intermède avant la dernière maquette de couverture, à partir de 1967, qui restructure la maquette autour d'un bandeau blanc occupant un petit tiers de la page, concentrant toutes les informations éditoriales (titre de série, d'épisode, collection et prix de vente).

Ill. 2 Cinq maquettes pour un même album : édition et rééditions des Pieds Nickelés au lycée. Paris, Société parisienne d'édition, 1952-1979

L'absence d'auteur, le primat de la série et de la collection sur l'auteur et l'éditeur ancrent déjà ces publications dans l'univers du fascicule. En outre, les caractéristiques physiques de ces titres renforcent ce rapprochement avec l'univers du fascicule. Les volumes ont systématiquement 48 pages, sont brochés au moyen de deux agrafes, et adoptent pendant longtemps des couvertures en papier. Ce n'est qu'en 1967 que l'usage de couvertures dites « plastifiées » se généralise, des couvertures au cartonnage léger et pelliculé. Auparavant, seuls de rares albums bénéficiaient, de manière épisodique de cartonnages rigides, sans qu'on puisse déceler une logique nette dans la ventilation de ces cartonnages. Les huit albums de *Bibi Fricotin* signés Lacroix font exception à ce modèle, avec une série cohérente d'albums cartonnés dans les années cinquante. Cette initiative, à rapprocher des lancements de séries à la même période, connaît cependant le même destin que ces autres expériences, et les « albums » de la S.P.E. conservent pendant de longues années encore cette présentation matérielle plus modeste.

Les quatrièmes sont le plus souvent vierges. Mais sur plusieurs éditions, au milieu des années 1950, les quatrièmes plats constituent un emplacement publicitaire où des boissons gazeuses sont présentées par les personnages de l'album. Cette utilisation publicitaire du quatrième plat contribue à brouiller la frontière entre livre et presse des publications de la S.P.E.



Ill. 3 Deux quatrièmes plats publicitaires : *Les Pieds Nickelés s'évadent* et *Les Pieds Nickelés au tour de France* (1956). Les deux illustrations sont signées Pellos, dessinateur des albums concernés.

La présentation sobre de ces volumes fait donc l'impasse sur tout cet appareillage paratextuel qui, à la même époque, encadre les albums de la concurrence : pages de titre, pages de garde, cartonnages... L'espace est optimisé, pour se concentrer sur le produit (la série de bande dessinée), que la formule adoptée permet de proposer à très bas prix. Le catalogue d'étrennes de 1957, où les albums de la SPE trouvent leur place dans les pages du catalogue de leur diffuseur, les éditions Hachette, permet de mesurer le segment de marché sur lequel la SPE tente de se positionner. Les albums sont alors vendus 80 F (soit 1,60 € de 2014), à l'exception des collections « Mondial Aventures » et « Trappeurs et cow-boys », vendus 90 F (1,80 €). Bibi Fricotin est proposé en deux versions, la version classique à 80 F, et la version de luxe, cartonnée et tout en couleurs, vendue 400 F (7,90 €). La même année, les albums souples de Dupuis sont vendus 270 F (soit 5,30 €, à l'exception de *Dans les griffes du dragon noir*, un titre de la série « Buck Danny » vendu 210 F). Les albums cartonnés sont, eux, vendus autour de 400 F (390 F pour les albums de « Tif et Tondu », et 450 F, soit 8,90 €, pour « Spirou et Fantasio »), un prix légèrement inférieur

aux albums de *Bécassine* vendus, eux, 490 F (9,70 €)[145]. Du point de vue des prix pratiqués, la S.P.E. se caractérise donc par une gamme plus basse, mais également plus homogène en termes de prix.

La S.P.E. commercialise également des reliures de quatre fascicules pour chacune de ses séries, vendues 350 F (6,90 €), sous des titres variés mettant en avant l'idée d'une sélection choisie (« Les plus belles histoires de Bibi Fricotin », « Merveilleux exploits en couleurs des Pieds Nickelés ») bien éloignée de la réalité, puisqu'il ne s'agit que de recueils d'invendus[146]. La série de fascicules qu'ils rassemblent est, semble-t-il, aléatoire, et doit répondre uniquement à l'état du stock d'invendus ; chacun des « album » est dépouillé de sa couverture, et placé dans une reliure cartonnée. Ce système est à relier à la politique de fabrication des albums S.P.E., qui comportent leur prix sur la couverture, des prix périodiquement réévalués, et ont donc une durée de vie limitée. Ce qui reste en stock lors de l'augmentation suivante est ainsi intégré à ces recueils sans cohérence narrative.

Lequel de ces objets publiés par la S.P.E. peut véritablement être qualifié d'album ? Il s'agit là d'une question redoutable, tant tracer une frontière entre l'album, le fascicule et le périodique peut paraître arbitraire dans le cas des publications de la SPE. Mais cette indécision même, et la réticence de bien des collectionneurs à intégrer ces volumes au corpus des albums, nous semblent en eux-mêmes porteurs de sens. La production de la SPE se situe en effet délibérément aux frontières de l'album et du fascicule, tentant d'emprunter ses caractères aux deux domaines. La distinction ne semble guère faire sens pour la SPE, qui revendique le terme d'album pour des productions qui, chez un autre éditeur, seraient qualifiées de « récit complet » ou de « fascicule ». Alors même que le prix et les caractéristiques formelles des titres publiés rapprochent ceux-ci des fascicules, les quatrièmes plats proposent au lecteur de « compléter [sa] collection » en se procurant les autres titres... Et la réédition systématique des trois séries les plus importantes les écarte des logiques de flux de l'édition populaire, où l'on pratique le plagiat et l'auto-plagiat plus volontiers que la réédition[147].

Les productions d'ouvrages de la SPE s'inscrivent donc résolument à la charnière de deux univers culturels la plupart du temps distincts, le livre et le fascicule ou récit complet.

[145] *Catalogue des livres d'étrennes*, 1957, p 231.

[146] Ces objets, qui échappent aussi bien au dépôt légal qu'aux formes les plus courantes de patrimonialisation, n'ont pas pu faire l'objet d'un examen systématique de première main, et nous nous remettons donc ici aux observations recueillies auprès de divers collectionneurs, ainsi que des données collectées au sein du *BDM*.

[147] Voir sur ce point Matthieu Letourneux, « Littérature de jeunesse et culture de masse, entre recyclage et réinvention », dans Cécile Boulaire, Matthieu Letourneux, Claudine Hervouet *et alii*, *L'Avenir du livre pour la jeunesse: actes du colloque*, Paris, France, Bnf-CNLJ-JPL, 2010.

Le caractère hybride de ces fascicules, qui empruntent leurs caractères aussi bien au fascicule qu'au livre, fait toute l'originalité des gammes élaborées par la Société parisienne d'éditions pour préserver ses positions sur le marché de la bande dessinée populaire. Derrière ce terme, il serait bien sûr illusoire de vouloir supposer un lectorat « populaire » de la bande dessinée, tant ce type d'assignation rapide a été démenti par la sociologie de la culture post-bourdieusienne[148]. Mais les formes élaborées par les frères Offenstadt et systématisées après-guerre fixent un horizon possible pour la bande dessinée « populaire », une forme désacralisée d'édition soucieuse avant tout du prix le plus juste pour le divertissement le plus grand. La solennité de l'album, tant valorisée dans les catalogues d'Hachette, Garnier avant-guerre, Gautier-Languereau, Casterman ou le Lombard après-guerre, laisse ici la place à une recherche absolue de la simplicité formelle. Cartonnages et dos cousus n'ont pas droit de cité dans cette production qui privilégie le contenu narratif, la promesse d'évasion et de divertissement, plutôt que les marques extérieures de sérieux. De même, le ou les héros prennent le pas sur le titre de l'épisode, plus important lui-même que l'éditeur, qui éclipse pour sa part les auteurs. Par rapport au reste de la production sérielle, l'épisode isolé compte moins que la série dans son entier, les personnages pris comme un ensemble narratif cohérent, qui peut être lu et parcouru dans n'importe quel ordre. La logique sérielle se trouve donc exacerbée par une présentation matérielle réduisant au minimum la solennité de l'objet.

Le prix extrêmement compétitif permet également l'affaiblissement de la verticalité de l'acte d'achat. Les albums de la S.P.E. sont-ils achetés par des parents de classe populaire pour leurs enfants, comme le laisseraient penser les analyses les plus répandues de la production de la S.P.E., qui assignent à cette forme « populaire » de la bande dessinée un lectorat lui aussi populaire ? Dans cette hypothèse, l'origine populaire des parents leur ferait baisser la garde par rapport au contenu faiblement éducatif des titres de la SPE, et n'établirait guère de différence, au fond, entre la lecture d'un album de *Bibi Fricotin* et d'un livre de classe. Ce type de lecture, assignant au populaire une posture de soumission vis-à-vis des hiérarchies culturelles, a été largement remis en cause et, si nous manquons d'éléments tangibles pour reconstituer le lectorat de ces albums de la S.P.E., nous pouvons à tout le moins émettre l'hypothèse que le faible prix des albums permet précocement à l'enfant ou à l'adolescent d'acheter lui-même l'album, là où le coût des albums de la

[148] Voir en particulier Bernard Lahire, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi* (Paris, La Découverte, 2004), qui ouvre d'ailleurs son imposante enquête sur les « dissonances culturelles » par l'exemple de Jean-Paul Sartre, assidu lecteur des *Pieds Nickelés* auxquels il consacre des paragraphes émus dans *Les Mots*.

concurrence n'autorise pas ce type de comportement avant les années 1960 ou 1970. La comparaison des prix, à une même période donnée, entre les albums de la SPE et ceux d'autres segments du marché, permet donc de nuancer l'hypothèse de l'entrepreneur industriel de l'édition exploitant sans vergogne les bas instincts d'un lectorat doublement ou triplement soumis (populaire, enfantin voire, circonstance aggravante, féminin, dans le cas de *L'Espiègle Lili* entre autres). Le prix réduit des albums, la forme désacralisée sous laquelle ils se présentent, loin des formes les plus solennelles de la culture scolaire, peuvent également représenter un espace d'évasion pour une jeunesse avide d'autonomie dans ses loisirs, et disposant de plus en plus d'argent de poche. En 1966, un sondage de l'IFOP permet ainsi de cadrer statistiquement les usages ; à en croire cette source, les garçons de 15-16 ans disposent de 20 francs par semaine (soit 25,20 € de 2014), contre 12 F pour les filles (15,10 €) ; l'allocation hebdomadaire s'élève à 29 et 21 francs pour les garçons et filles de 17-18 ans (respectivement 36,60 et 26,50 €), et 41 et 33 F pour les 19-20 ans (51,80 et 41,70 €)[149].

Cette spécificité de la SPE sur le marché de l'album de bande dessinée s'estompe cependant peu à peu, avec la plastification progressive des couvertures qui rapproche la production SPE des formes les moins nobles offertes par la concurrence. L'essai en 1961 d'une production de poche déclinant les *Pieds Nickelés* en neuf titres de format 13x18 cm, rassemblant chacun plusieurs épisodes sur les 128 pages du volume, s'interrompt en 1969, signant l'échec de la S.P.E. à s'imposer sur ce format resté emblématique de la production « populaire » d'après-guerre[150]. La production se concentre donc sur des formes populaires héritées de l'entre-deux-guerres, proches des fascicules et livraisons. Par rapport aux premières décennies du siècle, la S.P.E. perd de sa capacité d'initiative. Mais en se concentrant sur la forme d'édition la plus proche de ses savoir-faire d'avant-guerre, la S.P.E. garde la capacité de préserver son catalogue sur une durée rarement égalée, avec une

[149] *Situation et attitude des jeunes de 15 à 20 ans*. Sondage de l'IFOP, 1968. Ces chiffres élevés, particulièrement pour les adolescents les plus âgés, sont à situer dans la perspective de jeunes salariés reversant encore fréquemment, surtout en milieu populaire, leur salaire ou une partie de celui-ci à leurs parents. Cette banalisation de l'argent de poche dans la France des Trente glorieuses, centrale pour comprendre comment l'album de bande dessinée s'est répandu comme bien de consommation, est malheureusement encore mal connue. Ludivine Bantigny, dans *Le Plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie* (Paris, Fayard, 2007) ne s'intéresse ainsi pas à la question. On se rapportera donc à Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois : histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette littératures, 2001 qui, à partir des archives de l'émission de Ménie Grégoire, consacre de multiples pages à cette question encore peu étudiée.

[150] Sur le petit format, voir *infra*, « Aux marges de l'album ».

capacité inégalée à adapter en permanence les formes d'édition de ses albums, et en recrutant toujours de nouvelles équipes pour publier des nouveautés[151].

* *

L'album de bande dessinée, au-delà de ses incertaines frontières, est donc dès avant guerre le terrain de rencontres d'éditeurs très différents, de profils singulièrement contrastés, de l'édition populaire résolument divertissante et ancrée dans les logiques du fascicule, aux éditeurs scolaires tels qu'Armand Colin, en passant par des éditeurs religieux cherchant à porter les valeurs catholiques par le biais d'une dose minimale d'évasion et de divertissement. On assiste, dans l'après-Seconde Guerre mondiale, à un véritable renouvellement du secteur éditorial de la bande dessinée, et du livre de bande dessinée en particulier. La plupart des maisons françaises déjà présentes sur ce créneau se détournent peu à peu de la bande dessinée. Elles se contentent parfois de maintenir au catalogue quelques titres, sans chercher à publier de nouveaux auteurs, de nouvelles séries, ou même de nouveaux titres pour des séries déjà installées ; pour d'autres éditeurs, c'est à un abandon pur et simple du terrain que l'on assiste, les titres disparaissant du catalogue lorsque les tirages sont épuisés.

Face à cet abandon du terrain, on peut avancer deux séries d'explications complémentaires, l'une de nature économique, l'autre plus culturelle. D'un côté, ces éditeurs se trouvent progressivement fragilisés par la concurrence des nouveaux venus, par la redistribution des cartes dans le secteur de la presse. Ces éditeurs sont en effet ceux qui ont raté le virage de la bande dessinée américaine au cours des années trente, et ne parviennent pas à combler ce retard initial. Cette explication économique n'est cependant pas suffisante, ne serait-ce que parce qu'elle ne permet pas de comprendre le désengagement de la Librairie Hachette. Celle-ci a pourtant fort bien négocié, dans les années 1930, la conquête de parts de marché importante dans ce secteur encore embryonnaire mais prometteur de l'édition enfantine. Pour Hachette, ce secteur présente l'avantage d'être inscrit dans un système multi-médiatique gage de profits redoublés.

Mais la bande dessinée incarne aussi un secteur à la respectabilité suspecte, particulièrement dans l'atmosphère de panique morale qui imprègne les discours sur la jeunesse dans l'après-guerre. Pour les éditeurs tirant profit de leurs positions dans l'édition scolaire, en particulier, un retrait tactique apparaît visiblement préférable au risque de se

[151] Aujourd'hui tombés dans le domaine public, les *Pieds Nickelés* présentent un cas de figure unique pour l'instant, de réappropriation par de nouvelles équipes de créateurs de ces personnages entrés aussi bien dans le langage populaire que dans un fonds culturel commun, arrivés en tête des héros connus.

voir exposé à la vindicte des éducateurs laïcs ou religieux. Il faut également voir la trace, dans ce désengagement du secteur de la bande dessinée, d'une absence de réactivité et d'erreurs de gestion à la faveur de la transmission d'une série d'entreprises à la génération suivante. Manque d'humour des nouveaux dirigeants, ou simple incapacité à saisir les pratiques culturelles de la jeunesse ? Le produit suspect qu'est la bande dessinée sort en tout cas partiellement des rayons des librairies à la faveur de ces erreurs d'appréciation de la part d'une frange d'éditeurs.

C. Les éditeurs religieux face à l'album

1. La Bonne Presse et Fleurus ; une position ambiguë sur le marché de la bande dessinée

Depuis la fin du XIX^{e} siècle, la Bonne Presse investit le marché de la presse enfantine. Créée aux lendemains de la guerre de 1870 par un groupe assomptionniste afin de « rendre la foi à la France », la maison élargit rapidement ses activités à la publication de livres d'auteurs catholiques. Dans le sillage du titre à l'origine du groupe, *Le Pèlerin*, et du quotidien *La Croix*, la Bonne Presse lance *Le Noël* en mars 1895, une revue destinée aux enfants, de facture luxueuse, peu à peu transformée en organe du mouvement noëliste[152]. La multiplication des illustrés commerciaux provoque le lancement de *L'Écho du Noël* le 11 février 1906, qui reprend une large partie de son contenu au *Noël*, fournissant aussi deux publications-filles, *Le Sanctuaire*, créé en 1911 pour les enfants de chœur, et *Bernadette*, créé le 4 janvier 1914 pour les fillettes des écoles et patronages catholiques[153]. Revues de piété et de dévotion, ces illustrés se consacrent entièrement au catéchisme, à la vie des saints et aux exemples édifiants, tout en accordant quelques pages aux travaux manuels et à l'enseignement manuel. La publication des journaux pour enfants de la Bonne Presse est interrompue par la Première Guerre mondiale ; *L'Écho du Noël* revient en 1919, *Le Sanctuaire* en 1922 et *Bernadette* en 1923. Le retour de ces titres reconduit largement la formule d'avant-guerre, à l'exception notable d'un genre nouveau qui fait son entrée dans les journaux, le « roman cinématique », des albums d'une centaine de pages aux couvertures brochées, alternant noir et blanc et couleurs, dont la mise en dessin est souvent confiée à Eugène Damblans et dont la parution s'étale en général sur une année, de janvier à décembre.

[152] Dominique Petitfaux, « Les Journaux de la Bonne Presse et de Bayard-Presse », *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°34, septembre-octobre 1982, p. 5.
[153] *Ibid.*

Très populaires, ces récits sont ensuite publiés en albums, fournissant la matière à quarante-et-un titres entre 1929 et 1939. Avant même l'arrivée du *Journal de Mickey*, les hebdomadaires de la Bonne Presse sont menacés par une nouvelle concurrence venue de l'Union des associations ouvrières catholiques, ou Union des œuvres. Fondée officiellement en octobre 1871, l'Union est animée dans l'entre-deux-guerres par des prêtres de l'Institut des Fils de la Charité. En 1925, Gabriel Bard, formé dans cet institut, reprend les rênes de l'Union des œuvres et, cherchant à revitaliser les patronages, décide l'édition d'un journal des patronages pour unir plus étroitement chacun des patronages[154]. Le 20 octobre 1928, *Cœurs vaillants* publie son premier numéro d'une édition régionale, bientôt accompagnée d'une édition nationale hebdomadaire, et d'une édition mensuelle, *Hardi les gars*. Dès les débuts de l'opération, *Cœurs vaillants* trouve un accord avec Georges Lang et Jean Nohain pour puiser articles et illustrations dans les pages de *Benjamin.* La direction du journal est confiée à l'abbé Gaston Courtois, né le 21 novembre 1897 à Paris, sorti de la Sorbonne et de l'Institut catholique de Paris et passé par la Jeunesse ouvrière chrétienne[155]. Nommé en 1929 à l'Union des œuvres, il y crée le journal *Cœurs vaillants* avant de fonder en 1936, avec Jean Pihan, le Mouvement des Cœurs vaillants et, l'année suivante, celui des Âmes vaillantes.

Cœurs vaillants affirme pleinement son identité de journal des patronages, avec les informations religieuses données par Jacques Cœur (pseudonyme de Gaston Courtois), les vies d'hommes illustres, récits de missionnaires, articles sur la préparation des fêtes chrétiennes... Mais la volonté d'offrir au jeune lecteur un délassement se traduit par la publication de bandes dessinées. À son corps défendant, pour coller au goût de ses jeunes lecteurs, Gaston Courtois se fait ainsi précurseur de la bande dessinée[156]. Le journal publie ainsi « Fred, Bobebig et Bibebog », trois gamins expédiés sur la planète Mars par un obus volant. L'événement le plus marquant dans la vie du journal est cependant la publication en pages centrales des « Aventures de Tintin et Milou » à partir du n°47 du 26 octobre 1930. Hergé, qui avait déjà placé quelques illustrations dans le journal français, accorde très vite une importance particulière à ses relations avec l'illustré qu'il voit comme « un tremplin pour se faire connaître en-dehors d'une Belgique qui lui paraît vite trop étroite[157] ». Peu coutumier du langage de la bande dessinée, Gaston Courtois fait cependant placer des

[154] *Thierry Crépin, « Haro sur le gangster ! » : la presse enfantine entre acculturation et moralisation (1934-1954)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Université Panthéon-Sorbonne, 2000, p. 190.
[155] *Ibid.*, p. 192.
[156] *Ibid.*, p. 195
[157] Pierre Assouline, *Hergé : biographie*, Paris, Plon, 1996, p. 62.

textes sous les cases, aboutissant à une singulière redondance textuelle. Motif d'irritation supplémentaire pour Hergé, l'Union des œuvres exploite commercialement Tintin sans la moindre autorisation, dans des recueils des « Match de Ferdinand », de coussins brodés[158] ainsi que des films fixes pour les patronages à l'enseigne de *Cœurs vaillants* reprenant les cases et les titres des aventures telles qu'elles paraissaient alors dans les pages du journal : *L'Île Noire* est ainsi diffusée sous son titre originel, *Le Mystère de l'avion gris*. L'ensemble est fortement adapté pour les usages des patronages, et *Les Aventures de Tintin et Milou au Congo* se voient ainsi introduites, entre la diapositive de titre et le début du récit, d'un chant intitulé « Nous sommes les enfants de France », rythmé par le refrain suivant :

> Nous lançons partout à la ronde
> Notre programme et notre cri :
> Nous voulons conquérir le monde
> Pour le gagner à Jésus-Christ[159].

Surtout, l'Union des œuvres édite, sous le label OgéO, plusieurs albums de *Tintin et Milou*. Ces réalisations semi-clandestines sont délicates à répertorier, et les collectionneurs eux-mêmes ne s'accordent en général que sur l'existence de l'album *Tintin en Amérique,* un album rarissime de petit format, reprenant largement à sa manière le premier plat du « Petit Vingtième ». Cependant, en 1934, le guide d'acquisition de la Commission bibliographique de l'Union des œuvres édité en 1934 mentionne deux autres titres, plus luxueux (vendus 20 F contre 12 F pour *Tintin en Amérique*). Les rédacteurs, anonymes, ne se privent pas de vanter les mérites d'« aventures [...] absolument désopilantes. L'humour le plus fin donne à ces albums un charme qui captive jusqu'aux grandes personnes. Les illustrations sont remarquablement spirituelles. Cette série d'albums qui, nous l'espérons aura une suite, est appelée à un succès au moins égal à celui des albums de Bécassine[160] ». Conscient du succès des aventures de Tintin, mais inquiet de voir évoluer le jeune reporter dans un cadre malgré tout éloigné des prescriptions de la morale catholique, l'abbé Courtois interpelle Hergé :

> Vous savez, votre Tintin, ce n'est pas mal, on l'aime bien. Mais voilà, il ne gagne pas sa vie, il n'a pas de parents, il ne mange pas, il ne dort pas. Ce n'est pas très logique. Ne pourrie-vous pas créer un petit personnage dont le papa travaille, qui a une maman, une petite sœur, un petit animal familier[161] ?

---

[158] Michel Guillaumin, *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°22, juin-septembre 1980, p. 5.

[159] Film fixe partiellement reproduit sur le site de collectionneur http://films.fixes.chez-alice.fr/pages/93.html (consulté le 14 juillet 2013).

[160] Commission bibliographique de l'union des œuvres*, Les meilleurs livres pour enfants de 7 à 12 ans,* Paris, éditions OgéO, 1934.

[161] Numa Sadoul, « Entretien avec Hergé », *Les Cahiers de la bande dessinée* b°14/15, 1978, p. 16.

Ill. 4 SN [Hergé], *Les Aventures de Tintin et Milou en Amérique*. Paris, OgéO, « Collection des Albums "Coeurs vaillants" », 1934.

C'est donc l'abbé Courtois qui se trouve à l'origine de la création de Jo, Zette et Jocko, apparus en 1936, vedettes du journal jusqu'à la guerre et déclinées, eux aussi, sous forme de films fixes pour les patronages. En 1931, *Cœurs vaillants* accueille aussi les premiers récits d'un jeune auteur, Jacques Dumas, né en 1908 à Paris, et plus connu sous son pseudonyme de Marijac. Il livre d'abord un personnage de cow-boy, « Jim Boum », avant de créer en 1933 « Les Avenrures de Césarin Pitchounet ».

Avant de changer de nom pour adopter la dénomination Fleurus en 1944, l'Union des œuvres se lance donc sur le terrain de l'édition d'albums de bande dessinée avec ces albums de *Tintin et Milou* mais aussi, à partir de 1936, avec la collection « Belles Histoires et Belles Vies » qui propose une contre-offensive catholique sur le terrain du récit en images. L'Union des œuvres rencontre là la concurrence de la maison de la Bonne Presse, installée rue Bayard à Paris, à travers sa collection de « romans cinématiques », mais aussi avec l'offensive renouvelée que la maison mène depuis 1938 avec des albums signés Yves

Gervy, avec d'abord deux titres d'une série autour du personnage de Paulo et surtout, après-guerre, seize albums de Pat'apouf[162].

Dès l'avant-guerre, les éditeurs religieux se montrent donc capables d'emprunter les moyens de l'ennemi, en adaptant leurs missions apologétiques aux goûts nouveaux de la jeunesse des années trente. Modernes dans les années trente, ces éditeurs peinent cependant à renouveler leurs conceptions formelles dans l'après-guerre, et restent largement prisonniers de formules

2. Les Éditions Vaillant : un éditeur tiraillé entre presse et livre

Création de la maison et prodromes d'une politique éditoriale avortée

Éditeur né de la Libération, les éditions Vaillant ne se livrent que brièvement à l'édition d'albums, avant d'abandonner cette activité pendant plus d'une décennie, pour n'y revenir d'abord que très brièvement entre 1960 et 1964, puis de manière plus appuyée à partir de 1974, grâce à la collaboration, impensable quelques années auparavant, avec la librairie Hachettet[163].

Vaillant s'inscrit dans un temps long de l'illustré enfantin militant. Dès le 1er décembre 1901, *Jean-Pierre*, publié par la coopérative L'Émancipatrice, soutenu par *La Voix du Peuple* et *Les Cahiers de la quinzaine*, se place dans la perspective d'un illustré véhiculant des valeurs progressistes[164]. Les histoires en images n'y occupent qu'une place réduite, et à vocation uniquement comique, mais le titre apparaît comme le premier titre d'une longue lignée d'illustrés à la diffusion relativement restreinte. *Jean-Pierre* disparaît en août 1904 ; il est suivi par *Les Petits Bonshommes* de 1911 en 1914, puis d'une deuxième série de ce dernier titre entre 1922 et 1926. Sorti quelques mois avant la seconde série des *Petits Bonshommes*, *Le Jeune Camarade* (1921-1929) s'en distingue par une appartenance politique clairement revendiquée, ce qui en fait l'ancêtre le plus direct de *Mon Camarade*

[162] Les premiers albums de Pat'apouf reprennent le format à l'italienne et la pagination imposante (75 à 80 pages) des albums de *Paulo* avant-guerre. Dès 1951, cependant, la Bonne Presse convertit les nouveautés de *Pat'apouf* en albums à la française d'une pagination plus modeste (entre trente et soixante pages selon les titres).

[163] Les éditions Vaillant sont encore mal connues. Si les différents titres de presse, en particulier *Vaillant* et *Pif*, ont fait l'objet de publications nombreuses et de quelques recherches sérieuses (en particulier les efforts colossaux de l'ancien rédacteur en chef de *Pif Gadget*, Richard Medioni), on ne disposait jusqu'ici d'aucun travail sur les éditions Vaillant et leur politique d'édition de livres. De manière tout à fait symptomatique, la thèse de Marie-Cécile Bouju sur les publications communistes et affiliées au Parti communiste laisse totalement de côté les publications des éditions Vaillant. Trop enfantines, trop axées sur le divertissement, ces publications n'ont su entrer dans le spectre du corpus du lecteur communiste, alors même que le journal et ses publications affiliées ont pu représenter une porte d'entrée cruciale pour les jeunes lecteurs, et que l'éloignement progressif du politique offrirait des perspectives d'analyse riches sur l'évolution de l'influence communiste dans la société française.

[164] Richard Medioni, *Jean-Pierre« , »Les Petits bonhommes« , »Le Jeune camarade« , »Le Jeune patriote« , »Mon camarade« , »Vaillant« , »Pif gadget*, *op. cit.* p. 17.

(1933-1939), publié par la Fédération d'enfants ouvriers et paysans, émanation du Parti communiste, et dirigé par Georges Sadoul. Ce dernier reste célèbre, tant par la personnalité de son rédacteur en chef que par son sommaire, qui propose entre autres des récits signés Jean Trubert, et dont la diffusion, à en croire Richard Médioni, atteint 20 à 50 000 exemplaires[165] ; ses derniers numéros, alors qu'il est passé à un rythme hebdomadaire, ressemblent étonnamment aux premiers numéros de *Vaillant*, avec une place importante de la bande dessinée et un format agrandi (28 x 37 cm). La signature du pacte de non-agression germano-soviétique, qui entraîne l'interdiction de la presse communiste le 24 août 1939, signe la fin de la parution de *Mon Camarade.*

La presse enfantine communiste ne renaît qu'avec *Le Jeune Patriote*, publié le 1er janvier 1942, préfiguration de *Vaillant* qui lui succède le 1er juin 1945[166]. Le journal est d'abord publié par l'Union de la jeunesse républicaine de France (UJRF[167]), et prend le titre de *Vaillant* qui, plus qu'une pique à l'égard de *Cœurs vaillants* dont la reparution paraît alors assez improbable, fait surtout écho aux valeurs partagées de vaillance de la jeunesse[168]. Le journal est conçu par une équipe jeune, issue de la Résistance, à commencer par ses deux premières directrices, Ginette Cros et Madeleine Bellet, militante du Parti communiste clandestin. La rédaction est dirigée par René Moreu, né le 11 novembre 1920 à Nice et mécano au *Petit Marseillais* avant la guerre[169]. Résistant, il participe à la libération de Paris ainsi qu'à la publication du *Jeune Patriote*, et reste un compagnon de route du Parti sans jamais y adhérer[170]. Il est assisté par le breton Jean Ollivier, et tous deux sont bientôt rejoints par Roger Lécureux, ouvrier imprimeur né en 1925 à Ménilmontant, qui rejoint un maquis des Francs-Tireurs partisans dans le Limousin, et trouve un emploi à *Vaillant* où il trie les rares fiches d'abonnements, avant de devenir très vite donneur d'idées puis scénariste à part entière. Passionné par la bande dessinée depuis son enfance, il apporte au journal une connaissance des illustrés de « l'âge d'or »

[165] *Ibid.*, p. 29.

[166] Sur les péripéties du lancement de *Vaillant*, voir Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, pp. 296-309.

[167] La genèse du titre s'inscrit sous le patronage du Front patriotique de la jeunesse (FPJ), un groupe parrainé par le Front national. Le FPJ se fond en avril 1945 dans l'Union de la jeunesse républicaine de France, née de la dissolution volontaire des Jeunesses communistes pour parvenir à une union plus large de la jeunesse par le regroupement de divers mouvements : Jeunes filles patriotes, Jeunes paysans patriotes... Sur cette organisation, voir Guillaume Quashie-Vauclin, *L'Union de la jeunesse républicaine de France, 1945-1956: entre organisation de masse de jeunesse et mouvement d'avant-garde communiste*, Paris, l'Harmattan, 2009.

[168] L'ouvrage de Richard Medioni reconduit la thèse de l'affront délibéré d'un *Vaillant* qui tenterait d'arracher subrepticement sa clientèle à *Cœurs Vaillants*. Voir sur ce point Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 298.

[169] Claude Roffat et Jean Planche, *René Moreu*, Paris, Galerie Pleine marge, 1990, p. 63.

[170] *Ibid.*, p. 64.

rare dans la rédaction. Dès 1945-1946, et malgré l'hostilité du ministère de l'Information, le journal accorde une place centrale à la bande dessinée, avec les débuts fin 1945 des « Pionniers de l'Espérance ». Roger Lécureux, qui avait repris le scénario de « Fifi gars du maquis », impose des qualités de scénariste qui se traduisent par la commande d'une nouvelle série, qui prolonge le souffle des séries d'aventure d'avant-guerre (*Flash Gordon*, notamment) dans une perspective collective et progressiste (équipe internationale composée d'un Français, d'un Anglais, d'une Américaine, d'un Soviétique, d'un asiatique et d'un Martiniquais, lutte contre les menées cupides d'une poignée de capitalistes), sous la plume de Raymond Poïvet. En 1946, apparaît en première page « Placid et Muzo », créée par un réfugié espagnol de retour de déportation, José Cabrero Arnal. Les créations sont alors nombreuses : « Bob Mallard » de Bourdens et Bourlès, « L'Insaisissable Nasdine Hodja » de Bastard et Lécureux, dès 1946, « Yves le Loup » de Jean Ollivier et Bastard et « Le Capitaine Cormoron » de Jean Ollivier et Nortier, « Lynx Blanc » de Lécureux et Paul Gillon[171] en 1947, ainsi que quelques séries comiques comme « La Pension Radicelle » de Gire et « Biceps costaud sentimental » de Jean Ache.

Ces personnages empruntent bien des traits stylistiques aux héros américains de « l'âge d'or » : Lynx Blanc paraît ainsi bien proche de Jungle Jim, les Pionniers de l'Espérance de Flash Gordon, Yves le Loup de Prince Valiant. Ces emprunts à la culture visuelle américaine témoignent de l'appropriation des références iconiques américaines, y compris dans un illustré qui se pose en rempart contre la bande dessinée américaine. Dans le numéro 122 du 12 septembre 1947, la rédaction publie un texte, signé de René Moreu, Roger Lécureux, Pierre Olivier et Jean Ollivier, qui définit le héros à la sauce *Vaillant* :

> Oui, nous le crions bien fort : nous avons le culte des héros ! Non pas seulement nous, les quatre, mais vous tous les millions de petits Français, et plus particulièrement les lecteurs de *Vaillant*...
>
> Il ne s'agit pas pour nous de glorifier n'importe quelle force – la force peut être au service du mal – mais celle qui se met au service des humbles et des opprimés.
>
> Le cœur des jeunes est pur. Les jeunes méprisent la bassesse, la lâcheté, la trahison. Nous avons tous aimé « Fifi, gars du maquis ». Il n'était pas né dans un salon et n'avait pas été dorloté par une servante. C'était un gars de chez nous, un fils du peuple. Tout jeune, il avait mis la main à la pâte. Chaque mois il apportait à sa mère son modeste salaire. Les Boches sont venus, appelés par les traîtres. Comme Fabien, comme Danielle, comme Guy, il a tout quitté pour faire son devoir. Et il a foncé sur l'ennemi […].
>
> Les héros de chez nous ne sont pas des hommes surnaturels. Tout le monde peut être un héros. Celui qui sent battre son cœur lorsqu'il est témoin d'une injustice, celui qui est ému

[171] La série est d'abord dessinée par Rob Sim, très vite remplacé par le jeune Paul Gillon, qui adopte encore un style très marqué par l'empreinte de Milton Caniff. La série « Lynx Blanc » lui offre cependant un espace où trouver son propre trait et, en octobre 1950, il se lance dans le récit « Fils de Chine », sur scénario de Roger Lécureux.

> au spectacle de la misère, celui qui fait de grands efforts à l'école ou à l'atelier pour améliorer son travail, celui qui respecte et vénère ses parents, celui qui pense à faire le bien, toujours, et se refuse à faire le mal, celui-là a les qualités d'un héros[172].

Les personnages de bande dessinée du journal empruntent également aux héros américains une autre caractéristique : la faiblesse des attaches professionnelles et l'absence de contraintes familiales. Mais les raisons sont particulières à l'illustré : la plupart de ces personnages ont vu leurs parents mourir lorsqu'ils étaient encore enfants, comme Nasdine Hodja, le Cormoran ou Yves le Loup.

> Cette particularité est bien pratique car, outre qu'elle ressort d'une filiation héroïque claire […] elle permet au héros de se fortifier moralement très vite, ce qui explique sa surprenante maturité, eu égard à son jeune âge. D'autre part, le drame personnel vécu par le héros dans sa prime jeunesse est, pour lui, l'occasion de prendre très tôt conscience de l'injustice et de l'oppression, et détermine son action ultérieure. C'est Sam Billie Bill, dont les parents sont morts, victimes de la fièvre de l'or, qui voue une haine farouche à la cupidité ; c'est Nasdine Hodja, dont les parents ont été conduits à mourir dans la misère par le sultan, qui dédiera sa vie à combattre l'injustice ; c'est le Cormoran, dont le père a été décapité sur ordre du roi, qui rallie les forces de la Révolution. C'est le cas de Yves le Loup, élevé au milieu des bûcherons[173].

Les caractères moraux des héros de *Vaillant* vont ainsi plus loin que leurs homologues des autres illustrés : au-delà d'un simple attachement à la fraternité, les héros consacrent leur vie à la lutte pour la justice, la liberté et la fraternité. Leur singularité la plus forte, dans le paysage d'une presse illustrée exaltant le conformisme et les pouvoirs établis, est la constance avec laquelle ils s'opposent à l'ordre établi. Cette déontologie du héros progressiste telle qu'elle est établie par la rédaction, facilitée par l'intensité du travail en équipe au sein du journal, contraint les scénaristes dans un canevas étroit d'un récit et d'une série à l'autre :

> a) arrivée du héros dans un pays (ou région, ou planète) où la population est soumise au joug d'un tyran local, parfois assisté d'un grand prêtre ; b) prise de conscience progressive de la population grâce à l'action du héros appuyé des éléments les plus « avancés » de celle-ci ; c) soulèvement général qui renverse la tyrannie ; d) épilogue (ou morale) dans lequel le héros félicite la population héroïque, lui dit adieu, et s'en va vers de nouvelles aventures accompagné par les acclamations d'un peuple désormais libre[174].

Du point de vue narratif et esthétique, *Vaillant* ne propose donc pas tant un contre-modèle qu'une réappropriation progressiste de la bande dessinée américaine, dont les figures et le langage sont décalquées, au profit de valeurs tournées vers le collectif et l'émancipation sociale. De fait, la particularité la plus forte des éditions Vaillant tient sans

[172] Cité par Richard Medioni, *« Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », op. cit.,* pp. 136-137.
[173] Bruno Rossignol, *Du Jeune Patriote au journal le plus captivant : Vaillant (1949-1950)*, DEA de l'Institut d'études politiques de Paris, sous la direction de Pascal Ory, 1982, p. 76.
[174] *Ibid*., p. 84.

doute autant à leur engagement idéologique qu'à leur positionnement dans l'espace éditorial de la bande dessinée, marqué par les hésitations et les ambiguïtés.

De manière révélatrice, alors que la société anonyme « Les Editions de Vaillant » est constituée le 7 juin 1945, ce n'est qu'en 1986, lors du dépôt des statuts de la société «Vaillant Miroir Sprint Publications », que les actes mentionnent formellement la publication de livres : la société a alors pour objet « l'édition d'un journal hebdomadaire et plus généralement l'édition de publications périodiques et de livres[175] ». Pendant l'essentiel de leur période d'activité, les éditions Vaillant publient donc des livres sans que cette activité soit entérinée par une modification des statuts ce qui témoigne de l'indifférence que suscite cette activité éditoriale pour cette maison dont le paradigme reste tout entier tourné vers la presse.

Les statuts de l'entreprise sont déposés le 7 juin 1945 chez le notaire, et fondent une société anonyme au capital de 100 000 F[176]. Rien, en apparence, ne rattache la société ainsi créée au Parti communiste. Dix actionnaires se partagent les deux cents actions de 500 F chacune, parmi lesquels on relève notamment les noms de Ginette Cros (à hauteur de 15 000 F) et de René Moreu. Rien de notable dans cette première liste d'employés, si ce n'est la proportion élevée d'employés (six en tout), et la concentration des résidences à Paris. Seuls quatre actionnaires n'habitent pas Paris, mais sa proche banlieue : Montrouge, Créteil, Saint-Maur et, plus loin, Draveil, en Seine-et-Oise. Cet édifice ne dure guère ; si les archives de l'INPI, incomplètes sur le cas de Vaillant, ne permettent pas de déterminer avec précision à quel moment s'opère le basculement, l'AG ordinaire du 3 avril 1950 atteste du changement : les deux plus forts actionnaires sont alors Albert Rubents et Madeleine Bellet, tous deux absents du capital en 1945. Née en 1912, Madeleine Bellet a une formation d'institutrice. Pendant la guerre, elle occupe les fonctions d'agent de liaison de Jacques Duclos, et devient très rapidement directrice de *Vaillant* en remplacement de Ginette Cros, dirigeante de la Jeunesse communiste pendant la guerre.

Les premières années de la société sont marquées par une relative instabilité que l'on retrouve dans la localisation de la société. En juillet 1945, la société s'est installée dans un local provisoire 65, rue de la Victoire, un nom qui semble tout désigné pour une société publiant un illustré prenant pour titre *Vaillant.* Après s'être brièvement s'installée avenue Hoche, dans le 8^{e} arrondissement, la société transfère son siège social et ses bureaux dans des quartiers plus propices à l'exercice d'une activité de presse, au 5 boulevard Montmartre,

[175] Archives de l'INPI, statuts mis à jour de la société Vaillant Miroir Sprint Publications, 14 mai 1986.
[176] Soit 12 367 € de 2014.

en plein cœur du quartier des journaux (et à quelques pas du siège de l'*Humanité*). En avril 1968, la société est transférée non loin de là, au 126 rue Lafayette, avant d'être transférée une dernière fois en juin 1985 au 146 boulevard Poissonnière.

Le modeste capital social de départ est doublé en 1950 par l'absorption de la société Chastan & Cie par Vaillant : 200 nouvelles actions de 500 F de la société « éditions Vaillant » sont émises et attribuées aux porteurs de parts de Chastan & Cie ». Cette capitalisation se trouve convertie à 2 000 F en 1960 (soit seulement 3 120 € de 2014) avec le passage au nouveau franc. Un tel décalage entre la capitalisation et l'activité de l'entreprise ne manque pas d'interpeller. Malheureusement, les actes conservés à l'INPI sont très rares avant 1968, période à laquelle les actionnaires augmentent considérablement la capitalisation de l'entreprise. En octobre 1968, les actionnaires font brutalement passer le capital de 2 000 à 350 000 francs (546 164 € de 2014), par la création de 69 000 actions de 5 F. Ce capital reste inchangé jusqu'au changement de raison sociale en juillet 1982.

Cette grande continuité dans le capital social de la société de 1945 à 1982 ne saurait cependant occulter de profondes mutations dans l'histoire de la maison et de ses publications. Les plus profondes de ces mutations concernent les périodiques, et le glissement progressif de *Vaillant* (1945-1969) à *Pif-Gadget* (1969-1993) en passant par *Vaillant, le journal de Pif* qui opère la transition entre les deux titres (1965-1969[177]) ; celles-ci ont été abondamment décrites par des monographies de passionnés qui restituent avec force détail l'évolution de ces journaux[178]. Mais la publication de livres reste encore l'angle mort dans cette histoire de l'édition communiste ou progressiste de bande dessinée.

[177] *Vaillant* adopte en effet dans un premier temps le titre *Vaillant le journal de Pif* qui, comme le faisaient les illustrés dans l'après-guerre, accole un « Pif » en très gros caractère à un « Vaillant le journal de » en très petits caractères.

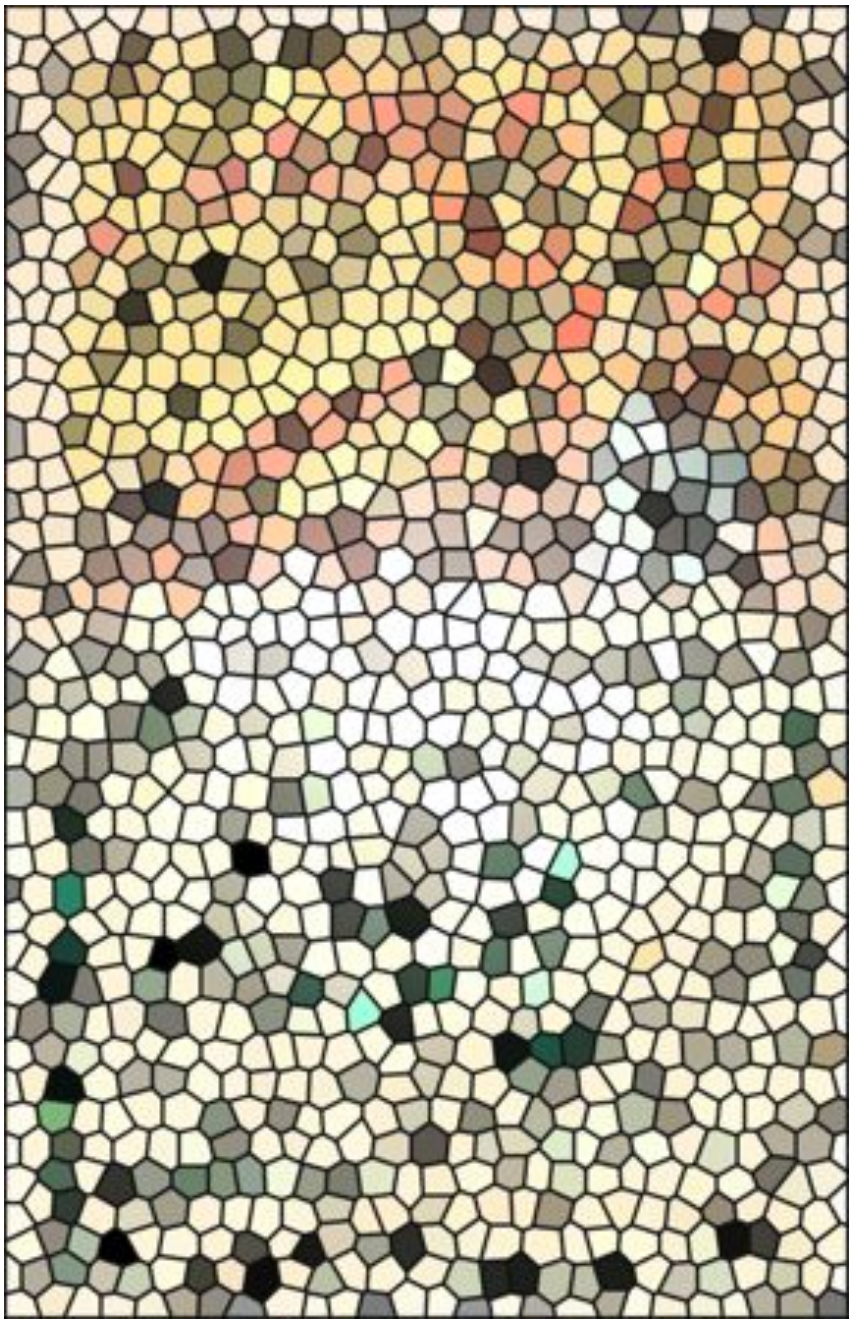
[178] L'ouvrage de Richard Medioni, *op. cit.,* consacre de copieux chapitres à l'histoire de ces deux titres.

1945-1954 Une première salve de publications

Les séries les plus populaires du journal sont rééditées dès décembre 1945 sous forme de fascicules de formats et paginations disparates à la périodicité erratique, au sein desquels on peut distinguer plusieurs périodes. Dans un premier temps, de fin 1945 à 1947, la maison Vaillant édite des fascicules souples, à l'italienne le plus souvent, au nombre de pages restreint. *Fifi, gars du maquis* de Roger Lécureux et Auguste Liquois est publié en décembre 1945, six mois après le lancement du journal, dont le passé collaborateur n'est pas encore officiellement connu[179]. Ce premier titre mentionne discrètement « c'est un album *Vaillant* », mais insiste surtout sur son rattachement au mouvement de jeunesse issu de la Résistance, précisant en effet sous le prix « édité par l'Union de la jeunesse républicaine de France ». Cette mention est abandonnée par la suite, pour ne laisser que la mention « C'est un album *Vaillant* », accompagné d'une exhortation à lire *Vaillant* tous les jeudis.

Neuf titres sont au total publiés dans cette première série hétéroclite du point de vue des formats et des paginations. Le *Bob Mallard* de Bourdens et Bourlès adopte par exemple un format oblong particulièrement allongé (26,5x15,5 cm) ; le fascicule compte vingt-huit pages en tout, et le récit se déroule sur vingt-sept pages, du deuxième au quatrième plats. *Tempête sur Mani* de Lécureux et Bourlès compte pour sa part vingt-quatre pages, et s'étend sur un format plus classique (27x18 cm), et *Bataille dans la mine*, des mêmes auteurs, compte douze pages seulement sur un format réduit à 21x13 cm.

[179] Avant d'illustrer pour *Vaillant* « Fifi, gars du maquis », Liquois avait pendant la guerre collaboré au *Téméraire*, publiant notamment la série « Vers les mondes inconnus » qui fait l'apologie du combat des héros aryens contre l'usurpateur Vénine puis Gloul, roi des marais dont Pascal Ory a mis en lumière le condensé de « phantasmes fondamentaux de l'antisémitisme ordinaire » ; il a également mis en scène les « exploits » de Zoubinette, victime de maquisards présentés comme un ramassis de marginaux et d'étrangers. La question de savoir si les dirigeants de *Vaillant* ont péché par ignorance, ou ont délibérément fermé les yeux sur les errements de leur nouveau collaborateur par manque de dessinateurs, reste encore ouverte. Voir sur ce point notamment la réponse de Gilles Ragache, qui postule que l'ignorance n'était pas possible : « Un illustré sous l'occupation : le Téméraire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°47-4, 2000, p.747-767.



Ill. 5 Roger Lécureux, Souriau, *Combats dans l'ombre*. Paris, Vaillant, « C'est un album Vaillant » (1ère série), 1946, premier et quatrième plats. Le récit, publié dans les pages de *Vaillant* du 8 au 29 août 1946, reprend les carnets de Charles Debarge, figure emblématique de la résistance communiste dans le Pas-de-Calais, gagnant même, avant le personnage de Nasdine Hodja, le surnom d'« insaisissable » auprès de la Milice. À noter qu'ici, le quatrième plat contient une coquille qui date le fascicule de 1965.

Cette série de publications publie outre deux titres de « Fifi gars du maquis » (*Fifi, gars du maquis* et *Fifi, gars du maquis : Rhin et Danube*), un premier volume des « Pionniers de l'Espérance » (*vers l'Ourang mystérieux,* dans un format à la française) et *Bataille dans la mine*, de Roger Lécureux et Rémy Bourlès, récit très militant opposant de

jeunes mineurs à un ingénieur ancien milicien, opposé à une reprise rapide de la production. Le héros, P'tit Louis, annonce la teneur du récit dès la quatrième case : « Nous, membres de l'Union de la Jeunesse Républicaine de France, organisation de jeunes toute entière dévouée au service du pays, devons aider à remédier à cette situation. Il faut produire, nous sommes mineurs ! Il faut que nous produisions du charbon[180] ». Ce discours résonne comme un écho direct à l'injonction de Maurice Thorez :

> Produire, c'est aujourd'hui la forme la plus enlevée du devoir de classe, du devoir de Français. Produire, c'est faire échec aux plans de la réaction, c'est préserver et renforcer l'alliance de la classe ouvrière avec les classes moyennes et les paysans. Produire c'est assurer le salut du pays, c'est permettre la reconstruction économique, la renaissance morale et culturelle de la France[181].

On retrouve dans ce récit un didactisme appuyé, opposant la volonté de reconstruire des jeunes mineurs au sabotage, la solidarité du monde du travail finissant par se traduire par l'approbation des aînés et la reconnaissance des organisations syndicales, faisant de cette fresque un exemple presque achevé de réalisme socialiste en bande dessinée. Cette première série publie également *Les Aventures de R. Hudi junior et de Nitrate*, d'Eugène Gire, proposé en cadeau d'abonnement[182].

De 1948 à 1949, une deuxième série de fascicules paraît, que l'on peut différencier par une maquette systématiquement identique définissant une véritable ligne éditoriale[183] : les fascicules font alors tous 16 pages, à l'italienne ; la couverture est en couleurs, et l'intérieur en noir et blanc, tandis qu'une numérotation des fascicules introduit l'idée d'une bibliothèque, sous le label « C'est un album *Vaillant* » qui reprend le très efficace logo du journal, créé par Gire, ainsi que le bandeau jaune vif qui assure alors, en kiosque, la visibilité de l'illustré[184]. Le logo, avec son V légèrement courbé, comme pour accompagner la victoire dans le dynamisme, est tellement identifié au journal qu'il est repris dans le titre même du premier album de la série, *Pour sauver la ville*, de Bourdens. La collection fait la part belle aux héros réalistes : Bob Mallard, Lynx Blanc, Freddi... Seize titres sont publiés

[180] Roger Lécureux, Rémy Bourlès, *Bataille dans la mine*. Paris, éd. Vaillant, 1947, p. 1. La page reproduite est initialement parue dans *Vaillant* n°50, février 1946.

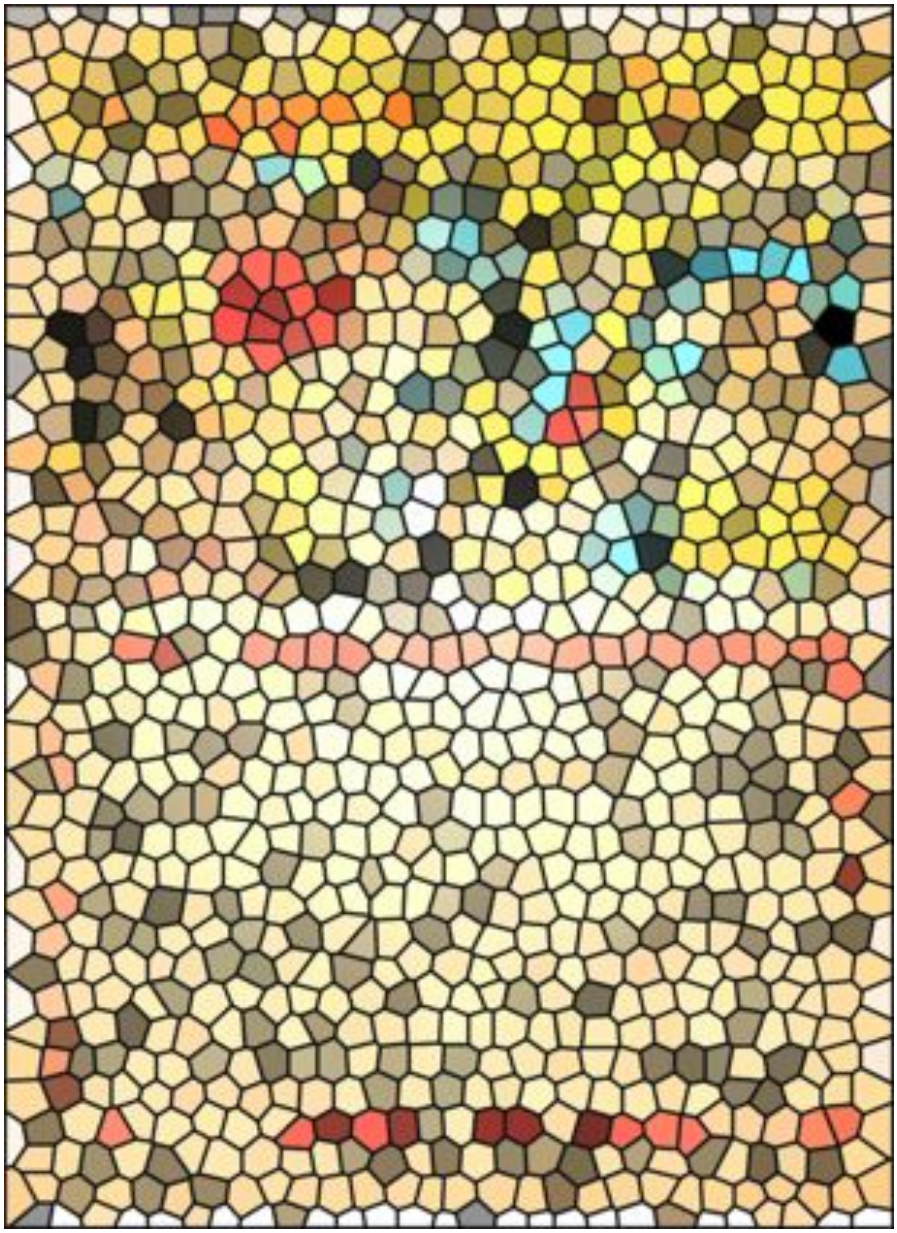
[181] Maurice Thorez, discours de Waziers, 22 juillet 1945.

[182] Richard Medioni, *« Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », op. cit.*, p. 547.

[183] On pourrait considérer que les deux ensembles n'en forment qu'un, la collection « C'est un album Vaillant » ; certains collectionneurs pratiquent cet amalgame. Nous opérons ici une distinction uniquement pour signaler le caractère disparate du premier ensemble, lorsque le deuxième prend pleinement des allures de collection structurée.

[184] Richard Médioni, dans sa somme sur les publications communistes, relève que Jacques Soustelle fait interdire par la direction de la presse l'emploi du jaune. Si la méfiance à l'égard du jaune est réelle, elle relève avant tout d'une hostilité à l'égard d'une couleur associée aux illustrés d'avant-guerre (*Robinson* en premier lieu), qui accordaient une large place à la couleur jaune. Dans le contexte de discrédit de ces illustrés dans l'après-guerre, la reprise du code couleur dans un illustré qui tourne le dos aux contenus éducatifs pour promouvoir la distraction ne peut qu'irriter les fonctionnaires du ministère de l'Information qui tentent alors de remodeler le paysage de la presse enfantine.

en tout dans cette collection entre 1948 et 1949, et un recueil rassemble les fascicules numérotés de 6 à 16.

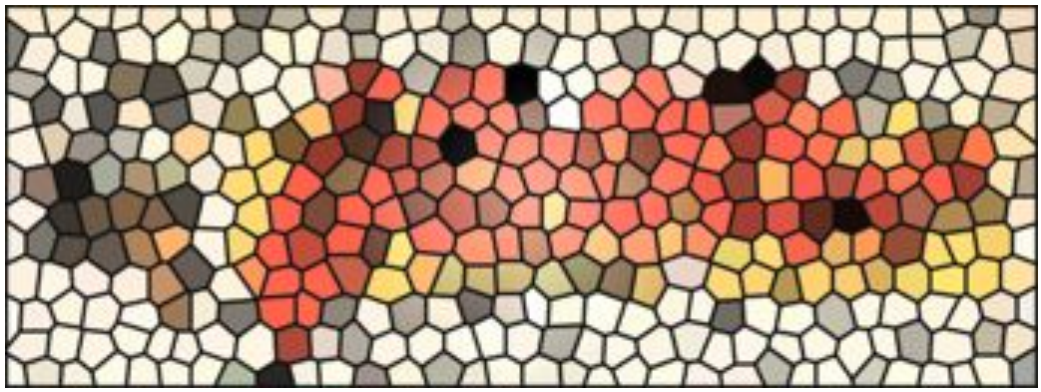


Ill. 6 Roger Lécureux, Rémy Bourlès, *Pour sauver la ville*. Paris, Vaillant, « C'est un album Vaillant » (deuxième série), n°1, 1948

La maquette du premier plat n'est pas encore tout à fait stabilisée, mais le V de « ville » rappelle sans équivoque le titre *Vaillant* dessiné par Eugène Gire (ill. 7).

Cette deuxième collection, « C'est un album *Vaillant* », se double d'une autre série de titres, apparue avant la deuxième collection mais dont le contenu éditorial différent justifie une présentation séparée. Cette collection paraît de février 1947 à avril 1954, et publie des

albums dits faussement « suppléments Vaillant[185] ». La collection publie un titre de *La Pension Radicelle*, un autre de *Jim Yes-Yes*, mais surtout six titres de *Placid et Muzo*, créés par Jose Cabrero Arnal. Né le 6 septembre 1909 dans un petit village d'Aragon, José Cabrero Arnal commence sa carrière dans la presse illustrée espagnole, notamment dans *TBO*, *KKO* et *Pocholo*[186], ainsi que dans l'édition espagnole du *Journal de Mickey*, lancée le 7 mars 1935. Lors de la guerre civile, Arnal entre dans l'armée républicaine[187]. L'entrée des troupes franquistes dans Barcelone contraint Arnal à l'exil, et il se retrouve interné au camp d'Argelès. Après plusieurs transferts, Arnal s'engage dans les compagnies des travailleurs étrangers et, au printemps 1940, fait prisonnier par les troupes allemandes, il est déporté à Mathausen. À sa sortie des camps, il est engagé par les éditions Vaillant. Après quelques mois à publier de courts gags en quatre cases, il publie dans le n°56 de mai 1946 la première planche de « Placid et Muzo », qui occupe d'emblée la une du journal, et l'occupera à de rares interruptions près pendant huit ans, avant de céder la place à une autre création d'Arnal, « Pif le chien ». Il est secondé au scénario par Pierre Olivier[188].



Ill. 7 *Vaillant* n°1, 1er juin 1945, logo dessiné par Eugène Gire

Parallèlement à ces contributions, Arnal est également embauché par *L'Humanité* dès 1946 et par *L'Avant-garde* (organe central de la Fédération des jeunesses communistes de France) en 1947. Arnal publie dans les pages du supplément du jeudi de *L'Humanité* les aventures de Becdor, un canard parfois humanisé, qui côtoie les bandes de « Félix le

[185] Ces albums s'achètent en effet séparément des numéros de *Vaillant*, selon le site spécialisé Pif-collection, http://193.251.82.94/pif-collection/albums_placid_et_muzo.html (consulté le 14 juin 2013). A noter que si la mention de « supplément Vaillant » est systématique, la mention d'un numéro précis dont l'album constituerait le supplément n'est, elle, pas systématique.

[186] Sur la vie et la carrière d'Arnal, voir Philippe Guillen, *José Cabrero Arnal : de la République espagnole aux pages de Vaillant, la vie du créateur de Pif le chien*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2011.

[187] Richard Médioni, *« Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », op. cit.,* p. 127.

[188] Celui-ci l'assiste apparemment dès les débuts de la série, mais n'est crédité qu'à partir de janvier 1949. C'est lui qui fait s'exprimer Placid et Muzo sous forme de vers de mirliton, qui donnent leur marque de fabrique à la série. Cette collaboration prend fin quand, en 1952, Pierre Olivier quitte le journal dans la foulée de l'exclusion d'André Marty et de Charles Tillon du PCF.

Chat », acheté à Opera Mundi. La cristallisation des logiques de blocs à partir de 1947 rend cette présence de plus en plus surprenante, et « Félix le Chat » voit sa présence s'espacer dans les pages de *L'Humanité*, avant d'en disparaître définitivement après le numéro du 29 février 1948. Pour le remplacer, la direction de *L'Humanité* se tourne tout naturellement vers Arnal, spécialiste d'un humour enfantin animalier très proche de l'esprit jovial de Félix – dont le principal défaut est d'être américain. Du chat au chien, Arnal imagine un chien nommé Pif, qui fait son apparition le 26 mars 1948, et paraît en gags à partir du 28-29 mars 1948. D'abord chien des rues sans attaches, Pif est ensuite adopté par la famille Césarin. Mais il ne perd jamais ses traits de caractère de chien gourmand, colérique et joyeux, naïf et malicieux, un chien pétri de contradictions qui font tout son charme[189].

Les titres publiés dans la collection des « suppléments Vaillant » sont de paginations variables, de douze à vingt-quatre pages de format quasiment carré (26,5 x 27,5 cm) et aux plats souples, en papier, brochés de deux agrafes. Alors que cette collection continue à paraître, les éditions Vaillant lancent une quatrième collection d'albums cartonnés entre 1950 et août 1962. Cette collection laisse elle aussi la part belle aux aventures de Placid et Muzo, avec onze titres sur treize parus. Tous ces albums sont numérotés, et trois d'entre eux comportent un titre d'épisode en page de titre. Après un titre générique qui passe de *Placid et Muzo* (vol. 1, 1949) aux *Meilleures histoires de Placid et Muzo* (vol. 2, 1951), le troisième titre stabilise la présentation dans la sobriété : *Les Aventures de Placid et Muzo*. Ces tâtonnements témoignent sans équivoque de l'élaboration très progressive au sein des éditions Vaillant d'une politique éditoriale sur le long terme. Certains des employés ont certes une petite expérience de l'imprimerie, mais on ne saurait trop insister sur l'inexpérience globale de cette nouvelle équipe en matière de presse enfantine et d'édition. La moyenne d'âge est extrêmement basse au sein de la rédaction en particulier : en 1947, René Moreu est âgé de 27 ans, Roger Lécureux a tout juste 22 ans, comme Jean Ollivier, et Pierre Ollivier, à 34 ans et Eugène Gire, à 41 ans, font figure d'ancêtres.

Après un premier volume de 96 pages, la collection adopte dès le deuxième le format de 48 pages, une pagination qui ne change plus. Les plats sont cartonnés, avec en premier plat une illustration en couleurs vives et, en quatrième plat, un cartonnage ou un toilage de couleur, rouge comme il se doit. Il s'agit donc d'albums plus chers, vendus cinq fois le prix des fascicules de la collection précédente (250 F, soit presque 7€ de 2014, pour le premier titre de la collection).

[189] Éric Baratay et Philippe Delisle (dir.), *Milou, Idéfix et Cie : le chien en BD*, Paris, Karthala, 2012.

La politique éditoriale élaborée empiriquement par les éditions Vaillant se concentre donc sur l'humour et l'univers culturel de l'enfance et, plus spécifiquement encore, sur l'abondante production de son auteur-phare, José Cabrero Arnal. Ce choix s'opère donc au détriment de l'adolescence et de séries réalistes, de héros plus adultes, engagés dans leur siècle, combattant l'injustice, présents dans les deux premières séries de fascicules mais vite évacués du catalogue pour ne rester que dans les pages de *Vaillant*. Bob Mallard, les Pionniers de l'Espérance, Lynx Blanc... ne sont donc pas déclinés sous forme d'album. L'accent mis ainsi sur l'univers culturel de l'enfance conduit en apparence à délaisser l'adolescence et les héros plus durs, les Bob Mallard, les Lynx Blanc.

Le seizième et dernier fascicule de la série apporte cependant des éclaircissements inédits sur cette réorientation de la politique éditoriale. Publié en avril 1949, l'album contient un épisode de la série Lynx Blanc de Paul Gillon, qui signe alors Paul Gilon : *La Passe de Chigatsé*. Jusqu'au quinzième titre de la collection, le quatrième plat propose une liste des titres parus, ainsi que des titres à paraître. Sont ainsi annoncés les titres jusqu'au vingtième numéro, des volumes qui ne verront jamais le jour. Or, sur le seizième volume, cette liste est en partie recouverte par un adhésif invitant le lecteur à se reporter sur *34*, qui « remplace les “suppléments” de *Vaillant* ».

La disparition de ces albums / fascicules résulte donc de l'essai d'une nouvelle manière de s'adresser à la frange la plus âgée de son lectorat, les adolescents ou jeunes adultes, en élaborant une forme nouvelle, pour lequel le terme de « petit format » n'existe pas encore. Au moment où la rédaction de *Vaillant* élabore le premier « petit format » d'une longue lignée, la société « éditions Vaillant SA » publie aussi bien des fascicules à l'italienne « C'est un album *Vaillant* », des fascicules carrés publiant les séries humoristiques du journal, et le premier des album cartonnés reprenant les aventures de *Placid et Muzo*. Mais si 1949 correspond au pic de la période d'expérimentation, le milieu de la décennie suivante correspond à une phase de normalisation pour la maison Vaillant. Les albums brochés sont arrêtés en 1954, *34 Caméra* l'année suivante, et la maison renoue avec une politique éditoriale très malthusienne.

Ill. 8 Roger Lécureux, Paul Gilon, *La Passe de Chigatsé*. Paris, Vaillant, « C'est un album Vaillant », 1949, quatrième et premier plat

Cette interruption ne laisse pas d'interpeller. L'absence d'une politique ambitieuse en matière d'albums est régulièrement invoquée parmi les spécialistes de la bande dessinée pour expliquer un peu vite l'échec final, dans les années 1980, de la maison d'édition Vaillant – oubliant au passage qu'Edi-Monde, comme Vaillant, ne développe que tardivement un catalogue d'albums sans que cela pèse sur sa santé financière.

Au moment où la concurrence multiplie les collections, Vaillant s'en détourne, malgré un riche catalogue. Certains auteurs ont mis en avant l'hypothèse selon laquelle l'album constituerait une forme culturelle bourgeoise qu'un journal authentiquement populaire ne saurait choisir. Une telle hypothèse ne résiste pas au simple examen du catalogue qui témoigne, entre la fin des années 1940 et le début des années 1950, d'une volonté nette de décliner les productions du journal *Vaillant* sous des formes de livres encore indécises. L'examen des procès-verbaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse désamorce également l'hypothèse d'une Madeleine Bellet hostile aux albums. La Commission manifeste en effet, dans son ensemble, une hostilité nette à l'égard des albums réunissant des récits précédemment publiés dans la presse. Mais aucun des procès-verbaux ne témoigne d'une prise de position particulière de Madeleine Bellet sur ce terrain.

Il paraît dès lors plus convaincant de souligner la contrainte supplémentaire qui pèse sur les maisons d'éditions affiliées au PCF, qui doivent alimenter la trésorerie du Parti et se voient ainsi privées de capital à investir dans l'avenir ou l'exploration de formes éditoriales nouvelles. L'éditeur cherche visiblement des moyens pour diversifier sa production, mais ce n'est qu'au début des années 1960 que la maison d'édition se relance sur le secteur de

l'album. Et, dans l'intervalle, si les séries et héros réalistes ne font que se déplacer vers le petit format, le résultat reste inchangé : ces héros et séries disparaissent du catalogue de livres édités par les éditions Vaillant pour treize ans. *Les Pionniers de l'Espérance*, après un premier album publié autour de 1949 (*Vers l'Orang mystérieux*), disparaît des librairies jusqu'en 1960 et restera pendant de longues années particulièrement mal édité en album, avec des lacunes importantes dans la publication de cette série au très long cours, dont la publication dans les pages de *Vaillant* puis *Pif* s'étale du 14 décembre 1945 au 26 septembre 1973. Lorsque, fin 1969, la Société française de bande dessinée décerne son prix « Phénix » de la bande dessinée aux *Pionniers de l'Espérance*, six albums en tout ont été publiés par les éditions Vaillant, dont quatre entre 1960 et 1962.

On peut prendre comme témoignage des avanies éditoriales des auteurs et des séries publiées par les éditions Vaillant le cas de *Fils de Chine*, de Roger Lécureux et Paul Gillon. Né le 11 mai 1926 à Paris, Paul Gillon se présente aux éditions Vaillant sans aucune référence dans la bande dessinée. Passé par quelques écoles de dessin industriel, le jeune homme frappe à la porte de *Vaillant* et de *Coq hardi* ; après avoir réalisé une cinquantaine de planches de « Fifi, gars du maquis » pour *L'Avant-Garde*, il est définitivement engagé fin 1947 à *Vaillant*, où il reprend le dessin de « Lynx blanc », du scénariste Roger Lécureux et jusque-là dessinées par Rob Sim. Encore empreinte de la patte de Milton Caniff, le récit constitue une sorte d'apprentissage graphique accéléré pour Paul Gillon. En 1950, Roger Lécureux entreprend de conter avec lui l'histoire d'un petit porteur d'eau, Tao, pour brosser l'histoire récente de la Chine, des grèves de Canton et Pékin en 1925 et leur répression par les forces de Tchang Kaï-Chek à la Longue Marche, en passant par les déprédations des seigneurs de guerre ravageant les campagnes. Le premier épisode rencontre un succès considérable auprès des lecteurs, qui réclament la poursuite du récit ; celui-ci ne s'achève qu'en mars 1955, sous le pinceau et la plume de Pierre Dupuis – Paul Gillon ayant fait la preuve, avec la publication de « Fils de Chine », d'un talent qui n'a d'égal que sa capacité à livrer ses planches en retard… Ainsi, alors que le *Journal de Spirou* célèbre les exploits d'un colonel de l'US Air Force au-dessus de la Corée, *Vaillant* propose simultanément un portrait élogieux de la Chine révolutionnaire.

La Chine reste encore un pays très mal connu des lecteurs français ; pour les adolescents français, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* reste l'un des rares récits entièrement ancré dans un contexte chinois. Mais même le lectorat adulte dispose de peu de clés sur la situation chinoise. Le *Catalogue de la production des maisons d'édition du Parti communiste français* établi par Marie-Cécile Bouju permet en effet de dater

l'émergence des problématiques chinoises au sein des publications affiliées au Parti communiste en 1950 (traductions de textes de Mao Tsé-Toung[190], récits et analyses consacrés à la situation chinoise[191]). La connaissance de la Chine en France est encore fort limitée lorsque paraît la première livraison de « Fils de Chine » dans les pages de *Vaillant* en octobre 1950, un an après la proclamation de la République populaire de Chine. Une telle coïncidence doit vraisemblablement peu aux hasards du calendrier, mais pointe la volonté de célébrer la mise en œuvre du socialisme dans un pays encore très mystérieux par un récit empreint de valeurs progressistes. Le récit de Lécureux et Gillon est en effet marqué par un double didactisme, à la fois présentation pédagogique de l'espace chinois (« Aux confins de l'Asie, la Chine immense étend ses plaines et ses déserts, ses fleuves et ses monts... Des remparts millénaires de la Grande Muraille où ses hordes semaient l'effroi et la mort… à Canton […] régnait un tyran implacable que son peuple avait maudit », indique ainsi le récitatif des premières vignettes) et éducation idéologique. Adolescent, Tao incarne ainsi le cadet encore fragile dont l'éducation politique est progressivement prise en charge par ses aînés, en particulier Mao Tsé-Toung, « celui qui sut donner à ses frères un étendard de liberté et de bonheur[192] ».

Pourtant, le récit n'est jamais rassemblé en album par les éditions Vaillant ; ce n'est qu'en 1978 que le récit est rendu disponible sous forme de livre par les éditions Glénat, qui puisent habilement dans un patrimoine négligé et encore largement méconnu. Significativement, Paul Gillon est alors bien plus mis en avant par le premier plat que le scénariste, Roger Lécureux. Figure centrale de la rédaction de *Vaillant*, il se trouve presque abaissé au rang de collaborateur de celui qui, entre-temps, a gagné une popularité très grande en travaillant pour d'autres publications (*France-Soir*, *Le Journal de Mickey, Chouchou* avant de rejoindre, en 1977, les pages de *Métal hurlant*) : la notoriété et le statut d'auteur se construisent à l'extérieur des publications communistes. La faiblesse d'une politique éditoriale dans les années 1950 aboutit également à une faible patrimonialisation pour les séries publiées dans *Vaillant*. Rarement ou tardivement adaptées en album, ces séries sont rarement disponibles dans les bibliothèques – Guerre froide oblige – et l'histoire de la bande dessinée s'est largement écrite sans elles.

[190] Mao Tsé-Toung, *La Stratégie de la guerre révolutionnaire en Chine,* Paris, Éditions sociales, 1950.
[191] On peut signaler en particulier Agnès Smedley, *La Chine rouge en marche. Récits*, Paris, Éditions sociales internationales, « Ciment », 1937 et Anna Louise Strong, *J'ai vu la Chine nouvelle*, Paris, Éditions Hier et Aujourd'hui, coll. « Essais et documents », 1949.
[192] Roger Lécureux, Paul Gillon, « Fils de Chine », *Vaillant* n°281, 29 octobre 1950.

Les années 1960 et le retour d'une politique de création

C'est dans les années 1960 que Vaillant renoue avec une politique ambitieuse en matière de livres, en s'engageant quasi-simultanément, mais avec des succès divers, sur le secteur de l'album et sur celui du *pocket*. En 1960, Vaillant lance une nouvelle collection d'albums sous le label « Grandes Aventures », une collection interrompue en 1962 après 19 titres. L'année suivante, les éditions Vaillant lancent une nouvelle collection, « Images et Aventures », qui s'arrête en 1964 après seulement dix titres. En revanche, les *Pif Poche*, dont le premier numéro est publié en 1962, rencontrent un succès foudroyant, et les éditions Vaillant publient des ouvrages déclinant cette forme originelle pendant trente ans. Cette dernière forme s'inscrivant à la lisière du livre, nous l'évoquerons en premier, pour éclairer, par contraste, l'échec des collections d'albums.

A la fin des années 1950, la situation se dégrade pour les éditions Vaillant. Le lent redressement des tirages du journal, entamé à partir de 1952, permet peu à peu de péniblement revenir au niveau de 1950, et de dépasser la barre des 200 000 exemplaires en 1957. Mais le répit est de courte durée, et si la barre est frôlée en 1959, la baisse est significative en 1960. Parallèlement, la concurrence des petits formats menace doublement le journal, non seulement en écrémant le lectorat, mais également en détournant les talents maison vers les petits formats. Ainsi, Roger Lécureux, rédacteur en chef de *Vaillant*, fournit depuis 1959 des scénarios à l'éditeur Aventures et Voyages pour les séries *Captain James*, *Silver des collines* puis *Galax*[193].

[193] Richard Medioni, *« Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », op. cit.*, p. 251.

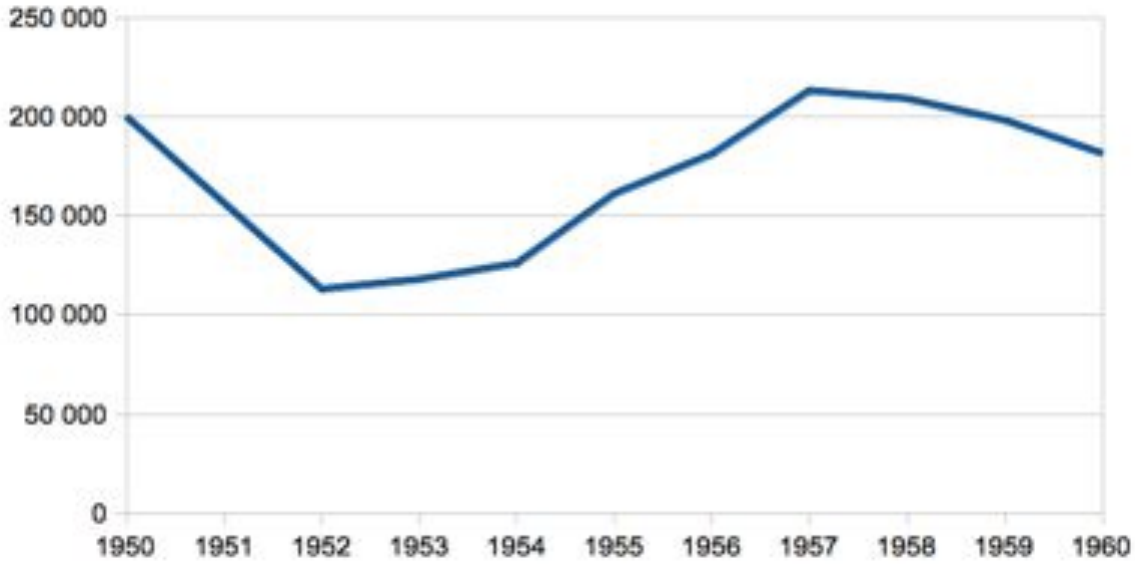


Figure 4 Tirages de *Vaillant*, 1950-1960 (source : *Officiel de l'OJD*). Note : les données ne sont pas disponibles pour l'année 1951.

Dans ce contexte d'effritement de la place de *Vaillant* dans le paysage de la presse de bande dessinée, un incident d'une grande banalité entraîne une révolution éditoriale pour le journal[194]. Au printemps 1962, l'équipe commerciale s'aperçoit que les invendus du journal sont insuffisants. En effet, le bouillon est recyclé non seulement pour les albums du journal, mais aussi pour servir de matériel publicitaire distribué notamment sur le Tour de France. Le service commercial demande alors à la rédaction de réaliser à l'économie un journal destiné exclusivement à être distribué dans les pochettes promotionnelles. Dans l'urgence, la rédaction s'inspire de la collection « Marabout Flash » et son format réduit carré (11,5x11,5 cm) qui connaît alors un succès foudroyant : lancée en 1959, la collection compte déjà, fin 1961, quatre-vingt-quatre titres pour apprendre à jouer au ping-pong, mieux s'habiller, vaincre ses rhumatismes, être physionomiste, assurer l'avenir de ses enfants par la graphologie ou réussir son mariage, le tout dans une perspective didactique résolument volontariste. Le service fabrication copie donc la maquette de « Marabout Flash », décalant légèrement le format à 11,5 x 12 cm et adoptant une pagination légèrement plus importante avec 192 pages contre 160 du côté de Verviers. Pour remplir ce format carré et épais, comme l'économie est le critère principal, la rédaction réemploie du matériel déjà utilisé et payé : les *strips* de « Pif » par Arnal dans *L'Humanité*, et les jeux et les fiches de bricolage parus dans *Vaillant*. Les *strips* de quatre cases chacun sont remontés

[194] L'anecdote est rapportée par *Ibid.*., p. 253.

pour s'adapter au format quasi-carré du titre, avec deux fois deux cases, surmontées d'un titre inédit.

Plus qu'un véritable livre de poche, Pif-Poche consiste plutôt en une version *pocket* de la logique qui anime les pages de *Vaillant* à la même époque, où la bande dessinée est accompagnée d'un rédactionnel composé pour l'essentiel de jeux, de fiches bricolage... La collection brasse donc beaucoup d'expériences menées dans le domaine du magazine, du *digest*, du livre pratique. Elle accompagne et prolonge aussi l'engouement pour les jeux qui se manifeste à la télévision : *L'Homme du XX^e siècle*, jeu présenté par Pierre Sabbagh et diffusé pour la première fois le 2 novembre 1961, semble passionner les téléspectateurs, au point de rassembler 79 % d'audience en novembre 1962[195].

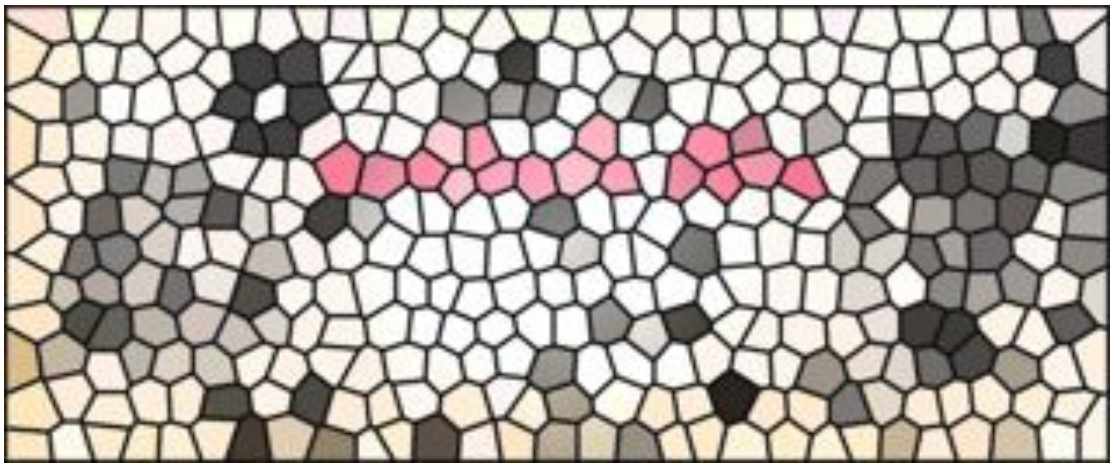
Ill. 9 publicité parue dans *Vaillant* n°921 du 6 janvier 1963. Source : pif-collection.com. En insistant sur la facilité avec laquelle le Pif-Poche se faufile dans toutes les poches, Vaillant exalte, à mots couverts, les possibilités de lecture clandestines offertes par le format.

Le numéro un, publié en décembre 1962, propose pour 1,50 F 192 pages de bande dessinée et de jeux, imprimées en noir et blanc sur papier grossier et brochées. Le succès est immédiat, puisque *Pif-Poche* ne cesse sa publication qu'en 1992, après 321 numéros. Le titre s'ancre cependant dans une logique de flux (un numéro tous les trois mois) et il est diffusé en kiosque et chez les marchands de journaux, aussi ne développerons-nous pas

[195] Géraldine Poels, *La Naissance du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années cinquante aux années quatre-vingt*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Christian Delporte, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2013.p. 224.

plus avant l'analyse. Mais à la charnière du livre et du magazine, le titre témoigne de la volonté d'expérimenter de nouvelles formes éditoriales au début des années 1960. D'ailleurs, la formule des poches est déclinée sur plusieurs titres, avec des succès divers : naissent ainsi *Group-Group poche, Placid et Muzo Poche, Arthur le fantôme justicier Poche, Totoche Poche, Pifou Poche, Les As Poche, Gai-Luron Poche, L'Insaisissable Poche...*

C'est dans ce même début des années 1960 que les éditions Vaillant reprennent l'offensive sur le secteur de la librairie, avec le lancement de la collection « Les Grandes Aventures » en 1960, la collection « Images et aventures » en 1963, et la collection de romans illustrés « Au rendez-vous de l'aventure » en 1965. À partir de 1960, Vaillant se lance dans la constitution d'une « librairie Vaillant » pour repartir à l'assaut du secteur du livre. Nous ignorons malheureusement la date et les circonstances dans lesquelles apparaissent cette expression, et cette volonté de reconquête du livre par les éditions Vaillant. On peut cependant en trouver un témoignage dans l'unique catalogue d'étrennes publié, à notre connaissance, par la maison d'édition à destination d'un public large. Le catalogue compte huit pages, et décline ses produits regroupés dans pas moins de quinze collections ou regroupements de volumes. Parmi ceux-ci, on retrouve quelques recueils d'invendus du journal mais, plus largement, toute une série de collections d'albums, de livres pour enfants et de bande dessinée.



Ill. 10 Roger Lécureux, Jean Ollivier, Lucien Nortier, *La Folie de l'or*. Paris, Vaillant, « Les Grandes Aventures », 1960

Lancée en 1960, la collection « Les grandes aventures » s'interrompt dès 1962, après 18 albums publiés. Avec ces albums souples, la librairie Vaillant frappe un grand coup

commercial. Chaque volume est en effet vendu 1,20 F (puis 1,50 F[196]), soit bien moins cher qu'un album de Tintin (vendu 6,90 F en 1961[197]), et moins cher même qu'un album de Petzi, vendu à la même période 2,20 F[198]. Mais à la différence des albums de la concurrence, ces albums « Les grandes aventures » mêlent bande dessinée et rédactionnel, promettant d'ailleurs, sur la couverture où le titre de l'épisode ou de la série s'efface au profit du titre de collection : « des contes, des jeux etc. et un sensationnel récit complet en images ». Ainsi, tout en tâchant de s'engager sur le marché du livre, Vaillant reste prisonnier d'une logique de presse avec sa forme (brochée), son sommaire panaché. Mais ses ambitions sont contradictoires, comme l'atteste cette publicité qui occupe le bas du quatrième plat :

Dans cette publicité, de facture fort classique, la librairie Vaillant joue bien sur les deux sens de la collection comme catégorie éditorial regroupant différents volumes, et la démarche de conservation par le lecteur / client, les deux se retrouvant autour d'une même ambition cumulative. Ambitionnant de fonder une collection, distribuée en librairie et non plus en maisons de la presse, Vaillant ne s'émancipe pas des logiques de la presse, à tel point, d'ailleurs, que ses invendus, au lieu de constituer un fonds, sont rassemblés dans des recueils qui signent l'échec de cette demi-incursion dans l'espace livresque. Ces recueils rassemblent chacun trois albums souples, sous une couverture cartonnée, mais ne se soucient pas de rassembler des récits partageant un héros commun. Le troisième recueil rassemble ainsi un épisode de Jacques Flash (« Jeux de mains, jeux de vilains »), un autre des Pionniers de l'Espérance (« Aquatide, la cité des ondes ») et un dernier de Louk, chien-loup (« La Horde sauvage ») : le recueil fait ainsi cohabiter enquête policière, science-fiction et western dans le rassemblement de ses pages.

Cette collection, qui rassemble les aventures de héros réalistes (Nasdine Hodja, les Pionniers de l'Espérance, Lynx blanc, Sam Billie Bill...) s'interrompt brutalement. Après 1962, plus une seule nouveauté ne sort, et le catalogue d'étrennes 1966 n'en propose pas un seul titre à la vente. Entre-temps, une autre collection de bande dessinée a fait son apparition : « Images et aventures », édifiée en 1963 sur les ruines des « Grandes aventures ». Dix titres seulement sont réalisés dans cette collection, qui s'arrête elle aussi après deux ans d'existence seulement ; cependant, jusqu'en 1966 au moins, ces albums restent disponibles au catalogue de la librairie Vaillant. La collection mêle humour

[196] Soit respectivement 1,80 et 2,30 € de 2014.
[197] 10,40 € de 2014.
[198] 3,30 € de 2014.

(*Totoche, Arthur le Fantôme*) et aventure (*Davy Crockett, les Pionniers de l'Espérance*). Sa présentation formelle paraît directement calquée sur les formes d'albums qui ont alors cours chez les concurrents : des albums de 23 x 35 cm, comptant 64 pages couleurs, avec pages de garde, reliure cartonnée et couverture pelliculée. Vaillant, qui a tenté d'expérimenter d'autres formes d'albums, d'autres manières de rééditer sous forme de livre ses récits de bande dessinée, finit par suivre le mouvement initié ailleurs, et reprendre à son compte le standard en train de s'imposer.

Cette collection ne s'impose pas dans la durée, et elle est interrompue dès le dixième titre, un album des *Pionniers de l'Espérance*. Faute d'archives, on peut toutefois se rabattre sur le catalogue des livres d'étrennes 1966. Sur cette période, les albums de Vaillant, de loin, les plus chers du marché, à l'exclusion des versions luxueuses des albums de Christophe en quadrichromie reliés pleine toile. Chez Dargaud, la collection « du Lombard » est vendue à 6,90 F (soit 8,70 € de 2014), la collection « Pilote » un franc de moins, et la collection « Jeune-Europe » d'albums brochés, elle, est commercialisée à 3,60 F (4,50 €). Les gammes de prix sont sensiblement les mêmes du côté de Dupuis, avec par exemple, pour les albums de Jerry Spring, une version souple à 3,90 F et la version cartonnée à 5,40 F (soit 6,80 €). Vendus 8,50 F (10,70 €), les albums de la collection « Images et Aventures » sont indubitablement les plus chers du marché[199].

L'offensive sur le secteur de la librairie, si elle reste brève, n'en constitue pas moins un épisode peu connu et révélateur de l'histoire du journal *Vaillant*, qui déploie alors son énergie pour se constituer un catalogue diversifié. La stratégie de conquête des librairies ne s'envisage donc qu'en proposant l'éventail le plus large de publications, couvrant tout le segment de l'enfance et de la jeunesse par tranches d'âges de deux à quinze ans. La librairie Vaillant s'attaque à la petite enfance avec des coloriages de « Pif » ou de « Roudoudou » de deux à six ans, passe ensuite aux albums de « Pat et Chou » de trois à sept ans, aux albums « Roudoudou Riquiqui luxe » de quatre à huit ; l'enfant passe ensuite à des livres plus denses en texte, avec la collection « récits et légendes » de six à dix ans, « Rayon d'or » de sept à onze (une collection dont le principal argument de vente, dans le catalogue d'étrennes de 1966, est qu'elle est « de très grande diffusion »). Les « Poche géant », constitués de l'assemblage de trois titres d'une des collections de « poche », sont destinés aux huit-quinze ans, tandis que les albums « Pif le chien » sont, eux, « pour tous âges ». Dans cette tentative de segmentation du lectorat enfantin, le fait le plus remarquable est

[199] Le volume des albums, qui comptent 64 pages, ne suffit pas à expliquer ce différentiel, puisque les albums de Tintin sont, eux, vendus 7,80 F.

sans doute au fond, la difficulté qu'ont les éditeurs à assigner une tranche d'âge pour la bande dessinée : la collection « Images et aventures » est la seule à ne pas se voir assigner une tranche d'âge, même rudimentaire. De fait, le découpage par collection paraît encore bien mal maîtrisé des éditeurs eux-mêmes, qui placent bien sûr *Le Jardin fantastique,* épisode des « Pionniers de l'Espérance », dans la liste des titres de la collection « Images et aventures », mais en photographient la couverture avec les albums de la collection « Récits, contes et légendes ».

Ce relatif amateurisme de la pratique éditoriale se retrouve également dans la numérotation des albums de la collection « Images et aventures », où les numéros des titres au sein de la collection peuvent différer entre le quatrième plat et la page de titre[200]. Cette politique éditoriale ambitieuse s'adosse sur l'ensemble des publications dans les pages de *Vaillant* et des titres dérivés. Ainsi, la librairie Vaillant lance également en 1965 une collection de romans d'aventures, « Au rendez-vous de l'aventure », interrompue après seulement six titres reprenant en 144 pages des récits publiés dans les pages de *Vaillant*. Ainsi, le personnage de Capitaine Cormoran, qui a déjà fait l'objet de plusieurs publications en fascicules à l'italienne, est aussi repris sous forme de roman à suivre par Jean Leroy, l'un des nombreux pseudonymes de Jean Ollivier[201]. Cette collection est apparemment aussi diffusée en Union soviétique, dans une version française réduite à 88 pages, accompagnée d'un lexique, ce qui constitue une nouveauté : *Pif* est introduit dans les pays communistes avant même 1960, mais la diffusion d'ouvrages marque une inflexion[202].

Avec ces collections et cette ambition de gagner les rayons des librairies, les éditions Vaillant empiètent cependant sur les plates-bandes des éditions de la Farandole, créées en 1955 en se spécialisant dans le livre pour enfants et adolescents. De fait, Vaillant et la Farandole partagent bien des caractéristiques : un recours fréquent aux impressions dans les pays d'Europe de l'Est (Roumanie et RDA en particulier), diffusion par le Centre de diffusion du livre et de la presse qui rassemble les éditions liées au PCF, et un vivier commun d'auteurs et d'illustrateurs. C'est ainsi qu'en 1971, on retrouve la signature d'une

[200] Il arrive même que les deux numéros soient erronés, ce qui est le cas du *Jardin fantastique*, dernier titre paru dans la collection avec le n°10, suscitant espoirs et désespoirs parmi les collectionneurs qui s'échinent à traquer un n°9 qui n'a jamais existé.

[201] Mariano Alda, « La collection "Au rendez-vous de l'aventure" », *Période rouge* n°9, janvier 2003, p. 143.

[202] Cette version russe concerne au moins le titre *Alona, fille du loup rouge*, dont la page de titre est composée en caractères cyrilliques mais le reste du volume reprend le texte français d'origine, dans une édition datée de 1971. Cette réédition a-t-elle concerné l'ensemble des volumes de la collection ? Des albums de bande dessinée ont-ils suivi le même chemin ? La piste reste pour l'instant inexplorée, mais trace des perspectives de circulations culturelles encore largement méconnues.

certaine Madeleine Moreu sur le titre *Margot et ses amis*[203]. Le chevauchement des collections au début des années 1960 témoigne, au fond, de la marge d'autonomie dont bénéficient les maisons d'éditions affiliées au PCF. L'expérience de la librairie Vaillant a-t-elle été interrompue parce qu'elle portait préjudice au développement de la Farandole ? Il n'est pas interdit de le supposer même si, plus simplement, l'incohérence de voir deux maisons publier des collections aussi proches n'a pu que faciliter la liquidation de cette entreprise.

Résultat ou non d'une incohérence de la politique éditoriale, la librairie Vaillant constitue un net échec financier : en 1965, les éditions Vaillant se retrouvent avec un déficit de 1,5 million de francs, et la direction décide de se cantonner au domaine de la presse pour retrouver son équilibre financier. Le catalogue des éditions Vaillant est victime de cette rationalisation de la production (la librairie à la Farandole, la presse à *Vaillant*). La Farandole délaissant la bande dessinée, celle-ci se retrouve à nouveau cantonnée aux pages des publications périodiques, au moment où le marché de l'album de bande dessinée commence à exploser. Cette interruption du programme éditorial n'est pas sans susciter des réactions ou des réclamations, en particulier de la part de certains auteurs qui collaborent à *Vaillant* et travaillent pour d'autres éditeurs qui leur proposent des albums. On peut en prendre l'exemple de Jean Tabary[204], né en 1930 et entré fin 1956 à *Vaillant*, avec les personnages des deux clochards (vite devenus journalistes) Richard et Charlie. Sa création qui rencontre le plus de succès dans l'hebdomadaire est d'abord Totoche, apparu en 1959. La même année, Tabary commence à travailler pour *Pilote*, mais sa collaboration reste anecdotique jusqu'à l'apparition du personnage de Valentin en 1962, où il reprend le principe des gags liés à l'univers des vagabonds. La même année, il dessine sur scénario de René Goscinny les aventures du « Calife Haroun el Poussah » dans l'hebdomadaire *Record* édité par la Bonne Presse, associé à Dargaud. Dès 1966, Dargaud lance une collection d'albums liés au personnage, avant de le ramener dans les pages de *Pilote* en 1968. Après les trois albums de Totoche publiés par les éditions Vaillant dans la collection « Images et aventures », la présence en librairie de Jean Tabary se déporte ainsi vers les éditions Dargaud, qui offrent une politique éditoriale bien plus offensive.

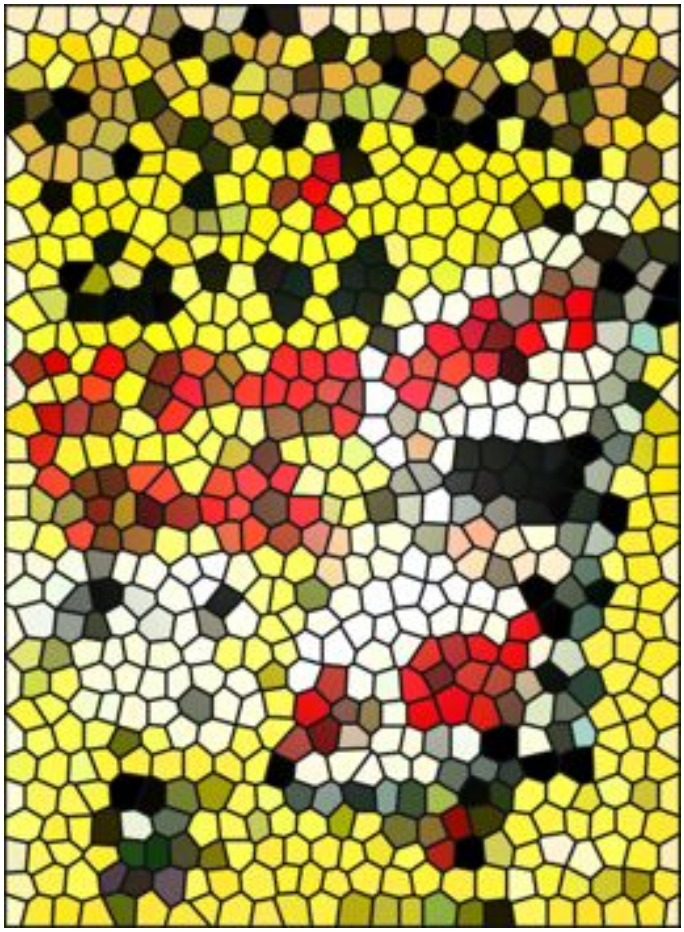
[203] Madeleine Moreu, Danuta Konwicka, *Margot et ses amis*, Paris, La Farandole, « Mille couleurs », 1971. Madeleine Bellet, compagne de René Moreu, signe l'année suivante « Madeleine Bellet » l'ouvrage *Ce que fait Pascale*, dans la même collection.

[204] Sur Jean Tabary, les éléments les plus complets se trouvent dans le numéro 84 de *Hop* qui lui consacre un épais dossier en octobre 1999.

Le décalage entre les ambitions en matière d'album de Tabary et de son éditeur se manifeste dès le mois d'août 1960 lorsque Georges Rieu commande des épisodes de Totoche en demi-pages : Tabary s'inquiète tout de suite de ce nouveau format, non pas de par la contrainte narrative qu'il représente, mais parce qu'il « ne pourra [...] jamais faire un album avec ça[205] ! ». Tabary, qui assiste au spectaculaire essor du marché de l'album, tente de militer au sein des éditions Vaillant pour un engagement ferme :

> L'album pour un auteur de BD ne devrait pas être un privilège. Voilà l'erreur. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Balzac, etc. étaient des feuilletonnistes, les auteurs de BD de leur époque (sans le dessin, bien sûr). Aujourd'hui, ils sont universellement connus. Essa[yez] d'imaginer ce qui serait resté de leurs œuvres si celles-ci n'avaient pas été reliées ? Rien ! Eh oui, rien ! L'album, c'est capital[206].

Au sein de la série « Totoche », les deux personnages de Corinne et Jeannot et leur humour vachard, parfois sadique, prennent rapidement le dessus et, en 1971-1972, deux albums leur sont consacrés. Les albums sont imprimés en Roumanie, où *Pif* est désormais vendu ; comme l'argent ne peut sortir du pays, il est utilisé pour faire imprimer l'album sur place, album ensuite importé en France. Les ventes en sont visiblement décevantes, et



Ill. 11 Une pleine page de publicité parue dans *Pif Gadget* n°96, 21 décembre 1970, p. 14.

[205] Propos rapportés par Richard Medioni, *« Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », op. cit.*, p. 376.
[206] *Ibid.*, p. 381.

Tabary demande au PDG des éditions Vaillant, Claude Compeyron, s'il compte donner un coup d'accélérateur à la politique d'albums. Celui-ci, alors en négociations avec Hachette, ne peut s'engager à publier de nouvel album de *Corinne et Jeannot*, et Jean Tabary quitte en alors, au printemps 1972, les éditions Vaillant pour se consacrer pleinement à ses séries éditées par Dargaud.

La politique d'édition d'albums est donc loin d'être inexistante. Mais les tentatives sporadiques et vite avortées de lancements de collections disent assez le caractère velléitaire de ces entreprises d'édition. Vaillant tente régulièrement d'engranger en librairie les fruits de son investissement dans les périodiques, mais sans se doter des équipes commerciales ou éditoriales aptes à lui ouvrir efficacement les portes du secteur du livre. À l'aube d'une nouvelle période dans l'histoire éditoriale de la bande dessinée, les éditions Vaillant en tirent finalement les conclusions qui s'imposent, celles que l'entrée dans ce secteur de l'album de bande dessinée ne peut se faire dans l'amateurisme, et qu'il faut recourir à des professionnels du livre. Les liens noués entre le directeur commercial, André Limansky, et son ancien employeur, Hachette, et l'intérêt renouvelé de cet éditeur pour la bande dessinée, inaugurent une nouvelle phase dans l'histoire de l'inscription des éditions Vaillant dans la forme album. Cet intérêt restera cependant limité, et ne donne pas naissance à une stratégie concertée et ambitieuse. Aussi l'essentiel des albums tirés des aventures publiées dans les pages de *Vaillant* et de *Pif* sont-ils le fait d'autres éditeurs : de Gai-Luron chez Audie à *Corto Maltese* chez Publicness et Casterman, en passant par le *Concombre masqué* chez Dargaud ou *Totoche* qui, après quelques albums de la Librairie Vaillant, poursuit sa vie éditoriale chez Dargaud, au Lombard, chez Glénat et enfin en auto-édition, à la Séguinière, l'ensemble de ces éditions extérieures à la nébuleuse des éditions communistes témoigne de l'incapacité de ces maisons à mettre en œuvre une politique éditoriale soutenue en matière de bande dessinée. Ces occasions manquées à de multiples reprises n'ont pas empêché la valorisation de ces séries publiées ailleurs ; elles ont en revanche empêché la valorisation d'un pan considérable du patrimoine de la bande dessinée française publiée dans les illustrés liés aux éditions Vaillant – et concourent, aujourd'hui encore, à la très faible place occupée par ces journaux dans les mémoires de la bande dessinée – alors même que ces rédactions constituèrent des foyers de création particulièrement intenses.

II. LA BELGIQUE : DES « ÉDITEURS SANS ÉDITION[207] » ?

Le paysage de l'album de bande dessinée après l'adoption de la loi de 1949 est bouleversé par l'irruption de nouveaux acteurs, venus de Belgique et profitant du redémarrage rapide de l'outil de production outre-Quiévrain. L'édition belge de bande dessinée présente des profils éditoriaux qui se distinguent en partie de leurs homologues français. La plupart de ces éditeurs belges ont une production avant-guerre, dans la presse ou dans l'album, mais la grande nouveauté de l'après-guerre est la facilité avec laquelle ces productions s'imposent en France à la faveur des recompositions du secteur. La plus ancienne de ces maisons, Casterman, présente un profil d'éditeur religieux assez proche de celui de Mame, à Tours. L'entrée de la bande dessinée au catalogue, sorte d'accident de parcours, est transformée par la maison tournaisienne en véritable manne à la faveur de la guerre. Deuxième éditeur belge à se lancer à l'assaut du marché français, Dupuis vient, pour sa part, de l'imprimerie et de la presse édifiante. Troisième venu, Gordinne est la maison qui mène l'offensive la plus originale et la plus éphémère, et cesse ses activités au tout début de notre période.

Préambule. Genèse d'un marché franco-wallon

L'histoire de l'édition de bande dessinée est sans conteste une histoire franco-belge – ou plutôt faudrait-il dire une histoire franco-wallonne. Malgré l'existence de titres de presse réalisés dans les deux principales langues nationales, à commencer bien sûr par *Spirou / Robbedoes* et *Tintin / Kuifje*, les deux espaces semblent largement hermétiques. La barrière culturelle entre Flamands et Wallons, le poids économique des Pays-Bas voisins, donnent en effet au marché éditorial flamand une physionomie tout autre que celle de son voisin wallon. Dans le cas de la bande dessinée, la prédilection pour les volumes souples et pour un humour singulier, le poids des éditeurs néerlandais, empêchent de parler véritablement d'un marché « franco-belge » autrement que par facilité de langage, là où il faut d'abord remarquer la force du tropisme wallon vers la France en matière d'édition[208].

Derrière le vocable d'une bande dessinée « franco-belge » se conjuguent deux questionnements distincts. L'un porte sur la structure binationale du marché du livre, prolongeant avec la bande dessinée la longue histoire de circulations transfrontalières, et

[207] Nous empruntons ici sa formule à André Schiffrin, qui l'utilisait dans un sens plus polémique, dans son ouvrage *L'Édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999.

[208] Cependant, on le verra, le cas des éditions du Lombard, largement contrôlées depuis la Flandre, vient complexifier cette cartographie de l'édition de bande dessinée

soulevant des questions de fond sur l'identité culturelle belge. L'autre porte, plus spécifiquement, sur la spécificité « franco-belge » de la bande dessinée, marquée par les renversements de polarité de la France à la Belgique, et réciproquement, alternant un foyer initial création parisien, le basculement vers la Belgique du dynamisme créatif, et le retour à Paris à partir des années soixante et, surtout, soixante-dix.

Évoquer une bande dessinée « franco-belge » constitue assurément une facilité de langage, à tout le moins, à moins qu'il ne s'agisse là d'un avatar de la domination symbolique wallonne sur la Flandre : malgré l'existence de titres de presse réalisés dans les deux principales langues nationales, à commencer bien sûr par *Spirou / Robbedoes* et *Tintin / Kuifje*, les deux espaces flamand et wallon semblent largement hermétiques. La barrière culturelle entre Flamands et Wallons, le poids économique des Pays-Bas voisins, donnent en effet au marché éditorial flamand une physionomie tout autre que celle de son voisin wallon[209]. Dans le cas de la bande dessinée, la prédilection pour les volumes souples et pour un humour singulier, le poids des éditeurs néerlandais, font que derrière l'expression « franco-belge », c'est bien « franco-wallon » qu'il faut entendre.

Plus largement, l'évocation d'une bande dessinée « franco-belge » pose problème. D'une part, elle occulte l'existence d'éditeurs français, posant ainsi les années cinquante (et, secondairement, les années soixante) comme une période marquée exclusivement par cette production belge. Une telle optique passe donc sous silence l'activité intense de toute une série d'éditeurs en France. Le dynamisme des éditeurs parisiens dans l'entre-deux-guerres et l'activité intense déployée en France par des éditeurs en partie en-dehors de la sphère de l'album déplace pourtant le questionnement : pourquoi l'édition française de bande dessinée s'affaiblit-elle à tel point qu'elle se laisse concurrencer par des imprimeurs belges ? Ni disparition brutale, ni maintien de ses acquis, l'édition française de bande dessinée doit être pensée en relation avec la concurrence belge qui se fait de plus en plus vive dans l'après-guerre. Ressaisir le moment « franco-belge » à l'échelle nationale permettrait ainsi, paradoxalement, de mieux appréhender la spécificité de ce marché binational.

Renvoyer les éditeurs belges à leur identité belge pose donc problème, tant il est incertain que cette identité s'avère déterminante, comme le relèvent Pascal Durand et Yves

[209] La structure de l'espace éditorial belge, la force d'attraction du voisin français, permettent donc de poser la question de l'identité nationale et culturelle belge ; sur ce point abondamment discuté, voir notamment Dirk De Geest, Reine Meylaerts, « Littératures en Belgique/Literaturen in België. Un problème, une problématique, un programme », dans Dirk De Geest, Reine Meylaerts (dir.), *Littératures en Belgique/Literaturen in België*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2004, pp. 23-47. Voir aussi Alain De Wasseige, Marie-Anne Nagy, et Bernadette Wynands, *Communauté Bruxelles-Wallonie : quelles politiques culturelles ?*, Gerpinnes, Quorum, 2000.

Winkin : « la spécificité belge de l'édition belge n'existe pas », relèvent-ils : « il n'y a pas des éditeurs belges de langue française – il n'y a que des éditeurs de langue française qui se trouvent sur le territoire belge[210] ». La Belgique serait alors caractérisée comme un espace animé par « des éditeurs sans édition » : des producteurs qui centrent leurs catalogues sur les catégories subalternes de la production éditoriale. De fait, l'édition en Belgique francophone en général semble satellisée par la proximité de la France.

S'il existe un marché unifié entre la France et la Belgique francophone, il faut faire remonter ses origines au moins au XVIII[e] siècle. L'ancêtre fondateur de l'édition belge, encore à mi-chemin entre l'imprimeur et de l'éditeur moderne[211], Plantin, inscrit sa production dans un réseau international qui va de l'Italie à l'Allemagne, de l'Espagne à l'Europe centrale. C'est surtout au XVIII[e] siècle qu'émerge la relation complémentaire entre la France et ce qui deviendra, au siècle suivant, la Belgique. La pratique de la contrefaçon se développe de manière privilégiée dans les entités qui échappent aux pouvoirs centraux (principautés libres, comme Bouillon, Liège, mais aussi Avignon, ou villes suisses : Geneviève, Lausanne...). Cette contrefaçon conduit les imprimeurs à inscrire leurs relations d'affaires dans une perspective internationale, mais surtout à développer une compétence technique et des capacités de production hors du commun. Loin d'être un produit abâtardi, le livre contrefait en Belgique présente en effet une qualité de fabrication qui souvent surpasse les éditions françaises qui l'inspirent. Malgré l'apparition de quelques figures isolées d'éditeurs, la contrefaçon conditionne l'édition belge dans un éthos reproducteur que Pascal Durand et Yves Winkin résument de cette formule brutale: « la France produit et la Belgique reproduit[212] ». Cette compétence technique très élevée inhiberait toute démarche créative soutenue : pas de politiques éditoriales suivies, pas de catalogues cohérents, mais une démarche du « coup par coup » qui imprègne le métier. Ce système persiste jusqu'au milieu du XIX[e], quand l'apparition de concurrents efficaces côté français (notamment l'éditeur tourangeau Mame) et la convention de 1852 mettent fin à la contrefaçon.

C'est sans doute dans la reconversion de l'édition belge qu'il faut situer les racines immédiates de l'édition belge de bande dessinée. La transition vers l'après-contrefaçon se fait en effet sans crise grave, comme le montrent les chiffres disponibles montrant que la

[210] Pascal Durand et Yves Winkin, *Marché éditorial et démarches d'écrivains: un état des lieux et des forces de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique*, Bruxelles, Communauté Française de Belgique, Direction générale de la culture et de la communication, 1996. p. 285.
[211] *Ibid.*, p. 50.
[212] Yves Winkin et Pascal Durand, « Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, vol. 130, n° 1, p. 53.

production de livres en Belgique ne s'effondre pas après 1854, date de la mise en application de la convention. De fait, la production se trouve rapidement réorientée vers les livres scolaires, les livres de prix, et les livres religieux. Or, la contrefaçon avait suscité l'essor d'une compétence typographique très poussée, une compétence requise pour la composition et l'impression des livres religieux. La capacité à reproduire un texte venu d'ailleurs, et à s'inscrire dans un commerce international du livre, se déplacerait donc simplement de la littérature parisienne au livre romain. Ce n'est pas tant, donc, « que l'on assiste à la conversion d'anciens contrefacteurs en imprimeurs dévots [...]. La contrefaçon [...] a comme construit l'espace mental des possibilités éditoriales du pays. Et le livre religieux de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle va répondre exactement aux dispositions qu'elle a peu à peu façonnées[213] ». Bien que nuancé depuis, ce schéma permet de comprendre l'émergence d'une édition périphérique très en pointe techniquement, qui surinvestit son capital technique pour atténuer l'absence de capital symbolique.

Ces éditeurs belges se positionnent de manière très différente en fonction de leur histoire éditoriale vis-à-vis de la bande dessinée ; si, chez Casterman, l'entrée de la bande dessinée au catalogue ressort de l'accident de parcours, elle joue très vite un rôle central dans la structuration de la maison Dupuis.

A. Casterman : la bande dessinée par accident

Le cas de Casterman est celui sur lequel nous disposons des éléments archivistiques les plus solides. Bien que le fonds très vaste de la maison soit encore en cours de classement, la première exploration que nous avons menée dans ces archives, et le travail de Serge Bouffange sur les premières années de l'entreprise, offrent des éléments nombreux sur la maison et son histoire. Fondée par Donat Casterman entre 1776 et 1780, la maison reste une entreprise familiale jusqu'à la fin des années 1980. Elle n'est d'abord qu'une modeste librairie périphérique, « assurant d'abord exclusivement la vente de livres, puis l'impression de travaux de ville et de quelques ouvrages, en grande majorité de portée locale[214] ». En trois générations, la famille Casterman assure le passage de la modeste librairie à l'édition industrielle. Né en 1756, orphelin à onze ans, Donat Casterman se trouve placé chez un imprimeur. À vingt-quatre ans, il se marie et s'installe près de l'Athénée, pour lequel il

[213] *Ibid.*

[214] Serge Bouffange, *Pro Deo et patria : Casterman librairie, imprimerie, édition 1776-1919*, Genève, Droz, 1996, p. 297.

imprime des opuscules scolaires[215]. L'activité de l'imprimerie reste modeste, mais en 1820 Donat laisse à ses fils un fonds de quelques dizaines de livres, quatre presses typographiques, une presse pour la taille-douce, et une entreprise qui emploie, en tout, une vingtaine d'ouvriers. En 1844, le fonds atteint 250 livres, et l'entreprise emploie environ cinquante personnes. Henri Casterman (1819-1869) achève la mue de l'entreprise vers l'édition industrielle. À la signature d'un accord franco-belge pour lutter contre la contrefaçon belge, Casterman réagit sur deux fronts : d'une part en réorientant la production maison vers les ouvrages édifiants, et en fidélisant les auteurs et, d'autre part, en ouvrant en 1856 une filiale à Paris, située pendant quelques mois au 20 de la rue de Tournon avant de se fixer au 66 de la rue Bonaparte. Déjà présent sur le marché français, Casterman peut accroître son rayonnement. La raison sociale devient « Henri Casterman » et, sous ce label, l'entreprise se dote d'une assise financière solide. En 1863, alors que des presses vapeur dernier cri assurent désormais la production, l'entreprise emploie 146 employés, sort 80 nouveautés par an, et le catalogue atteint environ 1 500 titres. Après cette phase de croissance spectaculaire, l'entreprise rentre dans un demi-siècle moins faste, marqué par l'essoufflement de la société dont le parc de machines vieillit, et dont les débouchés traditionnels s'amenuisent.

La cinquième génération (Henri, Louis et Gérard Casterman) accède au pouvoir après la guerre. Éditions et imprimerie transfèrent leur activité rue des Sœurs-Noires. En 1923, Gérard décroche le contrat d'impression des *Guides Michelin* puis, trois ans plus tard, celui des annuaires téléphoniques belges. Cette véritable manne (suivie du contrat sur la publication des indicateurs de chemin de fer) assure pendant de longues années une rente de situation à l'entreprise, lui permettant de se doter des machines les plus performantes, linotypes et rotatives typographiques.

1. Hergé : une manne inattendue

L'arrivée dans cette vénérable maison d'édition d'Hergé doit beaucoup au hasard. La bande dessinée n'occupe aucune place dans le catalogue de la maison tournaisienne avant 1934, même si on remarque, dans la bibliothèque familiale d'Henri et Louis, au début des années 1880, la présence des albums de bande dessinée de Töpffer et de Cham : *Amours de M. Vieux-Bois* et *M. Lamélasse*[216]. Après la publication du premier récit animant le petit

[215] *Ibid.*, p. 51.
[216] *Catalogue des livres anciens, manuscrits et gravures provenant de la succession de feu MM. H. et L. Casterman, de Tournai*. Gand, Camille Vyt, 1907, cité par Serge Bouffange, op cit, p. 244.

reporter belge dans *Le Petit Vingtième*, Hergé et son patron entreprennent de rassembler les planches publiées dans un album à la française. La mention des « éditions du "Petit Vingtième" » sur le premier plat ne visent en effet qu'à rattacher le héros au journal dans lequel il est né ; il n'existe nulle société de ce nom, et l'ouvrage est réalisé conjointement par Hergé et son patron, l'énergique abbé Norbert Wallez, directeur de la Société Nouvelle Presse et Librairie, qui publie *Le Vingtième Siècle*. L'abbé prend en charge les frais de photogravure, le bois des clichés et l'impression, en se remboursant sur les premières ventes, pour ensuite partager les bénéfices, pour moitié, entre l'auteur et lui[217]. Formellement, les albums paraissent plus inspirés des réalisations de Gautier-Languereau, des luxueux albums de *Bécassine* avec leurs 62 planches, que des albums du modèle de Tintin, *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan, publiés en album par Hachette depuis 1927, de plus petite taille et d'une pagination réduite à trente-huit pages[218]. Attendu depuis plusieurs mois, l'album paraît début septembre 1930, suivi fin décembre de *Quick et Flupke, gamins de Bruxelles* – puis, presqu'immédiatement, de leurs premières exploitations multimédiatiques, à travers l'édition d'images fixes sur films tirés des aventures de Tintin, à l'initiative de la JECF pour le compte de la société Cinéscope[219].

Ce n'est cependant pas par le biais des albums qu'Hergé entre dans la maison Casterman, mais par l'illustration de couvertures. En avril 1930, Hergé est en effet contacté par une vieille connaissance, Charles Lesne, ex-rédacteur au *Vingtième Siècle*, celui-là même qui avait eu l'idée d'organiser le premier retour de Tintin en chair et en os, et qui cherche alors à rééditer un ouvrage avec une nouvelle couverture. L'année suivante, Hergé fait appel à Charles Lesne ; responsable du stock, il s'aperçoit fin novembre qu'il lui reste peu d'exemplaires du dernier *Tintin*, et contacte Casterman pour les faire réimprimer, négociant des prix bas par l'annonce de deux volumes en préparation. Charles Lesne ne tarde pas à faire une offre à son ancien collègue. Hergé ne se laisse pas immédiatement convaincre, s'estimant lié à l'abbé Wallez, mais celui-ci finit par délier son auteur et, en 1934, Hergé passe de l'auto-édition à l'édition professionnelle en signant chez Casterman[220]. La complicité entre l'auteur et son éditeur Charles Lesne, l'attention placée par les deux parties dans la réalisation de livres techniquement irréprochables ainsi, bien

[217] Philippe Goddin, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 1, 1907-1931*, Bruxelles, Moulinsart, 2000., p. 203.

[218] Par ailleurs, les albums *Zig et Puce* reprennent l'intégralité de la page de *Dimanche-Illustré* dans laquelle ils sont parus, conservant ainsi le bandeau-titre sur chacune des pages.

[219] Philippe Goddin, *Hergé*, *op. cit.*, p. 355.

[220] Sur le détail des négociations entre Hergé et Casterman, l'ouvrage de référence reste Philippe Goddin, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 2, 1931-1935*, Bruxelles, Moulinsart, 2001., ainsi que Marcel Wilmet, *Tintin noir sur blanc : l'aventure des aventures, 1930-1942*, Bruxelles, Casterman, 2004.

entendu, que la qualité des aventures de Tintin, ont conféré à ces albums une dimension mythique, éditions originales ou travaux préparatoires atteignant aujourd'hui des sommes considérables dans les ventes publiques[221]. La stratégie de la maison Casterman en matière de bande dessinée reste cependant exclusivement concentrée sur *Tintin*, preuve d'une place encore délicate de la bande dessinée dans le catalogue de cet éditeur spécialiste de littérature enfantine et d'ouvrages pieux. À l'aube des années 1950, le catalogue des éditions Casterman reste encore très réduit. Alors que la guerre est, pour la maison Dupuis, une période de difficulté et de restructuration du catalogue, la période semble plus propice pour l'éditeur tournaisien, qui entame une refonte de son catalogue pour proposer, après-guerre, des albums couleurs. Cette période du basculement du noir et blanc à la couleur est cruciale pour comprendre le positionnement de Casterman dans l'après-guerre sur le marché de la bande dessinée.

Il faut, pour comprendre cette offensive renouvelée de Casterman par le biais d'albums en couleurs, revenir sur la place occupée en librairie par les albums noir et blanc du petit reporter. Le prestige et la notoriété apportés par la publication dans *Cœurs vaillants* de Tintin sont en effet difficiles à évaluer. En revanche, on peut affirmer avec certitude que les ventes des albums sont extrêmement réduites. La publication des archives d'Hergé par son historiographe officiel ne laisse guère de doute sur la question. Ainsi, on dispose du détail des ventes en France des albums d'Hergé édités par Casterman entre le 1er avril et le 30 septembre 1938 :

Tableau 1 Ventes des albums d'Hergé édités par Casterman en France entre le 1er avril et le 30 septembre 1938[222]

Titre	avril-septembre 1938	dont France	avril-septembre 1939	dont France
Tintin au Congo	242	NC	214	89
Tintin en Amérique	427	174	406	106
Les Cigares du Pharaon	106	26	77	56
Le Lotus bleu	197	19	200	132

[221] Le dernier record en date a été atteint par l'illustration de la première couverture de *Tintin en Amérique*, à l'encre et à la gouache, adjugée en juin 2012 à plus d'1,3 million d'euros.
[222] Philippe Goddin, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 3, 1935-1939*, Bruxelles, Moulinsart, 2002.

L'Oreille cassée	233	30	218	132

Début 1939, Hergé rapporte à son éditeur la colère de la direction de *Cœurs vaillants* après la sortie en album de *L'Île Noire* : intervenant avant la fin de la publication de l'histoire dans l'hebdomadaire, cette sortie aurait fait perdre, à en croire la rédaction de l'hebdomadaire, un millier d'abonnés en une semaine. Charles Lesne, l'éditeur d'Hergé chez Casterman, a tôt fait de rassurer son ami : les ventes d'albums de *L'Île Noire* sont loin d'atteindre le millier d'exemplaires dans l'hexagone... Même en Belgique, les spécialistes d'Hergé s'accordent sur le fait que les ventes des albums restent, avant-guerre, au plus bas. Le grand décollage des ventes coïncide avec la collaboration d'Hergé à un quotidien à grand tirage : *Le Soir*, auquel l'auteur contribue en fournissant au *Soir Jeunesse* les pages du « Crabe aux pinces d'or » à partir du 17 octobre 1940. Même pendant la guerre, les ventes restent malgré tout modestes pour les albums d'Hergé : par exemple, le cinquième recueil des aventures de *Quick et Flupke*, sorti pour la Saint-Nicolas 1940, ne se vend entre novembre 1940 et fin mars 1941 qu'à huit cent exemplaires à peine[223]...

2. La couleur, instrument de conquête du marché européen de l'album de bande dessinée : le cas des Aventures de Tintin

La couleur est précocement envisagée : dès le mois de février 1939, Hergé propose à Casterman d'utiliser les films utilisés par *Cœurs vaillants* pour la publication de *Tintin en Syldavie*. Ceux-ci sont en bichromie (rouge et noir), ce qui semble intéresser Casterman, dans la mesure où la bichromie n'affecte que faiblement le prix de revient de l'album. En revanche, il se montre opposé à l'hypothèse d'albums tout en couleurs, trop onéreux à moins de tirages considérables dont on est encore loin. Mais au fil de la guerre, l'attitude de Casterman évolue. À partir de l'automne 1941, les ventes de *Tintin* commencent à grimper, effet sans doute de sa présence dans un quotidien à gros tirage[224]. Face à l'envolée progressive des ventes d'albums *Tintin*, l'éditeur tournaisien en vient à élaborer une stratégie plus agressive pour vendre les albums, et la couleur joue, dans cette optique, un rôle fondamental. Le 5 février 1942, Louis Casterman reçoit Hergé à Tournai, et lui présente son projet : engager Tintin sur la voie de la polychromie, pour conquérir le marché européen. Le passage à la couleur implique cependant une contrainte forte :

[223] Archives Casterman, relevé de comptes du 31 mars 1941, cité par Marcel Wilmet, *Tintin noir sur blanc*, *op. cit.*, 107.
[224] Pour plus de détails sur les ventes des albums de *Tintin* pendant cette période cruciale, voir *Ibid.*, pp. 108-110 et Philippe Goddin, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 4, 1939-1943*, Bruxelles, Moulinsart, 2003.

ramener chaque volume à soixante-quatre pages, afin de conserver un prix de revient compétitif. Or *Tintin en Amérique* compte 120 planches, *Les Cigares du pharaon* 124, et ce n'est qu'à partir du *Sceptre d'Ottokar* qu'Hergé commence à se rapprocher d'une pagination tournant autour d'une centaine de planches... Hergé doit donc ramener la matière de deux pages environ sur une seule, au prix d'un long et complexe travail de remise au format. Or Casterman n'envisage pas seulement de publier la prochaine aventure du petit reporter en couleurs, mais également les titres déjà inscrits au catalogue, afin de proposer une série complète. La refonte des histoires de Tintin implique donc un travail colossal de remise en forme, effort qu'Hergé ne peut mener seul. Les tâches sont en effet innombrables : refonte de la mise en pages, dessins supplémentaires, lettrage en français et en néerlandais, que Casterman veut exploiter, mise en couleurs, couvertures, pages de gardes, de titre... Casterman lui propose donc de contribuer aux frais d'une assistance. Hergé engage alors Edgar Pierre Jacobs, qui se charge des décors, et lui permet d'accélérer la cadence de travail.

Malgré ces renforts, fin 1942, Casterman s'inquiète des retards d'Hergé par rapport à ses prévisions. S'il semble envisageable de sortir *L'Oreille cassée* et *L'Île Noire* en couleurs en 1943, rien n'est commencé pour *Le Secret de la Licorne*. Or l'éditeur n'élabore pas seulement son programme 1943 : la vision de Casterman est à plus long terme, comme l'analyse Philippe Goddin :

> Entrevoyant déjà la fin de la guerre, [l'éditeur] veut être prêt, dès l'arrêt des hostilités, à mettre sur le marché au minimum six ou sept albums supplémentaires. Il en profiterait pour partir à la conquête des marchés étrangers. D'après Lesne, tous les éditeurs préparent de nouvelles collections dans cette perspective : celui qui arrivera le premier sera le "roi" du marché. Dès lors, deux ou trois albums ne suffiront pas ; il faudra offrir une série. "Nous avons la chance exceptionnelle d'avoir un sujet et un héros 'en or' pour un lancement prestigieux dès la reprise d'après-guerre", plaide-t-il[225].

Les préoccupations de Casterman concernant Tintin sont alors doubles : Hergé parviendra-t-il à respecter son calendrier de remontage des albums et, surtout, sera-t-il possible de mettre la main sur des stocks de papier ? Chaque tirage est en effet rapidement épuisé. En septembre 1942, les commandes des librairies pour les réimpressions des albums en noir et blanc (5 000 exemplaires par titre environ) sont si nombreuses que les librairies doivent être contingentées. *L'Étoile mystérieuse*, pour sa part, est tiré en noir et blanc à 12 000 exemplaires ; malgré ce tirage considérable pour un marché restreint – la guerre empêchant d'écouler la production hors de Belgique – l'épuisement est immédiat. Charles Lesne appelle alors de ses vœux la fin de la guerre, qui permettrait enfin de tirer

[225] Philippe Goddin, *Hergé*, *op. cit.*, p. 316.

tout le profit de l'œuvre d'Hergé : « Vivement le rétablissement normal des transports, et du papier à volonté pour inonder la Belgique et l'Europe des albums *Tintin*[226] ». En mai 1943, *L'Oreille cassée* est présenté dans le nouveau format de 64 pages, en couleurs ; les 12 500 exemplaires du tirage initial partent à une vitesse bien supérieure à l'approvisionnement en papier de Casterman. En août, *L'Île Noire* est imprimé dans sa version en couleurs, à 15 000 exemplaires, avant *Le Secret de la Licorne*, tiré à 30 000. Le seul obstacle qui semble donc se dresser sur la route de Tintin n'est donc plus que l'approvisionnement en papier… et l'achèvement de la guerre.

L'après-guerre permet ainsi, l'approvisionnement en papier stabilisé, de faire grimper les tirages et de partir à l'assaut du voisin français avec une vigueur renouvelée. On en trouve un témoignage dans le tirages des titres : Casterman cherche certes à valoriser les nouveautés mais, peut-être surtout, à valoriser l'ensemble de la série – à l'exclusion de *Tintin au pays des Soviets*, exclu du programme de refonte en couleurs. Dans un premier temps, les tirages ne semblent pas varier de beaucoup par rapport à la guerre ; en revanche, leur fréquence est bien plus rapprochée. Ainsi, de février 1946 à juillet 1948, trois tirages successifs du *Lotus bleu* sont réalisés, pour un total de 82 379 exemplaires[227]. De septembre 1946 à août 1948, *Le Secret de la Licorne* est tiré à 85 279 exemplaires[228]. Quant au *Sceptre d'Ottokar*, sorti en 1947, il fait l'objet d'une mise en place initiale de 39 500 exemplaires, suivie dès l'année suivante d'un retirage identique puis, en 1950, d'un retirage de 59 520 exemplaires[229]. En 1949, *Le Temple du Soleil* franchit un palier, avec un tirage initial de 80 013 exemplaires[230]. En 1951, le retirage de *Tintin au pays de l'Or noir* passe la barre des 120 000 exemplaires[231] et, deux ans plus tard, l'édition originale d'*Objectif Lune* atteint ce seuil des 120 000 exemplaires pour la seule édition française[232].

Les albums *Tintin* atteignent alors un palier ; *On a marché sur la Lune*, deuxième volet de la trépidante expédition montée par Tournesol et ses acolytes sur la Lune, est tiré à

[226] Cité par Philippe Goddin, *Hergé*, *op. cit.*

[227] Archives Casterman, fiches de fabrication.

[228] *Idem*. Sur ce total, une dizaine de milliers d'exemplaires au moins est imprimée en néerlandais.

[229] *Idem*.

[230] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n°1419 du 14 novembre 1949.

[231] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n° 1654 du 9 janvier 1951. Le tirage initial de 1950 n'est mystérieusement pas présent dans les fiches de fabrication, pourtant homogènes et complètes pour cette tranche chronologique.

[232] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n° 2405 du 11 décembre 1953. Le tirage total est de 139 480, pour une version française comprenant très précisément 119 566 exemplaires. Le décalage entre les deux chiffres atteste du déséquilibre entre les deux marchés visés par l'éditeur tournaisien.

moins de cent mille exemplaires pour l'édition française[233]. Sur la période suivante, à partir de 1956, des lacunes commencent à se manifester dans les archives des prix de fabrication, empêchant de suivre aussi finement l'évolution des tirages et retirages. On ignore ainsi le montant des tirages initiaux de *L'Affaire Tournesol* ou de *Coke en stock*, sortis en 1956 et 1958, ou encore de *Tintin au Tibet*, sorti en 1960. Cependant, au début des années soixante, il reste frappant de constater que le montant des tirages n'est guère plus élevé que ce qu'il était une décennie plus tôt : d'une moyenne de 25 000 exemplaires par retirage environ, on passe à une moyenne de 30 000 exemplaires, avec quelques pointes cependant autour de 40 000 exemplaires[234]. La structure du marché semble d'ailleurs s'être rééquilibrée au profit de l'espace néerlandophone, puisque sur ces tirages de 30 000 exemplaires, un tiers est dévolu au néerlandais.

Au cours des années 1960, le catalogue de bandes dessinées de la vénérable maison tournaisienne ne s'enrichit que maigrement et, surtout, accidentellement. Ainsi, *Petzi*, des Danois Carla et Wilhelm Hansen, intègre en 1958 le catalogue de Casterman parce que son éditeur, Carlsen, en fait une contrepartie à la diffusion des albums *Tintin* sur sa propre aire géographique[235]. Les albums de *Petzi*, tirés au début des années 1960 entre 15 et 20 000 exemplaires chacun, opèrent une diversification vers un lectorat plus jeune. *Les 4 As* de Georges Chaulet et François Craenhals, apporte en 1964 une autre diversification. La série est initialement une série de romans, imaginée par Georges Chaulet, proposée aux éditions Hachette, et refusée par celles-ci. Les aventures délibérément stéréotypées des quatre adolescents et leur chien échouent alors chez Casterman, qui en confie l'illustration à un dessinateur qui a fait ses classes dans les *Héroïc-Albums* et *Le Journal de Tintin*, François Craenhals, et les deux auteurs signent du pseudonyme commun François-Georges. La publication de cette série par Casterman, sous forme d'albums de bande dessinée, ne tient donc qu'à la publication préalable de la série de romans loufoques pour la jeunesse. Quant à Jacques Martin, qui quitte le Lombard en 1965 pour passer chez Casterman, son arrivée résulte directement du conflit qu'il a noué avec son éditeur, s'estimant floué – et continuant à s'estimer floué par Casterman par la suite, mais sans le quitter cependant.

Dans les années 1960, Casterman ne développe donc aucune politique éditoriale cohérente en matière de bande dessinée ; l'élargissement progressif et modéré de son

[233] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n°2344 du 12 octobre 1954. Le tirage total de cette première édition est de 117 338 exemplaires, dont à peine 97 310 pour la version française.

[234] En septembre 1963, *Tintin au pays de l'Or Noir* et *Tintin au Tibet* font ainsi l'objet de tirages à 40 000 exemplaires environ. Le même mois, les rééditions en français de *Coke en Stock* et du *Sceptre d'Ottokar* tournent cependant autour d'une vingtaine de milliers d'exemplaires

[235] Entretien avec Étienne Pollet du 13 juillet 2011.

catalogue ne résulte que d'accidents qui n'incitent pas encore l'éditeur à concevoir un grand dessein en matière de bande dessinée. L'éditeur semble concentrer ses efforts sur l'album jeunesse, où il obtient des résultats, il est vrai, plus spectaculaires. La série *Martine,* de Gilbert Delahaye et Marcel Marlier, connaît ainsi une évolution remarquable. En 1954, le premier titre, *Martine à la ferme,* est tiré à 30 000 exemplaires dans sa version française. Neuf ans plus tard, les deux nouveautés de l'année, *Martine au zoo* et *Martine à la Maison* sont tirées chacune à 80 000 exemplaires pour la version française. Les niveaux sont encore légèrement inférieurs à *Tintin* – mais la production, assurément plus régulière[236].

Par rapport à la maison Dupuis, ou aux éditions du Lombard, Casterman présente donc un profil singulier. Éditeur le plus ancien, implanté à Paris depuis longtemps, Casterman ne manifeste pas réellement d'intérêt pour la bande dessinée, n'intégrant à son catalogue des albums que par à-coups et par accident, témoignant de la force de l'habitus techniciste dans la structuration de son catalogue.

B. Dupuis, ou la genèse d'une édition doublement périphérique

1. Un imprimeur-éditeurs sur le terrain de la bande dessinée

De l'imprimerie à l'édition : les débuts de la maison Dupuis

Dupuis s'inscrit également dans une perspective doublement périphérique par rapport à l'espace éditorial français : outre sa position géographique, sa trajectoire d'éditeur l'inscrit en plein dans un profil techniciste. Les origines de Dupuis s'ancrent dans un passé bien plus récent que Casterman, et remontent à l'initiative d'un imprimeur de Marcinelle, dans la banlieue de Charleroi, Jean Dupuis. Né le 24 octobre 1875, il perd sa mère à deux ans, et son père, avant de partir aux États-Unis, le confie à ses oncle et tantes maternels. Élevé dans un milieu modeste, Jean Dupuis reçoit une éducation pieuse et, à douze ans, quitte l'école pour exercer toute une série petits métiers : apprenti-pâtissier, commis, avant d'apprendre le métier de typographe et imprimeur au journal *L'Union de Charleroi*[237] notamment. En 1898, il saute le pas en achetant une petite presse Kobold à pédale d'occasion[238], installée dans la salle à manger de ses tantes décédées. La suite, Jean Dupuis la raconte lui-même dans la plaquette réalisée pour le cinquantenaire de l'entreprise,

[236] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordres n° 6666 du 30 septembre 1963 et 5896 du 21 mai 1963.
[237] Spirou la véritable histoire... p. 19.
[238] Stanislas Faure, *L'univers du « Journal de Spirou », (1946-1968): étude de contenu et analyse de l'adaptation de l'illustré belge à son public,* mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Philippe Levillain et Pascal Ory, Paris X-Nanterre, 1993, p. 38.

intitulée *Souvenir du jubilé professionnel de Monsieur Jean Dupuis, Maître imprimeur et éditeur* :

> 1904. Les affaires vont très bien ; elles vont même de mieux en mieux. Je me suis fait une clientèle importante chez les pharmaciens, les médecins, les notaires, les brasseurs. J'ai étendu cette clientèle en France et en Suisse. J'occupe une vingtaine d'ouvriers, autant d'ouvrières. Mon imprimerie est sans doute une des plus importantes du Hainaut. Cinq ans plus tard, mes locaux se révélant absolument trop petits, j'achète un grand terrain à la rue Destrée et j'y fais construire un atelier, ainsi qu'une habitation[239].

Sa réussite lui permet peu à peu d'acheter un terrain rue Destrée, où il fait construire un atelier et une habitation en 1911[240]. En 1914, un incendie manque de le ruiner, et l'invasion de la Belgique retarde le redémarrage de son entreprise. En 1918, c'est dans une entreprise modernisée que s'opère le passage de l'imprimerie à l'édition. Fervent catholique, Jean Dupuis imprime pour le chanoine Parot, curé de Marcinelle, *L'Ami du foyer.* Dans le même temps, l'évêque de Tournai, Mgr de Croy, remarque lors d'un voyage dans son diocèse la multiplication de revues peu recommandables dans les bibliothèques de gares. Afin d'offrir une réponse catholique à ces mauvaises lecture, Mgr de Croy mandate le chanoine Parot pour qu'il publie un hebdomadaire offrant de bons romans : ce sera *Le Roman*. C'est dans cette entreprise catholique de réaction face aux « torrents de papier[241] » que s'inscrit la genèse de Dupuis éditeur.

En effet, le chanoine Parot confie l'impression à Dupuis ; les ventes sont faibles, et si *Le Roman* constitue un échec, cette première expérience instille en Jean Dupuis l'idée de réaliser un hebdomadaire. Après avoir sollicité l'autorisation et les conseils du chanoine Parot, il conçoit un hebdomadaire « à mettre entre toutes les mains », *Les Bonnes Soirées*, « revue hebdomadaire illustrée des romans sensationnels » publiée à partir du 2 avril 1922. Le journal, bientôt rebaptisé *Bonnes Soirées*, offre seize pages de lecture présentant toutes les garanties de préservation de la moralité du lectorat féminin auquel il est destiné. La vocation éditoriale de Dupuis naît donc de l'apostolat par la bonne presse. Fin 1922, le succès est au rendez-vous, avec dix mille abonnements et un million d'exemplaires diffusés[242]. Encouragé dans cette voie, Jean Dupuis imagine un équivalent masculin, avec une « formule centrée sur des reportages, des rubriques variées, des dessins humoristiques

---

[239] Jean Dupuis, *Souvenir du jubilé professionnel de Monsieur Jean Dupuis, Maître imprimeur et éditeur célébré à Marcinelle le 6 Mai 1948 en la fête de Saint Jean devant la porte latine*, Marcinelle, Dupuis, 1948, p. 16.

[240] *Ibid.*

[241] Loïc Artiaga, *Des torrents de papier : catholicisme et lectures populaires au XIXe siècle*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

[242] Jean Dupuis, *Souvenir du jubilé professionnel*, *op. cit.*, p. 16.

et un feuilleton populaire de qualité[243] » : *Le Moustique,* dont le premier numéro sort le 23 novembre 1924. Cette première formule du *Moustique* reste très classique dans sa présentation et, face à l'indifférence du public, Dupuis cherche à le différencier. Alors que la radio est en plein essor, et que nombreux sont les quotidiens à publier le programme des stations locales, Dupuis introduit en pages centrales les programmes hebdomadaires de toutes les stations[244].

Jean Dupuis associe progressivement à la croissance de l'entreprise ses fils : Paul, l'aîné, Charles, le cadet, ainsi que son gendre, René Matthews. Paul est ainsi envoyé en Allemagne pour étudier l'héliogravure, avant d'être chargé en 1928 d'organiser un département dédié à la photogravure. Dans les années trente, Jean Dupuis développe sa firme dans deux directions, en partant à l'assaut du marché flamand, et en déclinant sa production de lectures saines sous forme de collections de romans populaires. René Matthews, d'origine anglaise, a grandi en Hollande, et s'impose comme le néerlandophone de la famille ; il convainc son beau-père de lancer des éditions flamandes de *Bonnes Soirées* et du *Moustique* : en 1934, Dupuis publie *De Haardvriend* et, deux ans plus tard, *Humoradio*[245], tout en introduisant en France *Bonnes Soirées.* Dans le même temps, Jean Dupuis opère le passage de la presse à l'édition, en recyclant les récits édifiants qu'il publie dans ses journaux dans plusieurs collections de romans : « Azur » pour les romans sentimentaux (plus de deux cents titres, 1929-1936 puis 1935-1959), « Jaune » pour les policiers (une centaine de titres, 1936-1957), « Verte » pour les romans d'aventure (une vingtaine de titres, 1938-1940) et « Grise » pour les romans historiques (cinq titres, 1939-1940), auxquelles il faut ajouter « Les beaux romans populaires pour la famille » (1937-1944), plusieurs séries d'une « Collection nouvelle » et une « Collection historique, aventure et mystère[246] »...

Self-made-man, patron empreint d'une sollicitude toute paternaliste envers ses ouvriers, Jean Dupuis est, surtout, un fervent catholique, comme il l'exprime notamment dans ses mémoires :

---

[243] Thierry Martens, Thierry Martens, *Le journal de Spirou, 1938-1988 : cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis, 1988, p. 13. Rédacteur en chef de *Spirou* de 1968 à 1978, Thierry Martens en est aussi le premier historiographe, en particulier sous le pseudonyme de « Monsieur Archives », nom sous lequel il rédige les introductions des premières intégrales des éditions Dupuis.

[244] Jean Dupuis, *Souvenir du jubilé professionnel*, *op. cit.*, p. 28.

[245] *Ibid.*.

[246] La production détaillée de Dupuis dans le domaine du roman est encore extrêmement mal évaluée. On en trouvera une première évaluation sur le forum http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t2418-jaune-collection-editions-dupuis (consulté le 9 avril 2013). Il semblerait par ailleurs que Dupuis ait proposé une déclinaison en flamand de ses romans de la collection « Jaune » sous le titre « Alibi-Reeks ». Pendant et après la guerre, la production de romans estampillés Dupuis se poursuit.

> Dans toutes mes entreprises, j'ai toujours demandé l'aide du Bon Dieu par l'intermédiaire de la Sainte Vierge. Cependant, je ne demandais pas des faveurs extraordinaires : je demandais à la Sainte Vierge d'avoir de la besogne pour mon personnel et moi-même. Je demandais de gagner assez pour faire vivre ma famille, pour payer mes ouvriers et fournisseurs, mais rien de plus. Dans la suite, presque effrayé par la prospérité de mes affaires, je demandais parfois au Bon Dieu de me reprendre tous mes biens si ceux-ci devaient être un jour funestes au bien de mon âme ou au bien spirituel de ma femme et de mes enfants[247].

Jean Dupuis se contente d'une modeste aisance, et réinvestit systématiquement dans l'outil commun les bénéfices de l'entreprise. Parti d'une presse à pédale dans sa salle à manger, Jean Dupuis parvient, en traversant deux guerres mondiales et un incendie de son entreprise, à fonder une maison d'édition innovante et dynamique. Le souci de donner des lectures « saines » aux lectorats faibles (les femmes, le peuple) le conduit assez naturellement à se soucier de la troisième composante de ces lectorats faibles, l'enfance.

Le Journal de Spirou : un instrument de reconquête catholique de la jeunesse

À l'origine de la création de *Spirou*, on trouve cette même démarche de reconquête catholique et belge qui anime déjà *Bonnes Soirées* :

> Depuis des années, surtout depuis que je suis éditeur et imprimeur de publications périodiques, je ne passais jamais devant une librairie ou une aubette à journaux sans éprouver un pénible serrement de cœur et ce sentiment était certainement éprouvé par mes fils et beaux-fils surtout quand je regardais à l'endroit des vitrines où se trouvaient exposées les journaux pour enfants et la jeunesse. C'est que j'avais beau chercher de ce côté, je ne trouvais jamais parmi ces publications un seul exemplaire imprimé en Belgique. Nos compatriotes sont-ils donc incapables, pensais-je, d'imprimer une publication contenant de nombreux dessins en noir ou en plusieurs couleur que doivent contenir les publications pour la jeunesse ? Et pourtant dans toutes ces publications pour enfants, venant de Paris, il n'y avait vraiment rien, passez-moi le mot, d'**épatant**... Il me semble même, pensais-je alors, que nous pourrions faire mieux !... Nous pourrions surtout faire quelque chose de plus belge[248].

Troisième étape d'une reconquête catholique et belge des lecteurs faibles, *Spirou* trouve sa source dans la réaction aux illustrés qui déferlent depuis Paris. Rivaliser avec les journaux français pour enfants suppose l'acquisition d'une machine moderne permettant l'impression en quadrichromie. En attendant son acquisition et son installation dans les ateliers de la rue Destrée, Paul, l'aîné et bras droit de Jean Dupuis, est envoyé sept à huit mois sur les routes pour enquêter sur les méthodes de la presse pour enfant[249]. Les versions sur l'origine exacte du titre de l'hebdomadaire varient[250]. La famille recherche un titre renvoyant à l'espièglerie, à une forme de fraîcheur qui finit par se fixer sur le titre *Spirou*,

[247] Jean Dupuis, *Souvenir du jubilé professionnel op. cit.*, p. 30.
[248] *Ibid.*, p. 32. Nous soulignons.
[249] Paul Dupuis, in *Dupuis portes ouvertes*. Marcinelle, Dupuis, 1974, cité par Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou : 1937-1946*, Bruxelles, Dupuis, 2013, p. 42.
[250] Pour un aperçu des différents acteurs qui en revendiquent la paternité, on se reportera à *Ibid.*, pp. 43-46.

un mot tiré du dialecte de Charleroi désignant au sens propre un écureuil et, au sens figuré, quelqu'un de vif et d'espiègle, dont Jean Dupuis définit, pendant la guerre, les traits de caractère :

> Un spirou est un garçon de huit à dix ans, peut-être un peu turbulent et distrait ; mais son instituteur ne s'en plaint pas beaucoup parce qu'il essaie de faire ses devoirs comme il peut. Quand il rentre chez lui après la classe, il se dispute souvent avec ses compagnons, il est mêlé à des batailles peu édifiantes, mais courantes dans le monde des jeunes écoliers. Dans ces batailles, Spirou cogne parfois dur, mais il est quand même aimé de ses compagnons ; car aussi bien dans les disputes que dans les batailles, il n'est jamais méchant, toujours loyal et juste ; on sait aussi qu'il est généreux, et lorsqu'il revient le lundi à l'école avec les deux francs que son parrain lui a donnés pour son dimanche, il va les remettre à l'œuvre des enfants pré-tuberculeux. Spirou est donc un enfant charmant, loyal, généreux, et c'est pourquoi son nom a été adopté pour être le titre de notre nouvelle publication[251].

Le ton de la publication et le héros qui doit en porter les couleurs sont donc définis en amont, au sein de la famille, avant même de recruter l'équipe qui anime le journal. Cette tâche donne l'occasion d'associer le fils cadet, Charles, né le 10 juin 1918, lui-même lecteur d'illustrés français. Il apprécie en particulier le *Journal de Toto* et conseille à son frère et son père de faire appel à Robert Velter, qui signe Rob-Vel les « Aventures de Toto[252]. Rob-Vel signe donc les aventures de « Spirou », et anime également les aventures de deux marins, « Bibor et Tribar », tandis que sa femme narre les aventures de « Zizette ». Seul dessinateur belge des débuts, Fernand Dineur crée Tif, un héros rondouillard et chauve qui n'est pas encore accompagné de son homologue Tondu, à la pilosité abondante. Jean Doisy, collaborateur au *Moustique,* est chargé du rédactionnel et des traductions de romans anglo-saxons ; de son vrai nom Georges Evrard, il fait fonction de rédacteur en chef[253].

Cet embryon d'équipe rédactionnelle anime les pages du *Journal de Spirou* qui paraît pour la première fois le 21 avril 1938, six mois avant une édition flamande, *Robbedoes.* L'illustré compte seize pages de grand format (28 x 40 cm), dont la moitié en quadrichromie ; son tirage se stabilise bientôt à cinquante mille exemplaires[254]. L'équipe

[251] Jean Dupuis, *Mémoires*, reproduit dans *Ibid.*, p. 46. Les *Mémoires*, à ne pas confondre avec le texte publié pour le jubilé de l'entreprise, sont rédigés en exil pendant la guerre par Jean Dupuis, et envoyés à sa femme Dahlia, restée en Belgique. Le contenu de ces mémoires a été retranscrit par le petit-fils du fondateur, Pierre Matthews, dans un ouvrage sobrement intitulé *Mes Mémoires* et imprimé à quelques dizaines d'exemplaires.

[252] Né le 9 février 1909, Robert Velter entre dans la bande dessinée par le voyage transatlantique : chef de rang sur les paquebots de la Compagnie générale transatlantique, il anime les traversées entre autres par des dessins, et c'est au cours d'une de ces traversées, par le dessin, qu'il fait la connaissance de Martin Branner, créateur de *Winnie Winkle the Breadwinner*, publié en France par *Dimanche-Illustré* sous le titre « Bicot et Suzy » à partir de 1924. Robert Velter entre au service de Martin Branner, et devient son assistant sur « Winnie Winkle », intégrant les codes de la bande dessinée américaine. De retour en France, il crée d'abord sous le pseudonyme de Bozz le personnage de « Subito » pour Opera Mundi puis sous le pseudonyme de Rob-Vel « Toto » en 1937 pour le journal du même nom, publié par le groupe Excelsior.

[253] Sur les débuts de l'histoire du *Journal de Spirou*, l'ouvrage de Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou*, *op. cit.* est, malgré son absence de recul critique, incontournable.

[254] Thierry Martens, *Le journal de Spirou, 1938-1988*, *op. cit.*, p. 27.

s'agrandit avec l'embauche de Joseph Gillain, qui sous le nom de Jijé s'impose très rapidement comme pilier du journal et maître graphique de plusieurs générations de dessinateurs. Né le 13 janvier 1914 à Gedinne, il entre à quatorze ans à l'école Saint-Joseph-de-Maredsous, où il étudie pendant trois ans les métiers d'art, avant de suivre les cours du soir du peintre Van den Houte à l'université du travail de Charleroi. Il termine sa formation à Bruxelles, aux Arts décoratifs dans la journée, et à l'Académie le soir[255]. En 1935, il livre ses premiers dessins au *Croisé*, un illustré catholique puis, l'année suivante, crée pour ce titre « Les Aventures de Jojo », qui font l'objet de deux albums[256]. Il crée ensuite pour un autre illustré catholique, *Petits Belges*, « Les Aventures de Blondin et Cirage », qui repose sur un duo de jeunes garçons, composé d'un blondinet sûr de lui et son alter ego noir, qui passe son temps à sortir son compagnon des mésaventures où il a su se fourrer. Eux aussi font l'objet d'albums publiés par les éditions d'Averbode en 1942, *Blondin et Cirage en Amérique* et *Blondin et Cirage contre les gangsters*[257]. Jijé essaye d'entrer chez Dupuis, en leur envoyant ses « aventures de Jojo ». Les Dupuis, qui cherchent des illustrateurs pour remplir leurs publications, embauchent Jijé, qui illustre d'abord le court feuilleton « Le Secret du bagnard » dans *Le Moustique*, puis reprend pour *Spirou* « Freddy aux Indes », une bande commencée dans les pages du *Croisé,* et anime « Les Aventures de Trinet et Trinette ».

Outre cette équipe belgo-française, la famille Dupuis décide également de recourir à des bandes dessinées américaines, pour pallier les faiblesses de la création locale, et pour servir de produit d'appel auprès des jeunes lecteurs. La bande dessinée américaine possède un autre atout de poids : un prix réduit par rapport aux créations. Le journal est donc composé, pour moitié, de séries américaines, sélectionnées sur les conseils de Charles : « Red Ryder » (qui devient « Le Cavalier rouge »), « Ted Towers » (« Ramenez-les vivants ! »), « Dick Tracy » ou encore « Superman » (« Marc, hercule moderne »).

Dupuis se lance à l'assaut du marché français avec son titre-phare, *Bonnes Soirées.* Dès janvier 1934, alors qu'il se prépare à lancer une édition flamande de *Bonnes Soirées*,

[255] Jean-Maurice Dehousse, Jacques Hansenne, André Leborgne, « De Gillain à Jijé (1914-1949) », in *RTP* n°33 *Spécial Jijé*, 1975, p. 21-36. Cet entretien avec Jijé constitue la base la plus solide concernant ses premières années, largement repris par la suite dans les introductions aux diverses intégrales dont l'œuvre de Jijé a fait l'objet. Pour une version plus romancée (mais particulièrement soucieuse de véracité) de la vie de Jijé, son biographe le plus fidèle est Yves Chaland, « La vie exemplaire de Jijé », *Métal hurlant* n°64, juin 1981.

[256] Jijé, *Le Dévouement de Jojo*. Namur, Croisade des enfants, 1937, suivi des *Aventures de Jojo* chez le même éditeur, sans doute en 1938.

[257] Un troisième album, *Jeunes Ailes,* paraît en 1946 à l'enseigne d'Averbode mais, par la suite, la série tombe dans l'escarcelle de la maison Dupuis, où les personnages sont attribués à Victor Hubinon à partir de 1947. Ces albums ont été par la suite réédités par Michel Deligne. Voir sur ce point infra, « Un singulier vivier de renouvellement : les libraires-éditeurs ; l'exemple de Bruxelles ».

Jean Dupuis essaie d'introduire son titre en France, et se rend en compagnie de son fils aîné à Paris, pour trouver un représentant sur place. Le père et le fils discutent avec le directeur du service étranger d'Hachette, qui signe le contrat de diffusion et les renvoie, pour représenter le titre, vers Raymond Coley qui est aussitôt engagé[258]. La vente en France est assurée jusqu'en 1940 et, après une période d'interruption, reprend en 1943[259]. En revanche, pour la presse jeunesse, Jean Dupuis cherche visiblement à consolider son titre sur le marché wallon avant d'aller s'aventurer sur le vaste et très disputé marché français, dont il se tient soigneusement à l'écart. *Spirou* cherche avant tout à s'adresser à un lectorat belge et même, malgré la publication de *Robbedoes*, wallon ; les gags du « Spirou » de Rob-Vel sont ainsi imprégnés d'une belgitude qui, pour un auteur très parisien, ne peut être que le fruit d'une commande expresse de son employeur[260].

Malgré les complications liées à la mobilisation de Rob-Vel, la parution de *Spirou* continue jusqu'à l'offensive allemande en Belgique, qui prend tout le monde par surprise. Face à l'avancée allemande, les ateliers sont fermés, et la publication de *Spirou* est interrompue ; les deux fils Dupuis sont sous les drapeaux, et Jean Dupuis prend le chemin de l'exil. Jean Dupuis entame alors un exil de cinq ans, tandis que son épouse et ses enfants réussissent à regagner Marcinelle. Paul Dupuis est pour sa part prisonnier de guerre en Allemagne, et l'entreprise se retrouve alors décapitée de ses deux hommes forts ; la jeune génération, Charles Dupuis et René Matthews, reprend alors les rênes de l'entreprise, avant le retour de captivité de Paul, en janvier 1941[261]. La production Dupuis redémarre peu à peu, en fonction des disponibilités en personnel et en papier. *Spirou* souffre des contingentements de papier et, dès sa reprise, se trouve réduit à huit pages ; en juillet 1941, son format tombe à 20 x 28 cm, avant d'être interrompu par décision allemande. La pénurie de papier n'est pas le seul problème que rencontre la famille Dupuis pour son hebdomadaire pour la jeunesse ; un passage de relais doit être envisagé pour pallier les incertitudes de l'approvisionnement des récits fournis par Rob-Vel. La famille Dupuis se

[258] S5 B4 HAC C5, Exposé de Paul Dupuis lors du CA du 26 avril 1978.

[259] *Ibid.*. Dans leur ouvrage hagiographique sur la création de *Spirou*, Bertrand et Christelle Pissavy-Yvernault mentionnent l'existence de bureaux parisiens de Dupuis au 27 de la rue des Petites-Ecuries, mais les archives Dupuis restent muettes sur ce point. Des papiers à lettres datant de 1938 mentionnent ces bureaux parisiens, mais s'agit-il d'une vraie représentation, ou d'une simple boîte aux lettres ? Ce n'est cependant qu'après-guerre qu'est formée une société sur le sol français.

[260] Aidé de sa femme, d'origine liégeoise, Rob-Vel place ainsi son groom dans un cadre référentiel on ne peut plus wallon, avec la fête du 21 juillet, le bourgmestre de Bruxelles et le roi Léopold, Tchantchès, la marionnette liégeoise, la figure de la hiercheuse ramassant du charbon sur les terrils... Paradoxalement, c'est donc lorsqu'il est animé par un dessinateur parisien que Spirou se montre le plus belge !

[261] Ce retour est apparemment facilité par les liens tissés avec la communauté salésienne de Don Bosco. Voir sur ce point Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou*, *op. cit.*, p. 125. Ce lien sera peu après concrétisé par l'ouvrage souvent considéré comme le chef-œuvre incompris de Jijé, *Don Bosco.*

décide alors à recruter un dessinateur de secours pour reprendre la série : Joseph Gillain, Jijé, qui présente l'avantage d'être l'un des seuls dessinateurs présents et en vie. Comme Jacobs, improvisant une fin pour « Flash Gordon[262] », Jijé reprend « Marc, Hercule moderne » puis reprend « Spirou », dont il réalise la planche parue dans le *Journal de Spirou* n°43 du 24 octobre 1940. Pour ce remplacement non crédité, Jijé s'empresse d'achever l'épisode entamé par Rob-Vel et Blanche Dumoulin, avant de lancer Spirou dans une aventure de son cru, s'imposant aux yeux des Dupuis comme le dessinateur à tout faire de la rédaction. Après le retour de Rob-Vel à Paris, les Dupuis rachètent les droits du personnage afin de garder un contrôle plus strict sur son exécution[263]. Malgré la guerre, les tirages de *Spirou* progressent, passant de 85 000 à 152 000 exemplaires entre l'été 1941 et l'automne 1942. En septembre 1943, la parution du journal est interrompue sur décision allemande, et l'activité se déporte alors vers la publication de livres. Deux ersatz du journal sont en effet offerts aux lecteurs[264] : *L'Espiègle au grand cœur,* un petit album de quarante-huit pages ou un journal relié, qui continue les séries en cours, publié fin septembre 1943, suivi d'un *Almanach Spirou 1944* qui achève les épisodes en cours. Cette reconversion temporaire dans l'édition de livres se manifeste également par une collection de romans pour la jeunesse, « Spirou-Sélection », lancée en décembre 1942[265].

Les difficultés de la guerre et la transmission générationnelle

Alors que *L'Espiègle au grand cœur* et *L'Almanach* constituent de simples ruses habillant un contenu périodique sous une forme plus ou moins livresque pour déjouer les rigueurs de la censure, Dupuis publie également quelques albums de bande dessinée pendant la guerre. Le premier titre paru célébrait rassemblait en 1940 des aventures de *Bibor et Tribar* et de *Tif et Tondu*. Paradoxalement, Spirou n'est donc pas le premier personnage à se voir offrir la pérennité de l'album. Les deux albums suivants, parus au plus fort de la guerre, manifestent la place éminente qu'occupe alors Jijé dans le dispositif éditorial de la maison. Jijé fournit alors des animations du journal tournant autour de Spirou, sans compter la bande dessinée dans laquelle Jijé adjoint un complice, Fantasio, illustre les aventures de Jean Valhardi sur scénario de Jean Doisy, et réalise deux biographies en bande dessinée, l'une de Don Bosco, et l'autre de Christophe Colomb. Dupuis réalise deux albums à partir de l'abondant matériel fourni par Jijé. En 1943, un

[262] Benoît Mouchart et François Rivière, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : biographie*, Paris, Seuil, 2003.
[263] La vente est définitivement entérinée le 1er décembre 1942.
[264] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 641.
[265] Trois séries sont semble-t-il lancées pendant la guerre, une bleue, une brune et une verte. Voir sur ce point http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t2436-editions-dupuis (consulté le 12 juin 2013).

épais album rassemble sur 184 pages les aventures de *Jean Valhardi détective* en in-4° à la française, et *Don Bosco ami des jeunes* sous forme d'un album à l'italienne (27,5 x 25 cm). Alors que *Bibor et Tribar* et *Jean Valhardi détective* sortent vite du catalogue, ce *Don Bosco* s'impose comme le socle à partir duquel les Dupuis construisent leur catalogue de bande dessinée.

Jijé dépeint, sur 104 pages imprimées en sépia, la vie de Jean Bosco, de son enfance pauvre à sa mort. Le propos est édifiant, mais le trait dynamique, l'expressivité des visages et la vie pleine de rebondissement du futur saint font de ce récit fort sage une aventure palpitante. La légende familiale veut que les ventes de l'album aient sauvé l'entreprise de la faillite, mais nous ne disposons sur ce point d'aucun élément probant, même s'il paraît plus que probable qu'au moins une réédition ait été pratiquée pendant la guerre, suivie d'une deuxième en 1949. Le catalogue d'étrennes 1957, qui présente la vie de « l'homme au chien gris [comme] un vrai roman d'aventures débordant d'activité », avance le chiffre de 100 000 exemplaires, un chiffre probablement gonflé mais qui témoigne néanmoins d'une vraie réussite sur le long terme puisque l'ouvrage, sans rester une vente de premier plan, se maintient au catalogue sans interruption au moins jusqu'à la fin des années 1960[266]. Le succès est d'ailleurs tel qu'en mars 1947, Jijé s'achète avec ses droits d'auteurs une voiture pour partir en Italie, afin de se documenter plus précisément sur les lieux mêmes où vécut son personnage... afin de redessiner entièrement son récit, publié de novembre 1949 à novembre 1950 dans les pages du *Moustique*. C'est ce nouveau récit, redynamisé et rehaussé par l'emploi de la couleur, que Dupuis maintient à son catalogue. Entre-temps, le saint a été déclaré patron de l'entreprise. Est-ce pour remercier le saint d'avoir, grâce au succès de sa biographie dessinée, sauvé l'entreprise de la déroute ? L'explication, complaisamment colportée par de nombreux collectionneurs, nous paraît un peu courte, d'autant que Paul, le fils aîné, a vu sa captivité abrégée grâce aux liens noués avec les salésiens et que, plus fondamentalement, le catholicisme social des Dupuis, le paternalisme et la piété de Jean Dupuis s'accordent parfaitement avec l'éthique de Don Bosco colportée par les communautés salésiennes[267].

[266] En 1967, une réédition de l'ouvrage est réalisée par la Procure Don Bosco, et le titre n'apparaît plus dans les catalogues Dupuis. Est-il pour autant toujours disponible ? Quoi qu'il en soit, l'interruption est de courte durée pour le titre, réédité par Dupuis en 1975 puis en 1984.

[267] Témoignage de la manière dont la piété et le paternalisme structurent la vie de l'entreprise, il est particulièrement mal vu de ne pas se rendre à la messe célébrée lors de la fête de l'entreprise, le jour de la Saint-Jean-porte-latine, patron des imprimeurs et typographes – jour où Jean Dupuis distribue une prime spéciale aux ouvriers.

Le 5 juin 1945, Jean Dupuis est de retour en Belgique, et l'activité peut pleinement reprendre. Cependant, l'exil et l'expérience de la guerre ont redistribué les rôles au sein de la famille. La deuxième génération se structure autour d'un triumvirat, Paul, né en 1907, René Matthews, né en 1906 et qui épousé l'aînée, Marie-Louise, et enfin Charles, né en 1918. « Formée dans les ateliers, mise au travail sur le tas, la seconde génération bénéficia d'un écolage dur, mais profitable[268] ». Passés aux commandes d'une entreprise en pleine expansion, ils reproduisent en partie les comportements patronaux de leur père, parti de peu pour édifier sa société. L'esprit Dupuis est donc forgé d'une proximité très forte entre patrons et ouvriers, rendue possible par la formation même des Dupuis de la seconde génération, « qui avaient quasiment été élevés au milieu des presses[269] ». La patte de ce patronat familial tient également aux encouragements prodigués par Paul Dupuis à se syndiquer, le syndicat unique (la FGTB, socialiste) offrant un interlocuteur qui tient l'imprimerie, l'atelier et les services techniques[270]. Cette transmission du capital est d'emblée voulue et entérinée par Jean Dupuis ; d'un naturel frugal, il réinvestit dans l'outil de production les bénéfices et, à sa mort, il laisse bien peu de biens personnels[271].

Autour de cette équipe rénovée, le *Journal de Spirou* est relancé, mais les conditions de sa reparution attestent de la perte de sa centralité de la publication enfantine pour la famille Dupuis. Le titre est relancé dès le mois d'octobre 1944, dans le petit format adopté pendant la guerre et, pendant les premiers mois, sa pagination varie fortement selon les contraintes du contingentement en papier. La pagination reste ainsi erratique jusqu'en août 1945, date à partir de laquelle la pagination augmente continuellement, passant de douze pages en août 1945 à vingt-quatre pages en novembre 1949. Mais la modernisation de l'appareil de production, entamée par Paul Dupuis, bénéficie d'abord au *Moustique* ; ce retard avec lequel *Spirou* bénéficie des procédés les plus modernes d'impression tient à la place plus marginale qu'occupe l'illustré dans le catalogue de publications : des trois hebdomadaires Dupuis, il est celui qui procure les bénéfices les plus faibles, et dispose en conséquence d'un budget plus limité[272].

---

[268] Danny de Laet, *L'affaire Dupuis: Dallas sur Marcinelle*, Bruxelles, NCM, 1985, p. 13.

[269] Stanislas Faure, *L'univers du « Journal de Spirou », (1946-1968)*, *op. cit.*, p. 51.

[270] *Ibid.*

[271] Cet esprit frugal perdure jusque dans les années 1960 ; la succession de Marie-Thérèse Dupuis, en 1963, offre ainsi un témoignage de première main sur le mode de vie de la famille. L'aisance de la famille de Marcel et Marie-Thérèse Dupuis, bien réelle, n'en est pas moins relative. Vivant à Marcinelle et dans les environs, la famille se contente d'appartements à Knokke, station balnéaire huppée de la bonne société belge, et le capital familial reste encore étroitement concentré dans les affaires de la famille. Archives Hachette, S5 B4 HAC C51, conseil de famille de Geneviève Tharsile Ghislaine Dupuis et Bénédicte Christiane Ghislaine Dupuis.

[272] Stanislas Faure, *L'univers du « Journal de Spirou », (1946-1968)*, *op. cit.*, p. 50.

Malgré cette place de second plan, les Dupuis préparent l'arrivée sur le sol français de *Spirou*. La suspension de publication qui frappe les illustrés pour la jeunesse, victimes de contingentements en papier insuffisants, ainsi que la vaste entreprise de redressement de la presse enfantine illustrée, menée par le ministère de l'Information, offrent en effet une opportunité inespérée pour ce titre qui présente, côté belge, tous les gages de sérieux et d'engagement résistant[273]. On peut d'ailleurs supposer que l'ambition de se lancer sur le marché français n'est pas pour rien dans le refus d'engager Hergé au sein du journal : alors que René Matthews et Paul Dupuis s'enthousiasment pour cette offre de services, Charles les convainc de ne pas accueillir Hergé : intégrer l'auteur de *Tintin* à sa rédaction aurait donc certes permis d'accélérer la constitution d'une équipe d'auteurs professionnels, mais aurait pu freiner l'entrée de *Spirou* sur le sol français[274]. Conséquence de ce refus, Hergé se laisse approcher par un jeune résistant qui veut se lancer dans l'édition, et qui va créer le *Journal de Tintin*, dont le premier numéro paraît le 26 septembre 1946. Le mois suivant, *Spirou* paraît pour la première fois dans une édition française et, le 1er janvier 1947, la SARL Maison d'édition J. Dupuis Fils et Cie est créée, hébergée au 84 du boulevard Saint-Germain, où la SARL loue des bureaux et acquiert un pas-de-porte. Si l'acquisition reste modeste (une ancienne taverne, transformée en magasin de vente au rez-de-chaussée et bureaux à l'étage), l'adresse est emblématique des ambitions nouvelles de la deuxième génération : en prenant pied dans le quartier des éditeurs, les Dupuis s'émancipent de l'imprimerie sur laquelle la première génération a bâti l'entreprise. Les parts sociales de l'entreprise sont détenues par Paul Dupuis (2 025 parts) et Raymond Coley (225 parts), qui représente la maison depuis les années trente[275]. Six ans après sa constitution, la SARL est convertie en société anonyme, et le capital est encore pour l'essentiel entre les mains du frère aîné, Paul, qui détient 2 005 parts sur les 2 250 parts de 5 000 francs qui composent le capital de la société. Les cadets et beaux-frères ne font leur apparition formelle dans la société française que le 23 mars 1955. Les locaux du boulevard Saint-Germain sont conservés, mais le siège social est transféré 27 rue des Bois, dans le nettement moins prestigieux dix-neuvième arrondissement. L'entreprise est alors florissante et, pour assurer

[273] Jijé a cependant été emprisonné deux mois sur suspicion de collaboration, mais l'entregent du communiste Jean Doisy a fait merveille après-guerre pour convaincre les autorités de l'engagement résistant de *Spirou* tout entier.

[274] Le refus d'engager Hergé est longuement abordé par Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou*, *op. cit.*, p. 234. Mais là où les deux auteurs-collectionneurs voient le résultat d'une incompatibilité indépassable entre le collaborateur Hergé et les résistants Dupuis, nous préférons voir une explication moins angélique et plus prosaïque : s'il veut lancer son titre sur le marché français, Charles Dupuis ne peut ignorer qu'il lui faut présenter toutes les garanties d'un journal irréprochable sur le plan de la collaboration.

[275] S5 B4 HAC C5, statuts constitutifs de la société Maison d'édition J. Dupuis Fils & Cie, 31 décembre 1946.

son développement et renforcer les liens familiaux, 6 285 actions nouvelles sont émises, ce qui permet de faire entrer dans l'actionnariat Charles Dupuis, René Matthews, le gendre, et Marcel Dupuis. Celui-ci, malgré son nom, est le deuxième gendre de Jean Dupuis. Né en 1908, ingénieur de métier, Marcel-Nabuchodonosor Dupuis se marie le 22 août 1935 à Marie-Thérèse Dupuis, deuxième fille de la famille – mais ne joue un rôle actif dans la société qu'après la mort de sa femme, le 31 août 1963[276]. Peu de temps auparavant, le capital social de la société est augmenté, portant donc le capital social de 26 750 F à 7 254 750 anciens francs[277]. Le 18 octobre 1957, le siège social est transféré une nouvelle fois, cette fois 8 rue Bellini, à quelques pas du Trocadéro.

La filiale française s'accompagne de deux structures créées dans les années 1950, qui s'avèreront cruciales dans le développement de l'entreprise : la SEPP, et TVA Dupuis. Créée en 1955 avec un modeste capital de 400 000 francs belges et domiciliée à Bruxelles, la Société d'Edition, de Presse et de Publicité sert d'abord seulement de boîte aux lettres reliant la Maison-Mère à ses filiales et sociétés annexes, tout en gérant les divers biens immobiliers de la famille. Dès avril 1956, c'est ainsi la SEPP qui fournit chaque semaine le rédactionnel de l'édition française de *Bonnes Soirées* moyennant une redevance versée par la SA française[278]. La société trouve son utilité la plus forte lorsqu'elle est utilisée comme branche de merchandising et des droits dérivés des personnages (figurines, jeux, cessions de droits...). Cette utilisation reste artisanale jusqu'au succès des *Schtroumpfs*, qui vient bouleverser le métier dans les années 1960. L'importance relative des différentes filiales est délicate à appréhender, car nos archives sont bien plus fournies sur la filiale française que sur la maison-mère carolo (implantée à Charleroi).

2. Du journal à l'album : l'apprentissage d'une politique éditoriale

Spirou, écurie d'auteurs

Lors de la relance du titre, la faible pagination de *Spirou* permet de se reposer sur l'équipe qui l'animait pendant la guerre, une équipe essentiellement composée pour la bande dessinée de Jijé et de Fernand Dineur. Mais l'augmentation de la pagination n'est envisageable qu'à la condition de disposer d'un matériel à replacer dans les pages du

[276] Marcel Dupuis est ainsi nommé administrateur de la société anonyme parisienne le 20 juin 1964.

[277] S5 B3 HC C2, compte-rendu de l'Assemblée générale extraordinaire du 10 juin 1963. Cette augmentation est réalisée par l'incorporation de réserves, qui permet de porter le nominal des 8 535 actions de 50 à 850 F ; le nouveau capital social de l'entreprise équivaut à un peu moins de 100 000 €.

[278] S5 B3 HC C2, Procès-verbal de l'assemblée générale ordinaire du 16 septembre 1957, Rapport spécial du commissaire aux comptes. Aucune trace ne mentionne l'existence d'un tel contrat pour la réalisation de *Spirou* : les deux éditions étant redevenues identiques à partir de 1949, la filiale française joue un rôle de second plan dans l'élaboration du journal.

journal et, en l'absence d'alternatives, Charles Dupuis doit d'abord reprendre brièvement la publication de « Superman » et d'« Annie l'orpheline » en 1945 et, l'année suivante, « Red Ryder », le « Tarzan » de Rubimor et, plus longuement, le « Brick Bradford » de William Ritt et Clarence Gray. Il ne s'agit là que d'une solution temporaire, la famille Dupuis ayant à cœur d'avoir sous la main une écurie d'auteurs propres. Dupuis entreprend de combler cette lacune de matériel en faisant appel à deux groupes, l'école de Jijé d'une part, et la World's Press de Georges Troisfontaines d'autre part.

Jijé a fourni à Dupuis au cours de la guerre les preuves de sa capacité à tenir le journal à bout de bras, et à exceller dans des domaines différents, puisqu'aux aventures comiques qu'il dessinait avant-guerre dans *Le Croisé*, il ajoute dans les pages de *Spirou* une démonstration de son aisance dans l'aventure (« Valhardi ») et le récit réaliste (« Don Bosco »). Pendant et surtout après la guerre, Jijé transmet son savoir, transmet certaines de ses séries, posant par cet écolage les fondations de ce qui sera qualifié par la suite d'« école de Marcinelle ». Le premier à bénéficier de cet écolage est Will, de son vrai nom Willy Maltaite, né le 30 octobre 1927 et qui entre, en 1942, en apprentissage chez Jijé[279]. En 1946, outre Will, Morris et André Franquin logent chez Gillain, posant les fondations du « groupe des quatre » qui donnera à *Spirou* quelques-unes de ses séries les plus populaires, et aux éditions Dupuis des volumes d'albums considérables.

En 1942, André Franquin (né le 3 janvier 1924), Maurice de Bevère (Morris, né le 1er décembre 1923) et Eddy Paape (né 3 juillet 1920) travaillent dans le studio de dessin animé CBA[280] qui ferme ses portes en 1945, plaçant les apprentis-dessinateurs au chômage[281]. Dupuis, à la recherche de talents locaux, installe les dessinateurs dans un petit studio, à Bruxelles, rue de la Fosse-aux-Loups, et ils retrouvent une fois par semaine les frères Paul et Charles Dupuis pour faire le point sur l'évolution des séries[282]. Morris fournit aux Dupuis de nombreux dessins et illustrations de couvertures pour *Le Moustique,* avant de créer le personnage de « Lucky Luke » en 1946. Jijé, surchargé de travail et engoncé dans la série « Spirou » qu'il n'a pas créée, confie celle-ci au jeune André Franquin, « Jean

[279] Entretien de Jean Léturgie et Henri Filippini avec Will, *Les Cahiers de la bande dessinée* n°45, 2e trim.1980, p. 7.

[280] Ancien élève de Saint-Luc, Eddy Paape y repère le travail d'un jeune élève, Franquin, qui devient animateur dans le studio où il fait la connaissance de Morris, alors encreur, ainsi que d'un jeune gouacheur, Pierre Culliford, qui publiera des bandes dessinées sous le pseudonyme de Peyo.

[281] Sur cet épisode, voir Philippe Capart, Paul Nagant, et Erwin Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, Angoulême, l'An 2, 2005.

[282] Les frères Dupuis nourrissaient-ils l'ambition de se lancer dans le dessin animé ? Spécialiste de la question, le libraire Philippe Capart en émet l'hypothèse dans Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou*, *op. cit.*, p. 257. Bien qu'aucun élément ne vienne à l'appui de cette hypothèse, elle paraît sur le papier vraisemblable, correspondant à la trajectoire des éditions Gordinne.

Valhardi » à Eddy Paape et « Blondin et Cirage » à Victor Hubinon. Très vite, Franquin et Morris viennent habiter chez Jijé, seul Paape s'écartant de cette trajectoire commune. Comme en témoigne rétrospectivement Jijé,

> La maison Dupuis avait compris que louer des bandes étrangères était une erreur, a voulu créer une équipe, faire du journal une pépinière de dessinateurs. J'ai rencontré Franquin, Morris, Paape... qui avaient présenté des dessins à *Spirou*. J'habitais alors Waterloo près de Bruxelles, et un jour ils sont venus me trouver cherchant une chambre dans les environs. Ils ont vaguement cherché puis de fil en aiguille ils ont fini par loger chez moi, dans mon grenier. Ils avaient une sorte de chambre de bonne et dormaient sur des matelas qu'ils avaient achetés, dans des conditions que des prisonniers auraient refusées. Comme ma maison était assez vaste, ils dessinaient chez moi, ils mangeaient chez moi[283].

Cette période de cohabitation s'avère cruciale pour l'avenir du journal et de la maison Dupuis, tant elle noue des complicités et amitiés entre des dessinateurs qui occupent les premiers rangs de *Spirou* pendant deux décennies. À ce premier cercle qui s'agrège autour de la figure de Jijé s'ajoute un deuxième cercle de dessinateurs que constitue Georges Troisfontaines. Né le 19 janvier 1919 à Liège, il entre en 1939 aux éditions Dupuis, où il anime la rubrique « Spirou aviation » sous le pseudonyme de Georges Cel. C'est par la petite porte qu'il entre, avant de se rendre indispensable :

> J'avais décidé à dix-sept ans de faire du journalisme. Je n'avais pas d'argent et je voulais apprendre le vol à voile. L'inscription coûtait à l'époque six cent francs. J'ai donc écrit à Dupuis afin de tenir la rubrique aviation, moyennant dix-sept francs cinquante par semaine, ce qui était assez peu... Et Dupuis m'a confié la rubrique. Dès la seconde semaine, il m'a fait passer de dix-sept francs cinquante à cinquante francs, j'ai donc triplé mon chiffre d'affaires. Et pour illustrer ma rubrique, j'ai cherché un dessinateur. L'éditeur m'a donné quatre-vingt-cinq francs, j'en ai pris quarante-cinq pour moi, quarante pour le dessinateur. C'est comme ça que j'ai rencontré Victor Hubinon et que j'ai commencé à faire des séries[284].

Son observation de l'intérieur du fonctionnement de la rédaction de *Spirou* l'amène à fonder à la Libération une agence de presse, modestement appelée World Presse et Publicité (elle prend ensuite le nom de World's Press), qui tient d'abord dans une seule pièce à Liège, chez la mère de Georges Troisfontaines. L'idée originale de Troisfontaines est de fournir aux éditeurs des bandes dessinées clés en mains, sans avoir à gérer la dimension créative, le recrutement des artistes, la livraison des planches en retard... Face à l'inexpérience des Dupuis en matière de politique de création, la proposition de Troisfontaines offre des avantages importants. Mais la principale originalité du système qu'il essaie de mettre en place est de s'inspirer de la division du travail qui prévaut dans les studios américains :

---

[283] Jijé, « Entretien », *Schtroumpf* n°39, 1er trimestre 1979, page 9.

[284] Georges Troisfontaines, entretien avec Jean-Pierre Quénez, in *Intégrale Buck Danny n°11*. Paris, Rombaldi, 1987, p. 5.

> Mon but : traiter une bande dessinée comme un film avec un scénario, un crayonné des créateurs, puis de confier à d'autres le soin de passer à l'encre, puis à d'autres encore la mise en couleurs, le texte, à l'américaine[285].

Cette ambition se heurte à la résistance de dessinateurs soucieux de protéger l'intégrité de leur trait et l'unicité de leur dessin. Mais l'efficacité de Troisfontaines, son habileté à détecter des talents montants font de la maison familiale à Liège, puis des bureaux situés à proximité de la place de Brouckère, à Bruxelles, le berceau d'un renouvellement considérable de la bande dessinée belge. Victor Hubinon, Jean-Michel Charlier et André Beckers sont les premières recrues de Troisfontaines. Jean-Michel Charlier, né le 30 octobre 1924 à Liège, est encore étudiant en droit lorsque Troisfontaines, frère d'une amie de Charlier, propose à ce dernier d'écrire et d'illustrer les textes de la rubrique aviation. Troisfontaines crée le personnage de « Buck Danny », qu'il laisse après quelques planches entre les mains de Jean-Michel Charlier : décrocher les contrats publicitaires pour *Le Moustique* l'intéresse visiblement davantage qu'écrire des scénarios pour les Dupuis[286].

Ainsi, au premier cercle d'interconnaissance qui avait présidé à la constitution du sommaire du *Spirou* d'avant-guerre succède, dans l'après-guerre, une double professionnalisation du recrutement. Cette professionnalisation peut s'effectuer dans le cadre d'un écolage informel, qui permet de peaufiner la formation d'apprentis plus (Will) ou moins (Morris, Franquin) novices, grâce à la transmission de son savoir par un maître passé par la formation artistique la plus académique (Jijé). Il s'opère également par la rationalisation économique de la fourniture de matériel dans le cadre d'une agence de bande dessinée. Dans les deux cas, les Dupuis semblent tiraillés entre la volonté de constituer un creuset d'auteurs et la nécessité dans laquelle ils se trouvent d'externaliser la gestion des auteurs. Cette tension entre l'aspiration à l'édition et l'incapacité à mettre en œuvre un projet esthétique ou narratif définit constitue la base de la diversité de cette « école de Marcinelle[287] » bien mal nommée puisque, de Liège à Mexico[288] en passant par Bruxelles, ses auteurs ne mettent que rarement les pieds dans ce lointain faubourg de Charleroi.

---

[285] *Ibid.*

[286] Sur la figure centrale de Jean-Michel Charlier, voir Gilles Ratier, *Jean-Michel Charlier vous raconte*, Bègles, le Castor astral, 2013.

[287] Ce terme d'« école de Marcinelle », accolé à certains des auteurs publiant dans *Spirou*, est passée dans la langage courant des amateurs pour désigner ce courant, par opposition à l'« école de Bruxelles » désignant les auteurs affiliés au *Journal de Tintin*. Voir pour une présentation critique de ces deux écoles Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles, Luc Pire, 1997..

[288] Sur l'épopée américano-mexicaine de Jijé, Franquin et Morris, voir l'album de Olivier Schwartz et Yann, *Gringos locos*, Paris, Dupuis, 2012. article de Jacques Dutrey, « Les aventures mouvementées des "Gringos locos" », http://bdzoom.com/49779/bd-de-la-semaine/«-gringos-locos-»/ (consulté le 19 mai 2012).

En quelques années, les frères Dupuis parviennent à muscler le sommaire de leur illustré pour enfants, offrant un panaché de héros masculins plus ou moins âgés, exerçant des métiers permettant de leur attribuer une fonction narrative claire : cow-boy (Lucky Luke), pilote d'avions (Buck Danny), journaliste (Valhardi)... Cette montée en puissance des équipes locales permet d'éliminer des pages du journal les séries américaines : en 1949, la publication de « Tarzan » est arrêtée, ainsi que celle de la série anglaise « Les Aventures de Sam », puis l'année suivante, « La Patrouille des Aigles » (« Roy Powers Eagle Scout »). Ce nettoyage du sommaire au profit d'auteurs belges ou français s'accompagne d'un effacement progressif des marqueurs référentiels belges dans les séries de ces auteurs. Si l'échec d'une formule spécifiquement française est rapidement acquis (après deux ans, l'édition française est remplacée par une même formule belgo-française), la taille du marché français renforce la polarité du modèle culturel français, centre d'attraction de l'édition belge.

Ainsi, après que l'éditeur carolo a demandé à un auteur parisien, Rob-Vel, de se faire plus belge que le Manneken-Pis, la jeune génération enjoint au contraire ses auteurs belges d'atténuer les marqueurs culturels ancrant leurs récits dans un espace spécifiquement belge. C'est, de notre point de vue, l'argument principal permettant de qualifier cette production de bande dessinée de « franco-belge » car, bien que créée et édité en Belgique, il s'agit d'une forme culturelle sous influence, qui adapte ses schèmes culturels sous l'influence de l'encombrant voisin français. La spécificité de cette bande dessinée « franco-belge » tient donc non seulement à la structure binationale de son marché, mais également à son ouverture culturelle, à sa capacité à adopter un langage graphique qui atténue les spécificités référentielles belges pour forger les bases d'une appropriation partagée. Cet effacement du cadre référentiel repose sur plusieurs éléments. Le cahier des charges réaliste qui en constitue le socle résulte des prescriptions conjuguées des éditeurs carolo et, surtout peut-on penser, de la Commission de surveillance et de contrôle de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, très attentive à ce que les récits illustrés de *Spirou* ne présentent pas de risque de déréalisation, de récit trop violent, d'aventure trop mouvementée[289]...

La double exigence de réalisme et de modération fait reposer l'effacement du cadre référentiel belge sur trois piliers principaux : la neutralisation du folklorique et la relégation de l'humour dans l'espace anonyme de la banlieue, d'une part ; l'adoption de

[289] Sur ce point, voir infra, III, « entre censure et autocensure : de la proscription au conseil ».

Paris comme modèle urbain, d'autre part et, enfin, une fascination américaine appuyée. L'ancrage référentiel dans Bruxelles était par exemple particulièrement appuyé dans les premiers récits d'Hergé. Si la bande dessinée réaliste ne peut s'émanciper d'un espace référentiel précis, elle déserte les rues aisément identifiables de Bruxelles pour s'installer dans des espaces plus anonymes, facilitant sans doute une identification plus large des lecteurs. Boule et Bill, Modeste et Pompon[290] et même Spirou et Fantasio habitent des pavillons de banlieue qui pourraient se retrouver à l'identique n'importe où en France et en Belgique. Lorsque la ville se fait plus précise, c'est soit d'une ville étrangère et exotique qu'il s'agit, soit de Paris. Ainsi, lorsque Maurice Tillieux, né à proximité de Liège, crée le personnage d'un détective privé inspiré de ses créations antérieures, il le campe dans les rues de Paris, où il est confronté à de très français agents de police.

Enfin, ce cadre référentiel déréalisé, bricolé pour correspondre aux attentes supposées du lectorat, compte le fantasme américain en ligne de mire. Ce fantasme repose d'une part sur la fascination pour le western qui, de Red Ryder à Jerry Spring en passant par Lucky Luke, constitue un véritable socle culturel pour le journal – au point d'orienter même, par exemple, les aventures de Spirou, envoyé un temps dans l'Ouest mythique (« Les Chapeaux noirs », février-juin1950) ; l'autre versant est la modernité américaine, incarnée dans les pages de *Spirou* par le personnage de Buck Danny créé par Troisfontaines et animé par Charlier et Hubinon. Le plus souvent, cependant, les auteurs n'ont guère à se préoccuper de ce cadre référentiel, tant le tropisme des tropiques anime ces héros belges qui parcourent inlassablement le monde, tant chaque nouvelle aventure repose sur un déplacement spatial et la découverte d'un nouveau lieu[291].

Malgré la présence d'un rédactionnel intense, la bande dessinée est d'emblée conçue comme le cœur du journal *Spirou*. La surface allouée à la bande dessinée croît rapidement après-guerre : en 1950, les 51 % de bande dessinée correspondent à l'équilibre voulu avant-guerre par Jean Dupuis et Jean Doisy, mais cette surface allouée aux récits en images croît à 71 % en 1954[292]. La place dévolue à la bande dessinée croît parallèlement à la publicité, qui occupe également une place de plus en plus importante dans les pages du journal : en 1951, la publicité n'occupe que 0,45 % des pages ; ce chiffre s'élève à 4,5 % en 1961, et

[290] La série est certes publiée dans les pages du *Journal de Tintin*, mais elle est créée par André Franquin.

[291] Pour une mise en perspective concernant la relation entre voyage, péripétie et aventuriers de bande dessinée, on se reportera notamment à l'article de Laurent Gerbier, « La conquête de l'espace (touristes, héros volants et globe-trotters) », http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article438 (consulté le 4 septembre 2012).

[292] Frédérique Eldin, *Les Récits historiques dans les illustrés belges Tintin et Spirou (1948-1958)*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pierre Albert et Gilles Feyel, Paris IV-Sorbonne, 1988, p. 37.

atteint 9,5 % en 1966[293]. En même temps que s'accroît la place de la bande dessinée dans l'hebdomadaire de la famille Dupuis, *Spirou* s'intègre à cette sphère de la consommation enfantine : jeux, fournitures scolaires, produits d'alimentation... Cette intégration croissante de la publicité dans l'hebdomadaire se traduit d'ailleurs par l'apparition de personnages extérieurs au journal, introduits par la publicité (Astérix et Obélix, par exemple) et la publication de pages où les personnages du journal sont investis d'un discours publicitaire, l'exemple le plus accompli étant sans doute les Schtroumpfs qui, dans leur combat contre l'infâme Gargamel, sont un temps aidés d'un pot de Benco.

De l'almanach à l'album

Le vivier dynamique d'auteurs dont dispose la famille Dupuis permet d'assurer sans problème la présence massive de la bande dessinée dans les pages du journal. Elle permet également d'envisager l'adoption d'une stratégie éditoriale dynamique et inventive. Venu de l'imprimerie, passé par l'édition de journaux et de romans populaires, Dupuis se convertit au cours des années 1950 à l'édition d'albums de bande dessinée, un secteur que la maison va en bonne partie construire grâce à la force de frappe que lui offre son journal. La popularité du journal, la structuration de son sommaire par séries panachées, où chaque héros occupe un secteur d'activité défini, la production régulière des séries selon un rythme routinisé, permettent en quelques années à Dupuis de se lancer dans une politique d'albums ambitieuse. On peut en trouver un témoignage dans les rythmes de publication de nouveautés :

[293] Stanislas Faure, *L'univers du « Journal de Spirou », (1946-1968)*, *op. cit.*, p. 98.

Figure 5 Nouveautés annuelles produites par Dupuis (hors romans), 1946-1975. Ce décompte est obtenu à partir du croisement de plusieurs bases de données de collectionneurs, recoupées par les données du Dépôt légal lorsqu'elles sont disponibles, les mentions des publications dans la Bibliographie de la France (partie publications), qui annonce quelques-uns seulement des titres publiés, ainsi que les catalogues d'étrennes, qui permettent d'affiner ou de rectifier certaines erreurs manifestes de datation. Le nombre d'imprécision demeure cependant potentiellement élevé, tant la pratique du dépôt légal est loin d'être routinisée pour Dupuis ; jusqu'en 1962, l'édition d'albums de bande dessinée ne fait pas l'objet d'un dépôt systématique, contrairement aux romans et ouvrages pratiques. De plus, quand le dépôt commence à se routiniser, il ne fait à aucun moment mention de chiffres de tirages... En l'état, ce décompte offre cependant au moins un ordre de grandeur correct de l'évolution de la production de livres de Dupuis, hors romans. Ceux-ci n'ont pas été inclus car comme ils ne semblent pas être distribués en France, leur décompte serait des plus hasardeux ; les chiffres qui nous seraient alors fournis ne feraient que brouiller l'analyse pour nous, puisque l'évaluation ci-dessus porte sur des livres qui ont tous fait l'objet d'une tentative de diffusion en France.

Malgré un rythme heurté, la publication d'albums exploitant les récits publiés dans les pages de *Spirou* est mise en œuvre dès 1946 et, fin 1949, quinze albums ont déjà été réalisés. La publication s'accélère ensuite, passant au-dessus de la barre des dix titres par an dès 1952. À la fin de la décennie, pas moins de cent quarante-six albums sont sortis des presses de Marcinelle. L'accélération est continue par la suite, malgré des chutes, toujours conjoncturelles et jamais prolongées au-delà d'une année. Il paraît ainsi plus de titres pendant la période 1970-1975 (cent cinquante-trois titres) que pendant la première quinzaine d'années. Le pic de production, entre 1964 et 1969, voit paraître chaque année plus de trente-cinq titres en moyenne. Ainsi, alors que sur la décennie 1946-1955 la production s'élève à quatre-vingt-dix titres, elle a plus que triplé deux décennies plus tard, avec deux cent quatre-vingt-huit titres publiés au total entre 1966 et 1975.

Cependant, cette croissance de la production ne repose pas que sur la réalisation d'albums de bande dessinée *stricto sensu*. Si nous avons écarté de ce décompte la production de recueils d'invendus du journal, composés selon des logiques différentes, la

production reste ici stimulée par des collections d'ouvrages qui ne sont pas des albums de bande dessinée à proprement parler, et en particulier la collection « Gag de poche » qui de 1964 à 1968, tente de faire vivre un autre modèle de publication de livres de bande dessinée, sous une forme désacralisée (petit format, papier de qualité médiocre, impression en noir et blanc) qui doit beaucoup aux expérimentations de Marabout, à Verviers, mais aussi à l'expérience acquise à Marcinelle par Dupuis dans le domaine de l'impression de romans populaires. La collection « Gag de poche » compte en tout soixante-cinq titres, dont la publication s'étend de 1964 à 1968, mais se concentre sur la période 1964-1966, où pas moins de cinquante-deux titres sont édités[294]. Cette production massive correspond donc à un changement d'échelle de la production de Marcinelle, qu'il convient cependant de ne pas mettre tout à fait sur le même plan que les albums.

La collection « Gag de poche » représente la plus volumineuse des collections hors albums de bande dessinée, mais Dupuis tente aussi quelques incursions dans le domaine du « beau livre » et du livre pour enfants. Entre 1966 et 1971, Dupuis édite ainsi une « Collection du Carrousel » rassemblant quarante-huit titres à destination d'enfants plus jeunes que ne l'est son lectorat. Chaque titre comporte une vingtaine de pages dans un format à l'italienne (26 x 19 cm) où sont exploités à fond les talents de graphistes de dessinateurs du journal *Spirou*. C'est ainsi que certaines séries à succès sont déclinées sous forme de livres pour enfants, sans doute avec le projet d'accrocher les plus jeunes des lecteurs pour les amener ensuite à la série de bande dessinée elle-même (*Boule et Bill en pique-nique*, 1966, *Le Moulin des Schtroumpfs*, 1967...). Mais des dessinateurs collaborant au journal sont aussi utilisés pour des récits originaux, où leur talent graphique peut s'épanouir à plein : Jamic, Will, Salvérius... C'est notamment le cas de René Hausman, né le 21 février 1936 à Verviers, entré en 1958 à *Spirou*, où il anime une série de bande dessinée intitulée « Saki et Zunie », mais se fait surtout remarquer pour les pages de « Bestiaire » dans lesquels il déploie son goût pour les décors foisonnants et les ambiances mystérieuses. Il signe trois titres dans cette collection « Carrousel » et se voit dédier presqu'une collection entière, la collection de beaux livres « Terre entière », entamée en 1964 avec *La Forêt secrète* et poursuivie jusqu'en 1979, avec les *Contes de Perrault*[295]. Lorsque l'on resserre l'examen aux seuls albums de bande dessinée, en excluant les collections « Gag de poche », « Carrousel » et « Terre entière », l'évolution de la

[294] Sur la collection « Gag de poche », voir infra, II, « Aux marges de l'album »

[295] René Follet signe aussi trois titres dans cette collection « Terre entière », quand René Hausman en publie dix.

production Dupuis prend une toute autre physionomie, présentant un profil heurté qui témoigne de l'irrégularité de la production pendant les années soixante.

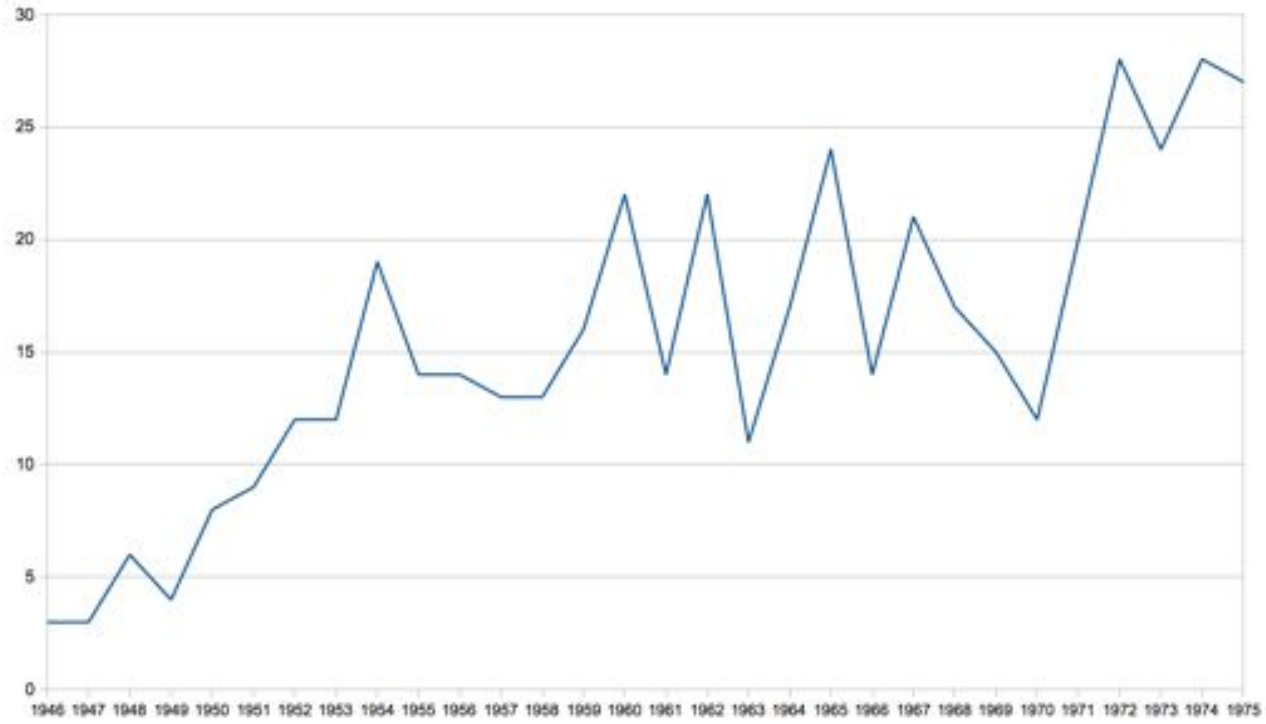


Figure 6 Production d'albums de bande dessinée de grand format par les éditions Dupuis, 1946-1975. Ont été exclus de ce décompte les titres appartenant aux collection « Gag de poche » qui, pour l'essentiel, proposent de la bande dessinée mais sous un format qui n'est pas celui de l'album, « Carrousel », dont l'univers ou les auteurs peuvent se rattacher à la bande dessinée, parfois d'assez près, mais avec des dispositifs d'articulation texte/image propres à l'album pour enfants, et enfin la collection « Terre entière », qui propose des recueils d'illustrations. Une poignée de cas litigieux a été maintenue dans ce corpus des albums de bande dessinée publiés par Dupuis entre 1946 et 1975.

En dépit de l'irrégularité de la production d'albums de bande dessinée pendant les années soixante, Dupuis profite pleinement de la constitution du marché de la bande dessinée. Dans le domaine de la presse, contrairement à une légende tenace dans les milieux bédéphiles, le poids de *Spirou* reste un poids de second rang. Son concurrent le plus direct, auquel il est souvent comparé, et avec lequel les circulations d'auteurs étaient loin d'être inexistantes, *Tintin*, tire sur le marché français bien mieux son épingle du jeu que le journal carolo. En témoigne l'évolution de leurs tirages respectifs sur le sol français :

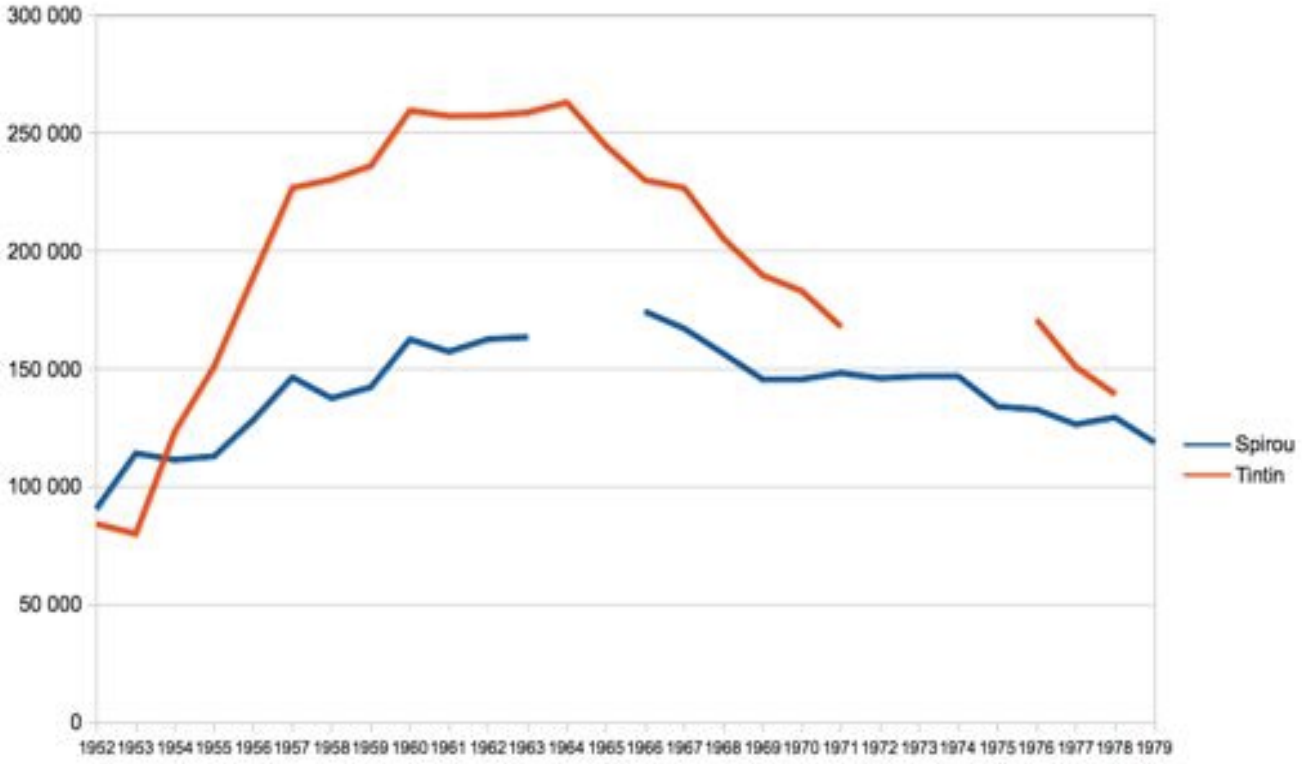


Figure 7 Tirages comparés du *Journal de Spirou* et du *Journal de Tintin* en France. Source : Archives du dépôt légal et *Officiel de l'OJD.* Des lacunes subsistent cependant dans ces données, que nous ne pouvons que regretter – elles n'empêchent en rien, cependant, de dresser un diagnostic sur la position relative des deux concurrents.

Malgré des lacunes répétées dans ces données, le constat est clair : *Tintin* distance largement son concurrent à partir de 1954, au point de tirer à presque cent mille exemplaires de moyenne de plus que *Spirou* à la fin des années 1950[296]. Et *Tintin* est loin de représenter la seule concurrence directe pour *Spirou*. S'il en est le plus proche d'un point de vue idéologique et, probablement aussi, social, d'autres titres de presse illustrée contribuent aussi à cette place de second rang dans le paysage des périodiques enfantins. Ainsi, sur la période 1953-1959, pour laquelle on dispose de données fiables, continues et comparables d'un titre à l'autre, *Vaillant* tire en moyenne 43 % d'exemplaires de plus que *Spirou,* avec une pointe en 1956, où l'hebdomadaire d'obédience communiste tire 66 % plus d'exemplaires que le journal wallon. Et ce n'est que peu de choses par rapport au différentiel qui se met en place entre *Spirou* et le successeur de *Vaillant, Pif gadget* : en 1979, au moment où la santé de *Spirou* commence il est vrai à décliner, les tirages de *Vaillant* sont presque quatre fois plus élevés que ceux de *Spirou* (464 999 exemplaires de moyenne, contre 118 827 pour *Spirou*), un ordre de grandeur comparable au différentiel entre le *Journal de Mickey* et *Spirou* à la même période.

[296] Entre 1958 et 1963, *Tintin* tire en moyenne 95 000 exemplaires de plus chaque semaine que *Spirou.*

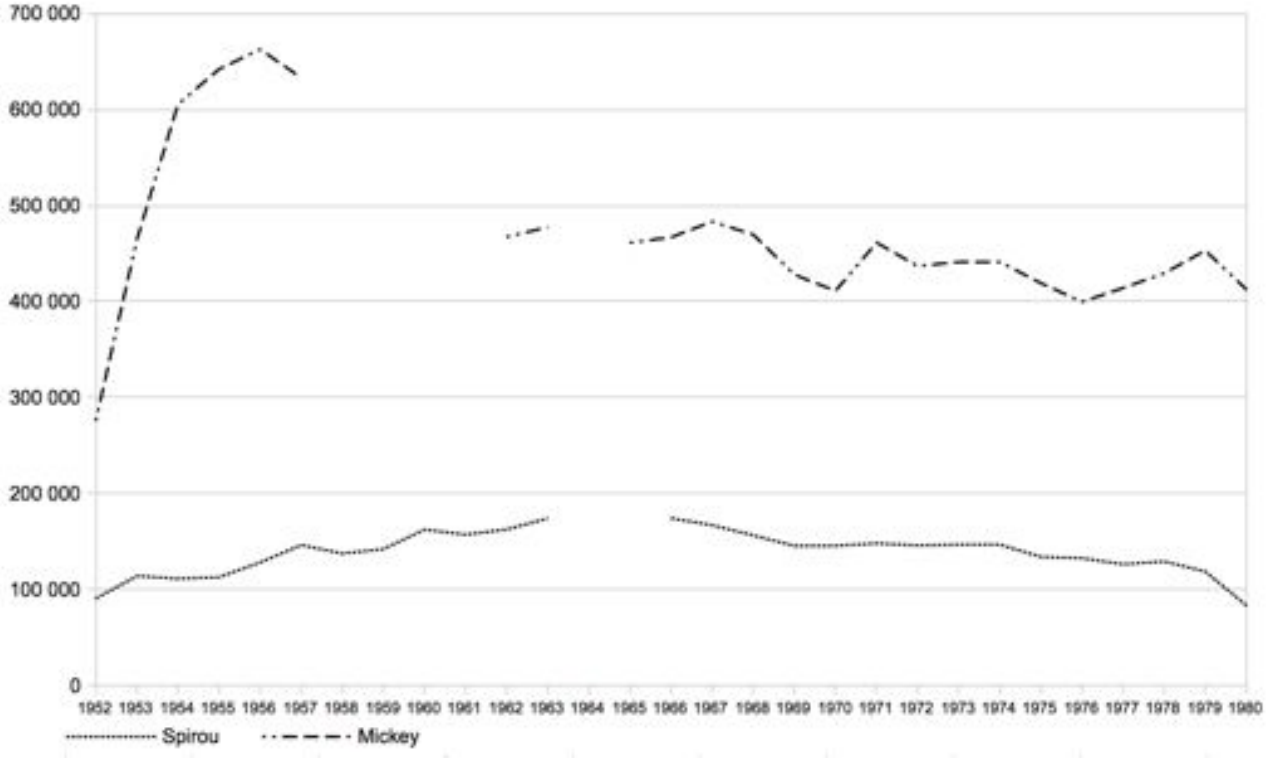


Figure 8 Tirages comparés du *Journal de Spirou* et du *Journal de Mickey*, 1952-1980

La prospérité des éditions Dupuis repose de plus en plus sur le chiffre d'affaires dégagé par le secteur librairie, comme en témoigne ce tableau récapitulatif de l'évolution de ce chiffre d'affaires :

Tableau 2 Evolution du chiffre d'affaires du secteur librairie des éditions J. Dupuis Fils et Cie, 1947-1977. Source : S5 B4 HAC C5, exposé de Paul Dupuis lors du conseil d'administration du 26 avril 1978. Les chiffres sont tous donnés en nouveaux francs.

année	CA
1947	8 000
1951	346 000
1956	1 000 000
1960	1 700 000
1966	4 370 000
1970	4 960 000
1971	6 200 000
1977	15 800 000

Ce tableau témoigne de la progression spectaculaire du chiffre d'affaires généré par l'édition de livres pour les éditions Dupuis. L'exercice 1965 nous paraît emblématique de ce basculement du centre de gravité de la maison Dupuis Paris de la presse vers le livre. L'exercice accuse, dans son ensemble, une baisse de 725 000 F de chiffre d'affaires par rapport à l'année 1964, une baisse imputable pour l'essentiel à *Bonnes Soirées*, dont les ventes sont alors en régression de plus de 5 %, et dont les recettes publicitaires baissent de 11 %, soit au total 1 737 000 F de baisse de chiffre d'affaires. Cette baisse est en partie compensée par l'amélioration de la situation du *Journal de Spirou*, qui augmente ses ventes nettes de 1,18 %[297] et passe de 0,80 F à 1 F au détail à partir du 4 novembre 1965[298]. Mais c'est surtout le secteur de la librairie qui compense la baisse d'activité de *Bonnes Soirées*, grâce à l'augmentation de 31 % du secteur « librairie et jouets latex », qui augmente de presque 900 000 F sur le seul exercice 1964[299], où le chiffre d'affaires du secteur (hors « Gag de poche ») avait déjà crû de 20 %[300] !

[297] S5 B3 HC C2, rapport de Paulette Ferreboeuf au conseil d'administration du 3 juin 1966

[298] Sur l'évolution des prix, la base de données http://www.bdoubliees.com/journalspirou/index.html (consulté le 24 juin 2013) constitue un outil irremplaçable.

[299] S5 B3 HC C2, rapport de Paulette Ferreboeuf au conseil d'administration du 3 juin 1966.

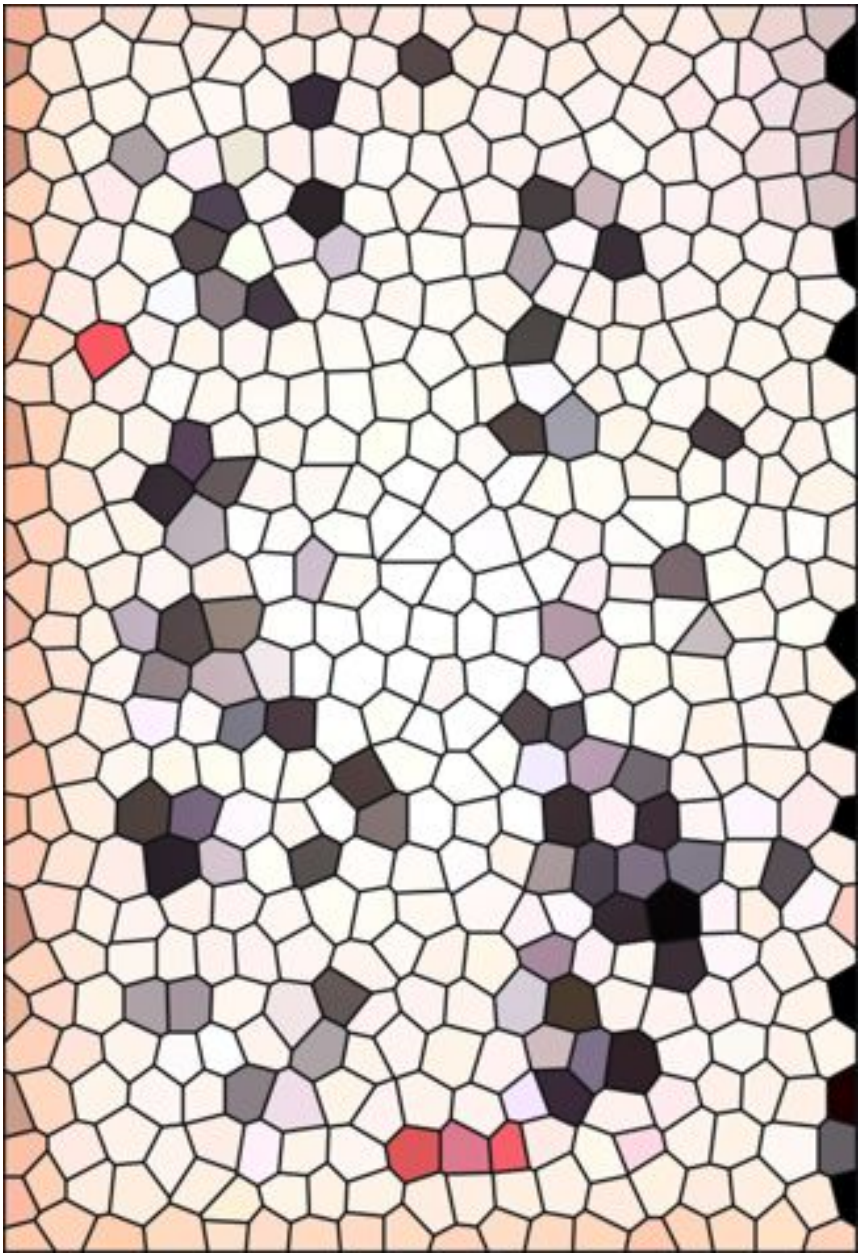
[300] S5 B3 HC C2, rapport du Conseil d'administration à l'assemblée générale du 3 juin 1965. L'exercice 1963 accusait déjà une hausse de 14 % de ce secteur d'activité.

Cette augmentation est cependant loin de ne représenter qu'un gain pour Dupuis, car la progression du chiffre d'affaires de la librairie confronte l'éditeur à des problèmes de diffusion croissants. C'est en tout cas la justification qui est avancée pour confier la diffusion à Hachette à partir du 1er avril 1967, puis à Fleurus le 1er janvier 1970. Cette transformation des pratiques de vente déstabilise durablement Dupuis ; à court terme, l'externalisation de la diffusion se traduit par une stagnation du chiffre d'affaires – Dupuis devant accorder à son diffuseur une remise de 52 %.

Commercialiser la bande dessinée : les catalogues de livres d'étrennes, témoins du basculement du centre de gravité

En dépit des problèmes de diffusion, le secteur livres de Dupuis prend une place centrale dans les équilibres de la société. Les catalogues de livres d'étrennes témoignent de cette place croissante occupée par le livre au sein de la société. Ce n'est qu'à partir de la fin de l'année 1952 que les romans de la collection « Spirou-Sélection » commencent à être relégués après les albums de bande dessinée. À cette date, Dupuis propose vingt-six titres de bande dessinée en catalogue, soit à peine plus que la production cumulée des années 1951-1952 (vingt-et-un titres[301]).

[301] *Catalogue de livres d'étrennes 1953*, p. 122.



Ill. 12 Page de publicité en fin d'album, Sirius, La Tribu de l'homme rouge. Paris, Dupuis, 1955, « Images de l'histoire du monde », p. 48

Durant la première moitié des années 1950, le catalogue Dupuis reste limité à une poignée de titres par série : les titres les plus anciens ne sont pas maintenus en catalogue ou, en tout cas, ne font l'objet d'aucun effort particulier. Dupuis se contente d'annoncer ses nouveautés, sans chercher à entretenir l'effet d'entraînement d'une série, qui permet de faire bénéficier le fonds de la dynamique suscitée par la nouveauté ; plus encore, les catalogues d'étrennes valorisent d'abord les recueils d'invendus du journal[302]. Fin 1954, seuls dix-neuf titres sont présentés dans le catalogue d'étrennes 1955. L'année suivante, un effort

[302] Cf le *Catalogue de livres d'étrennes* 1951, p. 104 : « Tous les enfants adorent recevoir des Albums reliés *Spirou*. Ils en ont pour des jours et des jours de lecture, passionnés par les aventures prenantes des héros et séduits par les images brillamment colorées ».

spectaculaire est entrepris pour valoriser l'ensemble du fonds de l'éditeur à l'occasion des étrennes 1956. Soixante-quinze titres sont ainsi proposés, sur les quatre-vingt-dix que la maison a publié depuis 1946.

Cette page de publicité de la fin de l'année 1955 (ill. 11) témoigne également de l'ambition nouvelle de valoriser l'ensemble du fonds, puisque sont même mentionnés des titres épuisés (dont *Spirou et l'aventure*). Cette mention des albums épuisés, le fait de systématiquement créditer les auteurs (non mentionnés jusque-là dans les catalogues), attestent d'une attention au fonds qui tranche avec la désinvolture avec laquelle Dupuis traitait jusque-là son catalogue de livres. Le paratexte éditorial de Dupuis change donc radicalement, en ce milieu des années 1950, d'une exaltation des douces heures de lecture des recueils d'invendus à une stratégie éditoriale affirmée, qui repose sur la valorisation du didactisme de ses ouvrages et l'exaltation des chiffres de vente comme label de qualité. La célébration des chiffres de vente conduit à insister surtout sur *Don Bosco* (« un succès sensationnel : il en est à son 100 000e exemplaire », pour les étrennes 1957) et *Buck Danny*, dont le catalogue d'étrennes 1959 avance que la série cumule « plus d'un million d'exemplaires vendus[303] ». Mais le paratexte éditorial qui imprègne les catalogues insérés dans les catalogues d'étrennes insiste bien plus largement sur les valeurs didactiques des publications Dupuis. *Tarawa, atoll sanglant* de Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon est présenté comme « un reportage sur la guerre du Pacifique », ce qu'est en effet l'album, adapté du reportage paru dans *Life* écrit par Robert Sherrod, journaliste *embedded* dans une unité de *marines* lors du débarquement américain à Tarawa. De même, les albums de Buck Danny sont eux aussi mis en avant pour leur souci de véracité : « Ces albums sont merveilleux d'exactitude […], aucun détail n'a été négligé ». Les récits de l'Oncle Paul, compilés en albums brochés, sont plus encore articulés à une dimension édifiante, fournissant au lecteur une morale directement utilisable, comme par exemple *Chasseurs de tombeaux :*

> Un super-album contenant quinze récits passionnants. 64 pages en couleurs. De grands hommes, parfois méconnus, et l'histoire de leur vie vous montrera qu'il faut énormément de sacrifices pour faire accepter le fruit d'une idée de génie[304].

Le catalogue d'étrennes 1959 présente plus nettement encore l'identification attendue du lecteur à son modèle dans la lecture de ces *Histoires vraies de l'Oncle Paul,* qui

[303] Une telle affirmation, invérifiable en l'absence d'archives, nous paraît cependant douteuse, puisqu'elle supposerait des ventes de plus de 55 000 exemplaires en moyenne pour chacun des dix-huit titres de la série publiés jusque-là et, bien que ce chiffre n'ait rien d'inatteignable en soi, il nous paraît douteux que Dupuis ait réussi de telles ventes alors même que tous les titres ne sont pas systématiquement disponibles.
[304] *Catalogue d'étrennes 1957*, p. 71.

permettent de « devenir un GRAND HOMME peut-être... les jeunes liront la vie de ceux à qui ils voudraient ressembler[305] ». La conversion de Dupuis de la presse vers la librairie accompagne donc la structuration du marché de l'album de bande dessinée en France. En 1971, ce seraient au total trois millions d'albums Dupuis qui auraient été vendus sur l'ensemble des marchés[306] – un chiffre à rapporter au tirage du *Journal de Spirou* la même année, inférieur en moyenne à 150 000 exemplaires... Depuis que la menace par la Propaganda Abteilung d'introduire un administrateur allemand a contraint Dupuis à déplacer sa production de la presse vers le livre, 357 albums de bande dessinée sont alors sortis de ses imprimeries. Le difficile cap du renouvellement générationnel est alors en passe d'être surmonté par Dupuis. En effet, la fin des années 1960 correspond à une période d'affaiblissement préoccupante pour l'éditeur, qui voit plusieurs de ses auteurs phares le quitter, cesser leur activité ou mourir. En 1967, Jijé part de *Spirou* pour se consacrer pleinement à *Tanguy et Laverdure* dont Albert Uderzo se décharge pour accélérer la cadence de production des *Astérix* ; la même année s'interrompt la publication de *Marc Dacier* de Jean-Michel Charlier et Eddy Paape, signant la fin de deux séries apparues respectivement en 1954 et 1958. L'année suivante, l'hémorragie de dessinateurs en direction du concurrent *Pilote* s'accentue, avec le départ de Morris à la fin de la prépublication du *Pied-Tendre* en février 1968. Dupuis essaie de relancer un western humoristique avec *Les Tuniques bleues* par Cauvin et Salvérius à partir du mois d'août 1969, mais ce dernier meurt brutalement en mai 1972, en pleine publication de l'épisode *Outlaws*, obligeant l'éditeur à remplacer au pied levé le dessinateur.

En février 1968 s'achève aussi, dans la douleur, la publication de « Panade à Champignac », ultime épisode de Spirou dessiné par Franquin, marqué par la dépression et qui livre là au jeune lecteur un épisode déroutant, d'une grande noirceur, empli d'une colère rentrée qui font de cette comédie une satire grinçante

[305] *Catalogue d'étrennes 1959*, p. 82
[306] Thierry Martens, *Le journal de Spirou, 1938-1988*, *op. cit.*, p. 22.

Figure 9 Les albums de bande dessinée de Dupuis, production annuelle de nouveautés (moyenne mobile sur trois ans). La production d'albums de bande dessinée est ici ramenée à des moyennes mobiles de trois ans, qui permettent de lisser les accidents conjoncturels – qui dans certains cas peuvent simplement résulter de mentions de dates de dépôt légal hasardeuses.

Ces défections affectent le programme éditorial, comme on peut le voir à l'examen des chiffres de production de Dupuis. Lissées par une moyenne mobile qui écarte les accidents strictement conjoncturels, les rythmes de sortie de nouveautés accusent cependant un net affaiblissement dans la deuxième moitié des années 1960. Alors que la collection « Gag de poche » s'est soldée par un échec et que les piliers du journal quittent ses pages et assèchent le catalogue prévisionnel des publications, la maison paraît déboussolée. Passée cette courte phase d'adaptation, la réaction de Dupuis se concrétise à partir de 1971 et surtout de 1972, où l'on voit émerger de nouvelles séries au catalogue, qui deviennent en quelques années de nouveaux piliers pour la maison d'édition. Après la sortie en 1971 du premier album dédié à *Natacha* de Walthéry, vient le tour l'année suivante de *Yoko Tsuno* de Roger Leloup. Le renouvellement provient surtout du lancement de la collection « Okay », une petite collection qui ne compte que six titres, tous publiés en 1972, mais marquant un tournant pour Dupuis. Cette collection correspond à un véritable changement de paradigme éditorial pour Dupuis, preuve du désarroi qui règne à Marcinelle. À la série qui structure l'ensemble de la production de bande dessinée se substitue brièvement une logique de collection, rassemblant sous un même label des séries encore jeunes, que l'éditeur veut tester avant de les lancer à grande échelle sous forme d'album. Témoin de cette jeunesse, la couverture attribue un rôle primordial à ce titre sans doute censé donner une coloration jeune et branchée à la collection, qui relègue le titre de série et d'épisode au

second rang. De fait, chaque couverture, avec son imposant « Album Okay », la mention « une sélection du journal Spirou » et la présence d'un médaillon représentant Spirou, achève de faire de ces albums un objet qui tente de renvoyer à l'espace du journal pour compenser la faible notoriété des séries publiées.

Ill. 13 Raymond Macherot, Yvan Delporte, Will, *Isabelle. Le Tableau enchanté.* Marcinelle, Dupuis, « Okay », 1972

Avec six titres seulement, et une interruption après moins d'un an, le constat pourrait être accablant pour les éditions Dupuis. Mais la réussite de cette collection, pépinière de séries à succès, n'en est pas moins indéniable, puisque seuls *Sandy et Hoppy* et *Câline et Calebasse* ne font pas l'objet d'une série, les quatre autres titres inaugurant de nouvelles séries autonomes entre 1973 et 1975 – avec une pointe en 1978 pour *Isabelle*. Le travail de longue haleine entamé depuis l'après-guerre pour former de nouveaux talents, et offrir des espaces de publication permettant aux plus jeunes d'apprendre le métier et de laisser s'épanouir leur style s'avère donc payant, et permet à Dupuis de traverser sans gros dommage cette hémorragie de ses talents. Et ce d'autant plus que, bien que ses auteurs partent et donnent donc leurs nouveautés à la concurrence, les anciens titres, eux, demeurent à Marcinelle, offrant un confortable matelas à l'éditeur pour appréhender des temps qui changent. Malgré le départ de Morris , qui publie les aventures du cow-boy

solitaire dans *Pilote* à partir de 1967, les ventes de ses albums brochés se maintiennent à un niveau élevé jusqu'en 1972, frôlant alors encore 1,5 million d'exemplaires vendus en France, malgré l'absence de toute nouveauté Dupuis depuis cinq ans[307] – avant de s'effondrer, cinq ans plus tard, à 600 000 titres annuels[308].

Entreprise paternaliste, Dupuis réussit ainsi sa conversion au livre, et entreprend de structurer largement le marché de l'album de bande dessinée pour la jeunesse pendant deux décennies, avant de voir sa position s'affaiblir en raison des recompositions du secteur. Mais avant même l'émergence de nouveaux concurrents dans les années 1970, Dupuis doit compter, en France, avec la concurrence de nouveaux venus.

III. DARGAUD ET LES ÉDITIONS DU LOMBARD : UNE ÉDITION FRANCO-BELGE OU BELGO-FRANÇAISE ?

Il peut sembler paradoxal de présenter les éditions du Lombard parmi les nouveaux éditeurs français. Pourtant, dans la mesure où les éditions du Lombard ne sont présentes sur le sol français qu'à travers leur partenaire commercial Dargaud, force est de considérer le couple comme un ensemble indissociable. Et comme Dargaud construit sa prospérité sur ce rôle de tête de pont du Lombard en France, il paraît indispensable d'évoquer les deux éditeurs comme un ensemble complémentaire – dans un premier temps du moins : ne pas les évoquer séparément permet de comprendre la nature du partenariat noué entre les deux éditeurs, afin d'éclairer le renversement d'équilibre dans ce partenariat au moment où Dargaud se lance seul dans son aventure éditoriale, porté par les ventes considérables de sa série-étendard, *Astérix*.

A. Georges Dargaud, Raymond Leblanc : de nouveaux venus dans l'univers de l'édition

Chronologiquement, la société de Georges Dargaud est la plus ancienne. Georges Dargaud, né le 27 avril 1911 à Paris, fils d'un clerc de notaire, poursuit des études de commerce avant de se lancer dans l'édition et la publicité. On sait peu de choses sur cette période, mais il semblerait que Dargaud ait pratiqué l'activité de courtier commercial pour une agence de publicité. C'est le 21 juin 1943 qu'il fonde une société anonyme qui se

[307] S5 C 253 HB, procès-verbal du conseil d'administration du 24 octobre 1977 ; la discussion porte alors sur l'échéance du contrat Fleurus.
[308] *Ibid.*

charge de publier un illustré mal connu, *Allô les jeunes*, comportant six pages et publiant des récits signés Étienne le Rallic et Robert Rigot. La publication s'interrompt après cinq numéros, mais pendant la guerre, Dargaud réalise de nombreux travaux dans le domaine de l'édition technique. La société anonyme est d'emblée détenue à presque un tiers des parts par Georges Dargaud : lors de la constitution de la société au capital d'un million de francs (224 403 € de 2014) répartis en mille actions de mille francs, cinquante-cinq sont attribuées à Georges Dargaud par un apport en numéraire, et deux cent cinquante pour l'apport de son fonds d'édition et de publicité. Les autres actions sont détenues par l'éditeur Paul Huchet, (150 parts) par un certain Claudius Dargaud (25 parts), une journaliste du nom de Susanne Dudit (10 parts) ainsi que trois porteurs individuels qui détiennent chacun cinq parts. Le capital est porté dès le 21 juin 1946 à trois millions de francs (243 100 €), par la création de deux mille actions nouvelles, parmi lesquelles Georges Dargaud se réserve la part du lion (1450 parts), le reste étant réparti entre Paul Huchet (325 parts), Claudius Dargaud (125 parts) et Henri Vergnolle (100 parts). Le capital est à nouveau augmenté en 1954 et 1960 : le 15 juin 1954, la valeur nominale de chaque action est portée à 2 000 francs, élevant la capitalisation à six millions de francs (mais, sous l'effet de l'inflation, cette capitalisation ne correspond qu'à 128 420 € de 2014) et, le 30 juin 1960, l'attribution d'une valeur nominale des parts de 5 000 F porte le capital à trente millions de francs (468 141 €). Une nouvelle augmentation de capital a lieu en 1962, avec pour résultat un capital de 450 000 nouveaux francs (648 538 €), divisé en 3 000 actions de 150 F. En décembre 1966, Dargaud absorbe la société nouvelle d'exploitation du journal *Pilote* dont elle possédait soixante parts sur cent, et le capital est alors porté à 457 000 F (577 262 €) avant que, cinq ans plus tard, le 22 juin 1967, il ne soit porté à 1 220 000 F (1 500 168 €), divisé en 3 050 actions de 400 F chacune[309].

La trajectoire à succès qu'indiquent ces augmentations successives de capital social ne rend cependant pas compte de la part d'arbitraire et de chance qui préside à la réussite de l'entreprise de Georges Dargaud, étroitement associée à la trajectoire de Raymond Leblanc. En 1945, Dargaud édite cinq albums de bande dessinée, et tente de se relancer dans la presse populaire. Il édite en effet cinq albums souples de la série « Bob et Bobette ». Celle-ci, sans aucun rapport avec le « Suske en Wiske » de Willy Vandersteen, qui paraît à partir de 1945 dans le *Nieuwe Standaard*, est due au crayon de Loÿs Pétillot, qui adapte des personnages du chansonnier René-Paul Groffe. Ces albums souples, assez proches de la

[309] Archives Hachette, S1 B 1 C18, rapport non signé sur les éditions Dargaud du 19 janvier 1970.

formule des fascicules avec leur pagination réduite (vingt pages) et leur grand format (24 x 30 cm), constituent donc la première expérience de Dargaud dans la bande dessinée, ou en tout cas dans une forme de narration graphique articulant texte typographié et image, avec des compositions très libres relativement proches de ce que René Pellos pouvait réaliser, juste avant la guerre, dans *Junior*. Le succès de cette formule semble au rendez-vous pour l'éditeur car, tout en sortant un recueil rassemblant *Les Albums de Bob et Bobette* en 1945, il lance l'année suivante, à partir du 11 juillet 1946, un hebdomadaire au nom de ces personnages et publiant leurs aventures, d'abord dans la formule de 1945 (de grandes compositions avec des pavés de texte librement disposés), puis dans une formule plus proche des canons de la narration graphique d'alors, avec bulles de dialogue. L'essentiel du sommaire est dû à Loÿs Pétillot, qui signe les aventures de Bob et Bobette, mais aussi « S.O.S. Etoile », incursion dans le domaine de la science-fiction, puis « Paris-Pôle Sud », et « André Mystère, le détective inconnu ». On retrouve également dans cet hebdomadaire les signatures de Robert Rigot (qui illustre un roman-feuilleton de R. Chazal, « La fin du monde est pour demain ») ou encore d'Étienne Le Rallic[310]. L'hebdomadaire s'interrompt en août 1947, pour devenir une collection de récits complets de vingt pages en format à la française, qui continuent la numérotation de l'hebdomadaire et publient des récits relevant presque tous de la science-fiction, dont les scénarios sont pour beaucoup écrits par Maurice Limat, pilier des éditions Ferenczi. Cette collection, entamée en octobre 1947, s'éteint en juillet 1948, avec *Le Capitaine Sabre-au-clair* de Robert Rigot. Cette aventure éditoriale de *Bob et Bobette* représente donc les premiers pas dans la bande dessinée et l'édition de presse de divertissement pour la jeunesse de Georges Dargaud, s'interrompant quatre mois à peine avant la parution de l'édition française du *Journal de Tintin*. La fréquence des changements de format et de formules dit avec éloquence l'échec du journal, qui ne parvient pas à trouver son public en dépit de la minceur de l'offre en illustrés. Mais Dargaud conserve son attribution de papier, et c'est ce stock de papier, qu'il lui faut impérativement réutiliser sous peine de se voir retirer l'attribution, qui va faire de Dargaud le partenaire commercial de Raymond Leblanc.

Georges Dargaud s'est alors construit un portefeuille dans la presse féminine, avec notamment l'*Almanach des foyers de France* lancé en 1945 et *La Mode du tricot*. C'est cependant la rencontre avec Raymond Leblanc et l'accord passé avec ce dernier qui font passer la jeune société d'édition à une autre échelle. Pour comprendre l'association entre les

[310] Ce dernier est donc passé par tous les éditeurs, des frères Offenstadt à Dargaud, en passant par Gordinne, Fleurus puis, pendant la guerre, signant dans *Le Téméraire* et *Ôlolé*. Cf Louis Cance, « Bibliographie d'Etienne Le Rallic », *Hop* n°83, 1999, p. 135.

deux éditeurs, il faut revenir brièvement à Raymond Leblanc et au lancement belge du *Journal de Tintin*.

Né le 22 mai 1915, Raymond Leblanc est fonctionnaire des douanes lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale. Officier dans l'unité des Chasseurs ardennais, il rejoint le Mouvement national royaliste, un mouvement de résistance léopoldiste[311]. Il se lance après la Libération dans les affaires, en s'associant à deux amis, André Sinave et Albert Debaty[312]. En décembre 1944, les trois associés fondent une maison d'édition dénommée Yes, qui s'installe à Bruxelles, rue du Lombard. Cette maison d'édition publie deux revues populaires, l'une appelée *Cœur* et publiant des romans sentimentaux et l'autre, *Ciné-Sélection*, consacrée à la présentation de l'actualité cinématographique. Au cours de leurs conversations, les trois hommes échafaudent le projet de lancer un illustré consacré au plus célèbre des héros belges de bande dessinée, Tintin. Hergé est alors frappé d'ostracisme pour avoir collaboré au *Soir* volé. Plus chanceux que la plupart de ses amis, il n'a été emprisonné qu'une seule nuit, mais reste menacé de mort civile[313]. La main tendue de Raymond Leblanc représente donc pour le dessinateur une opportunité inouïe de retravailler, alors qu'il est sous le coup d'une inculpation pour incivisme. Le passé inattaquable du jeune Raymond Leblanc constitue une porte de sortie inespérée pour Hergé tandis que, pour Raymond Leblanc et ses amis, les perspectives commerciales et artistiques du projet compensent les compromissions passées d'Hergé, et sa complaisance à l'égard de ses amis collaborateurs[314]. Les discussions entre les deux hommes sont donc rondement menées, car chacun a tout intérêt à voir les négociations aboutir rapidement. Disposant d'une autorisation de parution et d'une attribution de papier, Raymond Leblanc a trouvé un imprimeur possédant le matériel permettant de travailler en héliogravures, et donc d'imprimer le futur titre en couleurs, un aspect technique auquel Hergé se montre fort sensible : « si depuis quelques années ses albums bénéficiaient de la couleur, la prépublication des aventures de Tintin n'avait connu, jusqu'ici, que des conditions techniques assez quelconques[315] ». Toute la difficulté consiste à obtenir le certificat de

[311] Il écrit par ailleurs pendant la guerre un livre intitulé *Dés pipés*, qui exprime l'ampleur du traumatisme de la défaite pour la jeune génération belge.

[312] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances : la grande aventure du journal Tintin*, Paris, Éditions de Fallois, 2006, p. 45.

[313] Pierre Assouline, *Hergé*, *op. cit.*, p. 192.

[314] *Ibid.*, p. 196.

[315] Témoignage de Raymond Leblanc dans Philippe Goddin, *Hergé et Tintin reporters : du « Petit vingtième » au journal « Tintin »*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1986, p. 83.

civisme pour permettre à Hergé de travailler ce qui, après moult péripéties, est chose faite en mai 1946[316].

Cette éclaircie dans l'horizon professionnel d'Hergé permet à celui-ci de recruter son équipe ; Hergé a en effet négocié auprès de Raymond Leblanc le pouvoir, en tant que directeur artistique, de recruter les auteurs de son choix et de superviser l'ensemble du contenu du journal[317]. Il réunit ainsi une première équipe composée de Jacques Van Melkebeke, Edgar P. Jacobs, Jacques Laudy et Paul Cuvelier. Les cinq hommes, plus qu'une équipe, forment une véritable bande, avec comme point de rencontre Jacques Van Melkebeke, le plus méconnu assurément. Né le 12 décembre 1904, quelques mois après Edgar P. Jacobs, il est pendant la guerre responsable éditorial du *Soir Jeunesse*, et sympathise avec Hergé, qui l'engage pour co-écrire les deux pièces de théâtre mettant en scène Tintin en 1941, *Tintin aux Indes : le mystère du diamant bleu* et *Monsieur Boullock a disparu*. C'est lors d'une des représentations que Jacques Van Melkebeke présente à Hergé un ami depuis le collège, Edgar P. Jacobs. Hergé, surchargé de travail, recrute Jacobs pour toute une série de tâches secondaires. Tout en continuant à dessiner « Le Rayon U » dans les pages de *Bravo*[318], un récit très marqué par l'influence de « Flash Gordon », il entre au service d'Hergé et participe à la refonte des albums noir et blanc pour des versions en quadrichromie. Il collabore également à deux nouveautés en préparation, *Les 7 Boules de cristal* et *Le Temple du Soleil* mais décide de mettre fin à la collaboration en juin 1947, d'une part pour se consacrer à sa propre carrière d'auteur, mais également parce qu'Hergé refuse de mentionner ses collaborateurs sur ses albums. C'est également Jacques Van Melkebeke qui introduit Jacques Laudy auprès d'Hergé. Né le 7 avril 1907, la même année qu'Hergé, Jacques Laudy est le fils d'un peintre réputé, portraitiste officiel d'Albert I^{er} et de la famille royale, et d'une peintre et aquarelliste, Hélène Dumoulin[319]. Bénéficiant d'une formation artistique précoce et poussée, Jacques Laudy passe à l'illustration pendant la guerre, lorsqu'un ami de son père se voit confier la responsabilité de l'édition francophone de *Bravo* ; il fait alors entrer dans le journal un ami rencontré par Jacques Van Melkebeke : Edgar P. Jacobs. Si Laudy se cantonne dans un premier temps dans l'illustration, Jacobs le convainc de passer à la bande dessinée, et Jacques Laudy

[316] Pour plus de détails sur les péripéties de cette délivrance, voir Pierre Assouline, *Hergé*, *op. cit.*, p. 197-202.
[317] *Ibid.*, p. 214.
[318] Edgar-P Jacobs, *Un opéra de papier : les mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, Gallimard, 1981, p. 75.
[319] Didier Pasamonik, « Jacques Laudy », *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°73, novembre 1993, p.46. Collectionneur précoce et ami personnel de l'artiste, Didier Passamonik a été l'un des derniers éditeurs de Jacques Laudy.

franchit le pas en 1944 avec « Les Aventures de Bimelabom et Chibiche » puis de « Gust le Flibustier ». Né à Lens, dans le Hainaut belge, en novembre 1923, Paul Cuvelier est le benjamin des quatre. Autodidacte doué, il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Mons mais, déçu de l'apprentissage, n'y reste que quelques mois avant d'essayer de faire carrière dans l'illustration. En 1945, il demande conseil à Hergé en lui montrant des dessins qui éblouissent celui-ci, qui insiste pour intégrer le très jeune dessinateur à l'équipe naissante[320].

De la conjonction de ces quatre personnalités différentes naît cette « bande des quatre », qui constitue l'armature initiale du journal[321]. Du côté financier, Raymond Leblanc restreint le capital et, si de nombreuses influences et énergies ont concouru à la naissance du titre, seuls deux associés se partagent les parts de la SPRL les éditions du Lombard, créée le 8 août 1946, qui a « pour objet les éditions en tous genres de journaux, de périodiques et de quotidiens illustrés ou non, ainsi que toute affaire quelconque de publicité[322] ». Ses deux associés en sont Raymond Leblanc lui-même et Raymond Lallemand, producteur de cinéma et ancien résistant. Le capital social de quatre cent mille francs (belges) est réparti entre les deux hommes (Hergé sera par la suite associé au capital, à hauteur de 10 %) qui se partagent la gérance, tandis que Raymond Leblanc assure seul la direction de la nouvelle société. La société nouvellement créée fait paraître l'illustré dans les deux langues nationales à partir du 26 septembre 1946 ; deux tiers des soixante mille exemplaires du premier tirage sont réservés à l'édition française, le dernier tiers à *Kuifje*, son homologue flamand.

Raymond Leblanc a également réussi à convaincre de la pertinence du projet les AMP, Agences et Messageries de la Presse, le réseau national de diffusion : ses dirigeants croient tellement en son idée qu'ils consentent une avance sur les quatre premiers numéros, accordant ainsi des facilités considérables à l'entreprenant ex-résistant[323]. Homme d'affaires avisé, Raymond Leblanc prend aussi bien soin de consulter les milieux éducatifs, en rencontrant les proviseurs des trois plus grands collèges de Bruxelles, pour sonder les

[320] Philippe Goddin et Paul (1923-1978) Cuvelier, *« Corentin » et les chemins du merveilleux : Paul Cuvelier et la bande dessinée*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1984.

[321] Recherché par la police pour des articles publiés dans le *Nouveau Journal* et *Le Soir* pendant l'Occupation, Jacques Van Melkebeke doit abandonner en décembre 1946 les fonctions de rédacteur en chef, pour être remplacé par André Fernez.

[322] Frédérique Eldin, *Les Récits historiques dans les illustrés belges Tintin et Spirou (1948-1958)*, *op. cit.*, p. 27.

[323] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 32.

possibilités de diffusion directe, en insistant surtout sur la haute tenue éducative du journal[324].

En quelques jours, le tirage du premier numéro est épuisé et, face au succès, le tirage et la pagination de l'illustré augmentent, passant en décembre à seize pages tirées à quatre-vingt-mille exemplaires. La mise en page est aérée, les couleurs reproduites avec soin. Cependant, si la demande est forte côté wallon, l'édition flamande peine à décoller – et pour cause : Tintin n'a guère traversé la frontière linguistique, et n'est édité en flamand que depuis le mois de septembre[325]. À la recherche d'une locomotive pour tirer son *Kuifje*, il recrute un responsable éditorial pour *Kuifje* (jusque-là simplement traduit), Karel Van Milleghem, qui introduit au printemps 1948 Raymond Leblanc auprès de Willy Vandersteen et d'Albert de Smaele.

Né le 15 février 1913 à Anvers, Willebrord Jan Frans Maris Vandersteen étudie à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers puis exerce divers métiers : menuisier, décorateur-étalagiste... Il fait ses débuts dans la bande dessinée en 1941 avec « De Lollige Avonturen van Pudifar » puis « Barabitje », « Tor », « Piwo »... Sa série la plus connue est publiée à partir du 30 mars 1945 dans *De Nieuwe Standaard* ; initialement intitulée « Rikki en Wiske », elle devient rapidement « Suske en Wiske ». Créateur prolifique, Willy Vandersteen s'entoure d'une multitude de petites mains qui forment un véritable studio, par lequel passent, notamment, Bob de Moor, Tibet ou Maurice Tillieux pour ne mentionner que les auteurs les plus connus côté wallon. Vandersteen reste cependant peu connu en terre francophone, et la proposition de Karel Van Milleghem tombe donc à pic pour lui permettre de conquérir un nouveau public. Cependant, Hergé, directeur artistique du journal, juge le trait de Vandersteen trop vulgaire et spontané. Sous les demandes pressantes de Raymond Leblanc, Hergé cède et accepte de laisser sa chance à Vandersteen, à la condition qu'il discipline son coup de crayon et modère les débordements de son imagination : Hergé, de l'avis général, se comporte au poste de directeur artistique en dictateur graphique, n'acceptant de publier des auteurs au style différent du sien qu'à la condition qu'ils s'en rapprochent le plus possible.

> J'ai tout de suite accepté. Qui refuserait de faire partie d'une si fine équipe ? Mais quand je suis arrivé, je me suis cependant fait taper sur les doigts par le directeur artistique ! Mes dessins étaient trop caricaturaux. Cela manquait surtout de lisibilité… Il est vrai que, jusqu'alors, je ne me souciais guère des proportions et des perspectives. Je laissais courir

[324] *Ibid.*, p. 33.

[325] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordres de fabrication n°795 et 801. Dans un premier temps, *L'Île noire* et *Le Secret de la Licorne* sont tirés à 10 000 exemplaires. Il est possible que des ordres de fabrication non conservés dans les archives révèlent des tirages plus précoces d'albums antérieurs.

> mon crayon. Hergé, qui est un perfectionniste et qui entend volontiers imposer son style à tout le monde, m'a contraint à plus de discipline. Tout en sachant que je ne parviendrai sans doute jamais au niveau d'épuration qui est le sien, je me suis plié à ses exigences[326].

Soumis à cette injonction à adopter un style plus proche de l'épure hergéenne, Vandersteen se plie à l'exercice, affine ses dessins, donne plus de clarté à ses récits, et modifie ses personnages : Bobette s'assagit, Lambique subit une cure d'amaigrissement et de culture... Vandersteen livre les premiers dessins du « Fantôme espagnol », publié à raison d'une demi-page, puis d'une page, à partir du 16 septembre 1948. Le récit sera publié en 1952 simultanément par les éditions du Lombard et par les éditions Érasme qui publient déjà des albums de *Suske en Wiske*. Willy Vandersteen est en effet publié en album depuis 1943, date de la publication de *Piwo, het Houten Paard* par la maison d'édition Ons Volk.

Tout en introduisant Willy Vandersteen dans les pages de *Tintin,* Karel Van Milleghem présente aussi Raymond Leblanc à Albert de Smaele, le flamboyant propriétaire du *Standaard*, qui devient peu après l'imprimeur de *Kuifje*[327]. Né le 18 juin 1921, Albert de Smaele entre comme juriste dans l'entreprise. En 1940, le principal actionnaire du titre, l'ancien ministre flamand Gustave Sap, meurt brutalement, laissant le journal entre les mains de sa veuve Antoinette Gylsen, fille d'un puissant armateur anversois. L'invasion allemande met brièvement fin au titre, mais celui-ci reparaît fin mai 1940 sous le titre *Het Algemeen Nieuws* (« les nouvelles générales »). Cette parution pendant la guerre vaut au journal d'être interdit à la Libération, et lors du combat juridique pour récupérer une autorisation de publication, la fille de Gustav Sap et Antoinette Gylsen, Godelieve Sap fait appel à son fiancé, un brillant étudiant en droit nommé Albert de Smaele. La pugnacité avec laquelle il se bat pour rétablir le titre l'impose comme nouveau directeur en 1947, quand l'autorisation est enfin accordée[328].

À partir de 1947 et surtout au début des années 1950, Albert de Smaele relance le groupe par une stratégie d'acquisition agressive[329]. Fermement décidé à ne pas laisser son entreprise dans l'étroite frontière linguistique, Albert de Smaele lance en 1952 une édition

---

[326] Willy Vandersteen, *in* Jean-Louis Lechat, *Le Lombard, 1946-1996 : un demi siècle d'aventures. 1, 1946-1969*, Bruxelles, Le Lombard, 1996.

[327] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 41.

[328] La bataille pour le titre s'est avérée longue et particulièrement complexe. L'interdiction de parution du *Standaard* a suscité la création d'une société nommé De Gids, responsable de la publication du *Nieuwe Standaard*, et il a fallu toute l'énergie et l'inventivité d'Albert de Smaele pour ramener la propriété du titre entre les mains de sa belle-mère – puisqu'il s'est entre-temps marié avec Godelieve en novembre 1946. Voir sur ce point Sofie Verbrugge, *Albert De Smaele (1921-2009). Het bewogen leven van een veelzijdige krantenmagnaat*, mémoire de master d'histoire sous la direction de Karel Van Nieuwenhuyse, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven, 2012, pp. 40-52.

[329] *Ibid.*, p. 54.

francophone de sa revue *Ons Volk*, *Chez Nous*. Le titre a été récupéré en 1947 par de Smaele, qui reprend par la même occasion son supplément pour la jeunesse, *Ons Volkske* qui paraît depuis 1942 et publie notamment les travaux de Marc Sleen et Willy Vandersteen[330]. La publication de *Chez Nous* témoigne d'ambitions nouvelles pour le groupe Standaard qui, pour chapeauter ses acquisitions, établit le groupe Mirax. Chacun des deux éditeurs trouvant son intérêt à prendre pied dans la région linguistique de l'autre, les négociations sont rapides entre Raymond Leblanc et Albert de Smaele, qui lancent ensemble *Junior,* déclinaison francophone d'*Ons Volkske.* Le premier numéro paraît le 30 avril 1953, avec la particularité de ne pas être diffusé en kiosque, mais par le biais de démarcheurs à domicile, sous forme d'un abonnement couplé avec une assurance contre les accidents du travail[331]. Albert de Smaele voit plus loin et lance en 1952 une édition française *Chez Nous*, pour laquelle il crée une nouvelle société, la SA Unidé, Union interfamiliale d'édition[332]. En quelques années, la seule société Standaard passe de 250 employés en 1947 à 400 en 1952[333].

Entre-temps, Raymond Leblanc entreprend lui aussi de viser au-delà du seul marché belge et, tout en travaillant à dynamiser son *Kuifje*, cherche un partenaire en France pour publier son titre. Observateur attentif de la situation sur le marché français, Raymond Leblanc est conscient de la fenêtre d'opportunité ouverte par les recompositions de l'après-guerre. Face à la fragilisation des anciens titres et aux difficultés d'approvisionnement en papier, le moment est opportun pour se lancer dans le bain de l'édition illustrée enfantine française. Ses excellentes relations avec le directeur des AMP le confortent dans son diagnostic : non seulement le moment paraît bien choisi pour prendre pied en France mais, à court terme, la Belgique court le risque de se faire envahir par les publications françaises, dès que celles-ci seront rétablies[334]. Peu désireux de voir la concurrence plagier sa formule et en tirer tous les bénéfices, Raymond Leblanc entreprend donc de démarcher les éditeurs français pour trouver un partenaire local, avec la bénédiction des AMP.

---

[330] Le titre passe brièvement entre les mains du groupe De Gids, et est transformé en 1947 en '*T Kapoentje*, qui reste le grand concurrent d'*Ons Volkske*, publiant également Marc Sleen ou Willy Vandersteen, Bob de Moor ou encore Tibet.

[331] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 51.

[332] M. Piraux, Yves Winklin, et Centre de recherche et d'information socio-politiques, *Évolution de la concentration et de la concurrence de la presse en Belgique*, Luxembourg, Office des publications officielles des Communautés européennes, Collection « Etudes », Série « Evolution de la concentration et de la concurrence », mai 1978, p. 130.

[333] Karel Van Nieuwenhuyse, *Een Standaard in Vlaanderen? Vlaams-Katholieke krant op zoek naar kwaliteit en politieke invloed 1947-1976,* thèse de doctorat en histoire sous la dir. d'E. Gerard, Katholieke Universiteit Leuven, 2002, p. 259.

[334] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 43.

Tâchant dans un premier temps de trouver un partenaire lui-même, il demande en octobre 1947 au ministère français de l'Information l'autorisation de distribuer son titre par l'intermédiaire de la société des Beaux Films pour la jeunesse, éditrice des films fixes des *Aventures de Tintin*[335]. Cette solution présente cependant trois inconvénients aux yeux de Raymond Leblanc : une surface financière trop modeste (trente mille francs de capital), une inexpérience absolue en matière de presse et, plus préoccupant, le projet soumis au ministère de l'Information ne se voit attribuer qu'un contingent de trente mille exemplaires par semaine, qui ne lui permet pas d'envisager de développer son titre en France[336]. La réussite en Belgique de son titre pousse le directeur des AMP à inciter Leblanc à tenter de trouver un autre partenaire, et envoie à l'été 1948 Leblanc à Paris pour faire la tournée des éditeurs.

Raymond Leblanc fonde l'essentiel de ses espoirs sur l'Union des Œuvres qui, publiant « Tintin » avant-guerre dans *Cœurs vaillants*, devrait être sensible à son projet. Le journal continue de publier Tintin, proposant une reprise de « Tintin au pays de l'or noir » sous le titre « Tintin au pays de l'or liquide ». Mais la centrale de la rue de Fleurus est alors en pleine relance de ses titres *Cœurs vaillants* et *Âmes vaillantes*, qui tentent justement d'utiliser le personnage de Tintin pour accrocher le lectorat le plus large, comme en témoigne l'abbé Courtois :

> Il n'y a pas au monde que « nos petits chrétiens », il y a tous les autres, les « gars de la masse » qui ne liront pas un journal d'apparence pieusarde ou cléricale, mais qui seront accrochés par Tintin et Milou ou Perlin et Pinpin et qui du même coup avaleront le reste, c'est-à-dire la consigne de Jacques Cœur, de Marie-France ou de Jean-Marc, le roman sur les premiers chrétiens de Rose d'Ardenne ou la « page à thème[337] ».

La perspective de perdre Tintin au profit d'un journal certes imprégné de morale catholique, mais strictement laïque, ne peut guère représenter une perspective réjouissante pour l'Union des Œuvres qui oppose une fin de non-recevoir à Raymond Leblanc. Celui-ci, découragé, se prépare à rentrer à Bruxelles bredouille lorsque, dînant avec le représentant local des AMP, celui-ci organise au débotté un rendez-vous avec le jeune Georges Dargaud[338]. Georges Dargaud, dont le *Bob et Bobette* périclite, saborde son titre pour le transformer en édition française du *Journal de Tintin* ; reste à solliciter une augmentation du tonnage du journal, grâce au transfert du tonnage de *Voici-À tout cœur* vers le *Journal*

[335] Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 650.
[336] *Ibid.*
[337] Abbé Courtois, « Compte rendu des journées rédactionnelles des conseillers nationaux et conseillères nationales », 4-6 février 1948, cité par Élodie Maurot *La Presse Fleurus pour enfants 1946-1963,* mémoire de maîtrise d'histoire sous la dir. de Pascal Ory, Institut d'études politiques de Paris, 1995, p. 59.
[338] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 47.

de Tintin. Le contrat conclu entre les maisons d'édition belge et française permet à Dargaud de modifier l'illustré pour l'adapter au public français, mais en n'adaptant que la couverture et le rédactionnel : obligation lui est faite de reprendre les mêmes bandes dessinées, selon l'ordonnancement de son choix[339].

Les premiers temps de l'hebdomadaire sont difficiles, le titre se heurtant à une résistance forte du monde de l'édition, et en particulier de l'Union des Œuvres, qui cherche à briser le lancement du *Journal de Tintin*[340]. Après un lancement à 90 000 exemplaires par semaine, le tirage moyen stagne à 60 000 un an plus tard. Ce n'est qu'au début des années 1950 que les tirages commencent à grimper, assurant la survie du journal.

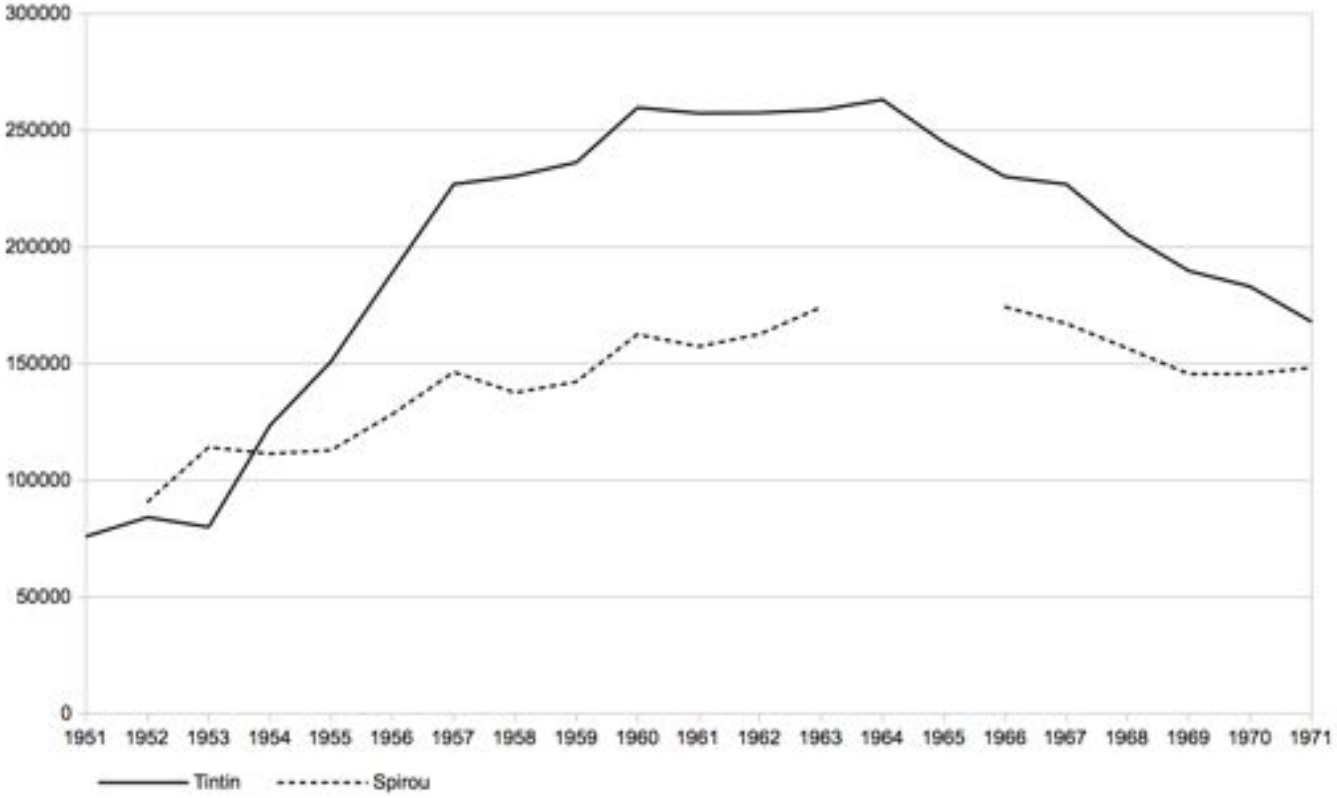


Figure 10 Évolution du tirage de l'édition française du *Journal de Tintin*, 1951-1971. Lorsque les données étaient disponibles, nous avons mentionné le tirage français de *Spirou* à titre de comparaison.

[339] Jean-Louis Lechat, *Le Lombard, 1946-1996*, *op. cit.*, p. 97.

[340] Sur la contre-offensive menée par l'Union des Œuvres, voir Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 651-652.

La concurrence entre les deux titres belges que sont *Le Journal de Tintin* et son aîné *Spirou* permet aux deux titres de décoller tous deux sur le marché français au milieu des années 1950. Des trois titres qui se lancent spécifiquement dans la publication de bande dessinée pour la jeunesse après-guerre, *Le Journal de Tintin* est le dernier à passer le cap des 100 000 exemplaires en moyenne par semaine, en 1954, quand *Spirou* l'a passé l'année précédente et alors que *Vaillant* tire à 161 000 exemplaires hebdomadaires. Mais la progression du titre est considérable, et *Le Journal de Tintin* dépasse, dès 1954, son concurrent de Marcinelle avant de distancier à partir de 1957 *Vaillant* dont le dynamisme s'essouffle. *Le Journal de Tintin* franchit alors la barre des 200 000 exemplaires hebdomadaires, atteignant un niveau de ventes toujours supérieur à 200 et parfois même 250 000 exemplaires pendant une décennie, avant d'entamer sa chute au tournant des années 1970.

Franco-belge, le journal l'est par son rédactionnel et ses couvertures : dans le climat très hostile à l'égard de la presse illustrée d'origine étrangère, Georges Dargaud consacre prudemment la couverture du premier numéro du *Journal de Tintin* au « colonel Leclerc pendant la bataille du Fezzan » avec une illustration signée d'Étienne Le Rallic. Lors du lancement de l'hebdomadaire, Georges Dargaud prend soin d'utiliser pour les pages françaises de son journal des illustrateurs français comme Le Rallic, Jean Trubert ou encore Rémy Bourlès. Mais franco-belge, le journal l'est, plus largement, de par le recrutement de son équipe de dessinateurs qui, y compris lorsqu'ils sont employés par le Lombard et publiés dans l'édition belge, sont pour une bonne part d'origine française. L'augmentation de la pagination du journal et le départ de Cuvelier vers d'autres horizons artistiques rendent en effet criante la nécessité d'élargir l'équipe des auteurs au-delà de la « bande des quatre », en dépit des réticences marquées d'Hergé à publier dans « son » journal des auteurs au style différent du sien. C'est ainsi que parmi les nouveaux auteurs qui rejoignent la rédaction entre 1948 et 1953, on trouve l'incontournable Étienne Le Rallic qui signe notamment le western « Teddy Bill », le Strasbourgeois Jacques Martin, né en 1921 et qui publie les aventures du Gaulois « Alix l'intrépide » à partir de 1948, le normand Raymond Reding (né en 1920), passé par *Bravo* avant de rejoindre *Tintin* en 1950, le Nantais Jean Graton, né en 1923 et passé par la World's Press avant de publier ses premiers récits sportifs dans *Tintin* en 1953 ou encore le vétéran André Galland, né à Sedan en 1886, pilier des publications Offenstadt avant-guerre et cofondateur en 1947 de l'Union des Artistes Dessinateurs Français, qui publie quelques récits en 1951-1952.

B. Du journal à l'album : une conversion prudente

L'initiative de publier des albums à partir du matériel contenu dans le *Journal de Tintin* vient du partenaire belge. Raymond Leblanc a eu l'occasion à maintes reprises de revenir sur l'improvisation avec laquelle est lancé ce programme de publication :

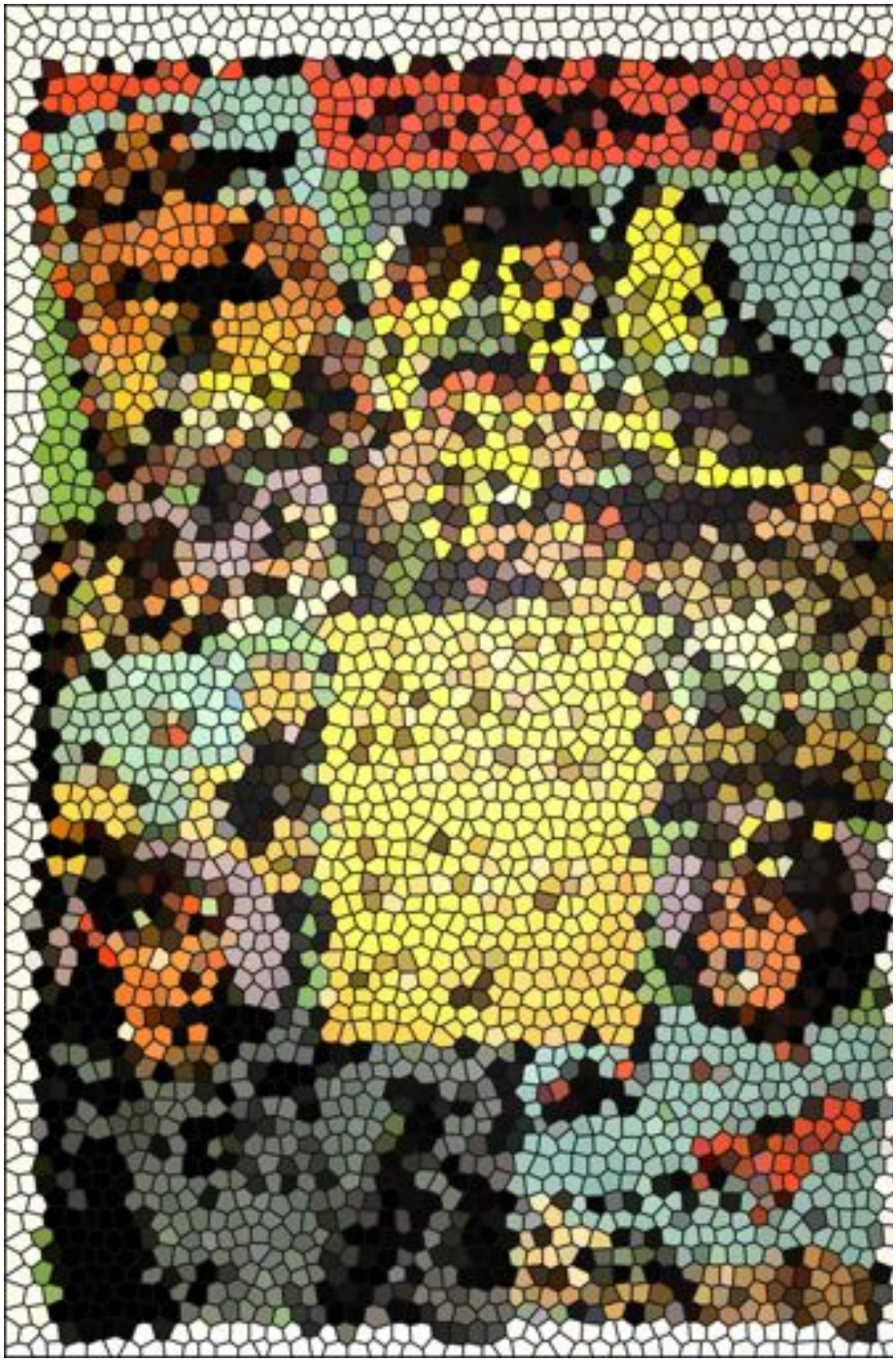
> Notre but, c'était de lancer un journal *Tintin* et, éventuellement après, un journal pour filles... Et puis, après deux ou trois ans de parution du journal, nous avons reçu des demandes de plus en plus nombreuses de lecteurs nous réclamant l'album de « L'Espadon » ! Il n'était pas question pour nous de faire des albums de Tintin, puisque ceux-ci étaient édités par Casterman. Mais ces demandes nous ont fait réfléchir, et nous avons fait ce premier album de Jacobs à titre de test, pour voir comment les lecteurs allaient réagir. Parce que nous nous posions la question : « Ils viennent de lire cette histoire dans le journal « Tintin », comment se fait-il qu'ils en redemandent ? » Et pourtant, ils en redemandaient tellement que le succès de ce premier album fut étonnant... Et c'est de là que nous sommes partis, et nous avons fait des petites enquêtes de marché comme cela se faisait dans ce temps-là. Très modestement, on faisait des référendums dans le journal, et les histoires les plus plébiscitées furent éditées les premières en album[341].

Le partenariat entre Raymond Leblanc et Georges Dargaud aboutit fort logiquement à faire publier, en France, les albums du Lombard par Dargaud qui, d'éditeur de presse, retrouve une activité d'éditeur de livre, cette fois-ci pour des ouvrages d'un luxe sans commune mesure avec les fascicules qu'il a pu réaliser jusque-là. Les premiers albums sortis des presses du Lombard s'imposent par la qualité de leur fabrication : papier épais, couleurs soignées, dos toilées, gardes élégantes... La parution des albums est proclamée dans le dernier numéro de l'année 1950 de l'édition belge du *Journal de Tintin*, qui annonce pour le lendemain la sortie d'« un album de 64 pages en couleurs, présenté sous une luxueuse reliure cartonnée, contenant de nombreuses planches nouvelles qui n'ont pas paru dans *Tintin* », en proposant aux lecteurs une séance de dédicace, dans les locaux du Lombard, au 24 de la rue des Lombards. Les lecteurs peuvent s'y rendre avec leur propre exemplaire acquis en librairie, avec un exemplaire acquis sur place contre soixante-cinq francs, voire, pour les plus fortunés d'entre eux, un exemplaire numéroté, coûtant cent francs de plus que l'édition courante[342]. Raymond Leblanc prépare ce lancement depuis un an, cherchant des modes de valorisation de son catalogue.

En elle-même, la forme de publication qu'il adopte n'a rien de bien original ; ce qui l'est davantage, en revanche, c'est le soin accordé à la fabrication, qui témoigne d'une attention formelle intransigeante qui affecte aussi bien la maquette du *Journal de Tintin* que la réalisation de ses livres. L'exiguïté de ses locaux du 55 de la rue des Lombards a

[341] Raymond Leblanc, entretien avec Hugues Dayez dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 15.
[342] *Le Journal de Tintin* (édition belge) n°52, 27 décembre 1950.

contraint quelques mois auparavant Raymond Leblanc à déménager pour des locaux situés à quelques mètres de là, beaucoup plus vastes, dotés d'un rez-de-chaussée commercial qu'il transforme en point de vente de son journal, des recueils d'invendus, et des albums *Tintin* publiés par Casterman. L'étude de marché empirique qu'il mène sur place, dans ce local où les enfants de Bruxelles viennent réclamer des recueils rassemblant leurs aventures favorites, le convainc de passer le cap et de se lancer dans l'édition.



Ill. 14 Annonce de la séance de dédicace du *Secret de l'Espadon* par Edgar P. Jacobs le 28 décembre 1950, parue initialement dans *Le Journal de Tintin* du 27 décembre 1950. Source : http://blake-jacobs-et-mortimer.over-blog.com/article-30354390.html (consulté le 12 novembre 2010).

La séance de dédicaces du *Secret de l'Espadon* pose les jalons d'un rituel qui ne va longtemps guère qu'enrichir ce schéma initial : création de la rareté par le tirage de tête, valorisation de la signature de l'auteur, ce moment met en scène un rapport à l'objet album très précocement ancré dans une valorisation du livre, de son auteur et de sa rareté. Raymond Leblanc, pour sa part, assiste anonymement à la scène[343], et se forge « la certitude qu'il tient là un nouveau marché. Il ne lui paraît pas essentiel, à côté de celui que représente le développement du journal, mais permet de donner une dimension supplémentaire aux auteurs et de commencer à pérenniser leur œuvre[344] ». Outre *Le Secret de l'Espadon*, les éditions du Lombard publient *Les Extraordinaires aventures de Corentin*, de Paul Cuvelier (et Jacques Van Melkebeke, dont la contribution à l'écriture du scénario n'est pas créditée). Au quatrième plat du premier volume, l'éditeur inscrit d'emblée le titre dans une collection, annonçant la publication dans un futur évasif de cinq titres supplémentaires (outre *Le Secret de l'Espadon* et *Corentin*). De fait le dernier titre annoncé, *Le Voleur de Bagdad,* ne paraît que... vingt-neuf ans plus tard, aux éditions Bédescope. Si le cas de cet album est exceptionnel, ce n'est qu'en 1956 que les quatre autres titres sont publiés, témoignant d'un démarrage poussif du programme éditorial des éditions du Lombard. Malgré leur modestie, les ambitions éditoriales de Raymond Leblanc suscitent l'ire d'Hergé : ces albums luxueux, au prix soigneusement calqué sur celui des albums *Tintin* de Casterman et proposant eux aussi un contenu intégralement en quadrichromie agrémenté de « hors-textes », Hergé les perçoit comme une concurrence déloyale. Il s'offusque de cette initiative intempestive de son éditeur, considérant qu'« un album de Blake et Mortimer acheté est un album de Tintin qu['il] ne vendra pas[345] ».

Ce sentiment est partagé par Casterman, l'éditeur tournaisien des albums de *Tintin*, qui ne peut que s'irriter de voir surgir un concurrent au dynamisme préoccupant. L'activité déployée par Dupuis peut certes représenter un problème, mais la réalisation d'albums d'histoires tirées du *Journal de Tintin*, signées d'un ancien très proche collaborateur d'Hergé, mécontente la rue des Sœurs noires. Pour apaiser son confrère tournaisien, Raymond Leblanc lui confie la réalisation des recueils du journal, qui représentent aux yeux de Casterman la concurrence la plus directe, ainsi que la mise en reliure de ses

[343] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 52.
[344] *Ibid.*
[345] *Ibid*

albums de la collection du Lombard, jusqu'en 1958 au minimum[346]. Raymond Leblanc a beau jeu de rappeler à son confrère, ainsi qu'à son directeur artistique, que les auteurs ne jouent pas dans la même catégorie au Lombard et chez Casterman. On n'en prendra ici qu'un exemple, attesté très précisément par les fiches de fabrication des presses tournaisiennes, les sorties en 1954 et 1955 de deux nouveautés. À Tournai, la sortie d'*On a marché sur la lune* occasionne un tirage 117 338 exemplaires[347], un tirage légèrement en retrait par rapport aux deux albums précédents, qui ont chacun battu des records[348]. Quelques mois auparavant, Jacobs publie le premier volume du *Mystère de la Grande Pyramide,* dont deux fournées sont mises en reliure à quelques mois d'intervalle en janvier et octobre 1955[349], pour vingt mille exemplaires à chaque fois, dont une quinzaine de milliers en français. Il reste délicat, à la lumière de ces seuls chiffres, de déterminer le tirage exact du volume. Mais la concurrence n'est pas totalement négligeable : quinze mille exemplaires par réassort lorsque Tintin tire à vingt-cinq mille représente un succès qui pourrait effectivement fragiliser l'assise de *Tintin* dans une économie de l'album largement malthusienne. Les tirages des autres titres restent cependant bien en-deçà de la série « Blake et Mortimer » et, en 1958, *Le Talisman noir* de François Craenhals n'est tiré qu'à 14 360 exemplaires[350].

Si la « collection du Lombard peut représenter une éventuelle menace pour Hergé, elle met longtemps à prendre forme, tant l'établissement d'un catalogue s'est fait lentement pour le Lombard.

[346] Archives Casterman, Imprimerie, fiches de fabrication. Des lacunes existent dans ce fonds en cours de classement, et il n'a pas été possible de poursuivre dans des conditions satisfaisantes l'investigation au-delà de 1958.

[347] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n° 2344 du 12 octobre 1954.

[348] *Tintin au pays de l'Or noir* a fait l'objet d'un premier tirage de 120 049 exemplaires en janvier 1951, et *Objectif Lune* frôle les 140 000 exemplaires en décembre 1953. Le premier tirage d'*On a marché sur la Lune* reste donc prudent, avec un tirage cumulé inférieur à la version française du volume précédent. Prudence excessive ? En 1955, Casterman est contraint de procéder à trois retirages de 25 000 exemplaires chacun, en janvier, février et août 1955.

[349] Le titre paraît en effet en mai 1954, mais les archives Casterman, intactes sur cette période, ne conservent pas trace d'une quelconque intervention sur *Le Mystère de la Grande Pyramide*. Il semble donc que l'accord entre Raymond Leblanc et Robert-Louis Casterman ne se soit concrétisé qu'à ce moment, entre mai 1954 et début 1955.

[350] Sous réserve que le Lombard n'ait pas fait relier un autre lot ailleurs.

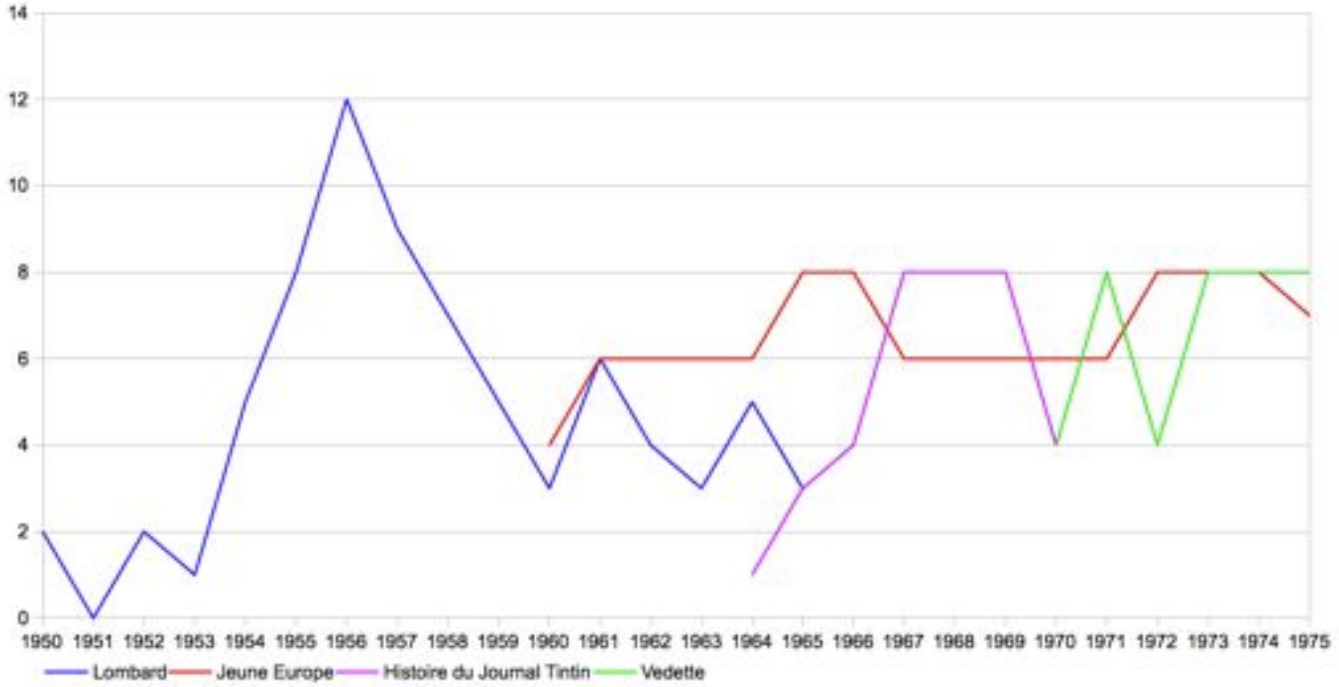


Figure 11 La production d'albums de bande dessinée par le Lombard, répartie par collections (1950-1975).

La production d'albums met longtemps à prendre de l'ampleur : fin 1954, le catalogue du Lombard ne compte encore que dix titres. Ce n'est qu'à partir de cette année-là que la production commence à décoller. Entre-temps, les lecteurs ont du s'armer de patience : deux années entières s'écoulent entre la parution du premier et du deuxième volume du *Secret de l'Espadon*... Pendant cette période, Raymond Leblanc privilégie les opérations commerciales qu'il peut monter en association avec son journal, par l'intermédiaire du « Timbre Tintin » en Belgique, renommé « Chèque Tintin » en France, une série de chèques cadeaux à découper dans les pages du *Journal de Tintin* et sur des emballages de produits associés à l'opération, dans l'objectif de gagner des produis dérivés du *Journal de Tintin*.

Fin 1952, alors que le catalogue des éditions du Lombard compte quatre titres, la présence des albums est attestée sur le marché français par l'apparition de la maison Dargaud parmi les annonceurs du *Catalogue de livres d'étrennes*, dans lequel la maison Dargaud propose des abonnements au *Journal de Tintin,* ainsi que sa « collection des histoires parues dans *Le Journal de Tintin* », qui n'a pas encore officiellement pris le nom de « Collection du Lombard ». Entre 1952 et 1958, Dargaud se contente de publier sous son propre label les ouvrages édités par le Lombard. En 1958, le Lombard développe aussi une série d'albums tirés de *Line, le journal des chics filles*, une collection qui reste limitée

à six titres au total. Mais ce n'est qu'après avoir racheté *Pilote* que Dargaud peut véritablement développer une politique éditoriale autonome. En librairie, il peut s'appuyer sur la force de frappe que lui offre le catalogue du Lombard, tout en jouant la concurrence en proposant systématiquement ses albums de la « collection *Pilote* » un franc de moins que la « collection du Lombard »... L'impulsion décisive qui va achever de placer Georges Dargaud au premier rang des éditeurs de bande dessinée en France résulte des effets du « phénomène Astérix ».

C. Astérix, phénomène éditorial ; du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France[351]

> Notre histoire, publiée dès le premier numéro de Pilote, remporte aussitôt un assez vif succès auprès de nos lecteurs, ce qui nous satisfait d'autant plus que sa publication sous forme d'albums semble également promise à un assez bon succès d'édition, le tirage de chaque nouvel album étant double du tirage de l'album précédent. Et puis, tout à coup, mystérieusement, il se passe quelque chose : le simple succès d'édition se transforme et devient le phénomène Astérix[352] […].

Le 19 septembre 1966, *L'Express* titre en couverture : « le phénomène Astérix ». Mais de quel « phénomène » parle-t-on ici ? L'engouement des Français pour les aventures du petit Gaulois résulte-t-il seulement de la rencontre miraculeuse, entre deux créateurs géniaux et « l'air du temps » ? La création inopinée par deux auteurs en mal de héros, la modestie des tirages initiaux, le contraste offert avec le succès sans précédent qui approche bientôt : tout concourt à nourrir le mythe des origines de la série. Les nombreuses analyses portant sur ce « phénomène Astérix » font, bien souvent, étrangement l'impasse sur les stratégies éditoriales ayant permis ce succès phénoménal, comme si tout s'était passé « tout à coup, mystérieusement », comme semble le croire René Goscinny.

Les très nombreuses analyses qu'a suscitées la série creusent généralement le sillon tracé dès les années 1960, voyant dans les aventures du petit Gaulois le miroir d'une certaine France gaullienne, fièrement ancrée dans ses particularismes, bien décidée à ne céder à aucun envahisseur, romain, soviétique ou américain : le petit village gaulois offre

[351] Nous avons eu l'occasion d'avancer un certain nombre d'éléments préparatoires sur Astérix au colloque « Le Tour du monde d'Astérix » des 30 et 31 octobre 2009, éléments que l'on peut retrouver dans Sylvain Lesage, « Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France », *in* Bertrand Richet (dir.), *Le tour du monde d'Astérix : actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 39-57, réflexions que nous avons poursuivies et approfondies dans le catalogue de l'exposition Astérix organisée par la Bibliothèque nationale de France du 16 octobre 2013 au 19 janvier 2014 : Sylvain Lesage, « Édition », *in* Carine Picaud (dir.), *Astérix de A à Z*, Paris / Malakoff, BnF / Hazan, 2013, p. 58-62.

[352] René Goscinny, conférence au Rotary Club de Paris, mai 1967. Texte reproduit dans Caroline Guillot et Olivier Andrieu, *Goscinny*, Paris, Chêne, 2005, p. 208.

une métonymie frappante de l'exception culturelle et politique française[353]. Cette piste de réflexion a prouvé sa fécondité, des intuitions d'André Stoll[354] aux travaux de Nicolas Rouvière[355] notamment. La recherche s'est donc concentrée sur l'analyse des contenus et représentations que propose la série. Mais peut-on comprendre, pour reprendre les termes de Lucien Febvre, la portée du ferment si l'on ignore comment fut lancée la marchandise ? Si d'autres ont brillamment analysé en quoi le succès d'*Astérix*[356] révèle des pans entiers de l'histoire culturelle contemporaine de la France, il nous paraît urgent de comprendre comment ce succès est possible et comment il est construit. *Astérix* est en effet régulièrement supposé avoir fait advenir une bande dessinée pour adultes ; en « attirant l'attention générale, [Astérix] entraîner[ait] une revalorisation culturelle de la bande dessinée en tant que telle[357] ». Pourtant, la manière dont *Astérix* rebat les cartes de l'édition n'a jamais été questionnée.

Astérix n'est pas seulement un phénomène culturel, politique et sociologique : avant cela, la série est un phénomène éditorial. C'est en raison de ce regard porté sur la construction du succès, et non sur sa gestion, que nous limitons ici notre analyse aux années de collaboration du duo Goscinny-Uderzo[358], pour comprendre la fabrique du succès éditorial d'Astérix. Au-delà du seul cas d'Astérix, ce « phénomène Astérix » permet d'éclairer les mutations de l'espace éditorial dans les années 1960, au moment où le marché de l'album de bande dessinée entre dans l'ère du million d'exemplaires, fixant un nouvel horizon de réussite à un secteur qui sort de la marginalité.

1. Chronologie du succès éditorial

Un an après avoir racheté *Pilote*, Dargaud lance la collection d'albums du même nom. Outre Barbe Rouge et Michel Tanguy, la première salve de titres compte la série Astérix le Gaulois. Tous les ans, selon une maquette identique, un nouveau titre de chacune des séries est proposé à la vente, mais l'album n'est alors qu'un élément secondaire dans l'économie

[353] C'est déjà l'angle adopté par le *New York Times*, dans son article intitulé : « Un héros de bandes dessinées prend le cœur des Français » en 1966. Par ailleurs, dès ce numéro de *L'Express*, Jean-Noël Gurgand voit dans la série créée par Goscinny et Uderzo une parodie de l'action résistante du Général de Gaulle.

[354] André Stoll, *Astérix, l'épopée burlesque de la France*, Bruxelles, Complexe, 1978.

[355] Nicolas Rouvière, *Astérix ou Les lumières de la civilisation*, Paris, PUF / Le Monde, 2006.

[356] Nous désignons sous ce terme générique la série de Goscinny et Uderzo qui a reçu plusieurs appellations : certains des albums sont sous-titrés *Une aventure d'Astérix le Gaulois*, d'autres *Une aventure d'Astérix*, d'autres enfin, simplement *Astérix*, au gré des éditions.

[357] Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 101.

[358] Sur la gestion de ce succès, voir Sylvain Lesage, « L'édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 », *in* Groupe Acme (dir.), *Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale. Tirer un trait / tisser un lien : actes du colloque de Liège de novembre 2011*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 137‑150.

d’une collection qui repose d’abord sur le journal, comme l'indique très nettement le nom générique choisi pour désigner la collection, qui relie celle-ci à la parution périodique. Les chiffres des premiers tirages des albums de la série sont, dans les ouvrages consacrés à Astérix, contradictoires, divergents, avec des indications très variables pour certains des albums. Les fiches du dépôt légal permettent de pallier ces incertitudes.

Les premiers tirages des albums d'Astérix inscrivent Astérix dans une économie de la bande dessinée reposant d'abord sur la presse, le journal, et les tirages des deuxième et troisième volumes de la série semblent très proches de ce qui est alors pratiqué par les éditions du Lombard : Georges Dargaud, familier de la commercialisation des albums du Lombard depuis une décennie lorsqu'il lance le premier titre d'Astérix, s'inspire évidemment de cette expérience pour évaluer son marché. En tirant *Astérix le Gaulois* à 6 000 exemplaires, Georges Dargaud ne fait pas autre chose que répéter timidement la formule de son modèle, Raymond Leblanc : constatant le succès populaire de la série (courrier des lecteurs, émission radiophonique...), il décide de le décliner sous un nouveau format, le livre. Il est tentant de sourire de ce faible tirage initial (même si celui-ci fait le bonheur des rares possesseurs d'éditions originales...), mais le marché de l'album de bande dessinée n'en est encore qu'à ses balbutiements. Malgré le succès de la série dans *Pilote*, le risque commercial que prend Georges Dargaud n'est donc pas négligeable.

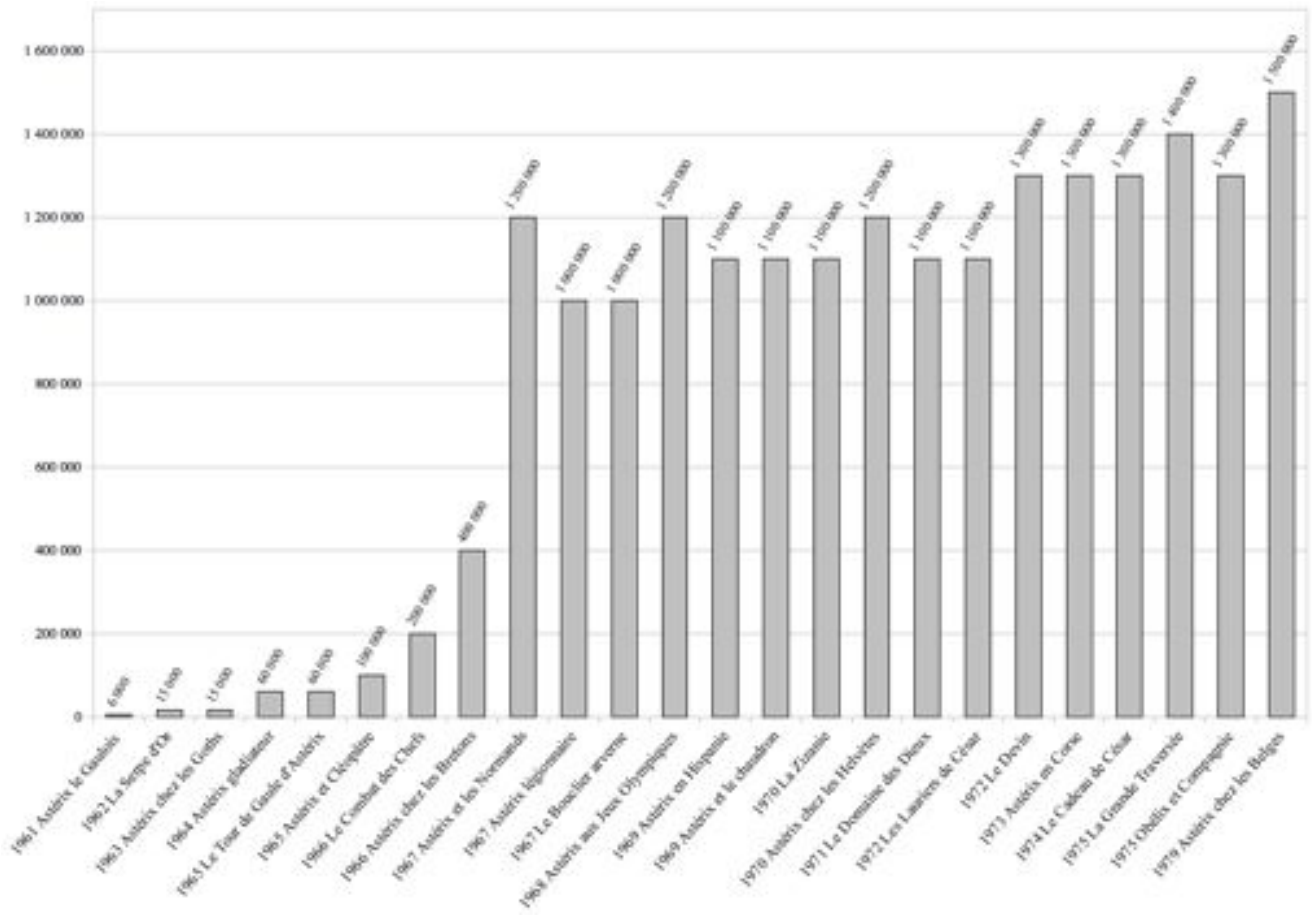


Figure 12 Tirages initiaux des albums d'Astérix, 1961-1979

Cependant, Albert Uderzo, à de multiples reprises, s'est plaint de la frilosité de son éditeur[359], qui n'aurait pas défendu suffisamment la série, ne l'aurait pas suffisamment poussée vers le haut. Il nous semble délicat de nous prononcer sur ce point, en l'absence de sources solides du côté des éditions Dargaud. À observer l'évolution des chiffres de tirage, on aperçoit dans un court laps de temps trois paliers essentiels. En 1963-1964, la décision de retirer les trois premiers volumes, et de gonfler le tirage initial du quatrième marque la volonté de mettre en place une politique éditoriale volontariste, reposant sur la volonté de valoriser l'ensemble de la série. En 1964, avec 60 000 exemplaires, Dargaud fait preuve d'une ambition marquée en terme de tirage. Pour la même année, le tirage moyen de l'édition, toutes catégories confondues, est de 15 265 exemplaires pour une nouveauté – et 21 402 exemplaires pour l'édition jeunesse. Un an auparavant, *Les Bijoux de la Castafiore* connaît un tirage initial de 100 000 exemplaires[360]. *Astérix gladiateur* est donc tiré au

[359] Albert Uderzo, *Uderzo se raconte*, Paris, Stock, 2008, p. 172‑173.

[360] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n°6553 du 10 juillet 1963. Ce premier tirage de 102 162 exemplaires est suivi d'un deuxième tirage, de niveau identique, dès le mois de septembre

même niveau que la version couleurs du *Sceptre d'Ottokar* en 1949[361], huitième tome d'une série commencée dix-neuf ans plus tôt !

En 1965, la décision de publier deux albums la même année marque un changement d'échelle, avec l'adoption d'une stratégie d'occupation à outrance de l'espace médiatique et de l'espace de librairie. De manière significative, c'est seulement à partir de 1965 que la « collection Pilote » occupe la première place dans les catalogues de livres d'étrennes de Dargaud. Jusque-là, la primauté était accordée aux albums de la collection du Lombard et, si Dargaud vend un franc moins cher ses propres albums, les albums du Lombard occupent le premier rang. En 1964, les vingt-quatre titres proposés en catalogue prennent ainsi, symboliquement, le dessus sur les neuf titres que Dargaud propose en « collection Pilote ». L'année suivante, la hiérarchie est inversée, et le catalogue, imprimé dans une luxueuse quadrichromie, s'ouvre sur Astérix et Obélix tendant leurs bras aux lecteurs.

Ce cap correspond aussi à une accélération du calendrier de parution des albums. En 1965, un sixième titre sort tandis que les autres séries n'en comportent encore que cinq. Le septième titre, *Le Combat des chefs*, paru en janvier 1966, correspond à l'émancipation éditoriale d'Astérix. Le rythme éditorial s'est en effet accéléré. La période s'écoulant entre la parution hebdomadaire dans les pages de *Pilote* et la sortie de l'album en librairie est de plus en plus courte : 16 mois pour *La Serpe d'or*, 8 mois *pour Le Combat des chefs*, puis seulement 6 ou 4 mois pour les suivants. Cette cadence éditoriale accélérée accompagne la hausse spectaculaire des tirages. En 1967, deux albums sont tirés à un million d'exemplaires : *Astérix et les Normands*, (1,2 million), et *Astérix légionnaire* (1 million). Un palier est bien franchi, et même si les tirages continuent d'augmenter, la progression est plus légère. Le tirage record d'*Astérix chez les Belges* est, lui, sans doute à mettre en rapport avec l'émotion déclenchée par la disparition de René Goscinny avant la sortie de l'album.

Ce qui frappe également, c'est la mise en place d'une stratégie de saturation de l'espace de librairie, en retirant rapidement les albums épuisés, et en mettant en place plusieurs albums dans la même année. Dès 1963, on observe les premiers retirages du début de la série. En 1965, les cinq premiers volumes sont retirés deux fois, *Astérix et Cléopâtre,* lui, est retiré trois fois. Pour l'année 1966, année d'explosion du « phénomène » Astérix, on dispose des chiffres de retirage, communiqués au service du dépôt légal :

[361] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n°1320 du 27 janvier 1949.

Tableau 3 Tirages des albums de la série Astérix en 1966

Titre de l'album	Tirage initial	Retirage
Le Combat des chefs	200 000	400 000
Astérix chez les Bretons	400 000	500 000
Astérix le Gaulois		350 000
La Serpe d'Or		350 000
Astérix et les Goths		350 000
Astérix gladiateur		350 000
Le Tour de Gaule d'Astérix		350 000
Astérix et Cléopâtre		350 000
TOTAL	600 000	3 000 000

Pour cette seule année, donc, ce sont au total 3,6 millions d'ouvrages qui sont imprimés. Certes, ce chiffre nous donne une indication sur le tirage, et il ne s'agit nullement d'un chiffre des ventes de la série. Il nous donne néanmoins une idée plus fine de l'ampleur du phénomène : avec autant d'ouvrages mis en place dans les librairies, à grands renforts de publicité, il n'est guère étonnant que les médias remarquent le « phénomène ». Le « phénomène Astérix », ce n'est donc pas – seulement – une mystérieuse alchimie entre des auteurs, leur œuvre et le public. Il repose sur une redoutable stratégie de saturation de l'espace éditorial mise en place par Georges Dargaud, qui joue un rôle central dans la formation de ce mythe contemporain qu'est Astérix.

2. La construction du phénomène éditorial : de la presse au cinéma

L'album ne constitue cependant qu'une des modalités d'accès à l'œuvre de Goscinny et Uderzo. Une des particularités d'*Astérix* est en effet de s'être d'emblée inscrit dans une logique transmédiatique[362]. La principale nouveauté que représente *Astérix* sur le terrain

[362] Nous évoquons là quelques-unes des logiques transmédiatiques qui caractérisent *Astérix*, afin de resituer le phénomène éditorial dans une perspective plus large. Nous traitons séparément la question des adaptations sous forme de disques : cf *infra*, II, « des bulles en vinyl ».

médiatique ne se situe pas du côté de la nature des adaptations, mais plutôt du côté du contexte médiatique. Du temps de *Zig et Puce*, abondamment décliné sur plusieurs supports, la radio, c'est encore la lourde TSF qui trône sur le buffet de la salle à manger, et que l'on écoute en famille ; le tourne-disque, lui, est rare. À la fin des années 1950, tourne-disque et transistor sont devenus des biens de consommation courants, des biens massivement présents dans les familles, et qui s'imposent comme vecteurs d'une culture de masse placée sous le signe de la jeunesse[363]. L'écoute de la radio et des disques s'individualise, permettant une nouvelle relation à la culture sonore.

Astérix est sans doute l'un des premiers héros de bande dessinée à s'affranchir aussi nettement du papier, à s'inscrire *simultanément* sur plusieurs registres médiatiques. De même qu'outre-Atlantique, la série radiophonique diffusée sur Mutual Broadcasting System à la radio, dans les années 1940, avait beaucoup contribué à la popularité du *Superman* créé par Jerry Siegel et Joe Shuster, et avait forgé bien des traits du personnage[364], dans le cas d'Astérix, la radio et le disque ont joué le rôle d'accélérateurs de croissance. Dans les années 1960, la popularisation d'Astérix s'opère d'abord par le disque, avant le feuilleton diffusé sur les ondes de l'ORTF à compter de l'été 1966. La stratégie de Dargaud repose sur l'idée qu'il faut valoriser la bande dessinée à travers d'autres médias que l'imprimé. Disques, adaptations radiophoniques et cinématographiques ont très tôt accompagné l'œuvre créée pour *Pilote,* et il faut pour comprendre cette insertion d'Astérix dans un univers multimédiatique revenir sur la genèse de *Pilote*, qui en accueille les aventures.

Les personnages à l'initiative de *Pilote* évoluent dans les milieux de la radio et de la publicité, de François Clauteaux, ancien responsable publicitaire chez L'Oréal et père d'un enfant-vedette du monde publicitaire, Rodolphe, à Jean Hébrard, courtier en publicités à la Word Press[365]. Celui-ci y avait fait la connaissance de Jean-Michel Charlier, René Goscinny et Uderzo, tous trois employés de la société. Lorsqu'en 1956 Georges Troisfontaines licencie Goscinny, celui-ci, rejoint par Charlier, Uderzo et Hébrard, se

[363] Voir sur ce point Nicolas Rouvière, *Astérix ou Les lumières de la civilisation*, *op. cit.* et Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois*, *op. cit.*

[364] On peut ainsi songer à l'« invention » de la kryptonite, introduite pour la première fois en 1943 en raison de la maladie d'un des acteurs, Bud Collyer.

[365] L'histoire non apologétique du journal *Pilote* reste à écrire. Pour quelques éléments sur la naissance du journal, voir http://leblogdujournalpilote.blogspot.fr/2012/07/le-premier-printemps-de-pilote.html (consulté le 4 juillet 2013). Ce site très complet rassemble de multiples informations inédites, proposant en particulier des scans de plusieurs versions des maquettes préparatoires et du numéro 0. De nombreux renseignements ont été recueillis auprès de Rodolphe Clauteaux, décédé depuis. Concernant François Clauteaux, l'entretien qu'il a accordé à Patrick Gaumer est incontournable : Patrick Gaumer, *Les années « Pilote » : 1959-1989*, Paris, Dargaud, 1996, p. 52-54. Rémo Forlani revient aussi sur le lancement de *Pilote* dans ses mémoires, Remo Forlani, *Toujours vif et joyeux: histoire vraie*, Paris, Denoël, 2003, p. 295-317.

reconvertit dans la publicité, avec Edi-Presse et Edi-France. *Jeannot*, puis *Clairon* et *Pistolin* relèvent tous de démarches publicitaires adossés à des marques de chocolat, de pâtes, de céréales[366]… L'équipe avance d'abord le titre de *Champion*, du nom d'une émission juvénile diffusée chaque jeudi sur Radio-Luxembourg, avant d'adopter le *Pilote* qu'envisageait Clauteaux à la Libération. L'équipe réunie fonde la Société d'édition Pilote, dont le capital social d'un million de francs se divise en cent parts de dix mille francs, réparties entre René Ribière, Charles Courtaud, Raymond Joly, François Clauteaux et la société EdiPresse, société anonyme au capital de 600 000 F[367]. La société se donne pour objet

> toutes opérations intéressant la création, l'impression, par tous procédés, la publication, la vente et l'exploitation de journaux et plus spécialement de l'hebdomadaire *Pilote*, de livres, d'albums, revues et publications quelconques et d'une manière plus générale toutes opérations concernant l'Edition et l'Imprimerie[368].

Pour offrir des gages de sérieux à la Commission de surveillance et de contrôle, la gérance est confiée à René Ribière, député UNR de Seine-et-Oise resté célèbre pour avoir, quelques années plus tard, combattu Gaston Deferre en duel à l'épée. Le public, lui, est conquis, avec des ventes stabilisées à hauteur de 125 000 exemplaires[369]. Il faut dire que le lancement s'est accompagné d'une campagne de promotion sans précédent sur les ondes : dès septembre 1959, Clauteaux intervient sur les ondes de Radio-Luxembourg, en se présentant comme le rédacteur en chef de *Pilote*, dont des annonces sont publiées dans *L'Almanach Radio-Luxembourg* pour préparer le succès du premier numéro, le 29 octobre 1959. Le lien entre le journal et Radio-Luxembourg sont si étroits que moins d'un an après la sortie du premier numéro, le jeudi 29 septembre 1960, l'émission « Champion » s'arrête pour laisser la place, la semaine suivante, à l'émission « Pilote », dans laquelle sont proposés des feuilletons radiophoniques mettant en scène les trois séries phares du journal[370] : « Michel Tanguy », « Le Démon des Caraïbes », et « Astérix le Gaulois ».

---

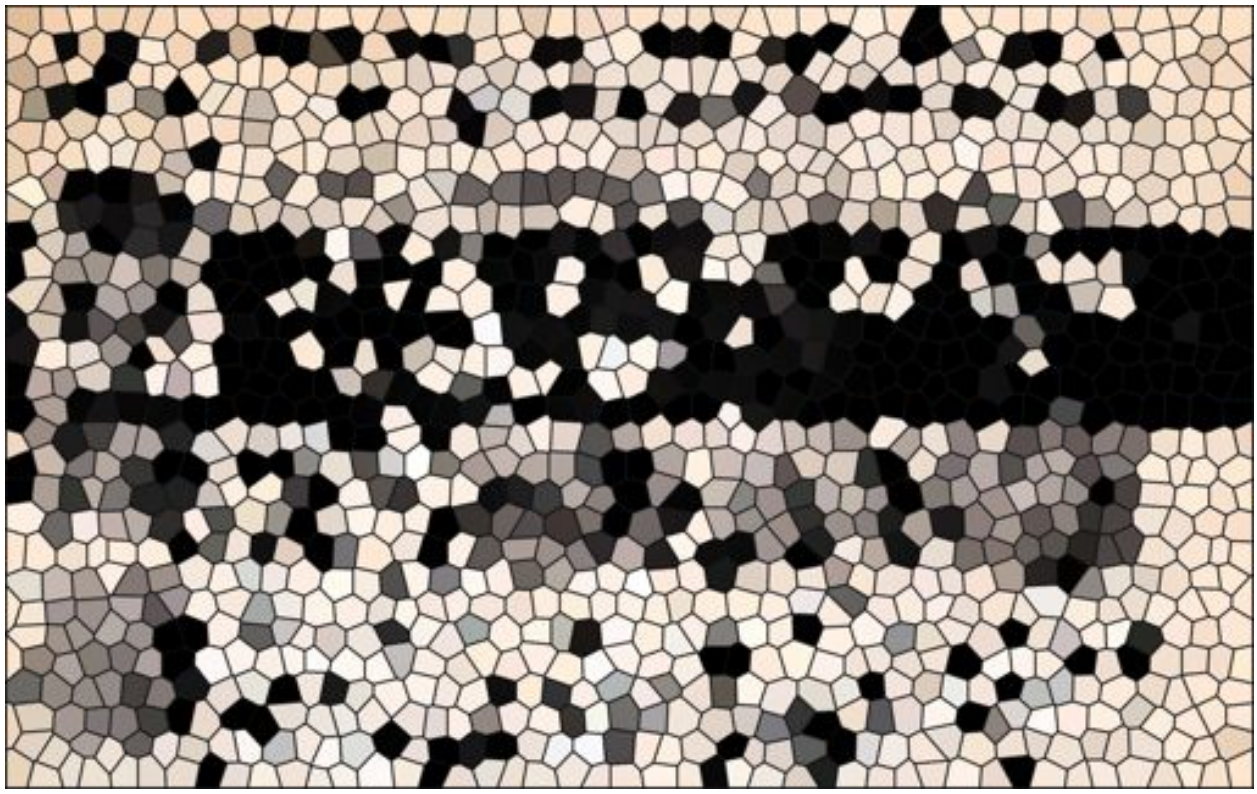
[366] L'un des exemples les plus atypiques de cette démarche est la réalisation par Jean-Michel Charlier et Albert Uderzo d'un album publicitaire, *Les Aventures de Jim Flokers*, composé d'un mini-récit dans lequel il faut coller vingt-deux vignettes dessinées par Uderzo. Aux frontières de l'album de vignettes à coller, du texte illustré, de la publicité et de la bande dessinée, cet objet composite et rarissime est probablement l'un des plus atypiques de notre corpus.

[367] Statuts constitutifs de la Société d'édition Pilote... Les parts de Raymond Joly, à en croire François Clauteaux, sont cédées à Radio-Luxembourg, qui ne souhaite pas s'impliquer directement dans le capital.

[368] Statuts constitutifs de la Société d'édition Pilote...

[369] Pascal Ory, *Goscinny, 1926-1977 : la liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007, p. 177.

[370] Le parallèle entre le journal et l'émission est filé à plein par les journalistes de Pilote, qui expliquent ainsi, à propos de cette émission « Pilote », que « dans l'émission comme dans le journal, il y aura des "pages couleurs" et des "pages noires" […]. Il y aura même une couverture ... » : Sn, « Micros en main », *Pilote* n°50, 6 octobre 1960, p. 14.



Ill. 15 *Pilote* n°50, 6 octobre 1960, p. 13.

Si le journal est un succès, la gestion d'Hébrard n'est « pas un modèle de rigueur[371] », et les Presses de Montluçon se retirent du jeu. En mars 1960, après que la famille Dupuis, consultée, a préféré s'abstenir, c'est Dargaud qui entre en scène pour reprendre en mains les destinées du journal. En juin 1960, Dargaud augmente son capital social de six à trente millions d'anciens francs[372], et prend le contrôle de 60 % du capital de la société nouvelle d'exploitation du journal *Pilote*, responsable de publication du journal[373]. Dargaud installe aux commandes du journal un rédacteur en chef ignorant tout de la bande dessinée, Marcel Bisiaux, journaliste et romancier. Celui-ci décide d'orienter le titre vers la mode yéyé, imposant au sommaire télévision et chanson, et le magazine se remplit alors des vedettes de la télévision. Le lectorat est alors censé déserter le journal, préférant l'original (*Salut les copains*) à la copie[374]. Une telle explication nous semble cependant sujette à caution, car si nous ne disposons malheureusement pas des chiffres de tirage de *Pilote* pour les toutes premières années, l'évolution des tirages sur la période 1962-1972 vient contredire ce schéma très valorisant pour le tandem Goscinny-Charlier :

[371] Pascal Ory, *Goscinny, 1926-1977*, *op. cit.*, p. 177.
[372] Soit de 93 628 € de 2014 à 468 141 €.
[373] Archives Hachette, S1 B 1 C18, rapport du 19 janvier 1970 sur les éditions Dargaud.
[374] Voir par exemple Pascal Ory, qui avance cette hypothèse dans *Goscinny, 1926-1977*, *op. cit.*, p. 179.

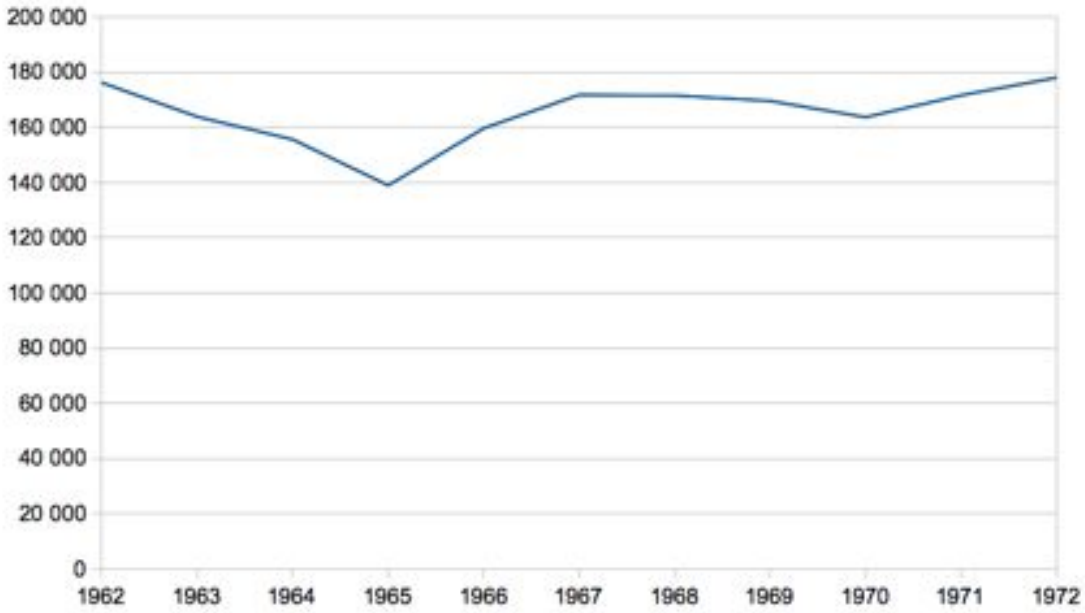


Figure 13 Tirages de *Pilote*, 1962-1972 ; sources : archives du Dépôt légal et *Officiel de l'OJD.*

C'est à partir du n°202 du 5 septembre 1963 que René Goscinny et Jean-Michel Charlier sont officiellement crédités du titre de rédacteurs en chef dans l'ours de *Pilote*, confiant ainsi la destinée du journal à des créateurs. Or les tirages de 1963 sont loin d'atteindre les niveaux catastrophiques qu'on prête alors au journal. Au contraire, l'arrivée du tandem Charlier-Goscinny est loin de se traduire par une amélioration de la situation : en 1964, le journal passe sous la barre des 160 000 exemplaires de moyenne, puis sous la barre des 140 000 l'année suivante. Ce n'est qu'en 1967 que *Pilote* retrouve ses niveaux de diffusion de 1962[375]. Entre-temps, Dargaud a déjà lancé une stratégie de diversification tous azimuts pour accroître l'impact de son journal et redresser sa situation.

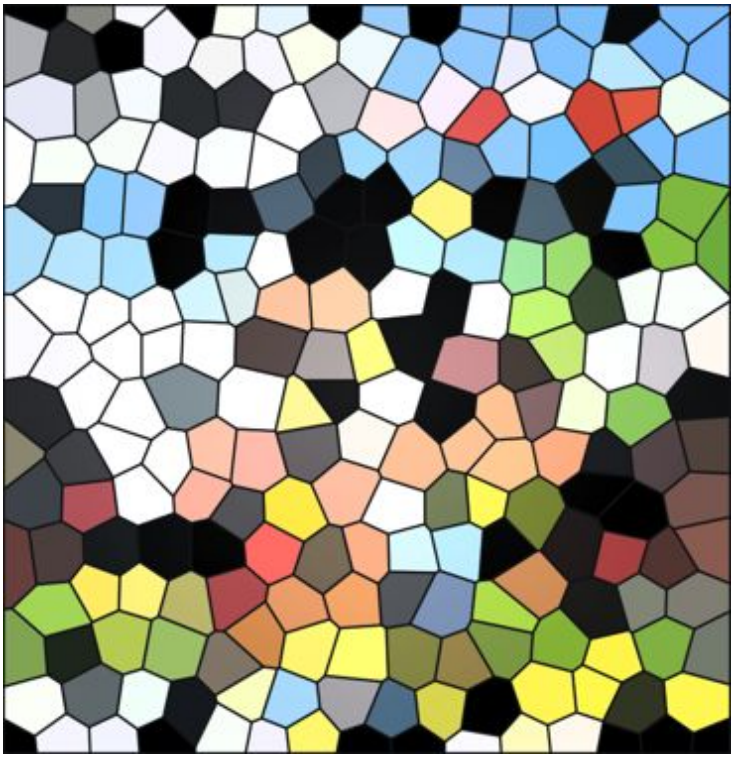
À partir d'octobre 1960, *Astérix* fait l'objet d'une première adaptation radiophonique sur les ondes de Radio-Luxembourg, simultanément à *Michel Tanguy* et au *Démon des Caraïbes*. On ignore cependant le contenu précis de ce feuilleton : les aventures mises en ondes reprennent-elles les pages parues la même semaine dans *Pilote*[376] ? L'émission « Pilote » s'interrompt le 11 février 1965 mais, dès 1966, une nouvelle adaptation en feuilleton est entreprise sur France-Inter, confiant les voix d'Astérix et Obélix à Roger Carel et Jacques Morel[377]. Dès 1961, *Astérix le Gaulois* sort en disque chez Festival, soit la

[375] Les données fournies par *L'Écho de la presse et de la publicité* sur cette période ne mentionnent cependant pas la diffusion payée obtenue par le journal. On pourrait certes avancer que l'hémorragie des lecteurs s'est prolongée au-delà de leur prise de fonction, en raison de la pesanteur des phénomènes de désaffection. Au vu de ces chiffres qu'il conviendrait de compléter, une telle durée nous semble cependant apte à nuancer les interprétations prêtant à Goscinny et Charlier une sorte de génie intuitif qui leur permettrait de redresser les ventes par leur seul talent rédactionnel.

[376] Un examen des archives de Radio-Luxembourg permettrait peut-être d'éclaircir ce point, que nous n'avons pu creuser jusqu'à présent.

[377] Ces adaptations nourrissent elles-mêmes la curiosité médiatique, et constituent autant de relais à l'écho croissant que rencontre Astérix dans les médias. Ainsi, le 2 juillet 1966, deux mois avant la couverture de *L'Express*, l'émission « Micros et caméras » consacre un sujet d'un quart d'heure aux bruitages d'Astérix, qui

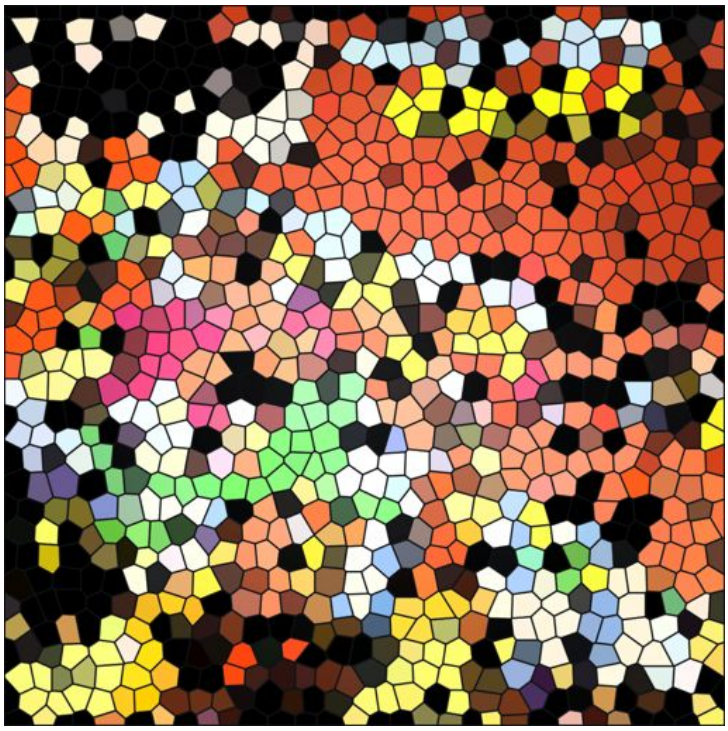
même année que l'album – et même plus tôt, puisqu'une publicité parue dans *Pilote* le 12 janvier 1961 annonce le disque Festival comme disponible, alors que le premier album n'est imprimé qu'un troisième trimestre de l'année[378]. De même en 1962, *La Serpe d'Or* est édité en disque en même temps qu'en album. Tout comme les albums appartiennent à la « collection Pilote », les disques sont présentés comme « une histoire du journal Pilote ». Ces signaux permettent de situer l'œuvre, de la rattacher au journal pour constituer un réseau médiatique allant du journal au disque en passant par le livre.



Ill. 16 Jacques Garnier, *Astérix le Gaulois*. Paris, Festival, 1966

interroge notamment Goscinny (mais pas Uderzo), et alterne plans sur les planches de bande dessinée et démonstrations de bruitages.

[378] Cette sortie coïncide également avec la sortie du film *La Famille Fenouillard*, réalisé par Yves Robert. Par rapport à l'exploitation intensive des personnages de Zig et Puce dans l'entre-deux-guerres, les rythmes s'accélèrent et la circulation intense des personnages d'un support à l'autre se trouve démultipliée. Sur le cas des personnages d'Alain Saint-Ogan, voir Julien Baudry, *La Narration graphique chez Alain Saint-Ogan, du dessin de presse à l'univers culturel de l'enfance*, thèse de doctorat en littérature, en préparation sous la direction d'Annie Renonciat.



Ill. 17 *Astérix, Le Menhir d'or*. Philips, 1967

Le cas de figure est différent avec *Astérix et le menhir d'or* (1966) et *Les Douze travaux d'Astérix* (1976). Si le deuxième est resté dans les mémoires, grâce au dessin animé qu'il accompagne, le premier disque a lui été presque oublié. Or sa trajectoire est tout à fait singulière, puisqu'il s'agit d'un disque enregistré à partir d'un scénario original de Goscinny et Uderzo, un scénario qui n'a jamais été adapté en album, et qui narre l'enlèvement d'Assurancetourix par un centurion qui s'ennuie. Ce disque, sorti chez Philips, bénéficie d'une distribution soignée, notamment pour le rôle d'Astérix, confié à celui qui sera ensuite sa voix pour les dessins animés : Roger Carel. L'idée de réaliser un disque sur un scénario original, au moment même de l'explosion du « phénomène », montre que l'album papier n'avait pas encore le statut magique qu'il occupe aujourd'hui. Il s'agit certes du dernier projet audio d'ampleur (puisque le disque *Les Douze travaux d'Astérix* reprend la bande originale du dessin animé), mais en négligeant les disques dans la construction du phénomène Astérix, on prend le risque de faire de l'histoire à reculons : à partir de ce qui a marché, de ce que l'histoire a retenu, les albums. Or les disques ont alors, manifestement, représenté un des possibles de l'avenir de la bande dessinée.

Outre les adaptations audio d'Astérix (on peut également évoquer les adaptations à la radio, sur les ondes de Paris-Inter), Astérix est bientôt adapté également sous forme de dessin animé. En 1967, Belvision, la société de Raymond Leblanc, produit *Astérix le*

Gaulois[379]. Là encore, il s'agit d'un véritable pari sur l'avenir. Le dessin animé est en effet perçu comme un outil essentiel pour conquérir les marchés étrangers[380]. On peut aussi émettre l'hypothèse que la diffusion d'Astérix en dessin animé a pu jouer le même rôle d'incitation à la lecture pour une part importante des lecteurs[381].

Deux films sont d'abord réalisés en pleine période d'euphorie, en 1967 (*Astérix le Gaulois*) et 1968 (*Astérix et Cléopâtre*) ; tous deux produits par Belvision, ils ne font qu'adapter, assez médiocrement d'ailleurs, le scénario développé par Goscinny et Uderzo dans les albums[382]. Après les premières expérimentations, les *Douze Travaux d'Astérix* (1976) correspondent à une phase de maturité. Détachés de Belvision, Goscinny et Uderzo ont fondé, en collaboration avec Georges Dargaud, les studios Idéfix après que Goscinny est entré à la direction de la société Dargaud, nommé vice-président en décembre 1972. La maison de production Idéfix, dans laquelle ils (s')investissent beaucoup, vise à produire des œuvres plus exigeantes que les deux premiers opus, en s'aidant du meilleur matériel et des meilleurs dessinateurs et techniciens. Comme le rappelle Pascal Ory dans sa biographie consacrée à Goscinny,

> Son existence éphémère – quatre années – ne doit pas occulter son importance quasi historique, aperçue seulement des professionnels, qui ne sont pas près d'oublier la chance exceptionnelle qui leur fut donnée. "Peu de gens savent qu'avec la création d'Idéfix Goscinny et Uderzo ont tout autant révolutionné le monde d'animation en France qu'ils l'avaient fait auparavant pour la BD", dira l'un d'eux[383].

Raymond Leblanc, Georges Dargaud et René Goscinny partagent en effet tous trois un rêve : fonder un nouveau cinéma d'animation européen, qui prenne appui sur le fonds de la bande dessinée franco-belge pour concurrencer les mastodontes Disney ou Hanna-Barbera. Le catalogue des albums publiés par Dargaud et le Lombard offre en effet un formidable vivier d'histoires à rentabiliser ; du monde de l'imprimé, on a progressivement basculé vers un engagement dans les nouveaux médias. *Les Douze Travaux* est une histoire au scénario original ; de ce point de vue, la période 1975 (*Astérix et le menhir d'or*) – 1976 (*Les Douze*

[379] On dispose depuis peu d'un ouvrage rétrospectif sur Belvision : Daniel Couvreur, *Belvision : Le Hollywood européen du dessin animé*, Bruxelles, Le Lombard, 2013.

[380] En la matière, les sources et les travaux manquent pour mesurer correctement l'impact de ces dessins animés, mais on peut obtenir un indice avec une autre série : *Tintin*. Celui qui, aujourd'hui, dirige d'une main de fer Moulinsart, gérant les droits de l'œuvre du « maître », Nick Rodwell, mari de la veuve d'Hergé, a commencé en vendant les droits de Tintin en Grande-Bretagne, après avoir découvert Tintin à la télévision.

[381] Pour un cas de complémentarité entre adaptations animées et œuvres originales, on peut penser au succès du manga en France, largement préparé par le « Club Dorothée », qui va familiariser toute une génération au dessin animé japonais. Voir *infra*, « manga : de nouveaux horizons graphiques pour de nouvelles pratiques de lecture ? »

[382] Les deux projets ne sont cependant pas comparables. Le premier film a en effet été tourné à l'insu des deux auteurs, lesquels parviennent à reprendre la main sur le deuxième film, contrôlant plus étroitement la réalisation ; mais le saut qualitatif est patent entre les dessins animés de la période Belvision et ceux réalisés par les studios Idéfix.

[383] Pascal Ory, *Goscinny, 1926-1977*, *op. cit.*, p. 213.

Travaux) s'impose donc comme une date charnière dans l'épopée éditoriale d'*Astérix* : le livre n'y est plus, décidément, qu'un produit parmi d'autres ; il n'est plus nécessairement le cœur du système *Astérix*. À l'époque, au sein de l'espace éditorial, les albums officiels publiés par Dargaud ne sont plus seuls : on voit en effet se multiplier les éditions publicitaires ou les déclinaisons de l'univers Astérix : éditions publicitaires d'*Astérix et les Normands* en 1967 (pour les engrais Solonia) et en 1972 (pour Elf), publication en 1970 d'un recueil d'inédits, titré *Astérix à Romainville*, édité pour le compte des biscottes Pelletier... On peut également mentionner la publication de 1972 à 1974 de seize albums (de 14 pages chacun) d'*Idéfix, la mascotte d'Astérix et Obélix*, destinés à un public enfantin, ou encore publication de 1971 à 1974 de trois livres « pop-hop » (les deux premiers sont publiés par Dargaud, le troisième, *Les Voyages d'Astérix le Gaulois*, est publié par les éditions de l'Âge d'or), sans oublier la sortie en 1973 de 18 mini-albums (24 pages, 13,5x15,5 cm), offerts aux clients des stations-service Elf et reprenant des planches publiées en albums[384]...

Ce basculement de l'œuvre dans une sphère de diffusion élargie se confirme du point de vue de l'album, qui s'émancipe alors de *Pilote* pour gagner les pages du *Monde* (« Le Cadeau de César »), puis de *Sud-Ouest* (« La Grande Traversée ») et du *Nouvel Observateur* (« Obélix et Compagnie »). Uderzo et Goscinny y retrouvent une dessinatrice qui a fait ses premières armes avec le scénariste, dans *Spirou* : Claire Bretécher, qui a ouvert la voie à ses aînés en leur montrant la voie d'une émancipation possible pour des auteurs, en passant à une auto-édition appuyée sur une prépublication dans la presse généraliste.

Le livre n'est donc plus, à partir de cette période-charnière du milieu des années 1970, qu'un support parmi d'autres au sein de la galaxie des produits Astérix. En fait, *Les Douze Travaux d'Astérix* témoigne d'un renversement complet : au contraire des deux premières adaptations, c'est le film qui est adapté en livres, avec un album d'illustrations tirées du dessin animé et une série de mini-albums (un par épreuve, de 17 pages chacun, vendus 3,50 F pièce[385]). Ce ne sont pas des dessins d'Uderzo qui sont publiés, mais des

[384] D'un format presque carré (13,5 x 15,5 cm), ces albums reprenaient sur 24 pages des demi-planches tirées des albums. Parmi les titres, on trouve *Astérix, rencontre au sommet - Astérix et Panoramix font des expériences - Astérix fait du tourisme - Obélix et Pépé - Astérix et Obélix amoureux - Astérix et les jeux du cirque - Astérix dans l'arène - Astérix champion olympique - Astérix dans la forêt magique - Astérix suit une cure - Astérix joue au rugby - Astérix au rendez-vous des druides - Astérix sème la tempête - Astérix et l'étoile d'argent - Astérix en Egypte - Astérix cuisinier - Astérix court toujours - Astérix , le grand saut.*

[385] L'album du film est alors tiré, selon les archives du dépôt légal, à 215 000 exemplaires, et chacun des mini-albums à 45 000. Soit un tirage cumulé de tout de même 755 000 exemplaires. Il faut mentionner également la sortie chez EMI d'un disque reprenant l'histoire, avec dialogues et bruitages.

photogrammes issus des studios Idéfix. On a alors changé de paradigme. *Astérix* est alors devenu une œuvre transmédiatique, qui se décline aussi bien sur disque que sur pellicule, sur des boîtes de camembert[386] que sur des albums, des livres-jeux, des mini-albums...

On peut attribuer cette floraison de publications dérivées à une double démarche : d'un côté, une volonté de rentabiliser la notoriété d'Astérix par l'exploitation de licences publicitaires, de l'autre, une stratégie d'élargissement du lectorat – le nouveau lecteur conquis par les albums publicitaires ou les albums pour enfants étant censé, à terme, acheter les albums Dargaud. C'est à la même période que sortent les premières éditions « intégrales » : après l'échec en 1967 de la première intégrale Dargaud, Rombaldi publie à partir de 1975 une nouvelle collection dotée d'une « très belle reliure, façon cuir patiné havane, [avec un] plat entouré d'un motif à l'or et frappé, en son centre, d'un Astérix en relief[387] ». Les années 1970 sont donc marquées par une volonté nette de diversifier les supports du produit Astérix. Cette stratégie médiatique audacieuse éclaire d'un jour différent le succès éditorial d'Astérix : l'édition d'albums vendus en librairie ne constitue qu'une des facettes de l'histoire du phénomène. Ce sont certes les albums qui sont restés dans la mémoire collective et sur les étagères des bibliothèques. Mais la centralité de l'album dans le processus de patrimonialisation de l'œuvre de Goscinny et Uderzo ne doit donc pas nous égarer : l'album n'est qu'un support parmi d'autres de construction de l'œuvre.

[386] Dès 1968, ce sont pas moins de 83 contrats publicitaires qui sont générés par Astérix, lesquels procurent, selon le journal *L'Entreprise* du 4 mai 1968, pas moins de six millions de francs de royalties pour les auteurs.
[387] Publicité de Rombaldi publiée dans *Première* n° 116, novembre 1986, p. 173.

Chapitre II. Fanzineux, auteurs-éditeurs et libraires : l'album face à la diversification du marché de la bande dessinée

Alors que jusqu'à la fin des années soixante l'édition d'albums de bande dessinée reste essentiellement contrôlée par une poignée d'éditeurs, une série de transformations affecte le secteur à la fin des années 1960 et au début des années 1970. La confection d'albums restait jusque-là une activité secondaire pour certains éditeurs, ou accidentelle ; ces éditeurs s'identifiaient encore largement à la presse, à des publications périodiques pour une part, ou à une galaxie d'objets médiatiques dont l'album de bande dessinée ne représente qu'une des facettes, d'autre part. Issus de la presse confessionnelle ou du roman populaire, ces éditeurs présentaient des profils hétérogènes, que rassemblait pourtant une position périphérique dans l'espace éditorial.

Si *Astérix* marque tant les esprits, c'est aussi parce que sa publication coïncide avec un changement d'attitude vis-à-vis de la bande dessinée, que la série de René Goscinny et Albert Uderzo va, pour beaucoup, cristalliser. Avec son humour compréhensible à plusieurs niveaux, sa capacité à faire résonner la société contemporaine dans des aventures gauloises à coups d'anachronismes burlesques, *Astérix* peut incarner une bande dessinée capable de s'émanciper du divertissement enfantin auquel elle se trouvait assignée. Le premier catalogue illustré du Musée de la bande dessinée d'Angoulême portait la trace de cette ambition dans son titre même : *Astérix, Barbarella & Cie*[388], qui traçait l'horizon d'une bande dessinée émancipée au rang de « neuvième art », à travers ces deux figures de proue que seraient le petit Gaulois qui fait vibrer la France (et dont le succès mondial a fait la bande dessinée européenne la plus lue dans le monde, avec en 2012 pas moins de 350 millions d'albums vendus), et la sulfureuse héroïne de Jean-Claude Forest, censée déplacer les frontières morales de la bande dessinée. De l'humour à l'érotisme, ces deux séries, ces deux personnages feraient advenir une bande dessinée « adulte[389] ».

[388] Thierry Groensteen, *Astérix, Barbarella & Cie : histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la Bande Dessinée d'Angoulême*, Paris / Angoulême, Somogy / Centre national de la bande dessinée et de l'image, 2000.

[389] Nous abordons spécifiquement la question de la bande dessinée « adulte » et les ambiguïtés de cette expression, cf *infra* « Bande dessinée pour adultes, bande dessinée pour la jeunesse. De l'usage de catégories générationnelles en histoire culturelle ».

La rupture que marqueraient ces deux héros est en règle générale réduite à une nouveauté thématique – un humour plus adulte, un rapport au corps et aux mœurs plus libéré. Mais la rupture la plus significative se situe sur le plan des formes éditoriales, lorsque la bande dessinée devient, dans les années soixante, un produit de librairie. L'album commence alors à s'éloigner du statut de sous-produit d'une presse de divertissement juvénile, pour devenir peu à peu livre à part entière. Ce processus, central dans la transformation du statut culturel de la bande dessinée et de la considération (financière et symbolique) dont jouissent ses auteurs, se joue dans la multiplication des éditeurs à partir du milieu des années soixante et, surtout, du début des années soixante-dix. Le spectre des éditeurs s'enrichit, se diversifie ; alors qu'une avant-garde commence à investir la presse (fanzines, *small press*, et publications plus commerciales), la librairie s'offre comme un prolongement et, surtout, une chambre d'écho aux expérimentations. Des éditeurs venus du livre, et en particulier du livre littéraire, commencent à s'intéresser à la bande dessinée. Les premiers libraires de bande dessinée s'emparent eux-mêmes de projets éditoriaux. La multiplication des initiatives témoigne du bouillonnement créatif des années soixante-soixante-dix, offrant de nouvelles structures pour porter les travaux des auteurs vers de nouveaux horizons.

I. L'APPARITION D'UN MARCHÉ DE LA BANDE DESSINÉE POUR ADULTES ?

A. Bande dessinée périodique, bande dessinée pour adultes

Les premières manifestations d'une diversification à l'œuvre dans l'édition de bande dessinée remontent aux années soixante. L'ébullition créatrice se manifeste encore largement par le biais de la presse. La thèse, longtemps admise, de l'apparition d'une bande dessinée « adulte » ne résiste plus guère, aujourd'hui, à l'examen, même si l'on manque encore d'études approfondies sur le phénomène de la bande dessinée « pour adultes ». Derrière l'ambiguïté du terme « pour adultes » se cache en fait une lecture perpétuée à longueur d'anthologies et autres « histoires » de la bande dessinée, déroulant un processus linéaire trouvant comme points de repère la naissance de *Pilote* et la publication de *Barbarella* par Éric Losfeld comme préludes à l'explosion de l'édition pour adultes, en particulier dans le sillage de la nouvelle presse née de la déflagration de Mai-68, et de l'effet catalyseur qu'elle put exercer au sein de la rédaction de *Pilote*. Somme la plus

récente et la plus complète, l'épais catalogue illustré du Musée de la bande dessinée d'Angoulême, rédigé par Thierry Groensteen, n'échappe pas à ce tropisme « pilotien », dans son chapitre consacré aux années 1960-1970, significativement intitulé « l'âge adulte » :

> Les années 1960 voient s'accomplir une véritable révolution culturelle dans le monde des "Petits Miquets" [sic.]. Cette période d'effervescence créatrice remarquable est dominée par l'aventure de *Pilote*, sans doute le magazine le plus important dans l'histoire de la bande dessinée française[390].

Ce schéma est cependant largement insatisfaisant. Tout au long des années 1950, l'existence de séries pour adultes dans la presse quotidienne nationale et régionale, et de publications dédiées aux adultes dans la sphère des petits formats, ne fait plus de doute. Il est toujours risqué d'assigner un lectorat à un type de publications, mais on peut soulever l'hypothèse de lectorats adultes pour plusieurs types de publications de bande dessinée, parmi lesquelles on prendra deux exemples emblématiques en Belgique et en France, *Héroïc-Albums* et *France-Soir,* qui témoignent que l'émergence d'une bande dessinée adulte dans les années soixante renvoie d'abord à un passage au livre de formes de récits banales dans les périodiques.

Publié à partir de novembre 1945, *Héroïc-Albums* est une publication majeure du paysage éditorial belge[391]. L'illustré est créé à la Libération par Fernand Cheneval, un jeune auteur de bande dessinée d'origine suisse, qui effectue alors un stage auprès de Guy Depierre, l'éditeur de *Bimbo*. C'est auprès de Guy Depierre qu'il fait la connaissance d'auteurs tels que Maurice Tillieux, Fred Funcken ou Marcel Moniquet, alors en début de carrière, et qu'il récupère dans les pages de sa publication. Son idée initiale est originale : il ambitionne en effet de trouver un compromis entre la bande dessinée américaine, dont il reprend le format des *comic books* et le système du feuilleton à la française, des publications à deux sous, en proposant dans chaque numéro un récit complet en bande dessinée, de courtes nouvelles et une série à suivre. La tonalité retenue est plus adulte, avec une prédilection pour les atmosphères « hard-boiled ». Maurice Tillieux y publie quelques illustrations, nouvelles et histoires réalistes, avant de lancer en 1947 les séries « Bob Bang », « Bill Sanders », « Inspecteur Law » en 1948 et, surtout, « Félix », poursuivi de 1949 à 1956, qui lui offre l'opportunité de s'épanouir en tant qu'auteur complet. Tillieux y adapte les codes du roman noir en y ajoutant une dimension burlesque, par l'adjonction d'un tandem de faire-valoir, Allume-Gaz et Fil-de-Zinc, bientôt remplacé par l'inspecteur

[390] Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 101.p. 101.
[391] Thierry Martens, *L'aventure des Héroïc-Albums*, Charleroi, Age d'or, 2012.

Cabarez. « Ce précipité de bouillons de cultures populaires passé au tamis de l'écriture quasi automatique du feuilletoniste se révèle un prolongement inattendu du surréalisme belge dans les marges de la bande dessinée[392] ».

La revue atteint rapidement des ventes moyennes de 10 000 exemplaires en français et 6 000 en flamand. De nombreux auteurs passent par les pages des *Héroïc-Albums* : Albert Weinberg (« Luc Condor »), Marcel Moniquet (« Aviorix »), François Craenhals (« Karan »), Greg (« Le Chat »), Jidéhem (« Ginger »)... La concurrence exercée par Cheneval est si inquiétante pour Dupuis qu'elle essaie de débaucher celui-ci[393], mais c'est finalement la censure française qui a, indirectement, raison du périodique. Dès la treizième séance de la Commission de surveillance et de contrôle chargée de l'application de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, celle-ci prononce un avis défavorable à l'importation pour « *Héroïc-Album*[394] ». Le 15 octobre 1953, lors de sa dix-neuvième séance, la revue, qui a changé de titre pour *Croquis Magazine*, est à nouveau soumise à l'examen des commissaires, pour qui la qualité de l'illustré ne fait pas l'objet d'un consensus. Ainsi, Mme Lefébure considère que « cette publication n'est ni meilleure, ni pire que la plupart des illustrés édités en France » tandis que le représentant de l'UNAF, M. Peillé pense que « s'agissant d'un périodique étranger il y a lieu d'être cependant plus sévère[395] ». Les réticences des commissaires à laisser un illustré à la tonalité plus adulte s'introduire en France, dans le contexte d'une moralisation poussée de la presse illustrée enfantine, signe l'arrêt de mort de la revue. L'absence de débouché en France prive en effet celle-ci de possibilités d'expansion, tandis que les multiples changements de propriétaires font peu pour garantir la stabilité du titre, qui disparaît après moult péripéties en 1956. Cette disparition sonne le glas, en Belgique, de l'existence d'une bande dessinée de presse pour adultes ou adolescents ; ce ciblage générationnel ne repose pas sur le sexe, mais sur des atmosphères sombres, empreintes de l'esthétique du roman noir aux antipodes de l'angélisme boy-scout qui prévaut alors dans les pages de *Spirou* et de *Tintin*.

Autre témoignage de l'existence d'une bande dessinée de presse pour adultes, la présence massive, dans les années 1950, de récits de bande dessinée dans la presse quotidienne nationale et régionale relève de ces continents méconnus que l'histoire de la bande dessinée a jusqu'à présent très largement négligés. On peut en prendre l'exemple du

[392] José-Louis Bocquet, « Introduction avec un pneu crevé », *in Gil Jourdan L'Intégrale*, vol. 1, Paris, Dupuis, 2009, p. 19.
[393] Thierry Martens, *L'aventure des Héroïc-Albums*, *op. cit.*
[394] AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la séance n° 13 du 12 juin 1952.
[395] AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la séance n°19 du 15 octobre 1953.

quotidien *France-Soir* qui témoigne à la fois de la force de cette bande dessinée de presse généraliste dans les années 1950, et du progressif basculement du marché de l'édition de bande dessinée de la presse vers la librairie.

France-Soir est loin d'être le seul titre de presse quotidienne à publier de la bande dessinée. *L'Humanité* publie de la bande dessinée dès l'après-guerre, publiant d'abord des strips de « Félix le chat », puis 1948 « Pif le Chien » d'Arnal, puis Roger Mas. Auguste Licquois est très présent au début des années 1950. René Bastard y adapte également la « Chronique du règne de Charles IX » de Prosper Mérimée en 1953. Les séries se multiplient dans les années 1960 : outre « Pif », on voit apparaître plusieurs séries proposées par Opera Mundi. *L'Humanité* publie en grande majorité des séries françaises, ou des adaptations de romans par des auteurs français (ou installés en France), mais ne dédaigne pas, au début des années 1970, de publier des séries anglaises, comme « Gun Law » d'Harry Bishop, publié dans le *Daily Express* et repris dans *L'Humanité* à partir de 1972, ou « Jeff Hawke », série de science-fiction de Sydney Jordan venue elle aussi du *Daily Express*, et reprise dans de très nombreux titres de presse quotidienne en France, sous le titre « Jeff Cavalier de l'Espace[396] ». *France-Soir* s'impose cependant comme le titre le plus emblématique dans ce dispositif de publication de bande dessinée dans la presse quotidienne, par la massivité de ses ventes. De nombreux auteurs gagnent leur popularité dans les pages de *France-Soir,* et les séries publiées par le journal parisien sont fréquemment reprises dans les pages de la presse régionale.

Après une brève apparition de « Super Femme » (« Wonder Woman » de Harry G. Peter), *France-Soir* commence à publier des séries françaises quotidiennes à suivre. En 1946 paraît ainsi « Les Misérables » de Victor Hugo, adapté par Niezab. Gaston Niezabytowski, né en 1886, travaillait avant-guerre pour *Le Bon Point, Le Petit Illustré, L'Intrépide* et, après la guerre, travaille pour les récits complets de la SAETL, les éditions Artima, Fleury... Spécialiste d'adaptations de textes littéraires, Niezab avait publié notamment une adaptation de *Diloy le chemineau* de la comtesse de Ségur, dès 1930, dans un album de seize pages aux Éditions Modernes[397], suivi de plusieurs autres dans la même série (*Peau d'âne, Guillaume Tell...*), chaque album proposant deux types de narration,

[396] *Paris-Journal* (en 1957-1958), *Paris-Normandie* (vers 1960), *Le Progrès de Lyon* (vers 1960), *Le Télégramme de Brest* (1960), *La Nouvelle République du Centre-Ouest* (1973) et, donc, *L'Humanité* de 1971 à 1973.

[397] Gaston Niezab, *Diloy le chemineau*, Paris, Éditions Modernes, « Les merveilleuses histoires racontées par l'image », n°19, sd [1930]. Ce volume de seize pages, agrafé, et de petit format (12x19 cm) pourrait être considéré comme un fascicule, mais il est explicitement qualifié, au verso, d'album, par l'éditeur. Chaque page contient six images, disposées en gaufrier, et mêle simultanément texte descriptif sous l'image, et discours direct dans des bulles, qui rendent la lecture du texte sous l'image tout à fait superflue.

l'une par le texte sous l'image, l'autre par les bulles. Après la parution de sa version des *Misérables* de Victor Hugo dans les pages du quotidien de Pierre Lazareff, l'adaptation est reprise en quinze fascicules de huit pages chez Armand Fleury, puis, semble-t-il, en un album reliant les fascicules[398].

Cette formule rencontre de toute évidence un succès important, et génère de multiples adaptations de romans, fournies en particulier par l'agence Opera Mundi de Paul Winkler. Niezab met ainsi en scène pour Opera Mundi « Les Deux Orphelines », « La Pocharde », « La Cousine Bette », « Manon Lescaut »... Ces adaptations rencontrent un écho large ; par exemple, « Les Deux orphelines » est repris par *La Nouvelle République, Le Libre Poitou, l'Yonne Républicaine, le Midi Libre, Nord-Matin, Est-Éclair...* On retrouve également parmi les adaptations d'Opera Mundi la production de Raphaël Carlo Marcello, qui illustre tour à tour « Ben Hur », « Jane Eyre », « La Bible », « La Découverte du Monde » ou encore « L'Histoire de Paris », avant d'être débauché par Cino del Duca qui l'emploie dans son agence Mondial-Presse, lancée en 1956, pour laquelle il adapte en bandes quotidiennes « le Dernier des Mohicans », « Le Capitaine Fracasse », « Les Voyages de Gulliver »... Par sa longueur et le succès rencontré, une de ses grandes réussites dans cette production est l'adaptation de *Jenny l'ouvrière* de Jules Cardoze, feuilleton larmoyant publié à la fin du XIX^{e} siècle par Jules Rouff, et dont l'adaptation est signée de Paul Winkler lui-même[399].

Fin 1949, *France-Soir* innove à nouveau en publiant des bandes verticales, d'abord « Le Film du demi-siècle » de Gordeaux et Bellus puis les premiers numéros du « Crime ne paie pas » et des « Amours célèbres ». La proclamation d'une véracité des faits rapportés se double ainsi de la preuve iconique par le dispositif s'inspirant de la pellicule cinématographique. La relation des histoires criminelles célèbres (Troppmann, Casque d'Or, Jack l'Éventreur, le Courrier de Lyon...) se double très vite d'un pendant consacré aux « Amours célèbres », de la Reine Margot à Lola Montès, le tout sur des textes de Paul Gordeaux, puis Robert Mallat, et une myriade de dessinateurs (Jean Ache, Effel, Sennep, Uderzo…). En 1970, la série cède la place aux *Histoires mystérieuses*. Entre avril et décembre 1953, *France-Soir* publie un périodique reprenant quelques-uns de ces récits, avant de céder plusieurs titres aux éditions Minerva, qui en proposent une version de poche en 1970. Outre les créations (« Arabelle » de Jean Ache) et les adaptations (« Signé Furax » adaptant le feuilleton radiophonique de Pierre Dac et Francis Blanche), on

[398] Louis Cance, qui a exhumé le personnage méconnu de Niezab dans *Hop* n°34, mars 1984, fournit cette indication que nous n'avons malheureusement pu corroborer.
[399] Alain Beyrand, « Les bandes quotidiennes de Raphaël Marcello », http://www.pressibus.org/bd/heroes/opera/jenny.html (consulté le 2 juillet 2013).

distingue également dans les années 1950 la présence de nombreuses séries étrangères, parmi lesquelles « Juliette de mon cœur », feuilleton sentimental d'Elliot Caplin et Stan Drake mettant en scène les démêlés sentimentaux de Juliette, brune réservée et lucide, de sa cadette, Ève, exubérante et volage. La série, publiée également dans les pages de *France-Dimanche* et *Ici-Paris*, est reprise en 1964 en petit format par les Éditions de Poche, et en 1984 par Futuropolis.

Dans les années 1960, la place de la bande dessinée américaine s'accroît, avec la publication du « Mandrake » de Lee Falk et Phil Davis, « Guy l'Éclair », « Dennis la Menace », « Agent Secret X9 », « G.I. Joe »... Du côté des séries françaises, outre les apparitions de Jean-Claude Forest (« Taddéa », « Le Seigneur des Îles », « Du sang dans la plaine »), la période est marquée par la l'adaptation du *San-Antonio* de Frédéric Dard, et la publication du feuilleton sentimental « 13 Rue de l'Espoir » de Paul Gillon, sur des scénarios de Jacques et François Gall, qui conte les démêlés amoureux et professionnels de Françoise Morel et des habitants de son immeuble dans la France des Trente Glorieuses ; 4 139 strips sont publiés au total de mai 1959 à décembre 1972 – puis repris en albums en 1981 et 1982 par Les Humanoïdes associés, sous la forme de volumineux albums souples ressemblant à s'y méprendre à des annuaires téléphoniques[400]...

À la fin des années 1960, *France-Soir* tente de rapprocher ses bandes dessinées de l'actualité sous la houlette de la responsable de la section bande dessinée, Vania Beauvais ; le quotidien publie notamment un « James Bond » anglais de John McLusky, repris lui aussi du *Daily Express* ou « Les Shadoks » de Roussel, et publie également le « M. Cyber » de Jacques Poirier, habitué des illustrations de la « Bibliothèque verte », mais dont les aventures sont reprises en album par Éric Losfeld[401]. Avec la fin de plusieurs séries-phares, le début des années 1970 signe la fin d'un cycle pour *France-Soir* : s'interrompent en effet « Juliette de mon cœur », « San Antonio » puis « Mandrake ». Un sang neuf se manifeste toutefois avec « Mafalda » de l'Argentin Quino, et les « Peanuts » de l'Américain Charles Schulz ; jusqu'alors, seules les éditions Dupuis avaient tenté d'introduire la série dans leur collection « Gag de poche » – ainsi que l'éphémère *Chouchou* –, et la parution dans *France-Soir* offre une visibilité nouvelle à la série et les éditions se multiplient pour les petits personnages de Schulz, avec des albums publiés chez Hachette dans sa collection « Bande Jaune » puis « Bande Verte » ; Gallimard s'empare de la série la même année, en

[400] François Gall, Jacques Gall, Paul Gillon, *13 Rue de l'Espoir,* tome 1, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1981, 603 p. ; tome 2, 1982, 445 p.
[401] Gérard Néry, Jacques Poirier, *Monsieur Cyber*, Paris, Losfeld, 1969.

1974, avant qu'en 1976 la Sagédition ne publie la série, suivie de Dargaud en 1979 dans la collection « 16/22 » puis en albums grand format en 1982 : une seule édition française de la série en livre avait été réalisée en plus de vingt ans mais, dès que *France-Soir* publie la série, quatre éditeurs différents se lancent sur l'aubaine en huit ans.

France-Soir occupe donc une place centrale dans le paysage de la bande dessinée. Surtout, le début des années 1970 est marqué par la publication croissante de pages entières, quittant le strip à suivre pour un rythme de lecture plus dense, moins éparpillé. Côté américain, *France-Soir* tente l'expérience Marvel, en republiant quelques épisodes des « Quatre Fantastiques », créés par Stan Lee et Jack Kirby, peu après l'interdiction des deux revues des éditions Lug publiant la série, *Fantask* (interdite en août 1969), et *Marvel*, qui s'interrompt en avril 1971[402]. Mais le journal prend surtout le virage de la publication de pages déjà publiées en albums, ou en cours de prépublication. C'est ainsi que, de juillet 1973 à janvier 1974, le journal publie un récit déjà publié dans les pages de *Sgt Kirk* en Italie, mettant en scène un personnage déjà apparu en France dans *Pif* et en album chez Publicness : Corto Maltese, personnage secondaire d'« Una ballata del mare salato[403] ».

Cette publication signe la fin d'un cycle pour *France-Soir*, qui renonce à faire vivre dans ses pages une bande dessinée munie de la grammaire spécifique – plus économique, souvent – et de son rythme singulier, qui mêle une grande densité narrative à l'art de la dilution. L'économie du strip quotidien est alors abandonnée, au profit de rythmes extérieurs au journal, qui marquent la prédominance nouvelle du livre et de son unité narrative de base, la planche. Cette période coïncide d'ailleurs avec le départ de Claire Bretécher des éditions du Fromage, et son entrée à partir du 15 octobre 1973 dans les pages du *Nouvel Observateur* ; ce départ est suivi, peu après, de l'arrêt de la publication d'Astérix dans les pages de *Pilote,* pour essaimer vers la presse généraliste.

La presse quotidienne perd alors de sa spécificité en matière de bande dessinée ; plutôt que de proposer des récits conçus pour elle, elle reprend des pages entières et propose des récits édités ailleurs. Cette perte de spécificité de la presse quotidienne n'est pas complète ; pendant toutes les années 1970, *Le Parisien libéré* publie par exemple « Janique Aimée »,

[402] L'expérience reste cependant de courte durée : la Commission de Surveillance a-t-elle sévi contre cette « science-fiction terrifiante, de [c]es combats de monstres traumatisants, de [c]es récits au climat angoissant[402] » ? Nous l'ignorons pour l'instant. *France-Soir* peut certes arguer de son statut adulte pour publier ce type de série, mais la Commission de Surveillance ne s'arrête pas à ce type de détails. C'est sans doute, cependant, la puissance de l'hebdomadaire, qui serait l'élément le plus susceptible de freiner les ardeurs des censeurs. Toutefois, nous n'avons pas trouvé trace de cette publication dans les PV de la Commission.

[403] Sur le cas de *Corto Maltese* et l'émergence d'une grammaire narrative nouvelle, voir *infra*, II, « Dépasser l'horizon sériel : cycles et voie romanesque ».

adaptation par Juliette Benzoni et Walter Fahrer du feuilleton télévisé écrit par Paul Vandor, pseudonyme sous lequel se dissimule Paul Winkler[404]. Le lancement en mars 1977 du *Matin de Paris* rouvre un espace pour la bande dessinée de création dans la presse quotidienne. Le titre accueille ainsi « Le Baron noir » de René Pétillon et Yves Got, satire sociale féroce mettant en scène un vautour passant son temps à enlever des brebis. Narrativement et graphiquement minimaliste, « Le Baron noir » fait ses premiers vols dans *L'Echo des Savanes* en 1976, avant de gagner les pages du *Matin de Paris* pour trouver un rythme quotidien, avec les collaborations de Nikita Mandryka, Christian Godard et Martin Veyron[405]. Toujours en 1977, *Le Matin de Paris* publie « Le Café de la plage » de Régis Franc. Né en 1948, autodidacte passé par la publicité, Régis Franc se lance dans la bande dessinée au milieu des années 1970[406]. Dans *Le Matin de Paris,* Franc cultive itérations iconiques et jeux sur les profondeurs de champs, tout en agrémentant ses tranches de vie de références littéraires savantes, et ses récits sont repris en albums souples, publiés par *Le Matin* puis par l'auteur lui-même[407]. Malgré ces expériences, *Le Matin de Paris* ne parvient pas à surmonter le mouvement de déclin qui gagne la presse quotidienne.

Le désintérêt croissant que la presse quotidienne manifeste à l'égard de la bande dessinée correspond à un essoufflement progressif de la presse quotidienne mais aussi, plus spécifiquement, au déplacement de la bande dessinée adulte vers d'autres sphères. L'expérience de *France-Soir* montre le dynamisme du secteur de création d'une bande dessinée pour adultes dans les années 1950-1960. Le milieu des années 1970, où s'amorce cet essoufflement du strip quotidien dans la presse généraliste, coïncide avec un véritable âge d'or pour la presse spécialisée dite « adulte » : de *L'Écho des Savanes* à *(A Suivre*) en passant par *Métal hurlant*, *Fluide glacial* ou *Circus*, l'espace de la bande dessinée pour adultes s'est déplacé, gagnant au passage une profondeur narrative nouvelle et une liberté thématique et formelle inédite[408].

Ainsi, dès les années 1950, l'existence d'une bande dessinée pour adultes est indubitable. Pourtant, à l'orée des années 1960, plusieurs tendances apparaissent qui

[404] Alain Beyrand, http://www.pressibus.org/bd/heroes/opera/janique.html (consulté le 2 juillet 2013).

[405] Divers recueils sont publiés, qui rassemblent les strips publiés : de 1976 à 1979, Yves Got auto-édite trois volumes, pendant que *Le Matin de Paris* en commercialise trois autres entre 1977 et 1981, avant que Zenda n'édite une « intégrale » partielle en 1990.

[406] Régis Franc, entretien avec Thierry Groensteen dans *Les Cahiers de la bande dessinée* n° 57, avril 1984, p. 6-10.

[407] Ces albums sont formellement très proches de ceux de la nouvelle « collection Pilote » dans laquelle il a déjà publié un recueil.

[408] Parallèlement à ce mouvement, les années 1970 correspondent également à un nouvel essor pour les publications de petit format spécifiquement destinées aux adultes.

entament un renouvellement en profondeur du secteur de l'édition de livres de bande dessinée. La principale nouveauté de cette décennie est en effet double, du point de vue de la publication de bande dessinée « pour adultes » : l'apparition de supports spécifiques, spécialisés dans ce créneau et explicitement orientés vers un public adulte, d'une part, et la transposition progressive de la presse au livre de cette production, d'autre part.

Parmi les titres de presse spécialisée qui occupent explicitement un créneau adulte, on peut mentionner le cas de *Chouchou*, dont l'éphémère expérience constitue un jalon dans la diversification des supports de publication – mais qui ne se traduit pas par un catalogue d'albums, en raison de la brièveté de sa publication. Le journal naît en pleine vague yéyé, à la croisée de *Pilote* et de *Salut les Copains*. En mai 1963, le mensuel *Salut les Copains* introduit le personnage de « Chouchou », une mascotte s'inspirant du titre de l'émission « Le Chouchou de la semaine », sur *Europe n°1*. Malgré l'échec de transformer *Pilote* en succédané de *Salut les Copains*, l'idée de s'adresser au public adolescent en surfant sur la vague « copains » n'est pas abandonnée par Dargaud, qui monte avec Daniel Filipacchi et Pierre Lazareff la SARL « éditions de presse et d'informations », au capital de 300 000 F[409]. La rédaction en chef est confiée à l'un des hommes qui ont, un temps, œuvré à la naissance de *Pilote*, Rémo Forlani, ainsi qu'à Jean-Claude Forest, dessinateur prolifique et polymorphe, passé de *Vaillant* aux publications de la SPE, et qui explore dans *Chouchou* l'univers de la science-fiction fantaisiste avec « Bébé Cyanure ». Forest fait appel à l'un de ses anciens collègues du temps de *Vaillant*, Paul Gillon, passé de la bande dessinée pour enfants à une création plus adulte, dans les pages de *France-Soir*, avec « 13 rue de l'Espoir [410] ». Paul Gillon se voit proposer par Jean-Claude Forest d'animer pour son journal une série de science-fiction (« Les Naufragés du Temps »), un genre alors en pleine résurgence après les condamnations répétées au début des années 1950 de la Commission de surveillance et de contrôle. Outre ces deux séries de science-fiction, le journal publie entre autres « Sylvie » de Rémo Forlani et Noël Gloesner, « Ténébrax » de Jacques Lob et Georges Pichard, le western « Billy James » de B. Danning et Hugo Pratt, alors inconnu[411], mais aussi des séries américaines comme le classique « Dick Tracy » de Chester Gould, et le plus récent « Peanuts » de Charles Schulz.

[409] Ours de *Chouchou* n°1, 12 novembre 1964.

[410] Gilles Ratier, « En hommage à Paul Gillon », http://bdzoom.com/8303/patrimoine/en-hommage-a-paul-gillon/ (consulté le 9 juillet 2013). Paul Gillon est également passé par *Radar, Rêves, Femmes d'Aujourd'hui, Lectures d'Aujourd'hui,* où il livre récits complets et illustrations, et par *Le Journal de Mickey*, où il adapte des séries télévisées et des films des studios Disney. Sur cet artiste protéiforme, la référence la plus complète restent les numéros 126 et 128 de *Hop !* (juillet et décembre 2010).

[411] La série est publiée dans le *Corriere dei Piccoli* en 1962, avant la publication d'« Una Ballata del mare salato ».

Le journal ne connaît cependant que quatorze numéros. Après neuf numéros en grand format, reprenant les dimensions de la presse de « l'Âge d'or » (40x56 cm), la publication s'interrompt le temps de préparer une nouvelle formule, autour d'un format considérablement raboté (18x26 cm), dont l'éditorial synthétise de manière frappante le tropisme exercé par le livre sur la presse de bande dessinée, à la fois en termes de format et de rythme de publication :

> Après une brève absence, voici le nouveau *Chouchou*. Un *Chouchou* tel que le désiraient les lecteurs qui nous ont encouragés et guidés par leurs lettres. Un *Chouchou* dans le vent. Aujourd'hui, la mode est aux livres de poche. Le nouveau numéro de *Chouchou* pourra trouver place dans toutes les poches […]. Nouveau visage, nouvelle formule aussi. Désormais, rien que des récits complets. Dans chaque numéro, deux, trois ou quatre histoires mettant en scène vos héros favoris (…). Chaque quinzaine, un *Chouchou* et, au bout de l'année, une véritable bibliothèque des meilleurs séries dessinées d'aujourd'hui […]. Nous avons tenu compte des désirs et des souhaits de la majorité de nos lecteurs. Mais si vous avez d'autres souhaits à formuler, n'hésitez pas, écrivez-nous[412].

La fébrilité dont témoigne cet éditorial n'empêche pas une interruption définitive de la parution en juin 1965. Les récits publiés dans les pages de *Chouchou* ne sont que tardivement republiés en albums. Le décalage même avec lequel ils sont proposés sous forme de livres constitue un indicateur sur la maturation du marché, puisque ce n'est qu'au mitan de la décennie 1970, période de basculement, que ces titres sont disponibles en librairie. *Ténébrax* est publié par la SERG en 1973, suivi des *Naufragés du Temps* chez Hachette, en collection « Bande rouge » (1974), puis de *Bébé Cyanure* chez Glénat (1975, collection « BDécouverte ») ; les acharnés d'Hugo Pratt doivent quant à eux attendre 1980 avec la publication de son *Billy James* – un récit très mineur dans sa production il est vrai. Pourtant, dans l'intervalle, un processus de renouvellement de la librairie de bande dessinée amène de nouveaux titres, à destination d'un lectorat plus adulte. Ce renouvellement est triple : il provient d'une part de la nouvelle presse en pleine effervescence, mais aussi des incursions d'éditeurs littéraires prenant pied sur ce secteur nouveau, et enfin du fanzinat et de la librairie.

B. De la nouvelle presse à la librairie : l'itinéraire singulier d'une avant-garde française

Du côté de la nouvelle presse[413], le premier catalogue qui apparaît est celui des éditions du Square, directement issues d'*Hara-Kiri*. Créé en 1960 à l'initiative de François

[412] SN, éditorial du n°10 de *Chouchou*, 1er avril 1965, p. 2. Nous soulignons.

[413] Sur l'histoire de la « nouvelle presse », voir Laurent Martin, « La "nouvelle presse" en France dans les années 1970 ou la réussite par l'échec », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2008, n° 98, n° 2, p. 57-69, Jean-François Bizot, *Free press : la contre-culture vue par la presse underground*, Paris, Panama, 2006.Voir

Cavanna et Georges Bernier, le projet naît dans la rédaction du journal *Zéro*, au milieu des années 1950[414]. Georges Bernier, engagé en qualité de simple vendeur en 1954, en devient directeur des ventes, et y côtoie François Cavanna, rédacteur en chef du journal. Tous les deux partagent, avec plusieurs des dessinateurs de *Zéro*, dont Fred, le projet de lancer un titre impertinent sur le modèle du *Mad* américain, créé en 1952. En mai 1960, Bernier quitte la société et rallie les colporteurs à sa cause, ouvrant la voie au lancement du titre *Hara-Kiri* en septembre 1960[415]. Le titre choc du journal, choisi par Cavanna, dit assez l'ambition de renouveler en profondeur l'humour de presse et de moderniser la presse illustrée :

> Assez d'être traités en enfants arriérés ou en petits vieux vicieux ! Assez de niaiseries, assez d'érotisme par procuration, assez de ragots de garçon coiffeur, assez de sadisme pour pantouflards, assez de snobisme pour gardeuses de vaches, assez de cancans d'alcôve pour crétins masturbateurs, assez, assez ! Secouons-nous, bon Dieu ! Crachons dans le strip-tease à la camomille, tirons sur la nappe et envoyons promener le brouet fadasse. Du jeune, crénom ! Du vrai jeune ! Au diable les "nouvelles vagues" pour fils à papa, les "new look" aussi éculés que ceux qu'ils prétendent chasser ! Hara-Kiri ! Hara-Kiri[416] !

Le journal s'impose en quelques années comme l'un des creusets d'une contre-culture qui s'illustre par la place considérable dévolue à l'image. La couleur fait peu à peu son apparition, ainsi que la photo : images d'actualité détournées par des légendes décalées, fausses publicités, romans-photos, fiches pratiques... La pierre angulaire du journal est cependant le dessin. Si Brasier, Lob et Pellotsch s'en vont rapidement, plusieurs jeunes dessinateurs intègrent l'équipe du journal entre fin 1960 et début 1962 : Jean Cabut, Roland Topor, Georges Wolinski et Georges Blondeaux, plus connu sous son pseudonyme de Gébé. Tous les quatre sont des « hommes neufs dans le monde de la presse[417] », tout comme Jean-Marc Reiser, présent depuis les débuts de l'aventure, mais qui peine à trouver son style, au point de se voir confier un temps l'inspection des ventes[418]. Le journal accueille également de nouveaux dessinateurs au milieu des années 1960, en particulier le Belge Guy Pellaert, le Néerlandais Bernard Willem Holtrop, dit Willem, mais publie aussi

---

aussi Perrine Kervran et Anaïs Kien, *Les années « Actuel »: contestations rigolardes et aventures modernes*, Marseille, le Mot et le reste, 2010.

414 Stéphane Mazurier, *L'Hebdo Hara-Kiri/Charlie Hebdo (1969-1982) : un journal des années soixante-dix*. Thèse de doctorat d'histoire sous la direction d'Anne-Marie Sohn, École normale supérieure Lettres et sciences humaines de Lyon, 2007. Thèse publiée sous le titre *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de* Charlie Hebdo *(1969-1982)*. Paris, Buchet-Chastel, 2009.

415 Stéphane Mazurier, « Hara-Kiri, une histoire bête et méchante (1960-1985) », in François Cavanna, Henri Roussel, Stéphane Mazurier, et Michèle Bernier, *Hara Kiri : les belles images*, Paris, Hoëbeke, 2008, p. 8.

416 François Cavanna, *Hara-Kiri*, n°1, septembre 1960, p. 2.

417 Stéphane Mazurier, « Hara-Kiri de 1960 à 1970, un journal d'avant-garde », *Histoires littéraires*, 2006, n° 26, p. 5.

418 *Ibid.*

occasionnellement des dessins signés Moebius ou Bosc, prolifique dessinateur de presse de l'après-guerre ayant à son actif la publication de plusieurs recueils de ses dessins par Hazan et Pauvert[419].

L'humour féroce des dessinateurs d'*Hara-Kiri* opère dans des directions différentes, mais donne naissance à ce que Cavanna qualifie de « genre maison[420] », c'est-à-dire « pas vraiment de la bande dessinée avec ses cases, ses bulles et son découpage-cinéma, mais quelque chose de beaucoup plus leste, de beaucoup plus enlevé […] c'était, si l'on veut, une écriture dessinée, apparemment bâclée comme un croquis – apparemment ! – et terriblement efficace[421] ». Le journal définit en effet une matrice graphique commune, qui n'est ni de la bande dessinée telle qu'elle se pratique dans des publications proches comme *Pilote*, ni du dessin unique, mais « une alliance subtile entre textes et dessins, parfois entremêlés et donnant une impression d'inachevé, de brouillon.

Le 18 juillet 1961, quelques jours après la sortie en kiosque du dixième numéro, *Hara-Kiri* se voit interdit de vente et d'affichage aux mineurs de dix-huit ans. Tout en tâchant de négocier la levée de l'interdiction auprès de la Commission du surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, à l'origine de la mesure, Georges Bernier tente de limiter les pertes financières en vendant *Hara-Kiri* par colportage, et en lançant *Le Baladin de Paris*, vendu lui aussi par colportage. Cependant, la perte des revenus d'*Hara-Kiri* conduit certains membres de l'équipe à rejoindre d'autres journaux, en particulier Cabu, qui trouve refuge à *Pilote.* Cette première interdiction est levée début 1962. Pendant les premières années, les ventes du titre peinent à décoller : en novembre 1963, ce sont encore à peine 15 000 exemplaires qui sont vendus[422]. *Hara-Kiri* ne change d'échelle qu'en 1964 : la diffusion grimpe alors à 66 904 exemplaires en avril 1963, passe brièvement la barre des 100 000 exemplaires vendus en septembre 1964, pour s'installer plus durablement au-delà de ce cap symbolique à compter de février 1965. Cette croissance est particulièrement impressionnante par sa rapidité : en deux ans, de juillet 1963 à juillet 1965, la diffusion totale est quasiment multipliée par sept ; encore l'essentiel de cette croissance s'opère-t-il en quelques mois. Cette croissance, symboliquement rassurante pour une équipe, n'est cependant obtenue qu'au prix de bouillons catastrophiques. Déjà, en juillet 1963, il s'élève

[419] Bosc, *Petits riens.* Paris, Hazan, 1956, ainsi que deux petits recueils publiés par Pauvert en 1959, *Mort au tyran* en format à l'italienne 16 x 12 cm, et le très petit *Les Boscaves au feu*, publié dans la collection « Micrologies », sur un format carré de 6,5 cm de côté pour vingt-cinq pages.

[420] François Cavanna, *Bête et méchant*, Paris, Belfond, 1981, p. 237.

[421] *Ibid.*, p. 237-238.

[422] Ces chiffres, et ceux qui suivent, viennent des données établies dans *L'Officiel de l'OJD*, sur plusieurs mois d'affilée, de juillet 1963 à juillet 1965. Les données sont indisponibles pour la période précédente, signe probable que les tirages sont très en-deçà de la vigilance de l'OJD.

à 44 %, un seuil préoccupant pour n'importe quel directeur de journal... Mais Choron n'est pas de ceux-là, et la réussite du titre, il va la chercher au forceps, ne reculant pas lorsqu'à l'été 1964, le bouillon frôle, puis dépasse les 70 %. Et si la situation s'améliore peu à peu courant 1965, les invendus restent au-dessus de la barre des 50 % d'exemplaires, avec des abonnements qui plafonnent sous les quatre cents – un chiffre évidemment dérisoire. Est-ce dû à la gestion calamiteuse de Bernier, dont tous les témoignages s'accordent à reconnaître qu'il dépense plus volontiers l'argent du journal en fêtes tapageuses qu'en droits d'auteurs ? En 1965, Topor et Fred quittent tous deux *Hara-Kiri* en 1965, définitivement, pour des motifs d'ordre financier, et Fred, présent depuis la fondation du journal, poursuit sa carrière dans les pages de *Pilote*.

Peu après, le journal est frappé d'une deuxième interdiction en 1966, plus problématique pour la société, contrainte au dépôt de bilan par des dettes qui s'expliquent aisément au regard de ces chiffres de d'invendus. Pendant que Georges Bernier, depuis la rue de la Grande Truanderie, essaye de continuer à vendre le journal par colportage, il obtient un concordat de ses créanciers, permettant d'étaler les traites sur huit ans, et convainc les fonctionnaires de la place Beauvau de lever l'interdiction. L'arrêté tombe le 25 novembre 1966 et, quelques jours plus tard, Choron et Cavanna fondent, le 5 décembre 1966, les éditions du Square. La SARL s'installe dans de nouveaux locaux, au 35 de la rue Montholon mais, confrontée à la faiblesse des tirages par rapport aux niveaux d'avant l'interdiction, l'équipe décide de diversifier la production en créant *Charlie Mensuel* et *Hara-Kiri Hebdo* en février 1969. Le 16 novembre 1970, la une irrévérencieuse d'*Hara-Kiri hebdo* n°94 (« Bal tragique à Colombey – 1 mort ») suscite le lancement de *Charlie Hebdo*, avec une maquette identique et la même équipe pour assurer la relève de l'hebdomadaire interdit[423].

En février 1976, Willem se voit confier la responsabilité d'un périodique nommé *Surprise*, sorte de fanzine consacré aux débutants interrompu en octobre 1976 par une interdiction de vente aux mineurs. Enfin, alors que la bonne santé de la presse de bande dessinée pour adultes ne fait guère de doute à la fin des années 1970, entre *Charlie*, *L'Echo des Savanes*, *Circus* et *Métal Hurlant*, Choron décide de lancer un hebdomadaire sur le créneau en octobre 1977, *BD, l'Hebdo de la BD,* qui ambitionne de publier une « BD populaire et de qualité » :

> Ceci est le numéro 1 de B.D. L'hebdo de la B.D.

[423] Sur cet épisode bien connu, voir Stéphane Mazurier, *Bête, méchant et hebdomadaire: une histoire de « Charlie Hebdo » (1969-1982)*, Paris, Buchet-Chastel, 2009.

> B.D., au cas où vous ne le sauriez pas. ça veut dire bande dessinée.
>
> B.D, est donc un hebdomadaire consacré à la bande dessinée.
>
> Il contient de la bande dessinée, rien que de la bande dessinée.
>
> Pas de baratin, pas d'exégèse, pas de ces « critiques » lèche-cul et prétentiardes destinées à fournir des adjectifs aux snobs qui découvrent depuis vingt ans avec le même émerveillement que - l'eusses-tu cru ?- la B.D. est un art. voui, voui. Et même une culture. Pardi ! Comme si nous avions besoin qu'on nous le révèle, nous autres qui dévorons de la B.D. depuis bien avant que nous sachions lire ! Nous n'avons pas à vous dicter ce que vous devez penser. Vous saurez bien trouver votre plaisir tout seul.
>
> B.D. est un journal de B.D. populaire et de qualité. Une B.D. est populaire quand elle est de qualité.
>
> Populaire. C'est-à-dire aussi, bon marché et sans façons. Dans B.D., pas de B.D. de luxe sur papier glacé, pas de couleurs. La B.D. hebdomadaire, c'est du noir et blanc sur papier-cul, et c'est 2.50 F. C'est d'ailleurs très beau. le noir et blanc. Notre luxe : que les dessins soient les plus grands possible.
>
> B.D. n'est pas un musée de la B.D. de musée. Assez de ces bandes qui n'ont pour seul mérite que de dater des années 1880 et dont les gags débiles ne font s'extasier que les snobs (déjà cités) et emmerdent le lecteur venu pour se distraire ! Ce qui ne veut pas dire que B.D. soit fermé à la B.D. ancienne. B.D. publie de la B.D. ancienne, de la B.D. d'aujourd'hui. de la B.D. « futuriste », pourvu qu'elle soit de qualité et « en prise » avec vous., public d'aujourd'hui (ceci est un pléonasme : la B.D. de qualité est en prise avec tous les publics. c'est même là le signe de sa qualité).
>
> B-D. : de la B.D., rien que de la B.D., et de la meilleure[424] !

Fin 1977, l'hebdomadaire affiche à son sommaire, entre autres, les noms de Cabu, Tardi, Crepax, Pétillon, Reiser, Swarte, Willem, Wolinski, mais aussi des classiques américains comme Al Capp, Rudolph Dirks ou Chester Gould. Mais le succès initial retombe rapidement et, pour pallier la désaffection des lecteurs, Choron investit, passe à la couleur, augmente la pagination, change deux fois de rédacteur en chef... Rien n'y fait et, après 59 numéros et à peine plus d'un an de publication, Choron doit jeter l'éponge.

Parallèlement à l'animation du mensuel *Hara-Kiri*, l'équipe publie dès 1965 sous le label éditorial *Hara-Kiri* quatre titres dans une « série Bête et méchante » qui rassemble une poignée de titres mêlant bande dessinée (Georges Wolinski, *Histoires lamentables,* une relecture acide de classiques littéraires[425] et *Berck*, de Gébé[426]), un recueil de dessins de Topor[427] et le *4, rue Choron* de Cavanna[428], le tout imprimé à l'économie en noir et blanc sur un format réduit (15 x 19,5 cm) et une couverture souple[429]. Le passage aux éditions du Square n'accélère pas la production d'albums, qui n'intervient que comme une ultime

[424] Cavanna, éditorial, *BD. L'Hebdo de la BD*, n°1, 10 octobre 1977, p. 2.

[425] Georges Wolinski, *Histoires lamentables*, Paris, Hara-Kiri, « série Bête et méchante », 1965.

[426] Gébé, *Berck,* Paris, Hara-Kiri, « série Bête et méchante », 1965.

[427] Topor, *Dessins paniques*, Paris, Hara-Kiri, « série Bête et méchante », 1965.

[428] Cavanna, *4, rue Choron,* Paris, Hara-Kiri, « série Bête et méchante », 1965.

[429] Un cinquième titre était prévu et imprimé, *Mon Papa*, de Reiser, qui aurait dû sortir en 1966. Une violente tempête a dévasté le hangar où le stock était entreposé, et l'album n'est publié que cinq ans plus tard, aux éditions du Square.

diversification, après le lancement d'*Hara-Kiri Hebdo* et de *Charlie Mensuel*. À partir de 1970, les éditions du Square reprennent une « série Bête et méchante » qui accueille soixante-six titres jusqu'en 1979, mêlant bande dessinée et publications diverses dérivées du journal, comme *Les Jeux de con du Professeur Choron*[430] ou des ouvrages signés Cavanna. Les éditions du Square lancent ensuite en 1974 une collection « Bouquins Charlie » qui compte dix-neuf titres jusqu'en 1980 puis, en 1978, une « collection BD » qui s'interrompt également en 1980 après huit volumes. À ces ouvrages souples s'ajoute une série « Éditions de luxe » qui compte quatre titres en 1978-1979, et neuf ouvrages hors collection publiés entre 1975 et 1980. Soit, au total, plus de dix titres par an en moyenne, qui bousculent les frontières de la bande dessinée traditionnelle avec des formes de narration graphique en prise sur l'actualité et le débat d'idées, à la lisière du dessin d'humour ou du pamphlet. Malgré la publication de quelques titres dans la deuxième moitié des années 1960, ce sont cependant les années 1970 qui manifestent la naissance d'une politique éditoriale soutenue, et surtout la fin de la décennie : la collection « Bouquins Charlie » concentre ainsi son activité sur les années 1977-1980 (dix-sept titres parus). Cette entreprise éditoriale permet ainsi de capitaliser sur l'abondant portefeuille d'auteurs passés par les pages de *Charlie Mensuel*, en délaissant la visée patrimoniale à l'œuvre dans la revue pour se concentrer sur les auteurs contemporains, à parité français et étrangers : José Munoz et Carlos Sampayo, Guido Buzzelli, Guido Crepax ou Harvey Kurtzmann côtoient ainsi des auteurs confirmés (Georges Pichard) et surtout de nombreux jeunes auteurs français, parmi lesquels Golo et Frank[431] ou Alex Barbier[432], qui publient là leur premier titre, ou Jean-Pierre Autheman qui après un premier titre auto-édité (*Mémoires d'un Gardien de Phare*) est publié professionnellement pour la première fois[433]. La pépinière de jeunes talents qu'est *Charlie Mensuel* devient donc incubatrice éditoriale d'auteurs, le modèle de la revue cédant aux tentations du livre. Cette incubation est cependant brève ; après 1980, la parenthèse est refermée. Au bord de la faillite, les éditions du Square n'ont alors plus les moyens de publier leurs titres en autonomie, et s'associent avec Albin Michel, publiant des albums sous le double label Le Square / Albin Michel. Vingt-et-un ouvrages sont ainsi publiés entre 1980 et 1982, pendant que l'essentiel des talents s'en va fleurir vers d'autres cieux, du côté de Futuropolis en particulier.

[430] Professeur Choron, *Les Jeux de con du professeur Choron,* Paris, Éditions du Square, « Série Bête et Méchante », n° 7, 1971.
[431] Golo, Frank, *Ballades pour un voyou*, Paris, Éditions du Square, « Bouquins Charlie », 1979.
[432] Alex Barbier, *Lycaons*, Paris, Éditions du Square, « Bouquins Charlie », 1979.
[433] Jean-Pierre Autheman, *Escale à Nacaro*, Paris, Éditions du Square, « Bouquins Charlie », 1979.

C. Éric Losfeld : un éditeur surréaliste dans la bande dessinée adulte

Le renouvellement relatif du paysage éditorial des années 1960 passe également par l'implication d'éditeurs extérieurs à la bande dessinée, et qui commencent à publier de la bande dessinée. Parmi ceux-ci, deux figures se détachent, celles d'Éric Losfeld et de Pierre Horay. Passé par la Légion – comme Georges Bernier – Éric Losfeld constitue une figure atypique dans l'édition de bande dessinée[434]. En 1952, Éric Losfeld crée les éditions Arcanes, en référence à *Arcane 17* d'André Breton. Il publie les premières pièces de Ionesco et réédite Sade ou Sacher-Masoch, avant de se lancer dans la vente par correspondance d'ouvrages érotiques ou pornographiques. En 1955, il fonde les éditions du Terrain Vague, qui publient Boris Vian, Marcel Duchamp, des ouvrages sur le cinéma, ou des textes érotiques comme *Emmanuelle*, en 1962. C'est alors un éditeur particulièrement sulfureux, signataire du manifeste des 121 mais surtout coutumier des assignations en justice pour ses publications « obscènes ». En publiant au Terrain Vague la « Barbarella » de Jean-Claude Forest, d'abord parue dans les pages d'une presse érotique tout aussi sulfureuse, mais certainement moins en prise avec les élégances littéraires, Éric Losfeld marque un tournant dans l'histoire éditoriale de la bande dessinée, qui quitte le domaine des imprimeurs-éditeurs, éditeurs spécialisés dans les collections pour la jeunesse ou les fascicules populaires, pour faire entrer la bande dessinée dans une dynamique nouvelle, où la bande dessinée peut s'adresser non pas aux adultes – cela n'est pas nouveau – mais aux hommes de goût, proposition infiniment plus radicale[435].

Amateur de coups médiatiques, l'éditeur perçoit le potentiel subversif de ces publications, et la publicité inespérée des interdictions qui frappent d'abord *Barbarella*, puis *Jodelle*. Éric Losfeld reprend des récits publiés dans la presse (« Barbarella » a été publié initialement par le magazine de pin-ups *V-Magazine* tout comme « Scarlett Dream » de Claude Moliterni et Robert Gigi, « Les Aventures de Jodelle » est publié par *Hara-Kiri*) et accueille quelques créations inédites, parmi lesquelles *Lone Sloane* de Philippe Druillet, premier ouvrage publié du jeune auteur. Cet intérêt de l'éditeur pour la bande dessinée est cependant bref ; en 1971, après treize titres publiés, Losfeld cesse de publier des ouvrages de bande dessinée et Jean-Claude Forest, Philippe Druillet, Nicolas Devil et Robert Gigi

[434] La principale référence sur Éric Losfeld est la thèse en cours d'Anne Urbain, sous la direction de Jean-Yves Mollier, sur *L'édition de curiosa en France*, ainsi que le DEA de Donatienne Bion, *Éric Losfeld (1922-1979) ou la passion d'éditer*. DEA d'histoire, sous la direction de Jean-Yves Mollier, UVSQ, 2002.

[435] Nous revenons plus longuement sur le cas de *Barbarella*, figure charnière de l'émergence d'un érotisme tolérable passée par une multiplicité de formats de publications : cf *infra,* II, « érotisme et bande dessinée pour adultes : le cas Barbarella ».

poursuivent leurs carrières respectives sous d'autres cieux éditoriaux. Le moment Losfeld, dans sa brièveté, incarne cependant un jalon marquant, par l'ambition et le renouvellement formel que proposent les œuvres publiées mais, surtout, par les formes qui leur sont données. Seule une partie étant inédite, c'est avant tout leur mise en livre qui en fait des objets nouveaux. Rétrospectivement, Philippe Druillet en témoigne à sa façon :

> Malgré la qualité de Forest, de Peellaert et de tous les artistes, je comprends très vite qu'il y a une erreur : l'éditeur. C'était bien d'ouvrir la voie. La bande dessinée adulte, c'était ce qu'il fallait faire, mais il y avait erreur quant à l'éditeur. Losfeld faisait du bouquin très cher pour l'époque et tiré à seulement 4 000-6 000 exemplaires. Tout de suite, la presse élitiste s'en empare. Et je me dis : « Non, non ! Il faut faire la même chose, mais avec une presse populaire ». Et je suis entré à Pilote[436]…

La manière même dont il tente de se distinguer de son premier éditeur souligne les qualités formelles qu'il reconnaît aux ouvrages d'Éric Losfeld. Moins connu que le sulfureux Éric Losfeld, l'arrivée de Pierre Horay dans l'édition de bandes dessinées n'en témoigne pas moins d'une diversification du secteur. Cet éditeur généraliste bâtit dès le début des années 1950 un catalogue dans lequel se côtoient roman policier, littérature française (André Dhôtel, Nicole de Buron, André de Fouquières), traductions de grands noms de la littérature mondiale (Henry James, Tolstoï, Tchekhov), quelques livres illustrés par Sennep ou Topor, sans oublier les best-sellers de Laurence Pernoud, *J'attends un enfant* et *J'élève un enfant*, constamment réédités depuis 1956. En 1969, il diversifie son catalogue en publiant l'édition française du *Little Nemo* de Winsor McCay, réalisé en Italie par Garzanti grâce à l'obstination du collectionneur américain Woodrow Gelman, et édité en France par Claude Moliterni et Pierre Couperie, qui signent l'introduction et la traduction de ce volume imprimé pour moitié en noir et blanc, pour moitié en couleurs. Cette réédition partiellement luxueuse du chef-d'œuvre séminal de Winsor McCay est suivie de quelques autres réalisations patrimoniales, réalisées en collaboration avec le même binôme de la SOCERLID. Suivent ainsi un volume consacré à Lyonel Feininger, les *Cauchemars de l'amateur de fondue au chester* du même Winsor McCay... L'accent est mis pour l'essentiel sur le patrimoine américain, domaine de prédilection de la SOCERLID (*Félix le Chat, Buck Rogers*), mais le domaine français ou franco-suisse fait également l'objet d'une reprise inédite, avec des ouvrages consacrés à Töpffer, Christophe, Caran d'Ache et Nadar. Incidemment, Horay s'essaie même à la création contemporaine, en publiant l'un des volumes des aventures de *Barbarella*, de Jean-Claude Forest.

[436] Philippe Druillet, entretien avec Jean Depelley, http://bdzoom.com/44826/interviews/entretiens-avec-philippe-druillet-1ere-partie/ (consulté le 5 juillet 2013).

Dernier des éditeurs littéraires à s'intéresser précocement à la bande dessinée, Jean-Jacques Pauvert présente des caractéristiques qui le rapprochent plutôt d'un Éric Losfeld que d'un Pierre Horay. Passé de la librairie Gallimard à l'édition des œuvres de Sade et à *L'Histoire d'Ô*, éditeur des ouvrages illustrés de Siné, Pauvert ne publie jamais d'album de bande dessinée, mais joue cependant un rôle éditorial non négligeable dans la structuration du secteur. En mai 1966, c'est en effet lui qui reprend à son compte l'édition de la revue *Giff-Wiff*, pionnière de la bédéphilie, lui offrant une qualité de maquette inégalée pour une revue qui avait débuté comme un simple bulletin ronéoté[437]. Cependant, Pauvert arrive alors que la revue est déjà à bout de course, concurrencée par le dynamique *Phénix* de Claude Moliterni... et disparaît en 1967. En 1968, Pauvert publie l'une des toutes premières anthologies, signé de Jacques Sadoul, *Les Filles de papier*, interdit lors de sa réédition trois ans plus tard par Elvifrance. La dernière trajectoire de diversification du paysage de la bande dessinée est d'origine plus informelle ; de l'espace de l'édition, même pour moitié sous le manteau, ou de la librairie, elle fait glisser vers les infra-mondes du fanzinat, avec la figure de Jacques Glénat, qui opère une conversion réussie du fanzinat vers la réédition patrimoniale, puis l'édition et la librairie[438].

II. LE MARCHÉ DE LA BANDE DESSINÉE, ENTRE EXPANSION ET DIVERSIFICATION

Entre la crise qui couve à *Pilote* et incite plusieurs auteurs à partir vivre d'autres expériences éditoriales dans lesquelles ils s'approprient la démarche d'éditeur, la multiplication des libraires-éditeurs, le regain d'intérêts d'éditeurs installés à l'égard de la bande dessinée, ou encore la première édition du Salon international de la bande dessinée d'Angoulême, toute une série de signaux de natures variées concourent à faire de cette période une charnière dans l'édition de livres de bande dessinée. Si le terme d'artisanat nous paraît inadapté pour décrire l'édition de livres de bande dessinée avant les années 1970, ce secteur éditorial n'en présente pas moins, jusque-là, des caractéristiques saillantes, dont les plus saillantes sont un nombre d'éditeurs réduit et une concurrence limitée.

[437] Voir à ce sujet *infra*, III, « « Bande dessinée et patrimonialisation : le parti pris de l'album ».

[438] La trajectoire de cette figure centrale de l'édition de bande dessinée est certes entamée dès la fin des années 1960, avec la réalisation du fanzine *Schtroumpf*, origine des *Cahiers de la bande dessinée* du futur éditeur. Le passage à l'édition ne s'opère cependant que dans les années 1970. Sur les réalisations de Jacques Glénat, nous renvoyons essentiellement aux développements sur le patrimoine, matrice du catalogue de Glénat (*infra,* III), et les séries, particulièrement structurantes dans le fonds de l'éditeur grenoblois (*infra,* II).

À partir des années 1970, l'effervescence qui agite l'édition de bande dessinée contraste avec l'expansion modérée de la période précédente. Des éditeurs qui publiaient jusque-là de la bande dessinée dans leurs périodiques commencent à se préoccuper de donner une autre vie à ces séries ; des éditeurs ayant abandonné l'édition de bande dessinée manifestent un regain d'intérêt ; de nouveaux éditeurs apparaissent. Alors que, jusqu'aux années 1960, la publication d'albums demeure l'activité annexe d'éditeurs ayant d'autres cordes à leur arc (publication d'un journal, catalogue de livres pour enfants...), cette niche périphérique de l'édition se transforme peu à peu en un secteur éditorial structuré, susceptible d'accueillir de nouvelles maisons qui se spécialisent dans ce domaine, réussissent à survivre, et représentant une part significative de l'édition française.

Ce n'est donc pas véritablement de passage à la production de masse qu'il s'agit dans ces années 1970-1980 : à ne prendre en compte que la massivité des tirages, on pourrait situer le point de bascule de l'édition d'albums bien plus tôt, que l'on se fixe sur le critère du franchissement du million d'exemplaires, avec *Astérix et les Normands* en 1967, ou de la centaine de milliers d'exemplaires, une quinzaine d'années plus tôt, avec *Tintin au pays de l'or noir*, tiré à 120 000 exemplaires[439]. Pourtant, ces deux seuils symboliques renvoient d'abord à des phénomènes exceptionnels, d'ailleurs accueillis et commentés en leur temps comme tels – et affectent un secteur qui reste structuré autour d'une poignée de maisons d'édition.

À partir du début des années 1970, les transformations qui agitent l'édition de bande dessinée sont bien plus profondes, et remettent en cause plus fondamentalement les équilibres du secteur. Ces transformations nous sont rendues visibles par l'apparition de la bande dessinée dans les statistiques de production, témoignant du poids nouveau de ce secteur dans l'édition de livres en général. L'éclairage bienvenu que nous offrent ces statistiques doit être manié avec précautions mais permet d'analyser les mutations du paysage de la bande dessinée.

A. Un secteur en pleine expansion

1. Chiffre d'affaires, production de titres et de nouveautés

[439] Archives Casterman, fiches de fabrication, ordre n°1654 du 9 janvier 1951. À considérer que *L'Or Noir* ne constituerait pas une réelle nouveauté – ce qui ne nous semble guère réaliste – le franchissement de ce cap des 100 000 exemplaires daterait de la sortie d'*Objectif* Lune, tiré à 119 566 exemplaires en français pour son premier tirage.

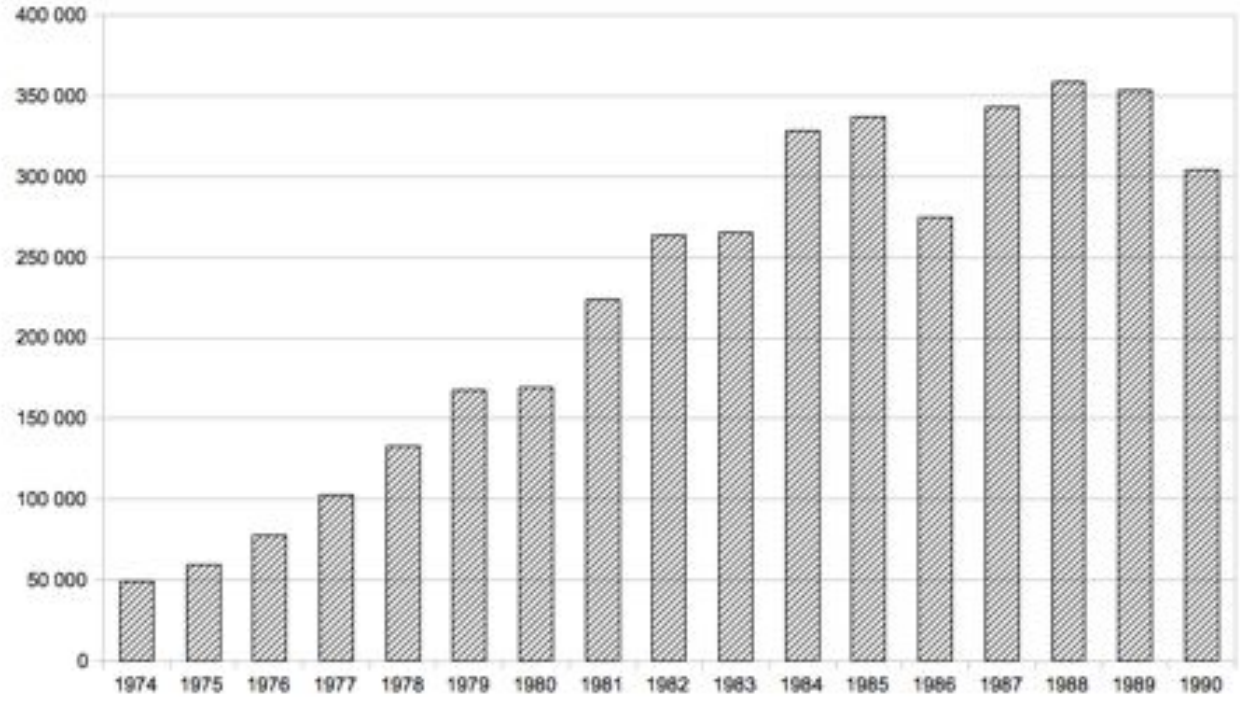


Figure 14 Évolution du CA du secteur bande dessinée selon les chiffres du SNE, en milliers de francs courants

L'évolution du chiffre d'affaires global du secteur offre une première approche de la santé de ce marché. À titre de comparaison, on peut rapporter cette évolution à l'évolution du CA de la bande dessinée à celle de l'édition jeunesse :

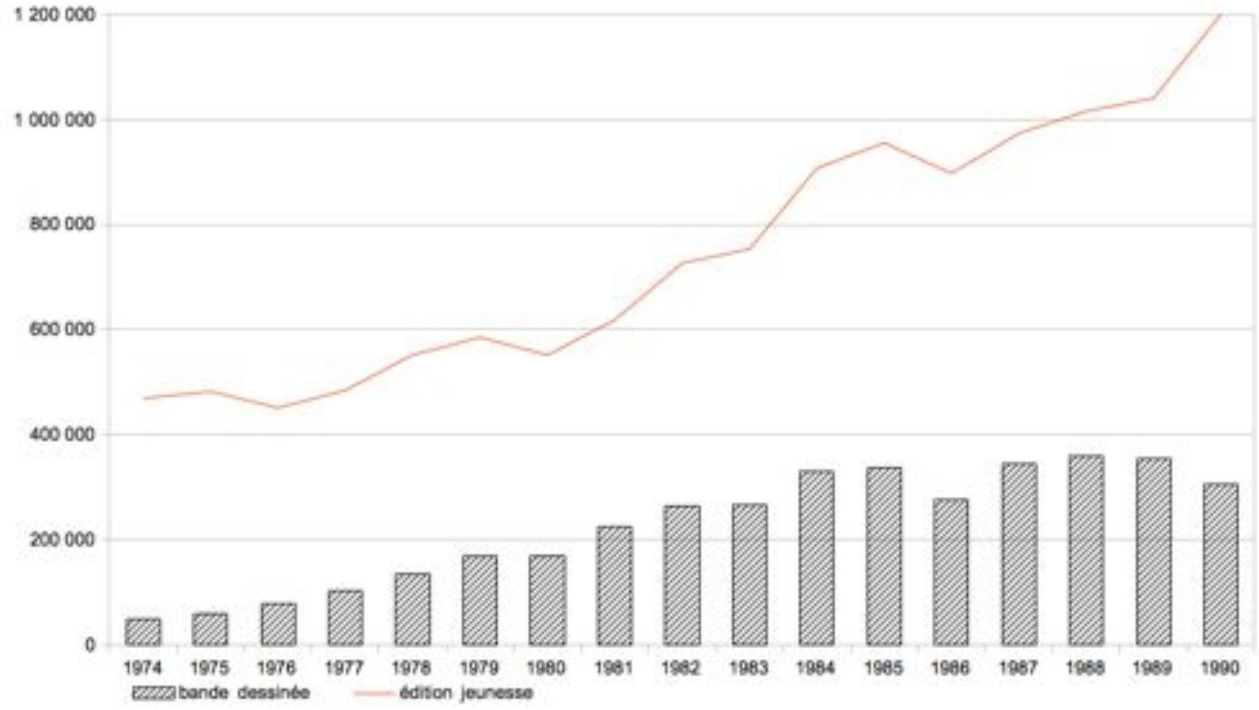


Figure 15 Évolution du CA des secteurs « bande dessinée » et « édition jeunesse », selon les données du SNE (en milliers de francs courants)

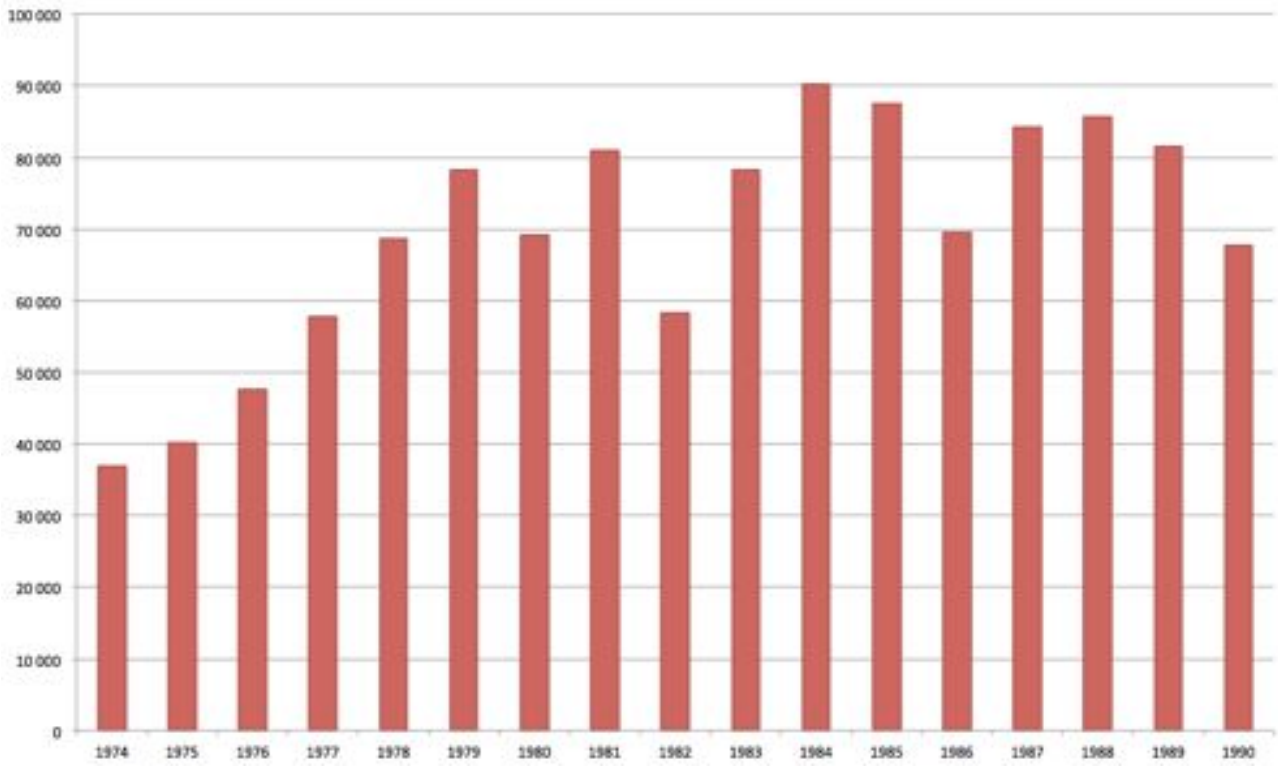


Figure 16 Évolution du CA du secteur « bande dessinée » selon les données du SNE, rapportées en milliers d'euros de 2014

L'importance de l'évolution du coût de la vie pendant cette période nécessite cependant de faire appel au déflateur de l'INSEE (fig. 16), afin d'appréhender ces évolutions en euros constants. La progression du chiffre d'affaires en euros constants de 2014 permet ainsi de relativiser la constance de la progression du chiffre d'affaires, tel qu'il est exprimé en francs courants. L'usage du déflateur de l'INSEE permet en effet de pointer quatre périodes de chute du chiffre d'affaires, en 1980, 1982, 1986 et 1989-1990. Sur le moyen terme, on voit cependant se dessiner trois courtes phases distinctes. De 1974 à 1979, la progression du CA est constante ; entre 1980 et 1984, la tendance est globalement haussière, mais marquée par l'instabilité, avec une crise marquée en 1982 ; après 1985, c'est l'instabilité qui prédomine.

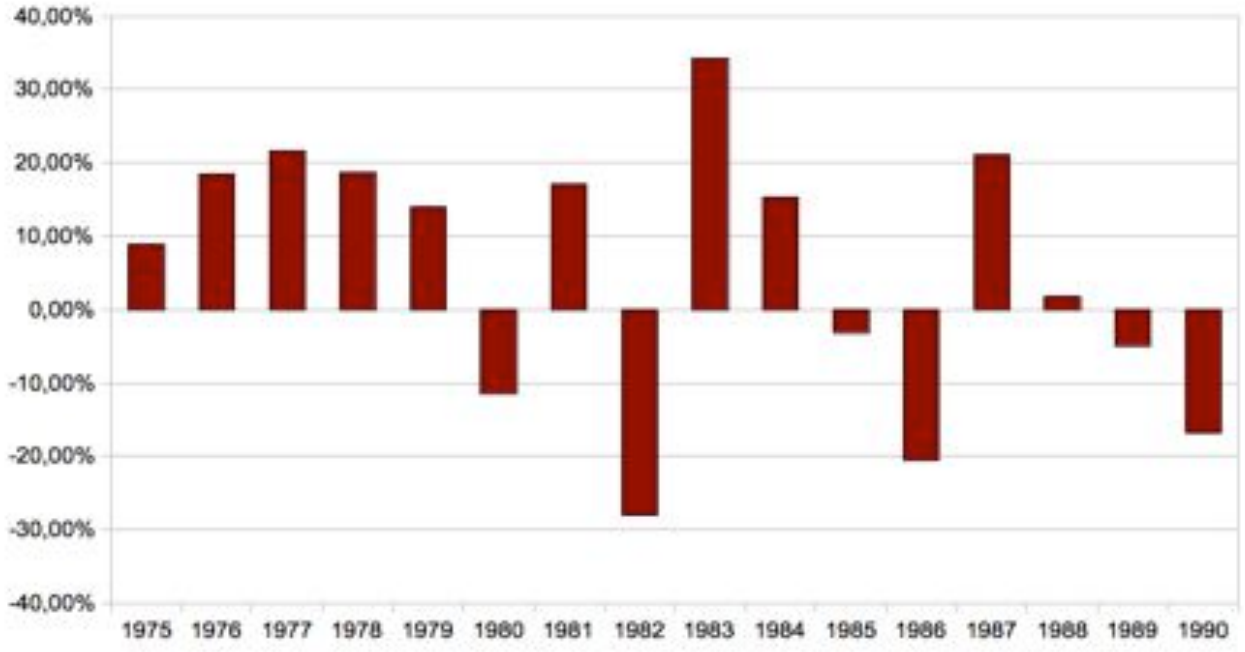


Figure 17 Progression d'une année sur l'autre du CA du secteur « bande dessinée », rapportée en euros de 2014

Pendant les cinq premières années de la période couverte par les statistiques du SNE, la progression du chiffre d'affaires est systématiquement supérieure à 10 %. La légère chute de 1980 est partiellement rattrapée l'année suivante ; mais le répit est de courte durée, et le secteur de la bande dessinée entre alors dans une phase d'instabilité.

Tableau 4 Taux de croissance du chiffre d'affaires du secteur « bande dessinée » selon les données du SNE, 1974-1990

Année	Taux de croissance en francs courants[440]	Taux de croissance en euros constants (2014)
1974		
1975	21,6 %	8,9 %
1976	29,8 %	18,4 %
1977	33,0 %	21,6 %
1978	29,3 %	18,6 %
1979	26,2 %	14,0 %
1980	0,5 %	- 11,4%
1981	32,7%	17,0 %
1982	17,7%	- 28,0 %
1983	0,5%	34,2 %
1984	24,1%	15,3 %
1985	2,5%	-3,1 %
1986	-9,5 %	- 20,5 %
1987	24,9 %	21,1 %
1988	4,5 %	1,8 %
1989	-2,5 %	- 4,9 %
1990	-14,0 %	- 16,8 %

[440] Il ne s'agit pas ici des données brutes du SNE, qui expriment des taux de croissance en francs courants incluant les cessions de droits, lorsque les autres indications portant sur le chiffre d'affaires du secteur excluent cette catégorie. Il nous a semblé préférable, de ce fait, d'exclure systématiquement les cessions de droits pour garantir l'homogénéité de nos données.

Figure 18 part du CA de la bande dessinée dans le CA global de l'édition, en francs courants

Cette phase de fragilisation du chiffre d'affaires du secteur se retrouve également dans l'évolution du poids de la bande dessinée dans le chiffre d'affaires global de l'édition française. Signe de la bonne santé et du dynamisme du secteur, le chiffre d'affaires de la bande dessinée progresse plus rapidement que celui de l'édition dans son ensemble, passant en une décennie d'1,6 % du CA global (1974) à 3,8 % (1984) ! On a là un signe particulièrement tangible du poids nouveau occupé par la bande dessinée dans l'édition, porté par une dynamique très nette. Après 1985, cependant, cette dynamique se grippe et, cinq ans après, la bande dessinée n'est plus responsable que de 2,3 % du chiffre d'affaires de l'édition[441].

C'est peut-être l'examen de la production en nombre de titres qui révèle le plus la profonde mutation de la bande dessinée en quelques années. Indicateur essentiel de la vitalité éditoriale, la production en titres permet de mesurer la diversité d'une activité. Dans le cas de la bande dessinée, la mutation est spectaculaire : en une décennie, la production

[441] Le poids relatif de la bande dessinée reste faible pendant toute la première moitié des années 1990, et c'est seulement à partir des années 2000 que la bande dessinée regagne en importance : 4 % en 2000, et 8 % en 2005 ! Les évolutions récentes de ce marché sorti de sa marginalité font l'objet d'une attention particulièrement soutenue, de la part de la presse interprofessionnelle (*Livres-Hebdo* en particulier) mais aussi de la part de journalistes spécialisés en bande dessinée. Deux types de synthèse sont disponibles pour les années 2000, les plus complètes émanant de Gilles Ratier, secrétaire de l'Association des critiques de bande dessinée, disponibles sur http://www.acbd.fr/bilan/les-bilans-de-lacbd.html (consulté le 20 juin 2013). Moins nourris mais plus critiques, les analyses de Xavier Guilbert, du site www.du9.org, apportent depuis 2006 une vision moins superlative de la santé du secteur. Voir pour la plus récente http://www.du9.org/dossier/numerologie-edition-2012/ (consulté le 20 juin 2013).

passe à peu près du simple au triple, de trois cent soixante titres par an en 1974, à mille treize titres en 1984[442].

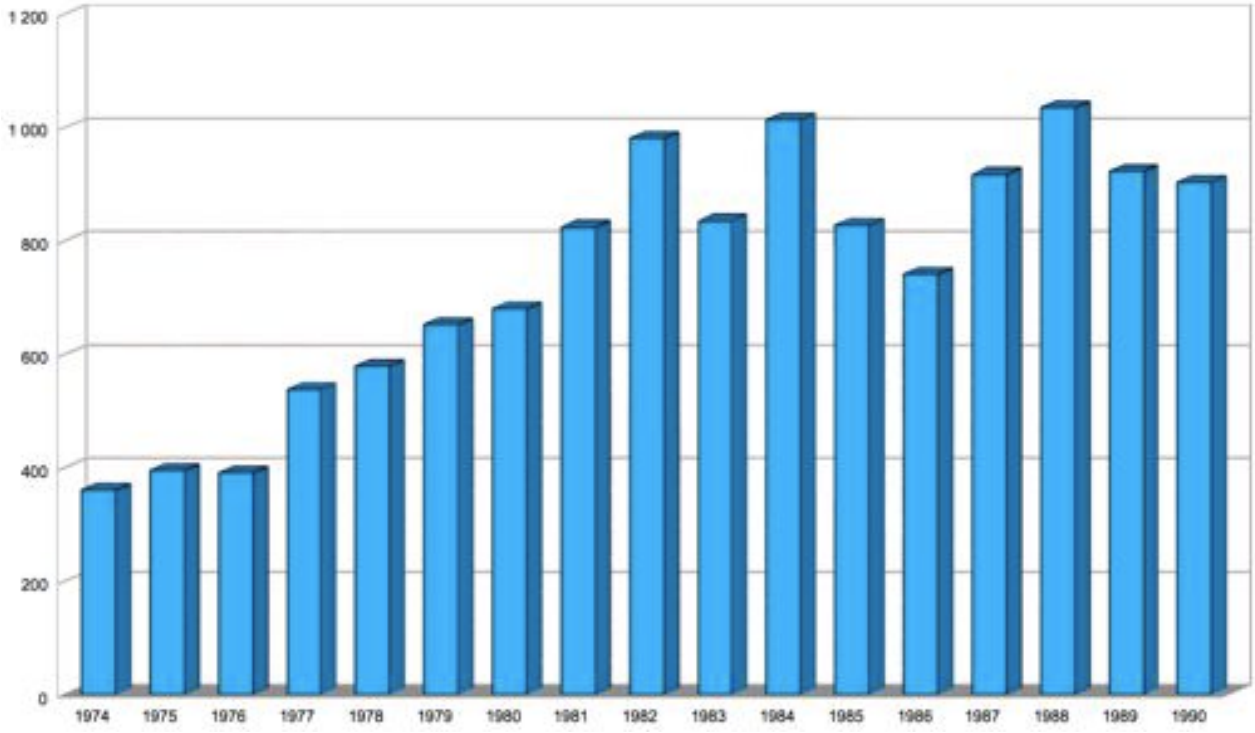


Figure 19 Production de titres par an, selon le SNE

Le premier constat que l'on peut dresser est que, sur l'ensemble de la période étudiée, la croissance du nombre de titres est de 225 %. Il s'agit là d'une croissance tout à fait remarquable ; à titre de comparaison, l'édition pour la jeunesse, qui connaît pourtant, comme l'analyse Michèle Piquard, une phase de croissance exceptionnelle, ne croît en nombre de titres « que » de 113 %... On est donc en face d'un marché au dynamisme exceptionnel. On peut cependant délimiter plusieurs phases dans ce mouvement général de croissance : s'il faut sept années pour doubler le nombre de titres produits, il en faut vingt pour le tripler (1147 titres en 1994).

De 1974 à 1982, la croissance est continue, en-dehors de la stagnation de la production en 1976. Après 1982, si la tendance générale est à la hausse, l'évolution à court terme est beaucoup plus heurtée, avec d'importantes variations d'une année sur l'autre. Ainsi, si 1984 représente un palier important, avec le cap des 1 000 titres publiés, les trois années suivantes semblent plus moroses, et le chiffre des 1 000 titres n'est à nouveau atteint qu'en 1988 ; ce rattrapage est de bien courte durée, puisque la production baisse à nouveau, et ne rattrape (cette fois, définitivement) le niveau des 1 000 titres qu'en 1994.

[442] Cf *infra,* annexe n° I.

En-dehors de l'anomalie statistique de 1976[443], la progression du nombre de titres est continue de 1974 à 1982. À partir de 1983, l'évolution se fait beaucoup plus erratique, évoluant de 741 titres par an (1986) à 1035 en 1988, à 1147 titres, soit plus du simple au double, et cela sans qu'on décèle de progression continue. Cette période est au contraire affectée d'une alternance de baisses et de hausses spectaculaires du nombre de titres produits[444]. Mais, en-dehors de cet accident, l'évolution de moyen terme n'est guère favorable. Ainsi, si on compare par tranches de 10 ans, de 1974 à 1984, le nombre de titres progresse de 181 % ; dans la décennie suivante, il ne progresse que de 13 %...

Le nombre de titres n'autorise cependant qu'une première saisie, brute, qu'il faut affiner par un indicateur complémentaire, celui de la part des nouveautés. Le livre constitue en effet un bien d'expérience : contrairement à d'autres bien de consommations (voiture, appareil électroménager…) que le consommateur peut évaluer sur la base de caractéristiques matérielles externes, il est difficile d'évaluer la satisfaction que l'on va retirer de la lecture d'un livre avant de l'avoir lu. Certes, « la collection, le genre ou la quatrième de couverture peuvent donner des indices, mais qui ne renseignent que peu sur le style, la manière de mener le récit ou l'exposé, la qualité intrinsèque de l'ouvrage[445] ». Il est de ce fait difficile, pour un éditeur, de prévoir le succès d'un ouvrage, rendant les phénomènes de bouche-à-oreille fondamentaux dans la dynamique de vente d'un ouvrage[446]. Comme dans les autres industries culturelles, la dimension innovatrice est donc centrale dans l'édition, qui fonctionne comme une industrie de prototypes[447].

[443] Cette anomalie statistique peut avoir des origines multiples : modification de la composition de l'échantillon, ventilation différente de sa production d'une année sur l'autre par un même éditeur...

[444] Le profil heurté de la courbe de production appréhendée en nombre de titres culmine en 1991, avec une chute drastique à 529 titres, soit un retour au niveau de 1977... Cette chute, due vraisemblablement à la guerre du Golfe qui affecte l'édition dans son ensemble, reste cependant passagère dans son ampleur.

[445] Mathieu Perona, « Le prix unique du livre à l'heure du numérique », dans Mathieu Perona, *Trois essais sur les politiques publiques des industries culturelles*, thèse de doctorat en économie sous la direction de Bernard Caillau, EHESS, Paris, 2010, p. 41.

[446] Jonathan Beck, « The sales effect of word of mouth: a model for creative goods and estimates for novels », *Journal of Cultural Economics*, 2007, vol. 31, n° 1, p. 5‑23. Cette incertitude constitutive des industries culturelles est baptisée *nobody knows* (personne ne sait [quel sera le succès commercial d'un produit donné]) par Richard Earl Caves, *Creative industries: contracts between art and commerce*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001.

[447] L'expression, d'usage courant en économie de la culture, est notamment utilisée par Antoine Gallimard dans « Le métier d'éditeur », *Le Débat* n° 86, septembre-octobre 1995. Pour une vue synoptique du marché du livre, voir Bénédicte Reynaud-Cressent, *L'Évolution de la structure de la branche d'édition de livres en France*, thèse de doctorat en sciences économiques sous la direction de Jean Parent, Paris I, Paris, 1981.

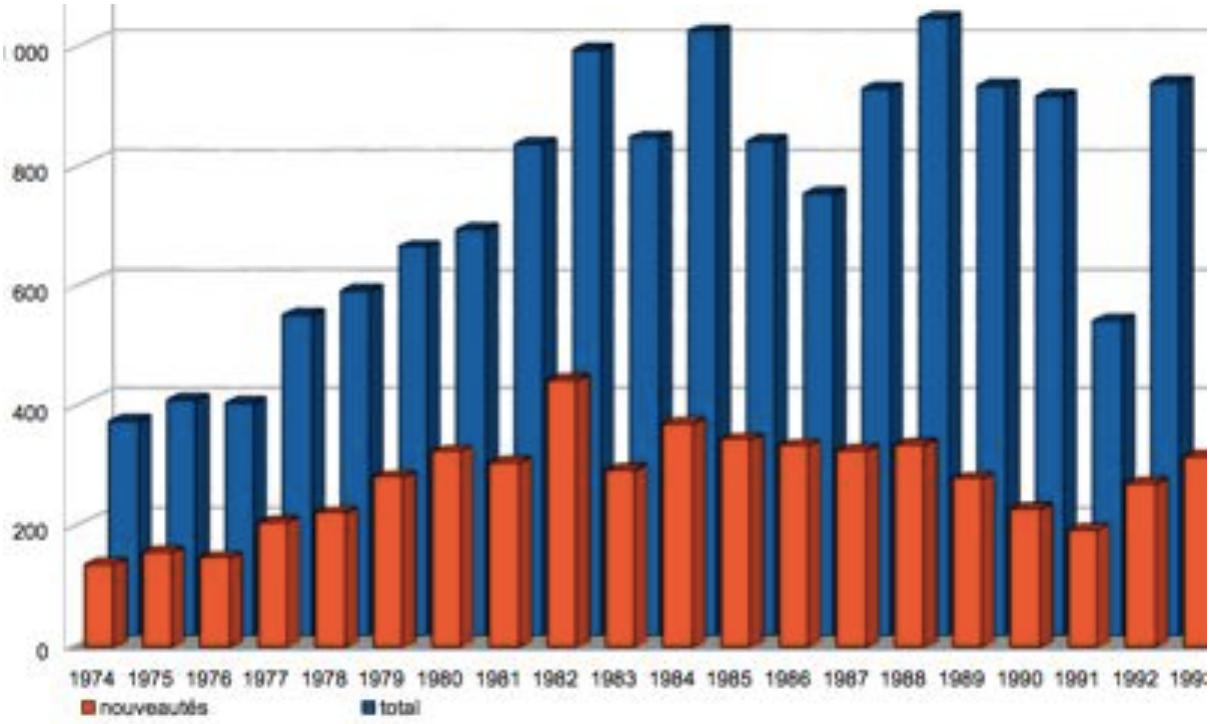


Figure 20 Production de titres par an et nombre de nouveautés, selon les enquêtes du SNE

2. « M. Boulier a pris le pouvoir » : une crise de la bande dessinée dans les années 1980 ?

Cet indicateur permet en effet d'éclairer le moindre dynamisme éditorial du secteur à partir du milieu des années 1980. Aux irrégularités du chiffre d'affaires, à l'apparition du spectre de la crise, et à la stagnation de la production en nombre de titres correspond également un tassement du nombre de nouveautés parues[448]. Après s'être maintenue autour de la barre des 40 % pendant moins d'une décennie, la part des nouveautés décroît sensiblement pour tourner autour du tiers de la production annuelle, et s'achevant, en fin de période à un quart du nombre de titres parus. À l'image d'un secteur éditorial en pleine expansion, fort de son dynamisme, il faut donc apporter une nuance de taille. Le dynamisme est réel dans la première décennie couverte par la décennie, mais la phase qui s'ouvre par la suite est marquée par des incertitudes plus fortes. Face à une concurrence accrue, les éditeurs semblent privilégier une croissance reposant sur l'exploitation de valeurs sûres, et donc la réédition[449], plutôt que de défricher de nouveaux territoires.

[448] Cf annexe n° I.

[449] Il faut à ce stade rappeler que les rééditions telles que les conçoivent les enquêtes du SNE ne s'entendent que dans le cas de la reprise par un éditeur d'un titre de son fonds. Lorsqu'un éditeur concurrent reprend un titre délaissé par un éditeur, il s'agit là d'une pratique considérée comme une nouveauté. Ce distinguo est fondamental, dans la mesure où toute une partie du renouvellement du secteur de l'édition de bande dessinée

Une telle interprétation est quelque peu en trompe-l'œil car, du fait de leur méthode de collecte, les statistiques du SNE ne concernent que les plus grosses des entreprises. Au lieu d'un tassement de la production, il se pourrait donc que l'on assiste à un déplacement du centre de gravité de l'édition de nouveauté, bouleversant la physionomie du secteur. Avec l'apparition de nouveaux acteurs plus petits passant sous le radar des enquêtes de branche, on observe de plus en plus nettement dans les années 1980 une dissociation du marché où la créativité se reporte sur les plus petites des maisons, tandis que les grosses maisons s'efforcent de défendre leurs positions par une gestion plus prudente des nouveautés et une exploitation plus en profondeur de leur fonds.

De manière symptomatique, fanzines et publications spécialisées commencent à se pencher sur l'état du marché précisément au moment où les premiers signaux d'alerte apparaissent. Devenue un secteur éditorial concurrentiel où l'amateurisme et la passion des premiers temps ne suffisent plus pour se faire une place au soleil, l'édition de bande dessinée commence à devenir un objet d'intérêt pour une poignée de bédéphiles et de spécialistes qui perçoivent que, derrière les enjeux économiques, ce sont les possibilités même de la création qui sont en jeu. C'est par exemple en 1981 que paraît la première édition de *L'Année de la bande dessinée* à l'enseigne de la librairie Temps Futurs, un ouvrage qui s'ouvre par une réflexion inquiète face à « une édition rongée par la crise, l'espoir, la planche de salut[450] ». Jean-Luc Fromental, dans sa préface, avoue une part d'anxiété : « l'amateur est débordé. Le collectionneur se ruine. L'enthousiasme se retire ». C'est cependant pour se réjouir que « sonn[e] le glas de l'époque de la nostalgie. Finie l'époque de pénurie ». Cet enthousiasme modéré est de bien courte durée : l'année suivante, c'est le deuil d'une époque que pleure la même publication :

> Il est fini le temps des bricoleurs. Adieu, l'époque des cuisines. pour lancer aujourd'hui leurs *Écho*, leurs *Métal,* les Gotlib, Mandryka, Dionnet devraient discuter à perdre haleine avec les sondeurs d'opinions, les peseurs de marchés, les arpenteurs de tendances, au lieu de noircir leurs doigts à l'encre des maquettes […]. Voici le règne des gestionnaires. M. Boulier a pris le pouvoir. Gaston est bon pour l'ANPE[451].

passe par la pratique de la « réédition » de titres dont les plus gros éditeurs ont abandonné l'exploitation – ou ne l'ont jamais entreprise sous forme de livre.

[450] Jean-Luc Fromental, « Préface », *L'Année de la bande dessinée 81-82*. Paris, Temps Futurs, 1981, p. 3.

[451] Jean-Luc Fromental, « Préface », *L'Année de la bande dessinée 82-83*. Paris, Temps Futurs, 1982, p. 5.

Le ressenti de la crise s'impose donc bien avant que ses effets ne se manifestent avec clarté dans les enquêtes de branche. Plus que la réalité ou non de cette crise, il est frappant de relever la précocité du topos de l'âge d'or ; la nostalgie pour une époque bénie de l'édition apparaît très tôt, alors que s'amoncellent les premiers nuages dans les équilibres du secteur. À une liberté débridée succèdent des temps plus incertains, où l'existence d'une concurrence rend plus hypothétique la réussite des aventures éditoriales. Les tendances de fond du secteur comme le ressenti qui commence à poindre dans la presse professionnelle convergent donc autour du constat d'un « printemps des éditeurs[452] » de bande dessinée. Après une petite décennie d'effervescence éditoriale entre 1974 et 1982, l'édition de bande dessinée entre dans une phase de normalisation.

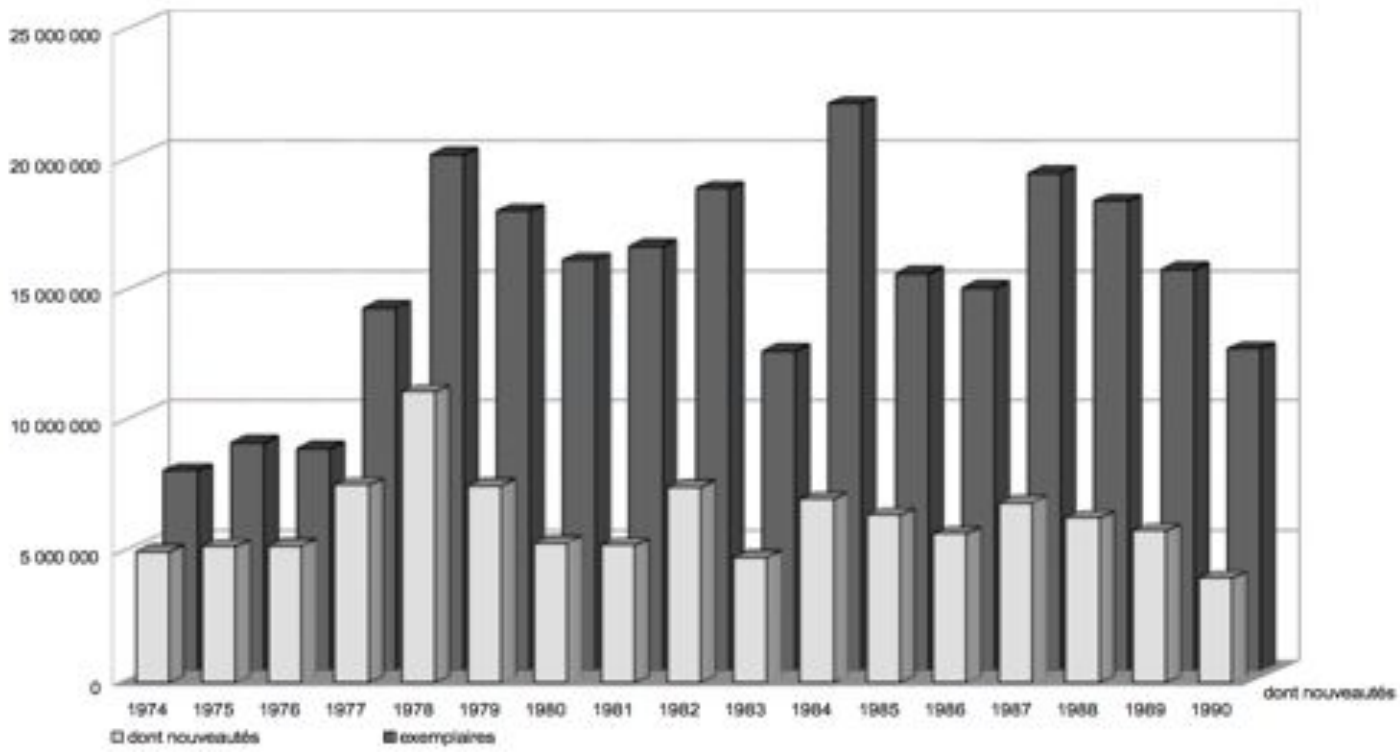


Figure 21 Nombre d'exemplaires vendus, 1974-1990

En revanche, lorsque l'on examine la production sous l'angle du nombre d'exemplaires produits, la crise de croissance semble très nettement intervenir plus tôt. La progression du nombre d'exemplaires vendus n'est en effet continue que jusqu'en 1978, avec une augmentation considérable, passant de 7,6 millions à 19,8 millions d'exemplaires en quatre ans. L'évolution se fait par la suite beaucoup plus heurtée, épousant de près les courbes de production en nombre d'exemplaires. Cependant, de toutes les variations observables en

[452] Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison*, *op. cit.* L'enquête, pratiquée sur l'ensemble du marché de l'édition, relève le passage d'un « printemps » des éditeurs (1973-1982) une phase de moindre dynamisme, marquée en particulier par un ralentissement du rythme des créations d'entreprises d'édition.

termes de nombre d'exemplaires, c'est bien cet réduction de 1979 qui intrigue, le nombre d'exemplaires vendus alors même que le nombre de titres et le chiffre d'affaires du secteur sont tous deux à la hausse. Cette performance paradoxale ne peut trouver d'explication que dans par des économies d'échelles et une augmentation substantielle du prix de vente des livres. Plus généralement, de 1978 à 1988, la production s'avère particulièrement irrégulière, affectée par de fortes fluctuations annuelles. Ainsi, de 1983 à 1985, le nombre d'exemplaires chute d'abord de plus de 33 %, effectue une hausse spectaculaire en 1984 (+ 77 %), avant de replonger de 30 % en 1985. Sur cette courte période, le nombre d'exemplaires croît donc de 24 %, mais avec d'importantes fluctuations, qui semblent révéler une profonde instabilité du marché. Enfin, de 1988 à 1995, la tendance est non seulement à l'irrégularité, mais à une chute globale du nombre d'exemplaires produits.

La distorsion entre un nombre de titres en augmentation régulière et un nombre exemplaires à la courbe plus heurtée se traduit par une baisse tendancielle des tirages. Alors qu'en vingt et un ans, le nombre de titres édités a été multiplié par 2,5 (passant de 360 à 903 titres), le nombre d'exemplaires produits n'a été multiplié que par un peu plus d'un et demi (1,6) passant de 7,6 millions d'exemplaires en 1974 à 12,3 millions en 1990. Comme pour l'édition en général, la croissance en nombre de titres a donc été bien plus rapide que la croissance du nombre d'exemplaires produits, entraînant une baisse des tirages moyens : ceux-ci passent de 21 269 exemplaires par titre en 1974 à 13 678 en 1990[453]. Cette baisse est encore plus forte dans le cas des nouveautés, où le tirage moyen est divisé par deux, passant de 26 225 exemplaires par nouveauté en 1974 à 17 424 en 1990. À une échelle plus réduite, l'évolution des tirages est plus contrastée. D'abord stables (autour de 21 000 exemplaires en moyenne, et 35 000 exemplaires pour les nouveautés), les tirages moyens augmentent à la fin des années 1970 (passant à 34 000 de moyenne et presque 50 000 pour les nouveautés en 1978), avant d'être brutalement divisés par plus de deux en cinq ans (moins de quinze mille exemplaires de moyenne et à peine seize mille pour les nouveautés en 1983).

Le ralentissement de l'augmentation du nombre de titres en 1978 s'accompagne d'une hausse spectaculaire des tirages moyens. Au début des années 1980, le retour à une hausse marquée du nombre de titres, et donc à une situation plus concurrentielle, se traduit par une baisse des tirages moyens. Chaque phase de baisse rapproche les tirages moyens de la bande dessinée de ceux qui sont pratiqués dans le secteur voisin de l'édition jeunesse (en

[453] Cette baisse tendancielle se poursuit après la fin de notre période, et atteint un palier vers le milieu de la décennie quatre-vingt-dix, frôlant en 1995 les 10 000 exemplaires de moyenne.

1983, 14 693 exemplaires dans le domaine de la bande dessinée, 13 457 dans l'édition jeunesse). Dans l'édition jeunesse, la baisse des tirages moyens est continue et sans à-coups de 1974 à 1990, passant d'environ seize à dix mille exemplaires de 1974 à 1990, et les nouveautés de vingt à onze mille : la tendance est univoque là où l'édition de bande dessinée subit une évolution plus heurtée. Cette branche de l'activité éditoriale s'avère donc plus versatile, et plus sensible à la conjoncture.

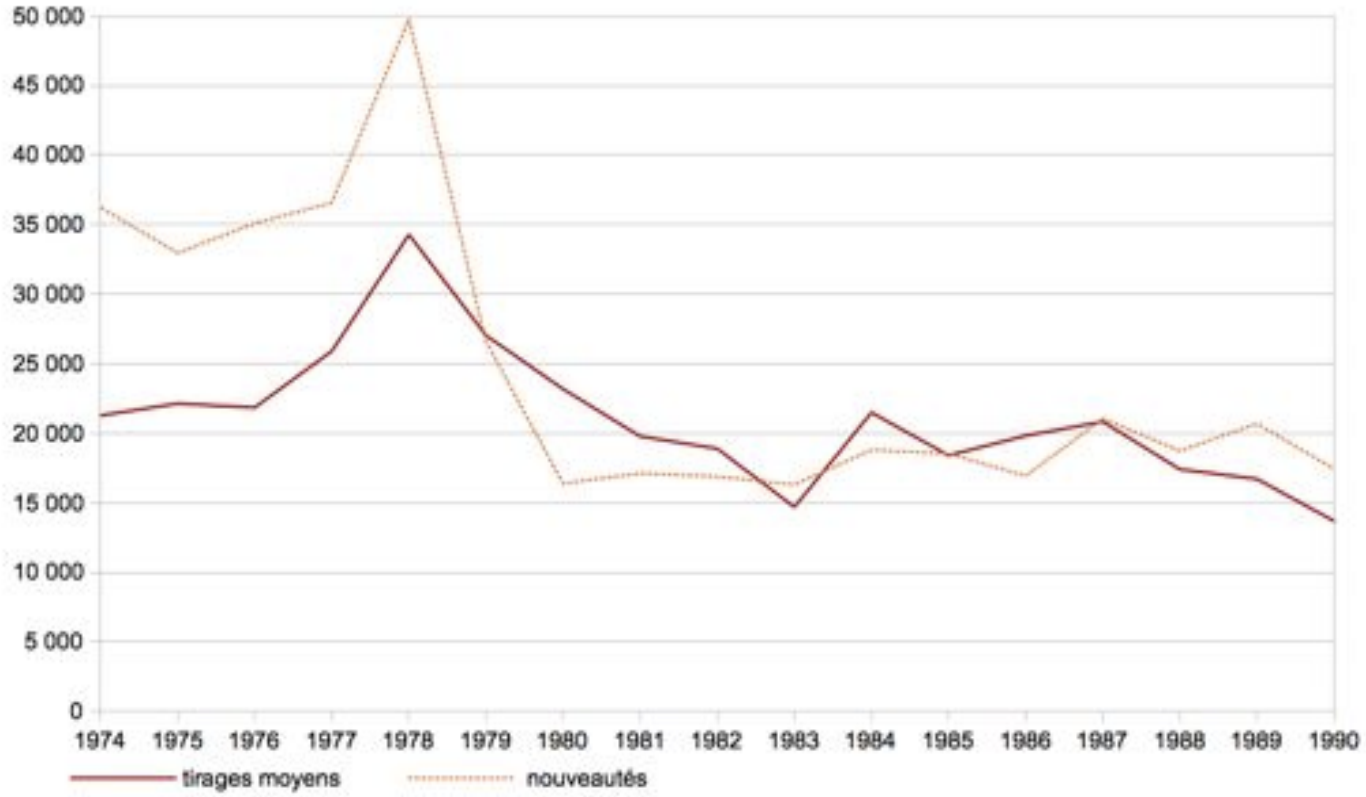


Figure 22 évolution des tirages moyens annuels pour l'ensemble de la production de bande dessinée, et pour les nouveautés

Il est de coutume d'incriminer, dans cette baisse des tirages moyens, le poids de best-sellers qui écraseraient le marché. Les tirages moyens camoufleraient un écart grandissant entre des best-sellers de très fortes ventes, et une production dite « alternative » cantonnée à la confidentialité. Ce type de jugement porte en lui l'empreinte de l'analyse des industries culturelles inspirée de Theodor Adorno, selon laquelle les industries culturelles ne pourraient soutenir une production de masse qu'en s'adressant aux émotions et aux réactions les plus primaires, car communes au plus grand nombre de personnes : plus un ouvrage en appellerait à un large public, plus sa valeur culturelle serait faible.

Pourtant, l'examen de la chronologie de cette baisse des tirages moyens, articulé à la chronologie éditoriale d'*Astérix*, démontre la complexité du rôle des best-sellers dans l'édition de bande dessinée. Au début de la période couverte par les enquêtes de branche, chaque nouveauté de la série est tirée à un million d'exemplaires au minimum, et un titre est publié tous les ans depuis le ralentissement de la production d'albums en 1971. Le conflit entre Georges Dargaud et ses auteurs et la mort de René Goscinny en novembre 1977 cassent cette mécanique bien huilée et, livré à lui-même, Uderzo espace peu à peu le rythme des nouveautés. Pourtant, le niveau des premiers tirages ne baisse pas, bien au contraire, et le tirage d'*Astérix chez les Belges*, déjà exceptionnel par son statut d'album posthume de Goscinny (1,5 millions d'exemplaires) est dépassé en 1991 par *La Rose et le glaive* (premier tirage de deux millions d'exemplaires).

On pourrait donc s'attendre à un impact de la publication de nouveautés d'*Astérix* sur le marché de la bande dessinée : l'absence de nouveautés devrait correspondre aux années de creux pour le marché. Or c'est exactement l'inverse qui se produit : en 1977 et 1978, deux années pendant lesquelles pas une seule nouveauté n'est à signaler du côté du petit village gaulois, le nombre d'exemplaires croît spectaculairement et, alors qu'en 1979 Uderzo fait paraître *Astérix chez les Belges*, le nombre d'exemplaires produits baisse significativement. Pendant le lustre 1979-1983, l'année où le plus grand nombre d'exemplaires a été comptabilisé par le SNE est 1982, la seule année où les éditions Albert-René ne sortent aucune nouveauté. Ce constat nuance donc l'idée d'un secteur tiré en avant par le dynamisme et le volume des ventes des aventures du petit Gaulois moustachu. Surtout, il nuance l'idée que la notoriété du petit Gaulois serait telle que ses aventures toucheraient un autre lectorat, plus large : si tel était le cas, on devrait constater un

accroissement du nombre d'exemplaires vendus lorsqu'un titre tiré à un ou deux millions d'exemplaires est publié.

La première approche que permettent les enquêtes de branche du SNE reste cependant rudimentaire. Tout en offrant un outil solide et complet d'analyse du secteur éditorial de la bande dessinée, ces enquêtes ne permettent d'appréhender que la partie la plus importante de la production, celle prise en charge par des maisons adhérentes du SNE, et dégageant un chiffre d'affaires supérieur à 200 000 F de chiffre d'affaires. Or l'essentiel de l'animation du secteur repose sur une myriade de nouveaux venus qui sortent des titres tirés à quelques milliers d'exemplaires, tandis qu'à l'autre extrémité du spectre éditorial, des acteurs puissants sont capables de proposer des tirages à plusieurs dizaines ou centaines de milliers d'exemplaires pour irriguer librairies, kiosques et supermarchés. L'appréhension de cette polarisation du marché de la bande dessinée nécessite de quitter l'échelle globale fournie par ces enquêtes de branche, pour examiner la répartition de cette production, et élargir le spectre de l'analyse sur la construction du marché de l'album de bande dessinée. Pour être plus rudimentaire, la base de données que nous avons élaborée à partir de données du dépôt légal et surtout d'argus et de catalogues de collectionneurs, offre en effet une gamme bien plus étendue d'éditeurs et de livres.

1975 est la première année pour laquelle nous pouvons confronter les données du SNE à notre base de données. Malgré les approximations, nous avons pu ainsi relever la publication certaine de 238 nouveautés dans l'année, là où l'enquête du SNE n'en retient que 159. Ces deux cent trente-huit nouveautés sont réparties entre trente-six éditeurs différents. Dix ans plus tard, en 1985, ce sont cette fois-ci plus de six cent titres nouveaux publiés dans l'année, par quatre-vingt-trois éditeurs. Ce premier chiffre donne ainsi une image tout autre du secteur. Alors que les tirages moyens sont, dans l'enquête du SNE, affectés d'une tendance à la baisse, le nombre de nouveautés augmente plus vite que le nombre d'éditeurs. Ainsi, chaque éditeur produit en moyenne davantage de titres en 1985 que dix ans plus tôt (7,3 titres en moyenne, contre 6,6). Par ailleurs, sur ces éditeurs actifs en 1985, plus de la moitié sont de nouveaux venus dans le domaine du livre.

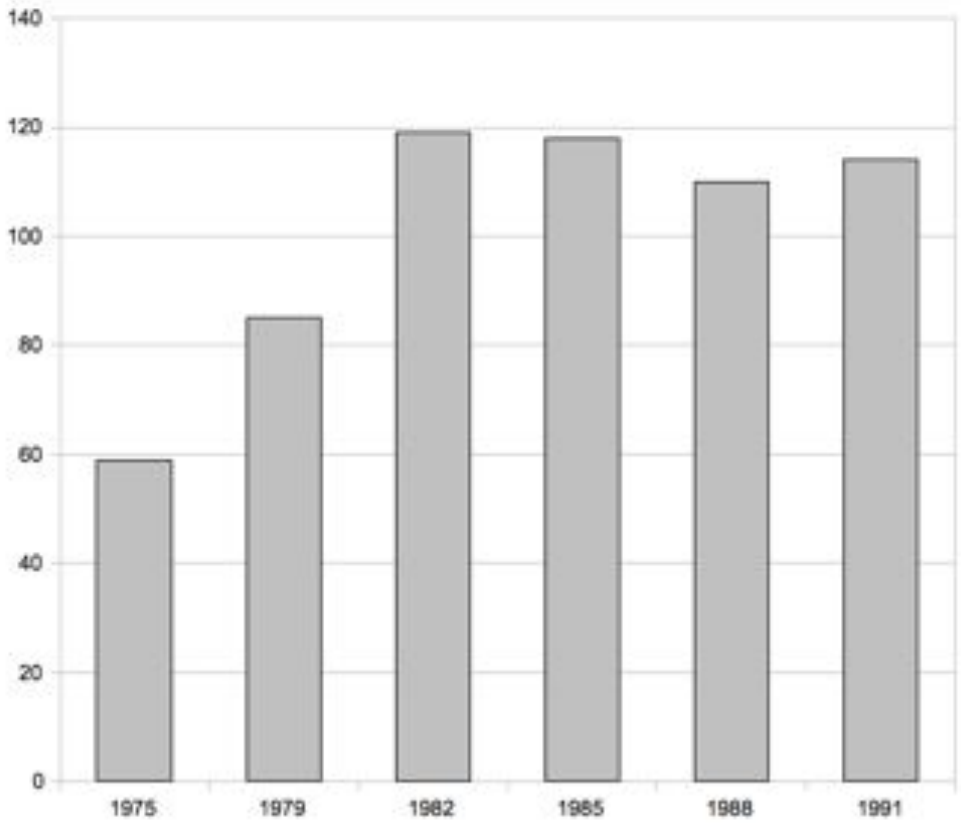


Figure 23 Nombre d'éditeurs déclarant une activité dans le domaine de la bande dessinée au *Répertoire des éditeurs et diffuseurs de langue française*, 1975-1991

Ce très fort renouvellement du secteur de l'édition de bande dessinée est confirmé également par le répertoire *Éditeurs et diffuseurs.* Le répertoire professionnel offre en effet le spectre le plus large d'éditeurs déclarant une activité dans la bande dessinée : cinquante-neuf éditeurs en 1975, et cent quinze en 1985. Le répertoire, strictement déclaratif, recense les maisons annonçant une activité quelconque liée au domaine de la bande dessinée : c'est donc d'abord le fonds qui est évalué, et non l'activité. Ce répertoire offre néanmoins une vision extrêmement large du secteur, faisant apparaître des éditeurs déclarant une activité impossible à restituer par ailleurs. Si de petits éditeurs comme les éditions du Bois Joli, à Lausanne, ou Sedem à Cannes ne nous sont pas totalement inconnus et ont laissé quelques traces de leur production, ce n'est pas le cas de maisons telles que les éditions des Cinq-Diamants dans le 13^{e} arrondissement de Paris, les éditions Ressacs à Igon (entre Pau et Lourdes), D'Au éditeur, rue La Fayette à Paris. Certains de ces éditeurs peuvent sans danger être catégorisés comme de micro-éditeurs ayant eu au plus une production très ponctuelle : c'est par exemple le cas de Keit Vimp Beo, domicilié au Foyer des Jeunes d'une modeste commune du Finistère, et spécialisé dans le livre breton.

D'autres éditeurs sont des éditeurs étrangers, distribués en France par les réseaux de diffusion alternatifs spécialisés en bande dessinée, comme les éditions Druckwerk

d'Amsterdam, diffusées par Artefact, Blimon et Soch's, diffusées par B.Diffusion ou encore les éditions Delachaux et Niestlé, diffusées par Diff-Edit ; installées d'abord à Lausanne, puis à Neuchâtel, elles éditent une *Histoire suisse en bandes dessinées*[454]*,* en cinq volumes, dont on peut douter qu'elle ait connu une très large diffusion sur le sol hexagonal, mais aussi trois tomes des *Mémoires de Mathias,* dessinées par Marcel Uderzo[455].

On trouve également dans cette catégorie des éditeurs étrangers spécialisés dans le livre religieux et déclarant une activité dans la bande dessinée. C'est notamment le cas des éditions Paulines, installées à Montréal et spécialisées dans l'édition catholique et diffusées par l'Apostolat des éditions, ou Fides, diffusé par Cerf. On y trouve encore les Editions du Progrès, domiciliées au 17, boulevard Zoubovski à Moscou, et diffusées par Messidor ou les Nouvelles Editions africaines, installées à Dakar et diffusées en France par Présence africaine. Le seuil distinguant l'édition amateur de l'édition professionnelle est plus flou, permettant d'observer les franges de cette édition de bande dessinée : auteurs-éditeurs, libraires-éditeurs, mais aussi associations, mouvements éducatifs ou missionnaires...

3. Vers une provincialisation de l'édition de bande dessinée.

Les renseignements très complets fournis par ces répertoires professionnels permettent d'esquisser une cartographie de cette édition de bande dessinée dans son acception la plus large. La première année de publication du répertoire n'offre malheureusement que des renseignements lapidaires sur chacun des éditeurs présents, aussi doit-on se contenter de 1979 comme point de départ d'une investigation en profondeur sur la cartographie de cette édition.

En 1979, la répartition des éditeurs sur le territoire laisse l'impression tangible d'être confronté à « Paris et le désert français », pour reprendre l'expression de Jean-François Gravier. Avec quarante-neuf éditeurs à Paris et dans sa banlieue sur un total de quatre-vingt-trois éditeurs déclarés, la macrocéphalie de l'édition de bande dessinée reproduit la structure du tissu éditorial français. Mais la répartition géographique des éditeurs, mesurés à dix ans d'écart, met en lumière des transformations profondes de la cartographie de la bande dessinée. Paris voit sa place s'amoindrir : de 55 %, la part des éditeurs qui y ont installé leur siège social passe en 1989 à 38 %.

[454] Luisa Bisso, Pierre-Yves Fayez, *L'Histoire suisse en bandes dessinées,* Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1981-1984, 5 vol.
[455] Moloch, Marcel Uderzo, *Les Mémoires de Mathias*, Lausanne / Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1981-1986, 3 vol.

Tableau 5 Répartition géographique des éditeurs déclarant une activité dans le domaine de la bande dessinée au *Répertoire des éditeurs et diffuseurs de langue française*, 1979-1989

	1979	1989
Paris	46	40
dont VIe arrondissement	12	14
Banlieue	3	8
Belgique	4	13
Suisse	2	4
TOTAL	83	106

Le point le plus marquant reste cependant la dilatation spatiale de l'espace éditorial de la bande dessinée. Au-delà des capitales régionales, l'édition de bande dessinée se déconcentre très nettement. En 1979, les éditeurs provinciaux se retrouvent surtout dans des grandes villes : Lyon, Le Havre, Rennes, Grenoble, Marseille... En 1989, on trouve des éditeurs actifs dans le secteur dans des villes de bien moindre importance : Uzès, Ouistreham, Évreux, Épinal, Bayonne, Portet sur Gard, jusqu'à des communes rurales telles qu'Outarville, dans le Loiret, Passais-la-Conception, dans l'Orne ou Saint-Porchaire, en Charente-Maritime. L'influence de Paris est donc moindre, et l'on voit même apparaître de véritables pôles éditoriaux alternatifs, en particulier dans le Sud-Ouest où, autour de Toulouse, apparaît une constellation de micro-éditeurs. Deux éditeurs sont directement installés à Toulouse (la librairie Ailleurs et les éditions Milan), deux autres dans la banlieue toulousaine, avec Loubatières à Portet-sur-Garonne et les éditions Daniel Briand à Dremil-Lafage ; enfin, deux éditeurs sont installés à plus grande distance de l'agglomération toulousaine, en pleine Montagne noire : Trismégiste à Villeneuve-lès-Lavaur, et Ogé à Dourgne. Tous ces éditeurs, sauf Milan, restent cependant d'une taille réduite, et il est délicat de reconstituer leur catalogue. Cependant, outre Milan, deux éditeurs ont poursuivi une activité éditoriale, Daniel Briand et Loubatières. Si le premier apparaît tardivement dans le répertoire (en 1986[456]), Loubatières, pour sa part, mentionne dès 1979 dans le répertoire la publication de bande dessinée. Daniel Briand est uniquement connu pour la coédition avec Robert Laffont de six volumes de la collection « La vie de »,

[456] Les actes de sa société, la SARL Editions Daniel Briand, ont été déposés pour la première fois en 1994. Il ne nous a pas été possible de reconstituer l'historique antérieur de cette société.

laborieuses biographies en bande dessinée de Toulouse-Lautrec, Bach, Mozart, Victor Hugo, Dali et Malraux[457]. Quant à Loubatières, l'éditeur est actif depuis 1978 avec sa série *Aymeric*, dessinée par Gérald Forton. Cette série sur le catharisme est suivie de plusieurs bandes dessinées consacrées à l'histoire régionale, avec des albums dédiés à *Gaston Fébus*[458], la révolte des Camisards[459], les contes du Languedoc[460] ou des Pyrénées[461] – ainsi qu'une série de gags polissons[462].

Plus largement, sur trente-et-un éditeurs installés hors de la région parisienne, dix d'entre eux sont installés dans le Sud-Ouest avec quatre éditeurs en Haute-Garonne, un éditeur dans l'Aude, deux dans le Tarn, deux autres en Pyrénées-Atlantique, ainsi qu'un éditeur en Gironde. La localisation des éditeurs provinciaux s'opère donc selon un très net gradient ouest-est et sud-nord : si la Bretagne compte trois éditeurs et la Normandie, deux, l'est du territoire est nettement moins bien pourvu en éditeurs, avec un éditeur dans le Haut-Rhin, deux éditeurs lyonnais et un éditeur grenoblois ; et tandis que le Var et les Bouches-du-Rhône rassemblent trois éditeurs, le département du Nord n'en compte qu'un seul, les éditions Westhoek sises à Dunkerque et spécialisées, comme leur nom l'indique (le Westhoek désignant la région à cheval sur la frontière belge autour de Dunkerque, Ypres et Furne), dans l'édition régionale, et qui publient au moins deux titres en bande dessinée[463].

La déconcentration de l'édition ne s'opère pas seulement en direction de Paris vers sa province, mais également de la France vers des espaces qui intègrent l'espace éditorial français. Le marché du livre de bande dessinée cesse d'être alors essentiellement hexagonal pour s'ouvrir à d'autres horizons. Le cas des éditions du Progrès installées à Moscou, et des deux éditeurs québécois, reste mal connu, car ces éditeurs n'ont malheureusement pas laissé de trace d'une quelconque activité éditoriale dans le secteur de la bande dessinée

[457] Le quatrième plat du troisième volume mentionne une centaine de titres en préparation, les deux co-éditeurs se déclarant prêts à brosser le portrait d'une soixantaine de peintres et sculpteurs, ainsi que des grands écrivains classiques (surtout français) et de compositeurs célèbres ; cette ambition paraît bien démesurée en regard de la qualité des quelques réalisations effectivement produites ; lancée en 1986, la collection s'interrompt aussitôt, et Robert Laffont se cantonne alors sagement à la publication en bande dessinée des aventures du Commandant Cousteau. C'est également en 1986 que Robert Laffont co-édite avec Magic-Strip le luxueux *Objectif Pub* ; sur cet ouvrage, voir infra, « un singulier vivier de renouvellement : les libraires-éditeurs à Bruxelles ».

[458] Pierre Tucoo-Chala, José de Huescar, *Gaston Fébus et le Prince noir,* Portet-sur-Garonne, Loubatières, 1985. Ce premier tome est suivi de deux autres, en 1996 et 2004, avec un autre dessinateur.

[459] Paul Astruc, *La Révolte des Camisards*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 1984

[460] Jean-Paul Tibéri, Ramon Monzon, *Contes du Languedoc*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 1984.

[461] Jean-Claude Pertuzé, *Les Chants de Pyrène*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 1981-1984, quatre volumes.

[462] Jean-Claude Pertuzé, *Galipettes*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 1985 suivi, deux ans plus tard, de *Culbutes*.

[463] Roland Cuvelier, *Sagas flamandes*, Dunkerque, Westhoek, 1984 et Dhermy, Mako, *Halo sur Cassel,* Dunkerque, Westhoek, 1984.

tandis que la maison portugaise Vasco de Oliveira Granja est surtout connue pour la personnalité de son fondateur, membre du jury du festival d'Angoulême lors de ses deux premières éditions[464]. Il semble incontestable que ces maisons ne représentent qu'un poids tout à fait négligeable sur le marché, au contraire des voisins immédiats de la France, où des éditeurs s'avèrent très actifs. Alors qu'en 1979 on compte seulement deux éditeurs suisses et quatre éditeurs belges (dont deux d'entre eux, Casterman et Dupuis, sont aussi recensés en tant qu'éditeurs parisiens en raison de leur filiale française), leur nombre a considérablement augmenté en dix ans : quatre éditeurs suisses, auxquels on peut logiquement ajouter Slatkine, installé à Gex, dans la partie française de l'agglomération de Genève, et treize éditeurs belges. Surtout, ces éditeurs belges sont eux aussi affectés par la déconcentration géographique. En 1989, sur les treize éditeurs belges, six sont domiciliés dans la capitale, auxquels on peut ajouter un septième, les éditions Jonas, installées à Waterloo, distante de quelques kilomètres des limites de la ville. La géographie de l'édition belge de bande dessinée est cependant elle aussi marquée par une diffusion plus large sur le territoire : outre Dessain à Liège, les éditions du Miroir à Namur, le répertoire indique la présence de trois éditeurs en terre flamande publiant des ouvrages en français : Proost, à Turnhout, ainsi qu'Erasme et Magic-Strip à Anvers.

Né en 1856, ancien employé de Brepols, Henri Proost se lance dans l'imprimerie sur le tard, en fondant sa société en 1913. De l'imprimerie, Proost s'est diversifié dans le livre religieux et le livre pour enfants, présentant un profil similaire, sur une échelle de temps restreinte, à la trajectoire de Casterman. Comme l'éditeur tournaisien, Vatican II fragilise Proost, qui se lance dans une modernisation accélérée de son outil de production. Son rôle dans la bande dessinée est cependant bien plus marquant en matière d'impression qu'en tant qu'éditeur : alors qu'on a pu retrouver la trace de nombreux travaux réalisés pour le compte des éditions du Lombard et de Novedi, nous n'avons pu identifier avec certitude qu'un seul album édité par Proost[465]. Son importance est donc sans commune mesure avec l'éditeur Erasme, qui diffuse à très large échelle les albums de Willy Vandersteen et Marc Sleen, ou

[464] Né en 1925, Vasco Granja intègre l'équipe de la revue *Phénix* et participe aux premiers festivals de Lucca et d'Angoulême. Il contribue également à l'édition de la version portugaise de l'hebdomadaire *Tintin* en juin 1968où il traduit des bandes dessinées et anime les rubriques éditoriales. Il est également rédacteur en chef de l'édition portugaise du J*ournal de Spirou*. Il est également l'animateur du fanzine *Quadrinhos* apparu au Portugal en 1972 et participe à la création de la première librairie spécialisée en bande dessinée au Portugal, O Mundo da Banda Desenhada, à Lisbonne, en 1978. Voir sur cette personnalité centrale de la bédéphilie portugaise Jorge Magalhães et Maria Jose Alves Pereira (dir.), *Vasco Granja, uma vida 1000 imagens*, Porto, Portugal, Edições Asa, 2003.

[465] Tin, José, Shabbir, *Travailleurs à dix ans*, Turnhout, Proost, 1989.

avec Magic-Strip, éditeur emblématique de l'avant-garde belge constituant un vivier essentiel de renouvellement de la création dans les années 1980[466].

Les deux autres éditeurs wallons restent de taille extrêmement modeste. Dessain publie quelques albums à la fin des années 1970 adaptant des œuvres littéraires, et édite dans les années 1980 une poignée d'ouvrages, dont un recueil des gags de l'extraterrestre Bobul et de son chien Schnouf, parues dans *Spirou* en 1983-1984. Les éditions du Miroir sont à peine mieux connues. Fondées en 1981 par Michel Demeulenaere, elles s'ancrent dans la vivacité du tissu des librairies à Bruxelles et en Belgique dans les années 1980[467]. Né dans un milieu agricole, Michel Demeulenaere entame des études de médecine avant de se détourner vers l'histoire de l'art ; sa rencontre avec les frères Pasamonik le plonge dans le milieu de la bande dessinée et, après avoir travaillé dans leur librairie et constitué son carnet d'adresse, il ouvre sa propre librairie à Louvain-la-Neuve, le Courseur, et une maison d'édition, les Éditions du Miroir. Contrairement aux autres libraires qui ont des trajectoires parallèles aux siennes, il ne pratique pas la réédition et tente de se spécialiser dans les jeunes auteurs : les scénaristes Denis Lapière[468] (né en 1958 et lui-même alors libraire spécialisé à Charleroi) et Jean Dufaux[469], né en 1949, diplômé de l'Institut des Arts et de Diffusion (IAD) de Bruxelles, qui se consacre sur le tard à la bande dessinée et qui deviendra le scénariste de *Jessica Blandy* puis de la saga historique *Murena*, ou encore Eric Warnauts, né en 1960 et qui, après plusieurs titres publiés par les Éditions du Miroir, se fait publier en France par Futuropolis, Casterman et les Humanoïdes associés.

Plusieurs entreprises suisses s'ajoutent à cette édition de bande dessinée élargie aux dimensions de l'espace francophone. La plupart ont une activité réduite, comme Lied, installée dans la banlieue de Genève, à Carouge, qui publie quelques titres d'une *Épopée helvète* en cinq tomes. Deux maisons font exception à cette configuration, Slatkine Reprints, ainsi que Kesselring. Fils d'un rabbin à Rostov-sur-le-Don, Michel Slatkine fuit les pogroms en 1905. Ruiné après la Première Guerre mondiale, il vend son unique bien, sa magnifique bibliothèque. Érudit et polyglotte, Michel Slatkine développe une librairie d'occasion en formant sur le tas son fils, Michel-Édouard, qui doit interrompre ses études de médecine. À partir de 1964, la librairie, reprise par Michel-Édouard, se tourne vers la

[466] Sur Magic-Strip, voir *infra*, « Un vivier singulier de renouvellement : les libraires-éditeurs bruxellois ».
[467] Floriane Philippe, *Contribution à l'étude de l'édition contemporaine en Belgique. Le champ de la bande dessinée* mémoire de licence sous la direction de Paul Aron, Université de Liège, 2005, p. 96.
[468] Denis Lapière, Michel Constant, *Mauro Caldi* vol. 1, *Mille Miglia*, Namur, Éditions Miroir, 1987.
[469] Jean Dufaux, Xavier Musquera, *Melly Brown* vol. 1, *Les Champs de l'enfer*, Namur, Éditions Miroir, 1985.

réimpression et la réédition, s'inscrivant dans la tradition vivace de cette édition genevoise. Slatkine Reprints se spécialise d'abord dans la réédition d'ouvrages rares et épuisés dans les domaines de la littérature française, de la philologie, la linguistique... À partir de 1980, Slatkine se lance dans de luxueuses rééditions de classiques américains de « l'Âge d'or » en reprenant dès 1980 une publication du *Flash Gordon* d'Alex Raymond[470] dans de luxueux volumes à l'italienne (30x22 cm) et le *Prince Valiant* d'Harold Foster, ainsi que les bandes quotidiennes de *Terry et les Pirates* de Milton Caniff. Dans les années qui suivent, Slatkine publie quelques volumes de *Red Barry,* du *Fantôme* ou de *Wash Tubbs*. Ces rééditions sont certes assumées techniquement et financièrement par Slatkine, à Genève, mais leur réalisation est directement pilotée depuis Paris, par la Socerlid, dont Slatkine reprend les maquettes de Claude Moliterni.

L'éditeur à l'activité la plus significative en terre helvétique, Rolf Kesselring, n'est pour sa part plus mentionné dans le répertoire après 1985, alors que de nouveaux titres sont publiés dans son catalogue, au moins jusqu'en 1989[471]. Né en 1941, Rolf Kesselring est d'abord écrivain, avant d'ouvrir la librairie La Marge, première librairie spécialisée en bande dessinée de Suisse, qui se déplace d'Yverdon à Lausanne, avant de prendre pied à Paris. Il publie à l'enseigne de la Marge quelques ouvrages à la lisière de la littérature et du recueil de dessins, publiant le deuxième roman de la romancière Hortense Dufour, dont le premier roman avait été édité par Jean-Jacques Pauvert, ou un recueil de dessins de Topor. Il s'essaie aussi à l'édition de bande dessinée, publiant à l'enseigne de La Marge / Kesselring des albums de bande dessinée « adulte », sa plus belle prise étant indubitablement Jean-Claude Forest dont il publie la suite des aventures de Barbarella[472], ainsi que quelques volumes signés Robert Crumb[473] et Gilbert Shelton[474], déjà rendus célèbres en France et en Suisse par le magazine *Actuel*, qui en a tiré quelques albums[475].

[470] La SERG avait, entre 1968 et 1978, entrepris de rééditer la série, publiant les épisodes correspondant à une période allant de janvier 1934 à mars 1943, avec une période d'interruption de 1940 à juillet 1941. Slatkine, pour sa part, publie huit volumes de 1980 à 1982, couvrant la période octobre 1933-décembre 1945. Dans la deuxième moitié des années 1980, Futuropolis tente de reprendre la série dans sa collection « Copyright », aux dimensions nettement moins confortables pour des planches de cette densité graphique, et cette publication ne couvre que la période 1934-1939. Voir sur ce point patrimoine *infra*, III, « Bédéphilie et patrimoine : l'invention d'un regard ».

[471] Cette absence inexplicable dans le répertoire porte donc le nombre d'éditeurs suisses à six, en incluant Slatkine, installée à Genève mais qui offre ici son adresse à Gex.

[472] Jean-Claude Forest, *Barbarella. Les Colères du Mange-Minutes*, Paris / Yverdon, La Marge / Kesselring, 1974.

[473] Robert Crumb, *Crumbland et autres pécadilles,* Yverdon, Kesselring, 1975.

[474] Dave Sheridan, Gilbert Shelton, *Poilus et fantastiques les Freak Brothers ?,* Yverdon, Kesselring, 1977.

[475] Les éditions Actuel publient d'abord des récits de Robert Crumb : *Head Comix* en 1971, puis *Fritz le Chat* l'année suivante, et *Les Horribles obsessions de Robert Crumb* en 1974. C'est aussi dans les pages d'*Actuel* que Gilbert Shelton a été popularisé en France, et un album est édité par Actuel : Gilbert Shelton, *Fabuleuses*

Son *Orejona ou Saga génération* condense cette volonté d'incarner l'avant-garde : publié en 1974, l'ouvrage, « jeté » par Nicolas Devil « aux charognards de la récupération », est un véritable condensé de contre-culture, dans lequel on retrouve Robert Crumb, Gilbert Shelton, Vaughn Bode, Ron Cobb, caricaturiste du *Los Angeles Free Press,* le situationniste belge Raul Vaneigem ou encore le graphiste Roman Cieslewicz[476]. Ses débuts dans l'édition lorgnent sans équivoque sur les terres délaissées par Éric Losfeld depuis sa dernière incursion dans la bande dessinée, *Lolly-Strip*[477]. Kesselring s'improvise également diffuseur en France, et il assure la diffusion des premiers numéros de *L'Écho des Savanes* avant que sa faillite, en 1974, n'interrompe l'expérience[478].

De retour en Suisse, il se relance dans l'édition, avec comme faits d'armes principaux l'anthologie *Swiss Brothers* consacrée à la jeune bande dessinée suisse (deux volumes parus en 1978 et 1979) et surtout la série *Fume, c'est du...* qui publie des albums de Volny, Pichon, Macedo... Mettant en valeur des auteurs suisses, c'est lui qui publie le premier album de Philippe Chappuis, plus connu sous le nom de Zep : né en 1967, Zep est frais émoulu des Arts décoratifs de Genève lorsqu'il publie quelques pages dans *Spirou* ; il signe son premier album, reprenant le matériel de *Spirou*, chez Kesselring[479] avant d'être repéré par Glénat qui publiera le premier volume de *Titeuf*.

L'espace éditorial de la bande dessinée s'élargit donc à une francophonie étendue. Périphéries du système éditorial français, la Suisse et la Belgique trouvent une importance renouvelée dans ce secteur éditorial qui sort de sa marginalité. Mais le cas de Kesselring dit assez la difficulté pour ces éditeurs étrangers de prendre pied en France : lorsqu'il publie l'avant-garde, c'est par le biais de sa filiale parisienne et, revenu en terre helvétique, Rolf Kesselring se cantonne à un programme éditorial bien plus régional. De cette frange périphérique qui élargit les frontières de l'édition de l'album, seuls quelques éditeurs parviennent à imposer des auteurs dans le centre parisien de l'édition. Outre la maison bruxelloise (bien que domiciliée à Anvers) Magic-Strip, c'est le cas des éditions Milan qui, depuis Toulouse, parviennent à creuser leur différence et faire émerger des talents nouveaux.

---

aventures des Freak Brothers, Paris, Actuel, 1974. Sur l'histoire d'*Actuel*, voir Perrine Kervran et Anaïs Kien, *Les années « Actuel »*, *op. cit.*

[476] Nicolas Devil et al, *Orejona ou Saga génération,* Yverdon, Kesselring, 1974. Nicolas Devil, proche du cinéaste Jean Rollin, est l'auteur principal du monumental *Saga de Xam*, publié par Losfeld en 1967.

[477] Danie Dubos, Georges Pichard, *Lolly-Strip*, Paris, Losfeld, 1972.

[478] Mickaël Rolland, « La presse parallèle française des années 1968, entre transferts culturels et spécificités nationales », *in Contre-cultures !*, Paris, CNRS, 2013.

[479] Zep, *Victor n'en rate pas une,* Yverdon, Kesselring, 1988.

L'élargissement de l'espace éditorial de la bande dessinée n'est donc que relatif. D'ailleurs, si la place de Paris diminue de 55 à 38 % dans cette répartition, la place du sixième arrondissement s'accroît notablement parmi les éditeurs parisiens, passant de 26 % en 1979 à 35 % en 1989. Ce déplacement du centre de gravité de l'édition parisienne de bande dessinée vers le cœur de la vie littéraire parisienne témoigne du glissement qui affecte le secteur. Ce recentrement témoigne en fait de l'irruption d'éditeurs généralistes sur le marché de la bande dessinée, et d'une forme de normalisation pour l'édition de bande dessinée. Ainsi, bien qu'Hachette fût déjà recensé dans le répertoire de 1979, il faut y ajouter en 1989 notamment J'ai Lu, Futuropolis, dans le 7^{e} arrondissement ou encore Albin Michel, installé dans le 14^{e} arrondissement, dans le quartier de Montparnasse, autre haut lieu de l'édition littéraire. Futuropolis, éditeur emblématique de l'avant-garde dans les années 1970, finit sa course dans le giron d'Hachette, hébergé au 30 rue de l'Université, dans le même immeuble que les éditions Denoël, qui les chapeaute au sein du groupe Hachette. Cette relocalisation a valeur de symbole d'une forme de normalisation.

B. Croissance du secteur et normalisation du marché du livre. De la nouvelle presse à Albin Michel, itinéraire d'une normalisation

L'entrée au répertoire des éditeurs de J'ai Lu rend compte de l'intégration de la bande dessinée aux logiques d'ensemble qui structurent l'édition de livre ; la normalisation éditoriale de ce secteur passe alors par la conquête par le livre de poche de la bande dessinée, dernier secteur où le livre de poche ne n'est pas encore imposé comme un marché parallèle. L'irruption d'Albin Michel témoigne également de cette normalisation de l'édition, par les politiques d'acquisition développées par les plus importants des éditeurs.

L'intérêt d'Albin Michel pour la bande dessinée coïncide étroitement avec le « printemps des éditeurs » de bande dessinée et le tournant de l'institutionnalisation du médium. C'est en effet en 1974 qu'Albin Michel effectue sa première incursion dans la bande dessinée, par le biais détourné de la monographie d'un auteur. Viennent d'abord trois titres consacrés à Gotlib par Numa Sadoul, à Reiser par Yves Frémion et à Crumb par Marjorie Alessandrini, puis une monographie sur Fred, une étude plus générale sur la bande dessinée américaine, et de nouvelles monographies consacrées à Giraud et Schulz. L'éditeur sélectionne, pour lancer sa collection, des auteurs représentatifs de la « nouvelle bande dessinée », et confie la rédaction des monographies à des spécialistes aguerris du portrait d'auteur, à commencer par Numa Sadoul qui, dès 1966-1967, entame une

correspondance avec divers auteurs de bande dessinée pour la réalisation de son mémoire de maîtrise sur les *Archétypes et concordances dans la bande dessinée moderne,* l'une des premières études universitaires consacrées à la bande dessinée. Comédien et metteur en scène, il se lie d'amitié avec le très jeune Jacques Glénat, publie une pièce de théâtre ainsi qu'un récit pornographique publié par Régine Desforges[480], interdit de vente aux mineurs, d'affichage et de publicité par la Commission de surveillance en raison des « perversions sexuelles » auxquelles se livre son héros[481]. Dès 1969, il interroge Hergé, venu au Salon du livre de Nice, pour les *Cahiers de la bande dessinée*, avant de poursuivre par de longs entretiens qui forment la matière du livre fondateur de la geste hergéenne, *Tintin et moi*, publié en 1975. La collection s'interrompt cependant en 1976 après la monographie consacrée à Jean Giraud / Moebius, et Numa Sadoul part fonder une collection identique chez Glénat, « B.Documents ».

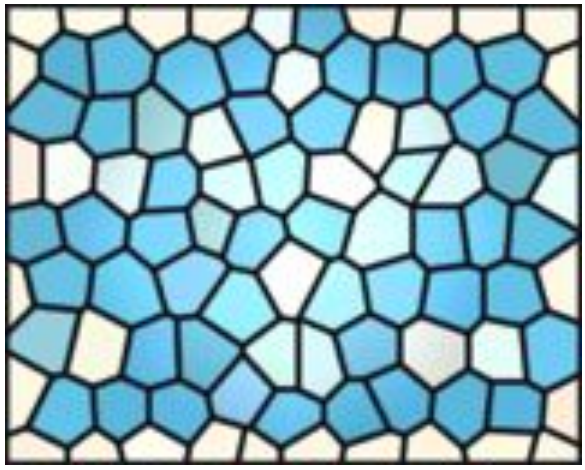
Entre-temps, Albin Michel tente une première fois de publier des albums de bande dessinée en 1976, en lançant une collection d'albums en noir et blanc, « Kaléidoscope », tournée vers un lectorat enfantin, reprenant des récits signés Mouminoux[482], Derib ou Jo-El Azara. Mais c'est pour l'essentiel à la fin des années 1970 que se noue l'intérêt des éditions Albin Michel pour la bande dessinée, à la faveur d'un mouvement par lequel la vénérable maison d'édition littéraire croise les trajectoires de deux maisons d'édition alternatives emblématiques de la « nouvelle presse » des années 1960, les éditions du Square et surtout les éditions du Fromage, issues de *Hara-Kiri* et de *L'Écho des Savanes*. On retrouve dans cette presse de la fin des années 1970 une effervescence créatrice, souvent tapageuse et transgressive, qui lie la plupart des titres de revues de bande dessinée pour adultes et, si les formes des albums restent des plus classiques, les recueils publiés font parvenir en librairie le suc de ce bouillonnement artistique. La politique de diversification entreprise par Francis Esménard, petit-fils d'Albin Michel qui reprend les rênes de la maison à la fin des années 1970, coïncide avec l'essoufflement des alternatives éditoriales ; aussi la constitution d'un catalogue de bande dessinée par Albin Michel prend-il des airs de rentrée dans le rang pour une frange de la production alternative.

[480] Numa Sadoul, *Mémoires d'Adam-François San Hurcelo Lumneri, pornographe*. Paris, Régine Desforges, 1971.

[481] Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, *op. cit.*, p. 570.

[482] Guy Mouminoux est alors encore un auteur enfantin passé par une myriade de publications plus ou moins confidentielles (*Zar'O, O.K., Ohé !, Gong, L'Équipe Junior, Jocko et Poustiquet, Pschitt Aventures*, mais aussi *Vaillant, Spirou, Formule 1*...). En 1967, il prend soin de dissimuler sous le pseudonyme Guy Sajer la publication du *Soldat oublié* chez Robert Laffont – récit dans lequel il raconte son expérience de « malgré-nous ». C'est en changeant à nouveau de pseudonyme que Mouminoux entame une nouvelle carrière d'auteur de bande dessinée pour un lectorat plus adulte, sous le nom de Dimitri.

À la fin des années 1970, Albin Michel se lance dans une politique de coédition avec les éditions du Fromage, liées à *L'Écho des Savanes*. Celui-ci a sans doute cessé depuis plusieurs années d'incarner le mythe de la « nouvelle presse » qu'il essayait à ses débuts de faire vivre. *L'Écho des Savanes* émerge du laboratoire de *Pilote* dans les années soixante. En désaccord avec René Goscinny, Claire Bretécher, Marcel Gotlib et Nikita Mandryka partent voler de leurs propres ailes et fondent leur propre titre, en couverture duquel ils font figurer un macaron « réservé aux adultes ». Cette revendication d'une liberté formelle et thématique totale recouvre une volonté d'émancipation de la part d'auteurs passés par plusieurs rédactions et maisons d'édition, et qui tentent de s'éditer seuls. À cette fin, ils créent les éditions du Fromage, adossées à *L'Écho des Savanes* pour leur garantir une autonomie éditoriale complète.



Ill. 18 Le logo des éditions du Fromage, apposé en quatrième de couverture de *L'Écho des Savanes* n°1, 1er juillet 1972.

Comme l'indique le logo initial de la maison, les éditions du Fromage se consacrent aux œuvres des trois cofondateurs, qui composent presqu'à eux seuls le sommaire des premiers numéros du trimestriel. Cet idéal d'auto-édition par des auteurs donne lieu à la constitution du mythe d'auteurs devenus leurs propres patrons et explorant librement tous les tabous pour faire voler en éclats le moralisme pesant sur la bande dessinée. À partir de 1974, les éditions du Fromage publient leurs premiers recueils, avec la première année un recueil de pages publiées par Gotlib dans *Rock and Folk*, *Hamster Jovial*, et *Le Bandard fou* de Moebius, œuvre par laquelle Jean Giraud change radicalement de style graphique pour l'épure mise au service d'un récit débridé de science-fiction surréaliste[483].

En 1979, lorsqu'Albin Michel lance des coéditions avec les éditions du Fromage, l'exploration impétueuse des possibles de la bande dessinée que peut incarner *Le Bandard fou* a fait long feu. En 1975, Claire Bretécher est partie pour *Le Nouvel Observateur* et s'auto-édite, et Marcel Gotlib fonde *Fluide Glacial* en compagnie de Jacques Diament. Les

[483] Sur les deux visages artistiques de Jean Giraud / Moebius, voir Jean Giraud, *Moebius-Giraud: histoire de mon double*, Paris, Éd. 1, 1999. ainsi que Numa Sadoul et Jean Giraud, *Mister Mœbius et docteur Gir: Jean Giraud*, Paris, France, Albin Michel, 1976.

pages de *L'Écho des Savanes* perdent l'esprit des fondateurs, mais de nombreux auteurs rejoignent le journal, certains venus de *Pilote* comme Jean Solé, ou de *Charlie* comme Jacques Lob, d'autres de l'illustration et du dessin de presse comme Martin Veyron, d'autres encore débutent leur carrière dans les pages de *L'Écho des Savanes* (Philippe Vuillemin), d'autres enfin viennent de l'étranger (Tanino Liberatore, Carlos Trillo), sans oublier ceux qui ne viennent pas directement de la bande dessinée (Bazooka, Jean Teulé[484]). Le journal se trouve donc au cœur d'une effervescence créatrice tapageuse, souvent transgressive, qui constitue le point commun de cette presse de bande dessinée pour adultes.

Cet élargissement du sommaire du journal permet également aux éditions du Fromage de développer leur secteur d'albums, publiant parmi d'autres Francis Masse, René Pétillon, Martin Veyron mais aussi quelques auteurs américains issus du vivier de *Mad* comme Wallace Wood, ou l'incontournable Robert Crumb, dont Fromage publie deux volumes du *Mr Natural :* la maison publie en tout soixante-et-onze titres jusqu'en 1981, parmi lesquels on remarque la présence de plusieurs titres issus du fonds des éditions Vaillant, où ont commencé deux des fondateurs de l'*Écho des Savanes*, Gotlib et Mandryka. En 1979, les éditions du Fromage publient en effet un volume de *Nasdine Hodja*, deux des *Pionniers de l'Espérance,* un titre de *Ragnar*[485] et un album de la série *Teddy Ted*[486]. Faut-il y voir la trace d'un virage d'une politique éditoriale, jusqu'ici surtout préoccupée d'offrir aux auteurs du journal un relais en librairie, vers une préoccupation patrimoniale, comme semble le suggérer le choix d'intituler la collection « classiques de l'aventure » ? Ou faut-il plus simplement voir dans ce geste de dernière minute pour la maison d'édition la volonté de compenser en librairie ses pertes financières importantes, en éditant des titres connus, moins chers à produire que des inédits ?

En 1982, ces coéditions ont dû s'avérer suffisamment intéressantes pour l'entreprise pour qu'elle lance en propre une politique éditoriale, reprenant une partie du catalogue des éditions du Square, et la publication de *L'Écho des Savanes*. Albin Michel monte en effet une structure appelée les éditions des Savanes, filiale d'Albin Michel dirigée par Thierry Souccar afin de prendre pied dans le secteur de la presse adulte de bande dessinée. Par le

[484] MrPetch, « Golothon 2 : les années Frank ; de *L'Écho des savanes* à Futuropolis (1981-1987) », http://www.phylacterium.fr/?p=1209 (consulté le 2 juillet 2013).

[485] Jean Ollivier, Eduardo Teixeira Coelho, *Ragnar l'indomptable viking*, Paris, Éditions du Fromage, coll. « Les classiques de l'aventure », 1979.

[486] Roger Lécureux, Gérald Forton, *La Diligence de la haine*, Paris, Éditions du Fromage, coll. « Les classiques de l'aventure », 1979. Un seul titre de cette série avait été publié en fascicule à l'italienne par les éditions Vaillant, en 1964, *Il fait chaud à Wichita*.

biais de cette structure, Albin Michel relance le titre fondé par les trois transfuges de *Pilote :*

> Considérant le fait que nous voulions maintenir et même développer notre fonds de bandes dessinées, nous avons réalisé qu'il était important de disposer d'un support de presse pour la prépublication. Dès lors, pourquoi pas *L'Echo des Savanes*[487] ?

L'éditeur de la rue Huyguens s'associe avec Daniel Filipacchi pour gérer le développement du journal, et recrute des poids lourds du secteur pour dénicher les auteurs importants, parmi lesquels Wolinski et Jean-Pierre Dionnet, transfuge de *Métal hurlant.* Entre-temps, dans la période de troubles, une partie des piliers du Fromage sont passés à la concurrence ; c'est notamment le cas de René Pétillon, qui crée en 1974 dans *Pilote* le personnage du détective privé empoté et gaffeur, Jack Palmer. Un premier album rassemblant les aventures nonsensiques du pauvre détective paraît en 1976, sous le titre *Pétillon*. Entre-temps, le personnage est passé à *L'Écho des Savanes*, et les Éditions du Fromage publient deux autres albums du antihéros, rééditant le premier album sous le titre *Gourous, derviches and co*, sous le label générique « Jack Palmer », pour offrir une série bien identifiable aux adeptes de l'humour décalé et acide de Pétillon. En 1982, c'est pourtant chez Dargaud que Pétillon publie sa satire grinçante de l'émission littéraire reine d'Antenne 2 avec *Les Disparus d'Apostrophes.* Pétillon publie jusqu'en 1987 ses ouvrages chez Dargaud, et Albin Michel doit se contenter de rééditer ses premiers titres, et notamment le tout premier album, réédité sous un troisième titre, *Une Sacrée salade*. De même, Francis Masse, dont les éditions du Fromage publient le premier titre dans leur collection « *L'Écho des Savanes* présente », passe ensuite aux Humanoïdes Associés (*Encyclopédie de Masse, On m'appelle l'avalanche*), chez Casterman (*Les Deux du Balcon*, dans la collection « Studio *(A Suivre)* » et chez Futuropolis, qui lui consacre en 1985 un « 30x40 », précédé d'une préface de Robert Benayoun.

D'autres auteurs, plus jeunes, quittent le journal au moment où il interrompt sa publication, et font carrière chez d'autres éditeurs. C'est notamment le cas de Golo ; né Guy Nadeau, il commence sa carrière au début des années 1970 dans la presse rock, d'abord dans les pages de *Best*, concurrent direct de *Rock and Folk*, puis dans les pages d'*Actuel, Zoulou* et *Hara-Kiri*[488]. D'*Hara-Kiri*, Golo franchit le dernier pas vers *Charlie Mensuel*, ayant ainsi cheminé de la presse contre-culturelle musicale à une presse consacrée au dessin et à la bande dessinée. En juillet 1978, il crée avec le scénariste Frank Reichert,

[487] Thierry Souccar, entretien avec Christian Marmonnier, *Les Cahiers de la bande dessinée* n°57, avril 1984, p. 76.

[488] MrPetch, « Golothon 1 : Ballades pour un voyou, Éditions du Square, 1979 », www.phylacterium.fr/?p=1164 (consulté le 4 juillet 2013).

alias Frank, « Ballades pour un voyou », qui décline le roman noir de critique sociale cher à Jean-Patrick Manchette, qui chronique alors le roman noir dans les pages de *Charlie Mensuel* sous le pseudonyme de Shuto Headline, et signe des critiques de cinéma dans *Charlie-Hebdo*. Après l'édition en album au Square, dans la collection « Bouquins Charlie », Golo et Frank poursuivent leur collaboration et creusent le sillon de ces polars noirs, très littéraires et désabusés. Ils collaborent épisodiquement à *Charlie*, Golo signant notamment des illustrations d'articles de Manchette, mais l'essentiel de leur production passe à *L'Écho des Savanes*, à partir du numéro 76 de mai 1981, dont Golo réalise la couverture. À l'inverse de « Ballades pour un voyou », Golo et Frank travaillent dans une forme brève, celle du récit complet en quelques pages (une dizaine maximum), généralement indépendant. L'interruption de *L'Écho des Savanes* en 1982 laisse peu d'espace aux deux auteurs ; le tournant pris par la revue lorsqu'elle reprend, avec son accent mis sur l'érotisme, n'est guère propice à la poursuite des récits de zonards et de junkies, abordant sur un mode romanesque une forme de reportage social dessiné. Dès lors, les auteurs entreprennent de rassembler leurs travaux épars, pour les publier en livres chez Futuropolis, qui les fait entrer dans sa collection « Hic et Nunc ». Ils y publient d'abord *Rampeau !*, qui rassemble des histoires courtes parues dans *Charlie Mensuel, L'Écho des Savanes* et *(A Suivre*), puis *Le Bonheur dans le crime*, reprise d'une série issue des pages de *L'Echo des Savanes* ; *Nouvelles du Front,* quant à lui, reprend des récits tirés de *Circus, Libération et Pilote*[489].

Albin Michel poursuit cependant la publication d'auteurs découverts ou mis en valeur par les éditions du Fromage, comme Martin Veyron et Jean-Marc Rochette, seuls (*L'amour propre ne le reste jamais très longtemps*, de Martin Veyron) ou à deux (la série *Edmond le cochon*). L'arrivée d'Albin Michel correspond également à une mise en avant, dans le catalogue, du fonds érotique ; voulant incarner une bande dessinée résolument adulte, l'éditeur va chercher à l'étranger des auteurs pour étoffer son catalogue, publiant ainsi Tanino Liberatore et Milo Manara. Né en 1945 dans le Trentin, celui-ci se lance à la fin des années 1960 dans la bande dessinée en Italie. Sa première publication française est constituée de plusieurs récits courts, publiés dans les pages de *Formule 1* en 1975, le successeur de *Bayard,* avant de réaliser quelques volumes de *L'Histoire de France en bandes dessinées* dès l'année suivante. Dans le même temps, il entame sa conversion à la bande dessinée pour adultes, avec un premier récit publié par *Linus* et *Charlie Mensuel*,

[489] MrPetch, « Golothon 2 : les années Frank ; de *L'Écho des Savanes* à Futuropolis, 1981-1987 », www.phylacterium.fr/?p=1209 (consulté le 4 juillet 2013).

« Lo Scimmiotto », sur scénario de Silverio Piesu[490]. En 1979, alors qu'il publie son premier album signé en France[491], il rencontre un succès croissant avec « H.P. Et Giuseppe Bergman », publié dans les pages d'*(A Suivre)* depuis l'année précédente, qu'il réalise seul et qui l'impose comme maître des plastiques féminines longilignes et de la mise en scène des fantasmes masculins. S'il tente des incursions dans d'autres genres, comme le western « Quatre doigts, l'homme de papier » dans *Pilote* en 1982, par exemple), c'est désormais dans la bande dessinée érotique que l'auteur italien se spécialise, et il fait les belles heures de la nouvelle formule de *L'Echo des Savanes* avec « Le Déclic », mettant en scène le fantasme de la bourgeoise frigide réduite à la nymphomanie la plus effrénée par les soins d'un voyeur manipulateur. Les débauches de la bourgeoise devenue bombe sexuelle bien malgré elle connaissent un succès foudroyant. L'album, publié en 1984, fait l'objet d'une poussive adaptation cinématographique l'année suivante – et, pour l'occasion, Albin Michel publie un luxueux portfolio tiré de l'album, imprimé à 250 exemplaires et préfacé par Emmanuelle Arsan, indubitable référence de Manara.

Dans l'ensemble, le catalogue des éditions Albin Michel en matière de bande dessinée brille cependant par son conformisme, poursuivant le travail entrepris par d'autres avant lui – ou exploitant intelligemment le travail fourni par ses employés dans leurs précédentes expériences. La publication de *Big City*, de Will Eisner, un titre que l'éditeur de la rue Huyguens est le premier à proposer en France, ne doit pas faire illusion : Will Eisner parvient en France dès 1969, dans les pages de *Pogo* qui publie quelques récits de son « Spirit », et de *Phénix*, qui après un court récit en 1967, avait publié un autre récit du « Spirit » en 1974 ». Paradoxalement, la revue qui publie le plus abondamment cette série est *Tintin l'Hebdoptimiste*, qui publie pas moins de vingt-neuf aventures du justicier masqué entre 1973 et le début de l'année 1975. En 1977, les Humanoïdes Associés publient de premiers volumes brochés du *Spirit,* avant d'être rejoints par Futuropolis, qui publie trois volumes en noir et blanc dans sa collection « Copyright » entre 1981 et 1983. En 1982, les Humanoïdes Associés reprennent son *Bail avec Dieu* dans leur collection « Autodafé », introduisant l'ouvrage qui revendique son appartenance au « roman graphique[492] ».

[490] Ce récit n'est publié qu'en 1980 : Silverio Pisu, Milo Manara, *Le Singe*, Paris, Dargaud, « B.D. Roman », 1980.

[491] Alfredo Castelli, Milo Manara, *L'Homme des neiges*, Paris, Dargaud, « Un homme, une aventure », 1979.

[492] Jean-Paul Gabilliet, « Du comic book au graphic novel : l'européanisation de la bande dessinée américaine », *Image & Narrative*, 2005, vol. 12. *A Contract with God and Other Tenement Stories* est par la suite réédité sous le titre *Le Contrat* par Glénat, puis *Un Pacte avec Dieu* par Delcourt.

Plus largement, la collection « Spécial USA », qui accueille les œuvres de Will Eisner, publie en album des auteurs largement popularisés dans les pages de *Métal Hurlant* et la première version de *L'Écho des Savanes* comme Neal Adams et surtout Richard Corben, apparu en France dans les pages de *Vampirella* en 1974. Ces auteurs ont transité par Fershid Bharucha, figure singulièrement cosmopolite dans le milieu de l'édition de bande dessinée. Né en 1943 en Inde, il poursuit des études d'art graphique en Angleterre, et entame une carrière de directeur artistique dans une agence de publicité indienne, avant d'arriver en France, où il se lie avec Jean-Pierre Dionnet[493], qui fait publier l'un de ses récits dans *Pilote*[494]. Mandaté par ce dernier pour se procurer aux États-Unis des planches inédites à publier dans *Métal hurlant* tout juste créé, Bharucha pèche par excès de zèle, et essaie à son retour d'écouler le surplus auprès des éditions du Fromage[495]. Nikita Mandryka lance, sur la base de ce matériel, un *Écho des Savanes spécial USA* dont le premier numéro est publié en octobre 1976, introduisant des figures majeures de la nouvelle scène américaine tels que Jeff Jones, Wallace Wood ou Berni Wrightson, avant d'introduire Richard Corben, Neal Adams ou Will Eisner. Le rachat de *L'Écho des Savanes* en 1983 voit la revue changer de titre, pour *Spécial USA* puis, en 1986, *USA Magazine* et son rédacteur en chef, Fershid Bharucha, replace dans le catalogue Albin Michel certains titres en albums.

Parallèlement, Bharucha monte ses propres labels éditoriaux pour tenter de se lancer dans la publication d'albums avec d'abord les Éditions du Triton, qui sortent vingt titres en 1979-1980. Montée en association avec les éditions du Fromage, et domiciliées à la même adresse (11 rue Portefoin, dans le troisième arrondissement de la capitale), les éditions du Triton entreprennent donc de publier sous forme d'albums brochés des récits de *L'Écho des Savanes Spécial USA*[496] ; cependant, les éditions du Fromage publient également quelques titres tirés de *L'Écho des Savanes USA*, sans que le critère de répartition entre l'un et l'autre

[493] Fred Coconut, « Fershid Bharucha ou la passion des comics », *L'Année de la bande dessinée 87/88*. Grenoble, Glénat, 1987, p. 17. Sur cet éditeur pionnier de la bande dessinée américaine en France, voir le long entretien qu'il a accordé à la revue *Back-Up* : Pierre Bercé et Tristan Lapoussière, « Fershid Bharucha, entretien avec un pionnier », *Back-Up : pour une nouvelle approche des comics*, 2001, n° 8, p. 8-31.

[494] Fershid Bharucha, « Un jour comme les autres », *Pilote* n°694 du 22 février 1973. Fershid Bharucha a également publié quelques planches pornographiques dans la presse underground américaine.

[495] Pierre Bercé et Tristan Lapoussière, « Fershid Bharucha, entretien avec un pionnier », *op. cit.*, p. 17.

[496] Citons notamment *La Créature des Marais* de Berni Wrightson, publié en deux volumes, des recueils de Jeff Jones, Richard Corben, Neal Adams ou un album du *Vampirella* d'Archie Goodwin et José Gonzalez, ou encore l'anthologie *Bizarre Sex Comix !*, publiée en 1979 et proposant des pages de Crumb, de Corben ou d'Harvey Kurtzman, reprise de récits publiés dans le *Bizarre Sex Comix* publié outre-Atlantique par l'éditeur-phare de l'underground des années 1970, Kitchen Sink Press. À noter que *Bizarre Sex Comix* n°3, publié en juin 1973, publie un récit de Fershid Bharucha, republié dans l'anthologie française.

éditeur n'apparaisse clairement[497]. Les éditions du Triton éditent également des versions françaises des revues *Vampirella* et *Creepy* en 1978, cinq ans après l'arrêt de publication des mêmes titres par l'éditeur Publicness. L'éditeur peine cependant à amortir son catalogue, et Bharucha y inclut également des albums d'auteurs néerlandais (*Supermax contre la molécule* de Lo Hartog Van Banda, ou *Knut le Viking,* de Dick Matena). L'interruption de *L'Écho des Savanes*, qui place Bharucha au chômage, le pousse momentanément vers d'autres cieux :

> Je n'ai pas voulu perdre de temps et je suis allé voir Étienne Robial chez Futuropolis pour continuer à faire éditer de bons albums : les *Spirit* de Will Eisner, Corben, Berni Wrightson, Alex Toth... Mais comme mes projets ne rentraient pas dans la politique éditoriale de Futuropolis, qui éditait alors la collection Copyright, il m'a proposé de lancer une petite marque. C'est ainsi que Icare est né Mais cela n'a duré que quelques mois : cinq albums en tout. Robial avait gentiment fait ça pour me dépanner pendant que je montais ma propre société[498].

Parmi les titres publiés par Icare, on retrouve ainsi les noms de Richard Corben[499] et d'Alex Toth[500]. En 1982, enfin, Neptune entreprend de publier les œuvres de Will Eisner (cinq volumes du *Spirit*[501]) et de quelques autres auteurs estampillés *Comics USA*, tels que Wallace Wood[502] ou Vaughn Bodé[503]. L'éditeur est diffusé par DistriBD, qui rassemble dans son portefeuille, au milieu des années 1980, tout un pan de la production alternative fragilisé par la faillite de B.Diffusion. Ainsi, en 1985, DistriBD diffuse Jonas, Dominique Leroy, Magic-Strip, les productions des librairies Temps Futurs à Paris, et The Skull à Bruxelles, les rééditions de Yann Ruddler, les ouvrages de B.D.Sup, Bédérama et Bédéscope, Chlorophylle ou le Cygne, le tout porté par la locomotive qu'est Audie, tout en diffusant en Belgique les albums auto-édités de Claire Bretécher, les catalogues Dargaud, Glénat ou encore Futuropolis.

Au début des années 1980, Albin Michel, qui prend pied dans le secteur de la bande dessinée, récupère ainsi les initiatives menées depuis le début des années 1970 dans l'édition alternative. À la phase de défrichage de nouveaux territoires, d'espaces de création

---

[497] *Le Baron Rouge* de Joe Kubert a notamment été publié par les éditions du Fromage dans cette « Collection USA », en 1978.

[498] Pierre Bercé et Tristan Lapoussière, « Fershid Bharucha, entretien avec un pionnier », *op. cit.*, p. 26. Fershid Bharucha est crédité dans les trois ouvrages « 30x40 » consacrés à Jeff Jones, Vaughn Bodé et Berni Wrightson par Futuropolis, et le dernier de ces trois titres est préfacé par le même Fershid Bharucha.

[499] Richard Corben, *Carnaval des monstres,* Paris, Icare, 1981.

[500] Alex Toth, *Comique mécanique*, Paris, Icare, 1981. Établir un décompte exact de cette production est problématique, dans la mesure où l'éditeur ne se plie pas aux règles du dépôt légal, et n'a diffusé ses ouvrages qu'à des tirages apparemment confidentiels. Nous savons simplement que Futuropolis assurait sa diffusion.

[501] Les cinq volumes sont publiés de 1982 à 1984, avant qu'Albin Michel n'intègre la série à son catalogue avec trois volumes publiés à partir de 1985.

[502] Wallace Wood, *Sorcelleries*, Paris, Neptune, 1982.

[503] Vaughn Bodé, *Erotica*, Paris, Neptune, 1982. Bodé, introduit en France par Kesselring dans son anthologie *Orejona* en 1974, s'est vu consacrer le troisième volume de la collection « 30x40 » de Futuropolis.

inédits, succède ce qui a tout d'une rentrée dans le rang, d'une standardisation de pistes et de terrains explorés dans la décennie précédente.

C. Un singulier vivier de renouvellement : les libraires-éditeurs ; l'exemple de Bruxelles

Alors que les librairies spécialisées se multiplient dans les années 1970, la deuxième moitié de la décennie voit un nombre croissant de ces librairies se tourner vers l'activité éditoriale. Le cas bruxellois offre ainsi un éclairage particulier, offrant un point de vue décalé par rapport au tropisme parisien qui peut s'exercer autour, notamment, de Futuropolis. En France, le modèle du libraire-éditeur semble marginal[504], mais les deux activités semblent plus largement complémentaires en Belgique, et en particulier à Bruxelles, fournissant à l'édition de bande dessinée un vivier essentiel de renouvellement.

1. La création du tissu des librairies : deux générations de libraires

La naissance de la librairie spécialisée en bande dessinée à Bruxelles est légèrement plus tardive qu'à Paris. Alors qu'en France, on voit apparaître des échoppes spécialisées dès la deuxième moitié des années 1960, la commercialisation des illustrés, albums, recueils et fascicules, anciens et neufs, emprunte plus longtemps en Belgique les circuits des marchés aux puces. Autour du marché aux puces, les bouquinistes sont nombreux à proposer invendus et fascicules, comme par exemple le Pêle-Mêle, institution de la capitale belge, créée en 1939, vendant de tout dans un joyeux désordre[505]. Le centre de Bruxelles possède alors une forte concentration de bouquinistes offrant un peu de tout, littérature populaire et bande dessinée incluses. Le rachat y est fréquent, et la différence entre prix de vente et prix de rachat est souvent équivalente au coût du prêt. Ce système de vente et de rachat rapproche donc ces bouquinistes de certaines bibliothèques paroissiales. Ces bouquinistes de quartiers, carrefours de la vie culturelle locale à l'image des cinémas de quartier alors nombreux, sont complétés, dans les quartiers populaires, par des blanchisseuses qui, « travaillant pour des Lav-o-matic arrondissent leurs salaires en vendant quelques illustrés

[504] De ce point de vue, la revente en 1978 de la librairie Futuropolis par les libraires devenus éditeurs, témoigne de la dissociation plus forte entre les deux activités sur la place parisienne.

[505] Philippe Capart, « Du chaos au cosmos », *La Crypte tonique*, 2011, n° 0, p. 4. Philippe Capart, qui reprend alors le fonds de Michel Deligne, libraire et éditeur emblématique de Bruxelles, y évoque abondamment la genèse de la librairie bruxelloise de bande dessinée, en multipliant les anecdotes plus ou moins romancées sur les figures pittoresques de ce commerce atypique. N'ayant pu nous livrer à une vérification méthodique des propos du libraire, nous nous contentons de renvoyer le lecteur curieux à ce numéro du luxueux fanzine de la librairie. De très nombreux témoignages d'acteurs de cette période, non crédités malheureusement, appuient les propos de Philippe Capart.

et bandes dessinées pour enfants[506] ». La bande dessinée est rarement, dans ces échoppes, un produit exclusif ; on en trouve un exemple dans la boutique ouverte en 1954 par le peintre Guy Huygens, à Molenbeek-Saint-Jean. Installée à quelques pas de la gare de l'Ouest de Bruxelles, sa boutique prend le nom de « The Wild West Shop », et se présente comme « le spécialiste du Far-West[507] », proposant fascicules populaires et illustrés.

C'est dans ce contexte qu'apparaît à Bruxelles une communauté structurée de collectionneurs, qui va faire basculer ce commerce informel vers l'échoppe spécialisée. Les origines de ce mouvement ont fortement partie liée avec l'apparition d'une bédéphilie parisienne. La publication dans *Fiction* de l'article de Pierre Strinati intitulé « Bande dessinée et science-fiction : l'âge d'or en France (1934-1940[508]) » cristallise les attentes d'une génération nouvelle de lecteurs et collectionneurs, nostalgiques de leurs lectures d'enfance et amateurs, bien souvent, de cinéma fantastique[509]. Journal d'anticipation littéraire dont l'illustrateur-phare est Jean-Claude Forest, *Fiction* devient rapidement la boîte aux lettres de collectionneurs ou plus simplement d'anciens lecteurs, qui découvrent au fil des numéros qu'ils ne sont pas seuls. C'est suite à cet abondant courrier et aux échanges croissants entre lecteurs qu'est créé le Club des bandes dessinées (CBD), en 1962. Les frontières restent cependant étanches entre la Belgique et la France : non seulement le courrier passe laborieusement la frontière mais, surtout, la législation française sur les associations interdit aux membres étrangers d'occuper de quelconques responsabilités au sein de l'association, qui s'est entretemps rebaptisée CELEG (Centre d'étude des littératures d'expression graphique). C'est pourquoi Francis Lacassin, président du CELEG, suscite par l'intermédiaire de Pierre Vankeer la création d'une branche belge, rassemblant les 25 membres établis outre-Quiévrain. C'est chose faite en 1965, avec la création du Club des Amis de la Bande Dessinée (CABD), présidé par Pierre Vankeer. Celui-ci, employé de la Société nationale des chemins de fer belge (SNCB) dans le civil, anime à partir de décembre 1964 la rubrique « 9e Art » dans les pages du journal *Spirou*, en compagnie de Maurice de Bevère (Morris). Le Club s'équipe d'un organe, tout comme son voisin français : au *Giff-Wiff* français répond le *Ran Tan Plan* belge, évoquant aussi

[506] *Ibid.*, p. 5.
[507] http://homeusers.brutele.be/quent_82/biographie.html, page consultée le 12 mars 2013.
[508] Pierre Strinati, « Bandes dessinées et Science-fiction, l'âge d'or en France 1934-1940 », *Fiction*, 1961, n° 92.
[509] Sur la structuration du mouvement bédéphile, voir *infra*, III, « bédéphilie et patrimoine : l'invention d'un regard ».

bien le « gang » de Bicot, série emblématique de « l'Âge d'or américain[510] » que le chien créé par Goscinny et Morris, qui fait son apparition dans *Spirou* en février 1960. Le premier numéro de *RanTanPlan*, une simple feuille recto-verso ronéotypée tirée à cent exemplaires[511], paraît en février 1966. En 1972, le fanzine tire à 2 000 exemplaires des numéros de 80 pages, mêlant interviews, bibliographies, nouvelles diverses et rééditions. *Ran Tan Plan* tente donc, comme *Phénix* à la même période, d'allier intérêt pour la création contemporaine, guide de collectionneurs et réédition patrimoniale[512].

Pour ces collectionneurs et bédéphiles, la bande dessinée n'est très souvent qu'un des centres d'intérêt, généralement ancré dans un goût pour les littératures populaires et/ou le cinéma fantastique. On retrouve ici un horizon culturel commun à celui qui anime les bédéphiles parisiens et Jean Boullet ; lecteurs de *Midi Minuit Fantastique*, ces bédéphiles vouent un culte aux films de la Hammer. En 1968, la sortie du film *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, d'après l'univers d'Arthur C. Clarke, suscite une rétrospective « science-fiction » à la Cinémathèque Royale de Belgique. Le catalogue critique publié à l'occasion de cette rétrospective, *Soixante-cinq ans de science-fiction au cinéma*, est signé d'un « Groupe d'étude pour le cinéma fantastique », et dirigé par Roland Lethem et Jean-Pierre Bouyxou[513]. On y retrouve les signatures de Georges Coune, André Leborgne et Alain Van Passen, tous trois membres du CABD et du comité de rédaction de *Ran Tan Plan*.

Cette ébullition dans le milieu de la collection finit par se traduire par un déplacement du commerce depuis le marché aux puces ou les formes d'échanges informels vers des commerces spécialisés. En 1970, trois librairies ouvrent leurs portes à Bruxelles et ambitionnent de se spécialiser dans le commerce de bande dessinée : Curiosity-House, Pepperland et The Skull. En 1965, les parents de Georges Coune ouvrent une boutique nommée Le Cosmos, vendant science-fiction et bande dessinée. Leur fils récolte quant à

[510] La série de Martin Branner, *Winnie Winkle the Breadwinner*, traduite en France sous le titre « Bicot, président de club », met en scène la bande de celui-ci, les Rinkydinks, devenus en français les Rantanplan. Morris, connaisseur des Etats-Unis et de la bande dessinée américaine, ne choisit pas ce nom par hasard lorsqu'il nomme ainsi le « chien le plus stupide de l'Ouest ». On peut éventuellement voir dans cet hommage à Martin Branner un hommage détourné à Robert Velter (Rob-Vel), premier dessinateur du personnage de Spirou, qui commence sa carrière comme assistant de Branner.

[511] Terence, « Ran Tan Plan », *Spirou* n° 1811, 28 décembre 1972, p. 51. À noter que « Terence » est le pseudonyme de Thierry Martens, alias « Monsieur Archives » au sein de *Spirou* et responsable du secteur « albums ; il est, de plus, membre de l'équipe rédactionnelle de *Ran Tan Plan* dès sa création. La rubrique qu'il anime précocement sur les fanzines dans le titre *mainstream* que peut représenter *Spirou*, est donc dans le cas de *Ran Tan Plan* d'une fiabilité exemplaire.

[512] À titre d'exemple, le n° 20 propose un dossier sur Claire Bretécher, un article sur « le rêve chez Hergé », une histoire de *Coq-Hardi* ainsi qu'une réédition de Brick Bradford.

[513] Jean-Pierre Bouyxou, Roland Lethem, *65 ans de science-fiction au cinéma*, Bruxelles, Roland Lethem, 1969.

lui les affiches de films auprès des distributeurs, et revend affiches et *comics* depuis son domicile, entre autres par la vente par correspondance. En 1970, sa femme, Nina Amiel, le persuade d'ouvrir une boutique : ce sera The Skull, installé rue de Germoir, à Ixelles. De son côté, Michel Deligne, présent sur le marché aux puces depuis 1969, ouvre Curiosity-House en auquinistes. Enfin, en mai 1970, Tania Vandesande et son mari, Pierre Vandenbergh, ouvrent Pepperland dans la très chic rue de Namur, à deux pas du palais royal.

Ces magasins sont tenus en semaine par les femmes (Tania Vandesande à Pepperland, Françoise Springael à Curiosity-House et Nina Amiel à The Skull), pendant que les maris conservent leurs emplois initiaux : respectivement informaticien pour Pierre Vandenbergh, mécanographe comptable pour Michel Deligne, et comptable pour Georges Coune. Le samedi, les maris reprennent les rênes des boutiques, qui s'animent de la visite des collectionneurs, mais aussi des auteurs belges, habitant Bruxelles ou ses environs pour la plupart, et isolés dans leur travail.

Cher client et ami,
Vous aviez l'habitude de nous voir tous les dimanches matins à notre échoppe de la bande dessinée du marché aux puces de Bruxelles.
Nous continuerons à y être comme par le passé.
MAIS DORÉNAVANT
et ce à partir du 2 avril prochain, nous serons à votre disposition tous les jours de 10 à 19 h. à notre boutique
" CURIOSITY - HOUSE "
au 133, de la chaussée de Louvain
(face au cinéma CENTURY)
P.S. : Nous sommes acheteurs de tout illustré
Deligne Michel.

Ill. 19 Le carton annonçant l'ouverture de Curiosity-House, reproduit par Philippe Capart dans *La Crypte Tonique* n°0, « Du Temple à la Crypte ». Bruxelles, 2001, p. 18

L'ensemble de ces librairies fonctionne en collaboration étroite avec des partenaires en France, en Suisse et aux Pays-Bas. Ainsi, Georges Coune, de The Skull, reprend le *Comics*

130 à Robert Roquemartine lorsque celui-ci cède sa librairie Futuropolis[514]. L'ours du n°6 de *Comics 130*, daté de mai 1972, mentionne Georges Coune comme « directeur responsable » ; il existe en fait deux versions différentes de ce n°6, toutes deux datées de mai 1972, avec un dessin de couverture commun, signé de Philippe Druillet. Le contenu des deux varie cependant fortement : l'un des numéros est dirigé par Robert Roquemartine, qui signe dans l'éditorial ses adieux aux lecteurs, tandis que l'autre signale comme rédacteur en chef Georges Coune. La revue est continuée pendant une dizaine de numéros ronéotypés pendant les années 1970, proposant des informations sur la bande dessinée européenne et américaine.

Ill. 20 *Comics 130* n°6, version bruxelloise et parisienne, mai 1972

Les échanges sont intenses, et réciproques. Tania Vandesande importe ainsi de nombreuses publications « d'avant-garde » ou *underground* depuis Paris, en particulier par l'intermédiaire de Futuropolis. Les liens noués dès l'époque de la librairie vont se prolonger par la diffusion des ouvrages édités par Pepperland sur le sol français. En retour, les libraires français s'approvisionnent chez leurs confrères belges d'albums anciens, de collections de *Tintin* ou d'albums Dupuis qu'ils revendent en France avec une marge importante, comme en témoigne Étienne Robial : le trajet du dimanche en Belgique permet régulièrement de renouveler le stock de ce qu'Étienne Robial qualifie dédaigneusement de

[514] Sur l'histoire de la librairie Futuropolis, voir *infra*, III, « Libraires et librairies ».

« belgeries[515] ». La pénétration des albums édités en Belgique sur le territoire français étant tardive, c'est en effet sur le sol belge que les libraires parisiens doivent s'approvisionner pour satisfaire les collectionneurs français, ce que confirme notamment Denis Ozanne, de la librairie Futuropolis. « Les belles pièces, on les trouvait là-bas. Les exemplaires de *Tintin chez les Soviets*, on les trouvait à Bruxelles. On revenait avec des voitures bourrées de Tintin, de Spirou, de Dupuis-Lombard[516]... ».

En retour, les libraires français peuvent approvisionner leurs collègues belges en nouveautés, au moment où le dynamisme de la scène parisienne de l'édition éclipse très largement la création belge. Au moment même où apparaît un réseau de la librairie spécialisée dans la bande dessinée, le centre de gravité de l'innovation en bande dessinée bascule d'un côté à l'autre de la frontière. Des revues comme *L'Écho des Savanes* ou *Métal hurlant* sont, à leurs débuts, difficiles à trouver, et transitent généralement par les librairies. De même, la production de livres des éditions du Square, du Fromage, puis des Humanoïdes associés, de Futuropolis ou de la Serg peut être connue entre autres par la librairie Pepperland. D'ailleurs, la connaissance aiguë développée par Tania Vandesande des problèmes liés à la diffusion l'amène à se joindre au projet porté par André Leborgne, fondateur de RTP, et ils créent ensemble la structure Distri-BD, qui prend en charge la diffusion-distribution sur le territoire belge, avant de se lancer dans l'édition eau milieu des années 1970.

Les années 1970 correspondent donc à une professionnalisation de la vente et de la revente de bande dessinée ; aux bourses d'échanges et aux stands de marchés aux puces succèdent des librairies, tandis que les bouquinistes de quartiers, en plein déclin, alimentent les nouvelles librairies de leurs stocks. Cette première génération de libraires est bientôt rejointe par une deuxième génération, qui témoigne de l'effervescence spectaculaire qui agite alors un marché belge de la bande dessinée concentré à Bruxelles.

De 1975 à 1980, huit nouvelles librairies ouvrent leurs portes : successivement le Sphynx en 1975[517], Malpertuis et Chlorophylle (milieu des années 1970[518]), Bédéscope (1977), Schlirf-Book (1979), Jonas (fin des années 1970[519]) et Chic Bull (1980), Forbidden

[515] Etienne Robial, entretien du 4 mars 2013.

[516] Denis Ozanne, entretien du 15 mars 2013.

[517] Lorsqu'il se sépare de sa femme, Georges Coune ouvre la librairie le Sphynx dans une rue dense en bouquinistes, la chaussée de Wavre. The Skull, pour sa part, déménage chaussée de Waterloo à Ixelles, le long du Bois de la Cambre.

[518] Une publicité parue dans le journal *Tintin* du 22 mars 1977 signale ainsi une séance de dédicaces par Dany et Tibet de leurs albums dans les murs de la librairie Chlorophylle, ouverte par Boris Nowak.

[519] La librairie Jonas, qui ouvre ses portes chaussée de Wavre, se double d'une activité éditoriale. Elle publie en effet des livres de grand format (30x40 cm) qui miment les « 30 / 40 » de Futuropolis, avec leur

World en 1980, spécialisée dans la bande dessinée américaine, à côté de la gare du Nord, La Bande des six nez, en 1980, puis le Fantôme espagnol, Arcane, le Miroir... complètent le tissu. Parallèlement, les fanzines aussi croissent et se multiplient au tournant des années quatre-vingt. Pendant les années 1970, sept fanzines sont lancés, à la vie souvent éphémère : *BD'70* (1970-1976), *Buck* (1971-1974), *Robidule* (1971), *Skbllz* (1972-1979), *Tip Top*, *Meuh* et *La Magorie*, tous trois de 1973. En 1978, pas moins de cinq fanzines voient le jour, dont *Soldes-fins de séries*, qui se veut, par ses expérimentations graphiques, un pendant belge de Bazooka, ou encore *Oufti*.

Cette émulation dans le secteur de la librairie est doublement concentrée, chronologiquement mais aussi géographiquement. Chronologiquement, on remarque en effet une concentration des créations en 1970, puis dans la deuxième moitié des années 1970, et une troisième vague au début de la décennie 1980. Géographiquement ensuite, un grand nombre des librairies qui ouvrent dans la deuxième moitié des années 1970 se concentre chaussée de Wavre. Depuis les années 1960, la chaussée concentre de nombreux commerces formels et informels tournant autour de la littérature populaire, de la science-fiction et de la bande dessinée. Le premier à s'implanter est Georges Coune, qui après la séparation d'avec sa femme, ouvre Le Sphynx en 1975. Il est suivi très vite du jeune Patrick Schelkens qui, à 16 ans, ouvre en 1977 un local pour sa librairie Bédéscope pour marcher sur les traces de Michel Deligne et concurrencer les jumeaux Pasamonik, de quelques années ses aînés, qui sont encore vendeurs en chambre. Étant encore mineur, il fait signer le bail commercial par sa mère, Jeanine Demeulder. Dès le début, il mêle dans son magasin bande dessinée ancienne, « achetée cher et vendue avec une faible marge » et nouveautés, caractérisées de « produits d'appel[520] ». La formule rencontre un succès rapide, et le magasin déménage en face, dans des locaux plus grands ; surtout, d'autres librairies s'implantent dans le sillage : Jan Bucquoy ouvre Jonas en 1979, Yves Schlirf s'implante à proximité en 1979, au bord de la place Flagey. Et si les frères Pasamonik choisissent un autre quartier pour Chic Bull, préférant se rapprocher de la bouquinerie Pêle-Mêle, lorsqu'ils se brouillent avec Patrick Schelkens, ils pilotent en sous-main un concurrent pour mener la guérilla sous ses vitrines : la Bande des six nez, ouvert par Jean-Louis Carette en 1980[521]. Jusqu'au début des années 1980, les librairies bruxelloises

impression en noir et blanc et la mise en avant du nom de l'auteur en couverture. Les premiers titres paraissent sous le label Phigi ; à partir de 1979, c'est la librairie Jonas qui est mentionnée comme éditrice de ces titres, tirés à quelques centaines d'exemplaires.

[520] Patrick Schelkens, cité dans Philippe Capart, « Du temple à la crypte », *La Crypte tonique*, 2011, n° 0, p. 24.

[521] Entretien avec Didier Pasamonik du 17 avril 2013.

règnent largement seules sur le territoire belge, avec comme seule librairie extra-bruxelloise Astrid BD, à Liège. En 1982, le Miroir fait encore figure d'exception en s'implantant à Louvain-la-Neuve, fief de l'université francophone, pourtant guère éloigné de la capitale…

Tableau 6 Répartition géographique des éditeurs en Belgique, 1971-1974, d'après Julien De Raeymaeker, *Le livre en Belgique en 1975*[522]

	1971	1972	1973	1974
Région flamande	105	102	112	110
Bruxelles	83	91	92	85
Région wallonne	29	29	32	27
Total	217	222	236	222

À un secteur éditorial largement déconcentré, réparti sur l'ensemble du territoire, où Bruxelles est plutôt caractérisé par la faiblesse du tissu de maisons d'éditions, répond donc une structure de commerce du livre fortement concentrée sur la capitale. En l'état, il nous est délicat d'avancer des hypothèses sur cette concentration, d'autant plus surprenante que l'édition est, elle régionalisée. Faut-il y voir le résultat d'un simple effet d'entraînement, une émulation suscitant un bouillonnement commercial autour du commerce d'albums dans la capitale ? L'explication nous paraît un peu courte, mais nous manquons pour l'instant d'éléments pour comprendre les singularités du marché de la bande dessinée à Bruxelles. On ne peut que constater la coïncidence chronologique entre la création des premiers fanzines, la multiplication des librairies et, par la suite, le glissement de l'édition vers la capitale. Au tropisme parisien va peu à peu se substituer un tropisme bruxellois. Ce glissement correspond aussi, chronologiquement, au passage d'un commerce du livre dominé par l'occasion ou les titres soldés à une segmentation des commerces, avec l'apparition de points de vente spécialisés dans le neuf. La multiplication des librairies attise donc le marché de la bande dessinée à Bruxelles, suscite une demande toujours croissante, et répond partiellement à l'offre, puisqu'une part importante de l'offre de bande dessinée neuve est le fait de ces mêmes libraires, qui s'improvisent éditeurs.

[522] Philippe Capart, « Du temple à la crypte », *op. cit.*, p. 24.

2. De la librairie à l'édition : des profils variés

Ce sont ici les premières de ces librairies qui nous intéressent au premier chef, car elles inventent un métier et un commerce alors largement inédit, au croisement de toute une série d'activités (collection, édition, exposition...). Les options adoptées pour les premières librairies dessinent des tendances fortes au sein du paysage bruxellois de la bande dessinée. Par ailleurs, ces libraires se livrent à une activité éditoriale sur laquelle nous nous pencherons plus spécifiquement.

Curiosity-House et Pepperland représentent deux pôles différents de cette librairie. Toutes deux proposent, de manière complémentaire, neuf et occasion, dans un marché où les nouveautés et les catalogues des éditeurs sont manifestement insuffisants pour constituer le fonds exclusif d'une librairie. De ce point de vue, ce n'est, à Bruxelles comme à Paris, que vers le début des années 1980 que les libraires peuvent commencer à se spécialiser dans le neuf. Cependant, malgré ce socle commun, Curiosity-House et Pepperland proposent des traits singulièrement divergents.

Outre l'accent mis sur la création contemporaine, Pepperland impose sa singularité par la personnalité de sa gérante. C'est en effet Tania Vandesande qui prend les rênes de la librairie, constituant ainsi un cas exceptionnel (mais non unique[523]) de libraire féminin, dans un univers de la bande dessinée encore très largement masculin. Née d'une mère flamande et d'un père ardennais, Tania Vandesande ouvre la première librairie de bande dessinée de Bruxelles, en mai 1970 : Pepperland. On retrouve dans sa démarche un mélange des genres similaires au fonds de Jean Boullet ou, plus tard, celui de la librairie Azathoth : le tropisme de la science-fiction.

> J'avais 28 ans à l'époque et déjà pas mal roulé ma bosse. Je fréquentais les salons et les conventions. Mais mon truc, c'était d'abord la science-fiction. Impossible de trouver des livres de SF ailleurs que chez les bouquinistes. Alors, je m'suis dis, Tania, c'est pas con! Avec la BD adulte qu'on trouve pas en Belgique, voilà l'histoire à faire[524].

Elle privilégie donc science-fiction et bande dessinée pour adultes, en essayant d'implanter en Belgique des productions qui n'étaient disponibles qu'en France, et propose bientôt les livres publiés par Éric Losfeld (Barbarella, Saga de Xam, Jodelle, Pravda...). Elle propose également les revues « adultes » qui pullulent à Paris, comme *l'Echo des*

[523] Nous pensons ici à la figure d'Adrienne Krikorian, qui ouvre en 1973 Expérience, à Lyon, où elle défend Tardi, Druillet, Moebius ou Bilal.

[524] Christophe Schoune, « L'Alpha du neuvième art rayonne en sourdine », *Le Soir*, mardi 13 avril 1998, p. 13.

Savanes, *Hara-Kiri, Charlie...* La librairie organise également des séances de dédicaces avec les auteurs parisiens de l'avant-garde, notamment Philippe Druillet et Jean-Claude Mézières, dès 1972. A l'annonce du décès de la libraire en octobre 2008, Druillet qualifie, dans un vibrant hommage, son magasin de « notre caverne de pirates[525] ». Passée ponctuellement par l'édition, Tania Vandesande raccroche les gants une première fois en 1989 : la multiplication des librairies et l'arrivée de la Fnac à Bruxelles, la pratique généralisée de la ristourne qui caractérise la librairie belge vont contribuer à fragiliser un créneau sur lequel la prime à l'antériorité ne suffit plus à assurer une clientèle fidèle. Lorsque Pepperland baisse son rideau, fin juin 1989, le quotidien *Le Soir* dénombre pas moins de 31 commerces spécialisés dans le commerce de bande dessinée à Bruxelles[526]...

Né en 1938 à Charleroi, Michel Deligne perd son père en 1952 et se retrouve alors soutien de famille ; tout en multipliant divers emplois, il collectionne la bande dessinée, qu'il vend sur les marchés pendant un an, avant que sa femme l'incite à reprendre une boutique chaussée de Louvain, un ancien bar-tabac dans lequel il ouvre en 1970 Curiosity-House[527]. L'orientation de son catalogue est peu plus éclectique que celui de Pepperland : albums Gordinne, pockets Artima... Michel Deligne présente aussi la particularité de proposer à la vente des armes à feu de collection – Morris constitue ainsi un de ses clients réguliers, les deux compères discutant bande dessinée et armes à feu. Sa librairie devient rapidement le point de ralliement de plusieurs générations d'auteurs, de passionnés et collectionneurs, comme en témoigne par exemple une figure éminente de la génération suivante de libraires-éditeurs, Didier Pasamonik :

> Michel Deligne a été une université fondamentale pour mon frère et moi : il faut imaginer sa boutique, un curieux mélange, avec des fusils, des sabres… On était dans l'antre d'un marchand d'armes ! Avec simultanément tout ce qui pouvait constituer du matériau graphique, de la BD, du livre illustré… J'ai appris énormément en fouinant dans sa boutique[528].

De son côté, Michel Deligne se porte plutôt vers la réédition de classiques. Il entreprend, à travers plusieurs magazines, un travail d'exhumation de récits introuvables. C'est ainsi que naissent successivement *Curiosity-Magazine* (1972-1979), *Spatial* (1978-1983) axé sur la science-fiction, *Aventures de l'Âge d'or* (1981-1983) consacré, comme son

[525] Philippe Druillet, « Le décès de Tania Vandesande », *Livres-Hebdo*, 7 novembre 2008.

[526] Jean-Claude Vantroyen, « La musique se tait, le soleil se couche sur Pepperland », *Le Soir*, mardi 27 juin 1989, p. 9.

[527] Michel Deligne, « J'ai toujours fonctionné au sentiment », propos recueillis par Didier Pasamonik le 10 juillet 2005, http://www.actuabd.com/Michel-Deligne-J-ai-toujours-fonctionne-au-sentiment (consulté le 12 mars 2011).

[528] Didier Pasamonik, entretien du 16 avril 2013. Didier Pasamonik, âgé de 13 à l'ouverture de Curiosity-House, fréquente immédiatement les lieux.

nom l'indique, aux rééditions de récits des années 1930, puis *Félix* (1983) avant *Le Journal illustré (le plus grand du monde)* en 1982-1983. Ce dernier journal constitue sans doute le titre le plus étonnant de son catalogue : avec son format de 40x60 cm, il tâche de renouer avec les grands formats des journaux de « l'Âge d'or » – tout en adoptant le noir et blanc, pour des raisons d'économie. Deligne cherche en effet à créer avec ce titre un produit de consommation courante, à jeter après consommation. Il s'agit là d'un cas extrême, les publications de Michel Deligne s'inscrivant pour la plupart dans une perspective plus classique, celle de rééditions à destination de collectionneurs. Son titre le plus emblématique est sans conteste *Curiosity-Magazine*, véritable bannière de la librairie, publié dès 1972.

Le n°2 de cette revue propose ainsi une republication de « Blondin et Cirage en Amérique » de Jijé et « Félix dans le gouffre de Kelgaf » de Maurice Tillieux[529]. « Blondin et Cirage en Amérique » était le premier récit mettant en scène le duo créé par Jijé dans le journal catholique *Petits Belges*[530] ; Prenant la succession de son personnage Jojo, la série permet à Jijé d'explorer le potentiel comique d'un duo de personnages. Elle prend par ailleurs le contre-pied du paternalisme qui imprègne notamment le *Tintin au Congo* d'Hergé, en renversant les rapports de force, faisant de Blondin un jeune fat que son ami noir tire de maints mauvais pas[531]. Publié de juillet 1939 à septembre 1940, le récit est publié en album à l'italienne en noir et blanc en 1942 aux éditions Averbode. Michel Deligne en propose une première réédition, en format français, dans les pages de *Curiosity-Magazine* n°2 (1972), avant que Magic-Strip n'en propose une réédition dans un format plus fidèle à l'original, en 1985 (avec une couverture due au crayon de Chaland, qui copie magistralement son maître). Le deuxième album, *Blondin et Cirage contre les gangsters,* est publié par Averbode en 1946, et réédité cette fois directement en album, dans un format à l'italienne par Michel Deligne en 1973[532].

Autre titre republié dans ce n°2 de *Curiosity-Magazine*, « Félix dans le gouffre de Kelgaf » de Maurice Tillieux. Autre pilier du journal *Spirou*, Maurice Tillieux est alors

[529] Nous n'avons malheureusement pas pu nous procurer le n°1 de cette publication.

[530] Trois récits de « Blondin et Cirage » sont publiés au total dans le journal, avant une interruption en 1942, les religieuses estimant que la série dissipe les enfants par son manque de sérieux. En 1947, la série est cédée à la World's Press et intègre les pages du journal de *Spirou* pour un récit confié à Victor Hubinon, avant que Jijé ne reprenne en main sa série comique de 1951 à 1954 (avant une publication à éclipses par la suite, de 1963 à 1987

[531] Philippe Delisle, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial : des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala, 2008, p. 103.

[532] Le troisième titre publié par Averbode, *Jeunes Ailes* (prépublié dans *Petits Belges* d'octobre 1941 à septembre 1942), est édité en album en 1946 ; il est réédité en 1980 par Yann Rudler dans une version souple, et en 1984 par Magic-Strip en version cartonnée avec dos toilé. Dupuis n'a toujours pas proposé, en 2013, la moindre réédition de ces titres.

essentiellement connu pour sa série *Gil Jourdan*, tandis que ses *Félix* restent méconnus du grand public. L'importance patrimoniale de *Félix* paraît pourtant indiscutable, et la série est d'ailleurs rééditée quasi-simultanément par RTP et par Deligne. En 1968, les éditions des Bogards publient un premier recueil de rééditions d'épisodes de *Félix*, suivi d'un deuxième à l'enseigne de RTP, en 1973, tous deux en noir et blanc, et d'une qualité matérielle médiocre. En 1977, Deligne se lance dans une politique de réédition sélective des aventures de *Félix*, publiant six volumes de 1977 à 1980, avec une maquette jouant, à ses débuts, de cette esthétique de la sélection / compilation : les deux premières couvertures sont ainsi élaborées par juxtaposition d'extraits de cases, de médaillons des différents protagonistes ; le quatrième plat du premier volume présente, pour sa part, une reproduction des couverture des numéros de *Héroïc-Albums* d'où les récits republiés sont extraits.

Ce sont donc deux pôles du nouveau statut accordé à la bande dessinée qui se manifestent à travers ces librairies : redécouverte nostalgique de lectures de l'enfance et réévaluation généalogique des grands maîtres oubliés d'un côté, et recherche des talents d'aujourd'hui et de demain de l'autre côté. Hier et demain constituent les deux pôles autour desquels s'organise schématiquement la librairie de bande dessinée bruxelloise, et l'élaboration de leurs catalogues d'éditeurs s'opère dans la tension entre cet ailleurs ou ce demain, et l'ici et l'aujourd'hui.

3. Des trajectoires contrastées

Le tissu des libraires-éditeurs bruxellois présente des traits contrastés. Les profils des libraires, les fonds des magasins et les orientations marquées dans les premières publications témoignent de différences importantes. De fait, les trajectoires éditoriales permettent de dégager trois types de profils principaux dans ces libraires-éditeurs : ceux qui ne publient qu'épisodiquement un livre font en général prévaloir des amitiés sur les logiques commerciales ou éditoriales ; la cohérence d'un catalogue ne semble pas prépondérante. D'autres libraires-éditeurs s'engagent plus loin dans leur démarche de publication, et semblent trouver une véritable complémentarité, menant des politiques éditoriales ambitieuses. Enfin, le dernier profil est celui de libraires passés exclusivement à l'édition ; la librairie y fait alors figure de marchepied permettant de faire son entrée dans le marché de la bande dessinée. Le point commun de ces libraires-éditeurs réside dans le passage par la librairie qui, du début des années 1970 au début de la décennie suivante, constitue un vivier puissant de renouvellement de l'édition belge : par ordre alphabétique,

Tonio Ansaldi, Jan Bucquoy (Jonas, puis Ansaldi), Michel Deligne, Michel Demeulenaere (éditions du Miroir), Boris Nowak (éditions Chlorophylle), Patrick Schelkens (Bédéscope / Récréabull), Daniel et Didier Pasamonik (Chic Bull / Magic-Strip) et enfin Tania Vandesande (Pepperland). Tous ces éditeurs passent par la librairie, selon des modalités variables. En fait, des nouveaux éditeurs qui dynamisent le marché bruxellois du livre de bande dessinée dans ces années 1970-1980, seuls André Leborgne (venu de la revue spécialisée *RanTanPlan*), Serge Algoët (comptable et éditeur à ses heures perdues) et Jacques de Kezel (passé par le service international du Lombard, et fondateur des éditions Novedi) ne sortent pas de la librairie[533]. Ces libraires-éditeurs présentent des profils variés. Des libraires qui tentent une incursion isolée dans le monde de l'édition (Tania Vandesande) côtoient ainsi des éditeurs passés plus ou moins brièvement par la librairie (Jan Bucquoy, les frères Pasamonik), alors que d'autres tentent de concilier les deux activités (Michel Deligne).

Tania Vandesande, figure éminente du commerce de bande dessinée à Bruxelles avec sa librairie Pepperland, se spécialise très vite dans la publication de l'avant-garde parisienne, et des auteurs tels que Tardi, Druillet ou Mézières font bien vite figure d'habitués de la maison. La librairie fait figure de passage obligé pour les auteurs de la scène « adulte » qui cherchent à toucher le public bruxellois. L'activité éditoriale n'est cependant qu'épisodique dans la trajectoire de Tania Vandesande. Elle ne publie qu'un seul fanzine, *Pink Pepper* (qui ne connaît qu'un seul numéro). Son passage à l'édition date de 1979, neuf années après l'ouverture de sa librairie : la publication de récits n'est qu'un aspect annexe de son activité de libraire, là où l'édition s'avère centrale pour quelqu'un comme Michel Deligne. Elle se tourne donc vers l'édition en 1979, en publiant trois livres, à commencer par celui d'un de ses amis, F'Murr : *Au loup*, ouvrage qui rassemble divers gags parus dans *Pilote* en 1971 et 1972, que Dargaud ne juge pas bon de publier en album. Minoustchine en propose une première version en 1974, et Tania Vandesande republie ce récit devenu entre-temps introuvable à l'enseigne de sa librairie, Pepperland, un ouvrage broché artisanal, sans ISBN, où le nom de l'éditeur est oublié sur le premier plat (il sera rajouté dans la réédition cartonnée) ; l'ouvrage publie 44 planches en noir et blanc, et en propose huit en couleurs. Dans le même temps, Pepperland publie *Canardo* de Benoît Sokal, et *Mouh Mouh !*, de Tardi. Publié dans les pages d'*A Suivre*, le *Canardo* de Benoît

[533] Il faudrait, pour compléter le panorama, mentionner le cas des éditions des Archers, maison créée en 1960, consacrée entre autres à la presse érotique (dont le pocket *Sexstar*, et à la réédition de journaux de guerre. Cette maison publie en 1978 et 1980 les tomes II et III du *Neuvième rêve*, l'amenant sur le terrain d'une bande dessinée plus légitime. Les Archers publient les œuvres d'un jeune dessinateur qui fait ses armes dans *Sexstar*, Yves Swolfs, avant de republier des récits de Dino Attanasio.

Sokal, qui met en scène un détective privé dépressif évoluant dans un univers blafard peuplé d'animaux anthropomorphes, est d'abord publié par Pepperland, qui propose une maquette de couverture radicale, reprenant un découpage de trois cases offrant un zoom sur le personnage principal s'allumant une cigarette, d'abord en plan américain, puis en gros plan, et enfin avec un très gros plan sur l'œil devenu vitreux du canard mélancolique, introduisant à la fois les codes du *hard-boiled* qui structurent le récit, et la tendance à l'introspection du personnage principal. Rompant les codes qui prévalent dans l'édition d'albums, cette maquette pourrait être rapprochée de la démarche d'Étienne Robial qui, à Futuropolis, privilégie les détails de cases pour constituer une image de couverture. Mais ce type de reprise d'une page de l'album procède d'une posture qui détonne, et dont peu d'exemples peuvent être retrouvés. On peut songer, à la même période à la couverture des *Dépoteurs de chrysanthèmes* de Jean-Marc Rochette[534]. On peut aussi songer, beaucoup plus récemment, au récit de Marc-Antoine Mathieu, *Le Décalage* ; dans cet album issu de la série *Julius Corentin Acquefacques,* mise en abyme des codes et contraintes de la bande dessinée, Marc-Antoine Mathieu se joue à imaginer un décalage temporel expulsant le héros du récit. Nageant dans l'absurde (mais aussi la réflexion théorique sur les mécanismes de la bande dessinée), l'album pousse la logique jusqu'au bout, repoussant la couverture classique, attendue par tout lecteur de bande dessinée, à l'intérieur de l'ouvrage, tandis que le premier plat, logiquement, présente un récit commencé *in medias res.*

Enfin, troisième récit publié lors de la première salve de titres, *Mouh Mouh !* de Tardi. Ce titre s'est imposé dans le public des collectionneurs pour désigner un album sans titre, qu'il faudrait en toute rigueur appeler simplement *Tardi*, seule indication de titraille présente en couverture, sur laquelle figure un personnage grotesque s'écriant « Mouh Mouh ! », qui donne son titre d'usage à l'ouvrage. Ce volume rassemble des inédits publiés dans *Pilote*[535] et *Charlie Mensuel*[536] ou *Ah ! Nana*[537], et connaît une première édition en 1979, et une deuxième en 1984. Tardi est alors publié chez Dargaud (*Brindavoine,* 1974, repris en 1979 par Casterman), chez Casterman (*Adèle Blanc-Sec*, à partir de 1976), chez les Humanoïdes associés, chez Futuropolis... C'est donc un auteur solidement installé sur la nouvelle scène de la bande dessinée que Tania Vandesande valorise en ressortant des inédits, fragments de journaux indignes, selon leurs éditeurs, d'être élevés au rang de

[534] Sur cet album singulier, voir *infra* l'étude de cas que nous consacrons à Futuropolis.

[535] « La Torpédo rouge » et « L'Homme qui connaissait le jour et l'heure » publiés en 1970 sur des scénarios de Serge de Beketch, « Le Soldat oublié » (récit de 1973, sur un scénario de Jean-Pierre Dionnet), « Le Brouet écarlate » (1974, sur un scénario de Michèle Costa-Magna), et « Knock-out » (extrait de *l'Annuel 74*).

[536] « La Bascule à Charlot », publié en 1976.

[537] « Allo Jeanine », publié en 1976, sur un scénario de Michèle Costa-Magna.

produit de librairie. Tardi accompagne cette reprise de restes de sa production de huit pages inédites, dans lesquelles l'auteur commente avec une ironie féroce les circonstances qui l'ont amené à dessiner ces différents récits, se dépeignant sous les traits d'un vieillard se complaisant dans ses souvenirs de jeunesse[538]. Jacques Tardi y revient également sur la genèse du livre chez Pepperland :

Je ne vous cacherai pas que je ne suis pas un grand fanatique de ce genre d'albums, recueils de courtes histoires qui vous laissent toutes sur votre faim. Je préfère les histoires longues. 6 ou 8 pages, en bande dessinée, c'est trop long pour un gag et trop court pour avoir le temps de traiter convenablement le sujet. Á peine a-t-on commencé, que c'est déjà fini ! Tania – l'éditrice de cet album – a voulu le faire. J'ai longtemps hésité puis cédé[539].

Cette pratique ne s'opère pas seulement vis-à-vis des auteurs les plus pointus, publiés dans les revues « branchées » parisiennes, puisque Pepperland propose également la republication, en 1981, d'un album publié chez Minoustchine, *Au loup !* Signé F'Murr, cet ouvrage reprend un récit publié dans *Pilote* en 1971, sous le titre « Contes à rebours », et il est donc une première fois mis en livre par l'éditeur Marc Minoustchine, un petit éditeur à la production réduite au milieu des années 1970[540], surtout connu pour la publication du fanzine *Submarine* (1972-1974).

Une deuxième salve d'ouvrages suit ces trois premiers titres, en 1981 : *Skblllz*, de Géri. Henri Ghion, de son vrai nom, est un dessinateur né en 1934 ; il est engagé comme assistant de Raymond Reding à 16 ans, avant d'entrer aux studios Hergé comme coloriste, puis dessinateur de décors. Après son service militaire, il passe au *Journal de Tintin* et à Publiart, où il réalise divers travaux d'illustrations. Ses premières créations datent de 1962, dans *Junior* (Pif le Kangourou, rebaptisé Baf l'année suivante pour éviter toute confusion avec le chien d'Arnal), et il crée le *Skblllz* en 1966 dans le *Journal de Tintin*. Le Skblllz est un animal étrange, dans la lignée d'autres animaux fantastiques de la bande dessinée tels que le Giff-Wiff ou le Copyright – le Skblllz ayant pour singularité d'être une bête bleue et hirsute, passant sn temps à bondir de manière imprévisible et à pondre des œufs. La série paraît de manière irrégulière de 1966 à 1969, sous forme de gags en un quart de page, une

[538] Tardi y raconte notamment le projet de publication d'un premier récit sur la guerre de 1914-1918 dans les pages de la revue *Underground* publiée par Robert Roquemartine, un projet finalement avorté suite à l'arrêt du titre.

[539] Depuis l'épuisement du titre paru à l'enseigne de Pepperland, ces récits n'ont jamais été republiés, à l'exception de « La Bascule à Charlot », repris lors de la réédition de *La Véritable histoire du soldat inconnu* en 2005 chez Futuropolis deuxième époque.

[540] On lui connaît également un recueil d'histoires brèves de Bilal, *L'Appel des étoiles*, prépubliées dans les pages d'actualité de *Pilote*, deux autres titres de bande dessinée, ainsi que plusieurs études thématiques consacrées au cinéma : le kung-fu, les singes, les vampires...

demi-page, et une voire plusieurs pages. On trouve également des textes mettant en scène le personnage. Disparu des pages du journal en 1967, il revient pour un dernier gag dans le supplément *Super 4* du *Journal de Tintin*, en 1977. Lorsqu'il doit arrêter sa carrière en 1980 pour cause de paralysie, il n'a publié en album que les titres de la série *Mr Magellan*, d'abord sous son vrai nom (1970), puis sous le pseudonyme de Géri à partir du tome 3 (1972[541]). On peut donc penser que la publication de cet album, rassemblant un matériel quelque peu hétéroclite, est un témoignage d'amitié de la libraire à l'égard d'un auteur contraint à l'inactivité.

La même année, Pepperland sort un volume consacré au *Flagada* de Charles Degotte, autre série consacrée à un animal imaginaire – l'oiseau éponyme, aux plumes jaunes, se déplace à la manière d'un hélicoptère et a pour principale activité la sieste et la quête de pignoufs, un fruit exotique lui aussi imaginaire. L'animal anime des mini-récits publiés dans le *Journal de Spirou* à raison d'un par an à partir de 1961, avant de devenir un pilier de ces mini-récits dès 1966[542]. C'est donc là aussi à une série négligée par les éditeurs que Tania Vandesande tâche de rendre hommage par son album, en republiant six de ces mini-récits.

L'origine est la même pour *Le Baron et Juju* de Noël Bissot, qui reprend six des mini-récits mettant en scène *Le Baron* dans des mini-récits du *Journal de Spirou* publiés à partir de 1961. De même, toujours en 1981, le *Mézi avant Mézières* reprend du matériel inédit en album, divers travaux de jeunesse parus dans des journaux différents (*Pilote*, mais aussi *Total Journal*, un journal d'entreprise dont Jean-Claude Mézières devient directeur artistique à son retour d'Amérique, imposant au passage son ami et scénariste Pierre Christin comme directeur de la rédaction). Enfin, en 1983, Pepperland publie l'ouvrage d'un auteur particulièrement mal connu, Piotr, auteur de *Nous deux c'est pas comme les autres*, un livre à part dans le paysage de l'édition de livres de bande dessinée par son mélange de noir et blanc et de couleurs. L'album présente une succession de saynètes liées à l'amour et la sexualité, en noir et blanc, avec un graphisme évoluant au fil des pages, et huit pages centrales au couleurs, avant d'en revenir à du noir et blanc ; un album déroutant, qui n'a visiblement pas trouvé son public et accéléré la fin de l'incursion dans l'édition.

[541] Les albums sont d'abord publiés dans la collection « Vedette » (5 volumes de 1970 à 1975), puis trois titres sont republiés hors-collection à partir de 1981. Les 5 premiers titres sont alors republiés dans cette série (1983-1987) à la suite des nouveaux titres, bouleversant donc la numérotation initiale.

[542] Trois mini-récits et un récit sont publiés en 1966, six en 1967, sept en 1968 avant de redescendre à cinq mini-récits en 1969 – auxquels il faut ajouter des gags et récits complets dans les pages mêmes du journal.

Il ne nous a pas été possible de détecter l'existence d'autres titres, même si celle-ci n'est pas à exclure. En l'absence de catalogues et, plus largement, de la moindre trace archivistique de la librairie, il convient de rester prudent. Cependant, le volume total des titres restés dans la mémoire des collectionneurs s'élève à huit titres seulement en l'espace de quatre ans. L'expérience s'est-elle avérée décevante financièrement, chronophage, ou tout simplement moins intéressante que la librairie ? Sans archives, impossible de trancher. Toujours est-il que Tania Vandesande s'est visiblement empressée de revenir à son premier métier, alors même que son originalité, celle de défendre les auteurs parisiens les plus avant-gardistes, n'a pu que s'émousser face à la concurrence croissante des Chic Bull, Jonas et autres Bande des six nez.

Si Michel Deligne tente de concilier librairie et activité éditoriale de 1972 à 1986[543], le libraire manifeste, par son activisme spectaculaire dans le domaine de la réédition et de l'édition, des ambitions bien plus grandes que Tania Vandesande dans ce registre. Il ouvre sa boutique en 1970, la même année que Tania Vandesande. Dès 1972, Curiosity-House se dote d'une revue, *Curiosity-Magazine* ; l'année suivante, le premier album est édité. La période 1978-1983 correspond au pic de sa productivité, avec de multiples revues : *Spatial* (1978-1983) consacré à la science fiction, *Aventures de l'Âge d'Or* (1981-1983), spécialisée dans la republication de récits des années trente, puis *Le Journal illustré (le plus grand du monde)* (1982) et *Félix* (1983), dédié aux jeunes auteurs.

Le volume exact de la production des éditions Michel Deligne est délicat à évaluer ; rares sont les catalogues à avoir été réalisés, et ceux-ci sont devenus quasi introuvables. La plupart des titres de Michel Deligne sont semble-t-il imprimés autour de 2 000 exemplaires dans une première période[544], ce qui en fait des objets rares. Aucun travail rétrospectif, qu'il soit scientifique ou journalistique, n'a été consacré à cette figure de la librairie et de l'édition bruxelloise, que tous les acteurs de l'époque s'accordent pourtant à considérer comme centrale. Les bases de données de libraires et de collectionneurs donnent quant à elles des résultats compris entre 147 et 219 titres[545] ; Floriane Philippe, pour sa part, dans son travail sur l'édition de bande dessinée à Bruxelles dans les années 1980, avance le

[543] Curiosity-House ouvre ses portes en 1970 ; *Curiosity-Magazine* paraît à partir de 1972. En 1986, la faillite sonne la fin de ses incursions dans l'édition.

[544] Le succès de certains titres et le passage à la couleur dictent un gonflement des tirages vers les 10 000 vers le début des années 1980.

[545] Le site www.bedetheque.com renvoie au bas de la fourchette, tandis que la « database du Loup » donne la fourchette de 219 titres, une évaluation qui comprend les quelques rééditions.

chiffre de 196 titres, qui nous paraît le plus fiable en l'état[546]. Le décompte exact est d'autant plus ardu qu'il impose de tracer une frontière nette entre revues et albums, ce que ne permet pas aisément la production de Michel Deligne. *Aventures de l'Âge d'Or* est par exemple un magazine de luxe cartonné avec un dos carré, comprenant 82 pages alternant noir et blanc et couleurs, republiant des récits difficilement trouvables de *Jim-la-Jungle* ou *Valhardi* – et présente donc des caractéristiques formelles proches d'un album.

La publication d'albums débute modestement en 1973 et 1974, avec un titre par an ; en 1975, ce sont 9 titres qui paraissent dans l'année, avant de connaître une inflation spectaculaire à partir de 1976 ; de fait, près des trois quarts (72,4 %) de la production de Michel Deligne se concentre sur la seule période 1977-1982, période très intense donc, alors que d'autres libraires-éditeurs emboîtent très rapidement le pas à Michel Deligne. Passé cette période, les difficultés commencent pour Michel Deligne, qui dissocie la librairie de sa maison d'édition en créant une société d'édition dédiée en septembre 1982[547] afin, vraisemblablement, de préserver sa librairie face aux difficultés économiques. En 1983, la clôture de l'exercice fait apparaître un déficit de 1,246 millions de FB, ce qui amène Jean-Maurice Dehousse, alors Ministre-Président de la Région wallonne, à proposer d'octroyer une aide de dix millions de FB aux Editions Deligne[548]. Cette offre suscite immédiatement des débats importants, d'une part parce qu'alors que les éditions Deligne sont installées à Bruxelles, l'argent investi vient pour moitié de la SRIW, la Société Régionale d'Investissement pour la Wallonie, qui est donc là en-dehors de son ressort territorial. De plus, deux expertises de l'Inspection de finances et de la SRIW, sont défavorables à l'octroi du prêt, par manque de garanties de la part de l'entreprise. Le prêt est malgré tout consenti et, trois ans plus tard, en 1986, la société est mise en liquidation, laissant derrière elle une créance de 6,065 millions de FB sans espoir de récupération[549], et Michel Deligne reprend ses activités de libraire[550].

L'histoire fait à l'époque grand bruit, d'aucuns soupçonnant Jean-Maurice Dehousse d'avoir fait preuve de laxisme dans cette affaire. Né à Liège en 1936, étudiant brillant et universitaire, Jean-Maurice Dehousse est élu député de Liège en 1971 ; militant FGTB, il prend naturellement l'étiquette socialiste et milite, au sein du parti, pour une autonomie

[546] Floriane Philippe, « Les éditeurs de bandes dessinées à Bruxelles dans les années quatre-vingt. Positions et prises de position », *Textyles*, 2007, n° 30, p. 100-116.
[547] « Constitution de la société Editions Michel Deligne », Annexe du *Moniteur belge*, 1er octobre 1982.
[548] Pierre Loppe, « Une B.D. wallonne qui tourne bien mal », *La Libre Belgique*, vendredi 10 avril 1987, p. 3.
[549] *Ibid.*
[550] Après maintes péripéties, Michel Deligne se trouve définitivement contraint, par saisie d'huissier, à cesser ses activités de libraire en janvier 2011.

accrue de la Wallonie dans la fédération[551]. Grand amateur de cinéma, il est aussi collectionneur de bande dessinée, et l'on retrouve notamment sa signature au bas d'un long entretien avec Joseph Gillain[552]. Devenu ministre de la culture française en 1977, il institue une sous-commission de la bande dessinée dans laquelle siègent notamment André Leborgne, Yvan Delporte et André Franquin, chargée d'éditer chaque année un *Annuaire de la bande dessinée dans la communauté française de Belgique*, qui regroupe « […] des planches d'essai présentées par une quarantaine de jeunes espoirs ou débutants présélectionnés pour un concours de bande dessinée généreusement doté de prix[553] ». Ironiquement présenté comme un « Superman de la BD » par *La Libre Belgique*, Jean-Maurice Dehousse est donc un bédéphile averti, mais sa manœuvre reste sans grande conséquence sur sa carrière politique.

Outre l'ampleur de sa production, et les rêves de grandeur qui l'animent un temps, Michel Deligne présente un profil original au sein des libraires-éditeurs en ce qu'il propose, dès le départ, un panaché de rééditions d'anciens titres et de cours récits de jeunes auteurs. Ceux-ci sont au départ surtout cantonnés aux pages de sa revue *Curiosity*, les premiers albums étant réservés à des rééditions patrimoniales : *Blondin et Cirage contre les gangsters*, paru initialement en 1942 chez Averbode, réédité en 1973. En 1974, Deligne sort un *Dossier Tillieux 1947*, reprenant en album des récits publiés dans *Héroïc-Album,* « Les aventures de Bob Bang », avec une couverture inédite de Tillieux. Agrémenté d'un court dossier sur Tillieux contenant notamment des photos de l'auteur, l'ouvrage est présenté comme une « Sélection *Curiosity Magazine* » et semble, de fait, lorgner vers le modèle de la revue. Par la suite, Michel Deligne exploite abondamment le catalogue du *Journal de Spirou*, reprenant à la fois des albums épuisés et des récits non édités en album. Ainsi, dès 1975, il entame la publication de la suite des aventures de *Marc Dacier*, reporter dont treize aventures sont publiées dans le *Journal de Spirou* (1958-1967). Face à l'insuccès de la série, la publication en album s'interrompt en 1963, au sixième volume : la série continue alors à remplir les pages du journal, mais elle ne joue plus qu'un rôle secondaire, et les titres parus finissent en pile chez les soldeurs. Michel Deligne ressort la série de l'oubli en publiant les sept titres suivants en noir et blanc entre 1975 et 1976, avant

[551] Paul Delforge, Philippe Destatte, et Micheline Libon, *Encyclopédie du mouvement wallon*, Mont-sur-Marchienne, Belgique, Institut Jules Destrée, 2000, t. 1, p. 423‑425.

[552] Jean-Maurice Dehousse, Jacques Hansenne, André Leborgne, « De Gillain à Jijé (1914-1949) », *RanTanPlan* n°33, « Spécial Jijé », 1975, pp. 21-36.

[553] Danny De Laet et Yves Varende, *Au-delà du septième art. Histoire de la bande dessinée belge*, Bruxelles, Ministère des Affaires Étrangères, du Commerce Extérieur et de la Coopération au Développement, 1979, p. 47.

de ressortir l'ensemble de la série, soit treize titres, sous de nouvelles couvertures. Son initiative rencontre suffisamment de succès pour inciter Dupuis à récupérer la série et à ressortir l'ensemble des titres dans une version couleurs à partir de 1980.

Les premiers titres sont d'emblée vendus simultanément à Bruxelles et à Paris. On en trouve une trace dans les catalogues de la librairie Futuropolis qui, dès les premiers numéros, proposent à la vente la revue *Curiosity*. Les échanges sont à double sens entre les deux nouvelles librairies. Bien que de bords et de sensibilités assez éloignées, le passionné de *militaria* et l'ancien graphiste de *L'Enragé* se retrouvent autour d'un intérêt bien compris : la dissociation de l'offre et la demande. Si l'essentiel de l'offre se situe en Belgique, la demande, elle, est fortement française. Aussi, Robial, Cestac et Ozanne font régulièrement le trajet vers la Belgique pour se procurer albums anciens, *Tintin* en noir et blanc et autres titres difficilement trouvables en France, et prennent au passage les revues belges, *RanTanPlan* et *Curiosity-Magazine.* A l'inverse, lorsque Deligne se rend à la Convention de la bande dessinée organisée à Paris, il fait d'abord un crochet par le 130 de la rue du Théâtre pour vendre ses belles pièces à Étienne Robial… Cet intérêt bien compris se renforce encore davantage lorsque Deligne édite ses premiers titres : avec 55 millions de Français et 4 millions de locuteurs francophones en Belgique, il paraît naturel pour un éditeur de viser au-delà de la frontière.

Dès que Futuropolis monte son outil de diffusion, en janvier 1976, Michel Deligne confie la diffusion de ses ouvrages pour la France à la nouvelle société. Ceux-ci sont proposés sous le label « Curiosity », regroupant numéros de la revue éponyme et albums ; ce n'est qu'en 1979 que le catalogue diffuseur de Futuropolis enregistre l'existence de l'éditeur. Il faut préciser cependant que l'éditeur lui-même hésite sur son propre statut. Par exemple, lorsqu'il réédite *Belloy*[554] en 1977, le premier plat porte bien la mention « éditions Michel Deligne » ; mais sur le quatrième plat, c'est de sa revue qu'il fait la promotion : « Pour la réédition des grands classiques de la bande dessinée, un nom à retenir… ». Alors même qu'il se lance dans une politique de réédition en album, Deligne semble donc tiraillé longtemps par le modèle de la revue, outil privilégié du libraire-collectionneur.

En offrant un outil de diffusion adapté à une production pointue et des tirages réduits, Futuropolis représente un élément déterminant pour comprendre la réussite de ces libraires-éditeurs bruxellois : sans cet outil, l'accès au marché français n'aurait été

[554] Série comique de chevalerie, créée par Jean-Michel Charlier et Albert Uderzo pour *OK* (1948), reprise dans *La Libre Junior* (1950), *Pistolin* (1955) et *Pilote* (1959).

envisageable qu'en diffusion directe, avec tous les tracas douaniers que cela pourrait constituer. En Belgique, les ventes sont assurées bien sûr par la librairie Curiosity-House, mais aussi diffusées par le réseau fondé par André Leborgne avec Tania Vandesande, Distri-BD.

Le système de diffusion et la proximité avec les auteurs du *Journal de Spirou* qui fréquentent l'antre de Deligne permettent à celui-ci de multiplier les rééditions de séries délaissées issues du journal : *Marc Dacier, Valhardi, Tif et Tondu, Pom et Teddy* – ou de séries créées par des auteurs de l'école de Marcinelle, *Félix* constituant le cas le plus significatif, avec ses six premiers titres en volumes noir et blanc brochés (1977-1979), puis ses quatre titres cartonnés en couleurs (1981-1983). Titre-phare du catalogue de Michel Deligne, la série est reprise dans l'orbite de Dupuis, dès 1981 par un titre de la collection « Péchés de Jeunesse[555] » et surtout, à partir de 1986, dans une édition qui reproduit très exactement la maquette de couverture des ouvrages de Michel Deligne, allant même jusqu'à prolonger la numérotation des Deligne. Plus spectaculaire encore, c'est Michel Deligne qui réédite les premiers *Spirou* signés Rob-Vel, publiés dans les pages du *Journal de Spirou* de 1938 à 1943, absolument indisponibles, et que Michel Deligne réunit dans deux albums[556], avec des couvertures inédites confiées à Rob-Vel. Le recours à l'école de Bruxelles, au fonds du *Journal de Tintin* est nettement plus rare – même si l'on remarque la présence notamment du *Lion de Flandre,* adaptation par Bob de Moor du monument de la littérature flamande d'Hendrik Conscience (1838). Plus surprenant de la part d'un libraire-éditeur belge, Deligne publie également une série très française : *Bernard Chamblet*, créée par Étienne Le Rallic en 1946 dans les pages de *Wrill,* lancé par l'éditeur liégeois Gordinne / Chagor en juillet 1945[557]. Les héroïques aventures du résistant sont republiées immédiatement sous forme d'albums brochés ; en 1957-1958, Artima republie ces récits, que Michel Deligne intègre à son catalogue en 1976, modifiant au passage le titre du 4e volume, *Bernard Chamblet en mission au pays jaune* qui devient plus sobrement *Bernard Chamblet et l'Indochine*. Étonnamment, donc, lorsque Michel Deligne publie les

[555] Dupuis fait alors le choix d'une couverture inédite confiée à François Walthéry, Tillieux étant mort depuis 1978. Ce dessin, qui pastiche le style le plus récent de Tillieux, crée un décalage troublant entre le contenu et son contenant – une démarche dans la logique de cette collection « Péchés de Jeunesse », qui tente visiblement de vendre des vieilleries en les parant d'oripeaux modernes.

[556] *1938. L'Âge d'or. La Naissance de Spirou* et *La Seconde Guerre mondiale et toujours… Spirou*, deux albums de 136 et 144 pages en noir et blanc parus en 1975. Jusqu'à la célébration du 75e anniversaire de son héros emblématique, en 2013, Dupuis ne s'est étonnamment jamais soucié de publier les premières apparitions de son héros ; il faut dire que même les récits signés Jijé, ou les tout premiers récits de Franquin, trouvent péniblement grâce aux yeux de l'éditeur carolo.

[557] Nous renvoyons sur ce point à Sylvain Lesage, « Les éditeurs de bande dessinée et la résistance », *in* Isabelle Doré-Rivé et Guy Krivopissko (dir.), *Traits résistants : la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours*, Lyon, Libel, 2011, p. 68-79.

aventures d'un héros très français, créées par un dessinateur français très actif sur la scène parisienne, il republie en fait des récits parus initialement à Liège… La bande dessinée américaine reste notablement absente du catalogue de Deligne, à l'exception de *Casey Ruggles*, série de western créée par Warren Tufts à partir de 1949[558] ; après cinq titres publiés en 1978-1979 dans un petit format à l'italienne avec une maquette singeant tous les codes du western, Michel Deligne revient en 1979 à un format à la française, sur un format de page dès lors deux fois plus grand.

Le plus remarquable dans le catalogue Deligne reste cependant la présence de jeunes auteurs, en particulier de Jacques Géron. Né en 1950 à Verviers, il fait son entrée dans le métier d'auteur de bande dessinée en remportant en 1970 la 4e place du prix Lombard qui vient d'être lancé par Guy Leblanc, qui reprend alors les rênes du *Journal de Tintin*. Il multiplie alors les travaux d'illustration les plus divers, et se consacre à la réalisation de nombreuses séries chez Artima (notamment *Face d'ange* à partir de mai 1974) ; en 1977, Deligne lui ouvre les portes de son catalogue, en publiant plusieurs de ses séries : *Belloy, Debby, Les Conquistadores de la liberté*.

Le prestige de son magasin rempli de perles rares et fréquenté par ces mêmes auteurs au faîte de leur gloire, comme Franquin, ou partiellement redécouverts, comme Maurice Tillieux, fait beaucoup pour la gloire naissante de Michel Deligne ; la précocité et les ambitions de ses rééditions font le reste. Là où RTP papillonne, Deligne assure une cohésion au catalogue, entamant des rééditions systématiques, non plus d'un ouvrage en particulier, mais d'une série dans son ensemble. S'inscrivant dans la logique de série qui structure alors les catalogues des éditeurs belges de bande dessinée, il peine à structurer sa production en collections. Publiant par exemple en 1979 un titre dans une collection au nom ambitieux d'« Espoirs », il en fait un essai sans lendemain… Outre sa « Sélection Curiosity magazine », qui s'inscrit dans le cas classique d'un renvoi à la logique périodique, deux collections jouent un rôle structurant dans sa production. La première, lancée en 1981, s'intitule sobrement « Deligne 16 / 24 » et renvoie, comme son nom l'indique, à des caractéristiques matérielles qui évitent de trop s'engager sur le contenu. Et pour cause : avec des paginations entre 36 et 48 pages, la collection publie à la fois des récits oubliés de René Giffey[559] et des récits de jeunes auteurs[560], publiant aussi le deuxième titre d'une série entamée sous le label « Curiosity magazine », *Sophie*

[558] La série est publiée en France dans l'hebdomadaire *Tarzan* (1950) sous le titre « Dick Rivers », puis dans *Garry* (1955) et *Big Horn* (1957).
[559] Dédé Loupiot contre les Boches, prépublié dans L'Astucieux en 1947.
[560] Par exemple *L'Ile de Cassiopée* de Bruno di Sano et Roland Delaite, prépublié dans la revue *Spatial.*

Claveloux. Cinq titres seulement sont publiés. L'année suivante, la collection « Noir sur blanc » ne sera pas plus fournie, avec quatre titres publiés en 1982. Ces ouvrages bénéficient d'une maquette particulièrement soignée, offrant un cas à part dans le catalogue de Michel Deligne, avec un logo décliné en premier et quatrième plat, une maquette jouant sur les contrastes de noir et de blanc, une vignette centrale entourée d'un filet jaune comprenant un dessin aux noirs denses, aux ombres profondes ; surtout, une numérotation très visible inscrit chaque titre dans la logique de collection. Mais avec quatre titres seulement au catalogue, il s'agit là d'une tentative restée très embryonnaire. Plus anecdotique encore, une collection « Zombie » qui ne comprend qu'un seul titre en 1982, *Clearlove lave plus blanc* de Marc Hernu.

Michel Deligne témoigne donc d'une connaissance certes encyclopédique du patrimoine de la bande dessinée belge, et réussit à repérer un certain nombre de jeunes auteurs. Il peine cependant à inscrire ses publications dans une démarche éditoriale s'affranchissant des logiques de la série ; il semblerait que le fondement de la logique éditoriale de Deligne consiste à compléter les lacunes de l'édition, mais non à proposer des produits différents.

Là où Michel Deligne tente pour l'essentiel de suppléer les carences de l'édition classique, Jonas propose un modèle différent. Jonas est d'abord une bouquinerie, ouverte à l'écart du centre-ville par Jan Bucquoy. Né en 1945, passé par des études de littérature, de philosophie et de cinéma (à l'Insas), il commence par une carrière dans le théâtre expérimental avant d'ouvrir, à la fin des années 1970, sa bouquinerie. Il y fait la connaissance des frères Daniel et Didier Pasamonik, des collectionneurs acharnés bien introduits auprès des auteurs bruxellois, qui lui fournissent deux titres d'auteurs emblématiques du *Journal de Tintin* dans sa première période : Jacques Laudy, et Bob de Moor. Sont ainsi édités *La Vie extraordinaire de Jean-Baptiste de la Salle* de Bob de Moor[561], et *La Légende des quatre fils Aymon* de Jacques Laudy[562]. La collaboration tourne rapidement court, comme s'en explique Didier Pasamonik :

> Au bout d'un moment on s'est rendu compte qu'il n'y avait pas de facture, de rien, et on avait des parents commerçants, donc je savais ce que c'était que calculer une TVA, on a dit à Jan : « on se partage le stock », et voilà comment se sont arrêtées les éditions Jonas pour nous[563].

[561] Il s'agit d'un récit en flamand, jusqu'alors inédit en français.

[562] Récit publié dans *Le Journal de Tintin* en 1946-1947.

[563] Entretien avec Didier Pasamonik du 16 avril 2013. Là où certains collectionneurs postulent que le tirage de ces ouvrages s'est élevé à 500 titres seulement, il faut donc multiplier ce chiffre par deux. Les ouvrages seront écoulés par les frères Pasamonik dans leur nouvelle librairie.

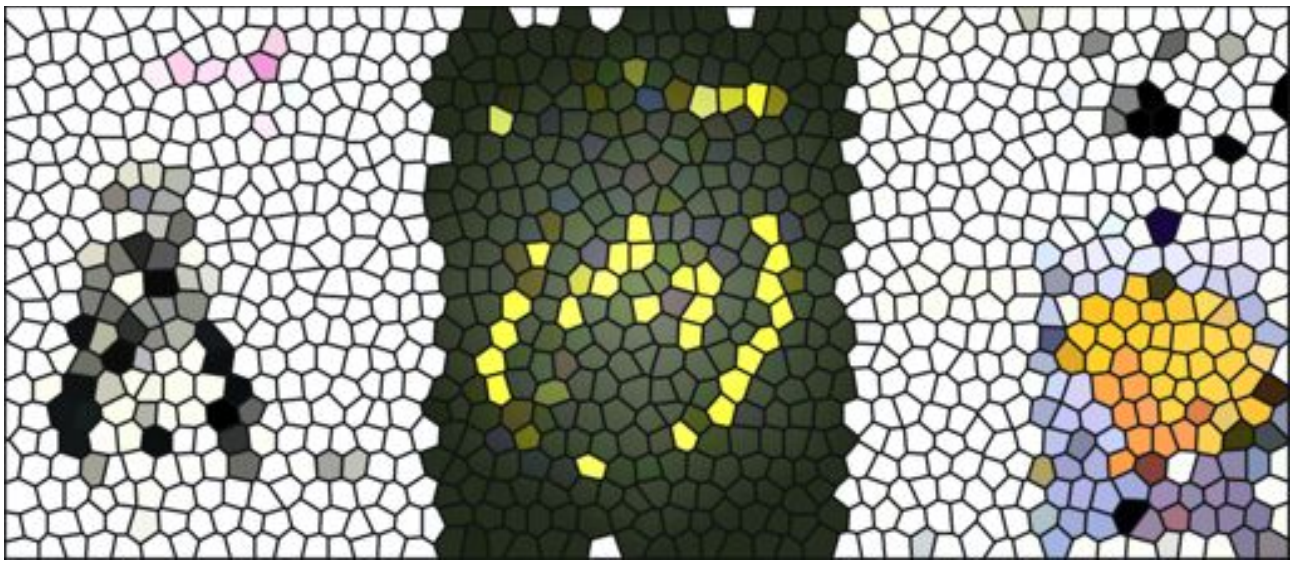
Séparé des jumeaux Pasamonik, Jan Bucquoy continue à éditer des ouvrages sous le label Jonas, mais avec un parti-pris différent. Aux formats et maquettes très classiques de ces deux premiers ouvrages succèdent alors des éditions en grand format qui vont faire la marque de fabrique de Jonas : la maison se spécialise dans des éditions qui décalquent étroitement les « 30 / 40 » de Futuropolis. Lancée en 1974 pour mettre en valeur la qualité des styles graphiques dans un format similaire à celui d'une planche originale, la collection détonne nettement dans le paysage éditorial, imposant une marque de fabrique immédiatement reconnaissable. C'est clairement vers ce modèle que lorgne Jonas lorsque l'éditeur lance sa collection « 1 / 1 », renvoyant à l'idée d'une conservation de l'échelle du travail original de l'artiste. Quatre premiers titres sont réalisés entre 1977 et 1979, sous le label Phigi ou Jonas ; à partir de 1979, seul Jonas apparaît sur les livres.

Jonas réalise avec ses ouvrages des tirages limités (tournant en général autour de 800 à 1 000 exemplaires), en noir et blanc et grand format, avec une maquette de couverture se rapprochant singulièrement des « 30 / 40 » : extrait de case ou de dessin agrandi en couverture (prenant donc le contrepied de la couverture-affiche synthétisant le contenu du livre), marginalisation (à défaut de disparition) du titre du récit, effacement du titre de série (y compris pour une œuvre très fortement structurée par le principe de série comme l'est *Les Géants de Mû*[564]), le tout au profit du dessinateur, dont le nom est indiqué non pas en caractères mécaniques, mais en reprenant une signature très agrandie. Les scénaristes, lorsqu'ils existent, sont rejetés du premier plat. Ainsi, *Mississipi River* et *L'Incal Noir* ne mentionnent pas le titre de série (*Jim Cutlass* dans un cas, *John Difool* dans l'autre), et indique les scénaristes (Jean-Michel Charlier, Alejandro Jodorowsky) en petits caractères mécaniques, comme pour signaler une collaboration dérisoire ; le nom du dessinateur (Gir dans un cas, Moebius dans l'autre, qui désignent deux facettes artistiques du même auteur) sont au contraire considérablement mis en avant. Ces éditions sont donc sous-tendues par une volonté esthétisante de valoriser l'œuvre du dessinateur, serait-ce au détriment du scénariste. L'édition se trouve tout entière tournée vers le dessinateur, avec sa maquette de couverture, son format géant appelant le lecteur à une contemplation soutenue du trait de l'artiste, et le choix du noir et blanc pour apprécier le trait d'un auteur à nu, sans les interventions de collaborateurs extérieurs (*L'Incal Noir* est mis en couleur par Yves

[564] Il s'agit d'un des titres de la série *Bob Morane*, dessiné par William Vance. Après l'édition Marabout (7 titres) puis la coédition Lombard-Dargaud (12 titres), Le Lombard reprend seul la série en mains en 1975, et en profite pour renuméroter la série ; *Les Géants de Mû* est donc, selon le point de vue, le 20e tome de la série (dans son ensemble) ou le 1er de cette nouvelle série éditoriale.

Chaland, et *Mississipi River* par sa compagne, la coloriste Isabelle Beaumenay-Joannet, qui reprendra la colorisation de *L'Incal* lors des rééditions).

À partir de 1983, le titre commence à occuper une place plus importante en couverture, pour une raison indéterminée. Signe de la difficulté à imposer ces ouvrages sur le marché de la bibliophilie ? A l'exception notable du vingt-cinquième titre, *L'Évasion d'Ivan Casablanca*, jamais le titre n'est placé sur le même plan que l'auteur, qui occupe toujours une position éminente, avec sa signature démesurément agrandie, témoin de ce nouvel indice de valeur artistique occupé sur le marché bourgeonnant de l'achat de planches originales. Du point de vue des maquettes de couverture, il en est une à signaler par sa radicalité : celle de *La Marque Jaune* d'Edgar P. Jacobs, publié en 1977. Le dessinateur de *Blake et Mortimer* est alors au zénith de sa notoriété, quand bien même sa production s'est considérablement ralentie. Aucun titre n'est paru depuis 1967 et le décevant *L'Affaire du collier*. Aussi la publication à l'été 1977 des *Trois formules du Professeur Sato* fait-elle l'événement, un an après la publication du dernier titre de l'autre grand maître de Bruxelles, *Tintin et les Picaros*. Simultanément à la sortie des *Trois Formules*, Jonas publie donc *La Marque Jaune,* sans doute le titre le plus célèbre de la série. Le coup de génie est de réduire la couverture au strict minimum ; la mention de l'éditeur est alors absente des ouvrages de Jonas, et ne subsistent plus que la signature de Jacobs, ainsi que ce « M » tracé d'un coup de craie jaune sur les murs de Londres (ou sur l'imperméable de Blake). Dessin ou graphie ? On est ici à la charnière des deux, et ce « M » entouré d'un simple trait est immédiatement reconnaissable, synecdoque graphique de l'œuvre jacobsienne conférant une efficacité inédite à cette couverture minimaliste.



Ill. 21 trois couvertures de la collection « 1/1 » des éditions Jonas : William Vance, Henri Vernes, *Les Géants de Mû*, 1977 [Lombard, 1975] ; Edgar P. Jacobs, *La Marque jaune*, 1977 [Lombard, 1956] ; Gir,

Charlier, *Mississipi River*, 1980 [Humanoïdes associés, 1979].

Cette collection « 1/1 » constitue l'essentiel de la production Jonas, et indubitablement sa partie la plus originale. Les titres qui sont republiés sont d'abord exclusivement des rééditions de titres du catalogue du Lombard ; par ailleurs, en-dehors de *La Marque Jaune*, il ne s'agit que de versions « luxe » en tirage limité de nouveautés : l'écart temporel le plus important est *Les Loups du Wyoming*, publié en 1974 et proposé en version luxe en 1977, à 800 exemplaires (ainsi que 20 exemplaires hors-commerce). 1980 marque une double inflexion, avec la publication d'un récit de Jijé inédit en album[565] et d'un titre issu du catalogue des Humanoïdes associés, *Mississipi River*. Le spectre des publications s'élargit alors, même si le rythme demeure modéré (de deux à quatre titres par an, avec des interruptions en 1978 et 1984).

Si la publication d'un inédit de Greg, *Les Grosses Têtes*, suscite un tirage exceptionnel de 2000 exemplaires (1800 exemplaires + 200 exemplaires numérotés), l'essentiel des titres tourne autour de 700 et 850 exemplaires, avec des pointes exceptionnelles à 1 000. Fait notable, alors que la mention du tirage est systématiquement portée dans les ouvrages, la pratique des tirages numérotés et signés ne se systématise qu'à la fin de l'aventure Jonas, en 1985. Auparavant, la rareté des titres et la qualité de fabrication sont censés être seuls critères de valorisation de l'œuvre dans sa version « luxe ».

***

Les libraires-éditeurs bruxellois renouvellent donc l'édition de bande dessinée, en offrant une diversification que ne sont pas capables de mettre en œuvre les éditeurs traditionnels au début des années 1970. Leur position intermédiaire entre collection et édition en fait des intermédiaires efficaces pour détecter les attentes du public croissant de la bédéphilie. Entre passion et sens des affaires, ces libraires se trouvent dans une position qui leur permet d'élargir le spectre de l'édition de bande dessinée. Ces libraires-éditeurs présentent la particularité de ne pas susciter de nouveaux récits, de ne pas passer de commandes aux auteurs, mais plus simplement de ramasser deux types de fonds de tiroirs : albums épuisés, et récits inédits sous forme de livres. Le passage par le commerce et la familiarité avec les collectionneurs offre à ces libraires une connaissance de première main de l'état du champ, de la demande des lecteurs pour tel type de récit ou tel auteur, et d'appréhender finement les besoins du marché, permettant de réaliser, souvent à l'économie, des livres qui trouvent rapidement leur public. Si les tirages sont, dans un premier temps, relativement bas, il faut comprendre ces tirages à la fois comme une mesure

[565] *Zone interdite*, venant de la série *Docteur Gladstone*, récit publié dans le *Journal de Spirou* en 1964.

d'économie, et comme une délimitation approximative de l'espace de la collection. Ces tirages, tournant fréquemment autour des 1 000 – 2 000 exemplaires, et 5 à 10 000 pour les séries les plus connues, nous fournissent donc une image des frontières de la bédéphilie.

Libraires avant d'être éditeurs, ces nouveaux venus sur la scène de la bande dessinée font émerger un patrimoine méconnu ou maltraité, suscitant un regain d'intérêt de la part des éditeurs pour leurs fonds. Alors que, lors des premières années, les droits d'exploitation sont en règle générale cédés gracieusement aux éditeurs assez fous pour republier des vieilleries, le regard change peu à peu sur ces mercenaires du patrimoine. Le cas le plus notable est sans doute la série des *Marc Dacier*, dont Dupuis ne publie que six albums. Et lorsque Michel Deligne entreprend un travail considérable de réédition des sept titres inédits en albums en 1975-1976, puis de l'ensemble de la série en 1978, Dupuis entreprend de ressortir, en couleurs, l'intégralité des titres en couleurs en 1980. L'année suivante, Dupuis récupère les droits sur le *Félix* de Maurice TIllieux, et poursuit la réédition des aventures parus dans *Héroïc-Albums* en reprenant à la fois la maquette et la numérotation de Deligne… De même, la biographie de Surcouf par Charlier et Hubinon, parue en album entre 1951 et 1953 en trois volumes, est reprise en 1975 par Michel Deligne dans un gros volume noir et blanc ; en 1981, à la faveur du réexamen du fonds de l'éditeur, la série ressort chez Dupuis, dans trois volumes intégrés à la collection « Histoire en BD ».

Aux éditeurs traditionnels soucieux d'assurer les meilleures mises en place possible pour leurs nouveautés, ces libraires-éditeurs vont servir d'aiguillon pour prendre conscience de la valeur de leurs catalogues à l'heure où le marché de la collection se structure. Dupuis, abondamment utilisé par Michel Deligne pour se constituer son propre catalogue, est celui qui réplique avec le plus de force, notamment en créant sa collection « Péchés de Jeunesse », un concept aux contours ambigus, témoignant certes de la volonté d'exhumer un fonds méconnu, mais n'assumant guère certains titres perçus comme démodés (L'Epervier bleu, Jacques le Gall), et profitant au passage de l'opération pour revaloriser certains auteurs négligés, comme Fournier, qui assure de 1974 à 1980 la dure succession de Franquin sur la série *Spirou et Fantasio*, et dont Dupuis édite en 1982 *Bizu*, inédit jusque-là en album[566]. La prise de conscience par les éditeurs de la valeur de leur patrimoine ne s'opère cependant pas indistinctement, et certains auteurs ne bénéficient pas complètement du mouvement, le plus notable étant sans doute Jacques Laudy. Réédité par

[566] Fournier, *Bonjour, Bizu*, Marcinelle, Dupuis, « Péchés de Jeunesse » n° 14, 1982.

Bédéscope (*Hassan et Kaddour*), Jonas (*La Légende des quatre fils Aymon*, 1979), Distri-BD (*David Balfour*, 1980) et Magic-Strip (*Hassan et Kaddour*), cet auteur majeur de la première période du *Journal de Tintin* n'a fait l'objet d'aucune réédition de la part du Lombard…

Ce mouvement de reprise en mains par les éditeurs de leur fonds, et en particulier de Dupuis en 1980, correspond à un tournant pour ces libraires-éditeurs. Privés de leur fonds de commerce naturel, ils sont confrontés à l'alternative de revenir à leur premier métier de libraire, ou de persévérer en cherchant d'autres titres à publier, en particulier en se tournant vers les jeunes auteurs. Passé le mouvement d'exhumation du fonds des éditeurs traditionnels, la reprise en mains par ceux-ci de leurs catalogues va donc pousser les libraires à choisir leur camp. Michel Deligne et les frères Pasamonik sont alors les deux plus gros libraires-éditeurs ; s'ils tentent de concilier les deux activités, la reprise en main par les éditeurs traditionnels les pousse en quelques années dans deux directions, avec un retour forcé vers la librairie pour Michel Deligne, et une conversion totale à l'édition pour les frères Pasamonik.

5. De Chic-Bull à Magic-Strip : vers la ligne claire[567] ?

Parmi les libraires-éditeurs qui animent le marché de la bande dessinée à Bruxelles à la charnière des années 1970-1980, si Michel Deligne représente le prototype du libraire-collectionneur, pionnier dans ses rééditions, aux trouvailles et aux prix inégalables, Daniel et Didier Pasamonik incarnent une nouvelle garde, passée avec succès de la librairie et l'édition, malgré la brièveté de leur passage par l'édition (moins de huit ans entre les premiers titres publiés et le rachat par Loempia). Par ailleurs, leur trajectoire a ceci d'original qu'elle conjugue simultanément, dès les débuts, édition et librairie, comme si ces deux activités ne composaient que les deux facettes de la même passion pour la bande dessinée. Incarnant, au gré d'un malentendu manifeste, la « ligne claire » qui propose une relecture de la lisibilité hergéenne et jacobsienne à l'aune des années 1980, les frères Pasamonik témoignent de la capacité de la librairie bruxelloise à dépasser la simple réédition d'oubliés pour élaborer de nouvelles lignes éditoriales.

[567] Nous faisons ici référence au titre de l'ouvrage de Ted Benoît, *Vers la ligne claire,* Paris, Les Humanoïdes Associés, coll. « Pied jaloux », 1980, rééd. augm. *Camera obscura : Vers la ligne claire et retour,* Bruxelles, Champaka, 2013. L'ouvrage rassemble divers récits épars marquant le virage progressif de l'auteur, d'un style réaliste très fouillé vers cette fameuse « ligne claire » qu'il va contribuer à populariser.

De la librairie à l'édition

Nés le 18 juin 1957 à Ostende dans une famille de commerçants, les jumeaux Pasamonik passent leur enfance alternativement en Flandre et en Wallonie, avant d'atterrir, vers la dizaine d'années, à Bruxelles. C'est là qu'ils se lancent avec frénésie dans la collection, peu de temps après la création du CABD :

> Mon frère et moi on était des passionnés de bd, et à l'âge de 13 ou 14 ans on se faisait un trafic de vieilles BD absolument anormal pour notre âge, à une époque où les argus n'existaient pas […]. On était très vite des marchands en chambre, à 15 ans j'étais complètement indépendant financièrement de mes parents. Ça se trouvait très facilement n'importe où en Belgique, on achetait 10, on revendait 100 aux marchands parisiens qui venaient tous les week-ends chez nous, on habitait juste en face de la gare du Midi, donc c'était pas très difficile pour eux de prendre rendez-vous[568]...

Les deux frères détonnent d'autant plus facilement dans l'étroit paysage de la bédéphilie bruxelloise qu'ils sont jeunes, et jumeaux : « Hergé nous appelait "les frères Karamazov" », se souvient Didier Pasamonik[569]. Alors que la bédéphilie est encore embryonnaire, la fréquentation des auteurs est facile et banale, par l'intermédiaire des quelques lieux qui vendent de la bande dessinée, en particulier la librairie de Michel Deligne, dont les séances de dédicaces constituent un haut lieu de sociabilité entre auteurs, collectionneurs et autres passionnés, futurs éditeurs, journalistes spécialisés, libraires, théoriciens… En fréquentant séances de dédicaces, librairies et en allant, plus simplement encore, directement solliciter les auteurs par l'annuaire téléphonique pour les assaillir de questions, les frères Pasamonik se lient d'amitié avec plusieurs auteurs, en particulier Tibet, . Dans ces relations précoces nouées au début des années 1970, maîtres de l'école de Bruxelles et de l'école de Marcinelle se comptent à parts égales, avec Cuvelier, Jacobs et Laudy, mais aussi Franquin, Jijé et Tillieux. Tout en collectionnant en chambre, les deux jeunes frères hantent les séances de dédicaces, harcèlent de questions les auteurs à leur portée, mais commencent également à pré-professionnaliser leur pratique de la collection, en s'improvisant, à 14 ans, conseillers dans une librairie de la rue du Fort, Carmen :

> Tous les dimanches, dans cette librairie, on pouvait retrouver William Vance, Eddy Paape, Jacques Devos... La patronne n'avait aucune idée du prix des BD, c'est nous qui déterminions la cote, en échange de quoi on avait la haute main sur les pièces rares qui arrivaient dans la librairie[570].

À l'adolescence, les trajectoires des deux frères divergent légèrement : tandis que Daniel arrête le lycée vers 16 ans et entre aux AMP, les Agences de Messagerie de la Presse, Didier, lui, poursuit sa scolarité d'abord à l'Athénée Royal de Forest, avenue Van

[568] Didier Pasamonik, entretien du 16 avril 2013.
[569] *Ibid.*
[570] *Ibid.*

Volxem, dans la rue où réside André Leborgne, fondateur du journal *RanTanPlan* dont il fait bien vite la connaissance. Le bac en poche, il s'inscrit en faculté de journalisme. Derrière cette première divergence de trajectoire s'inscrivent les deux profils qui vont structurer la maison d'édition, le gestionnaire et l'éditeur. C'est par Daniel que s'opère le passage à la librairie ; à la fin des années 1970, il rencontre un libraire de Louvain-la-Neuve, propriétaire du Courseur, qui avait ouvert une boutique à Bruxelles, place de Rouppe, qu'il avait nommée Chic-Bull. Incapable de trouver du personnel suffisamment compétent pour ce commerce très spécialisé que représente la vente de bande dessinée, il fait appel à Daniel Pasamonik le week-end, avant de lui céder la librairie endettée. En mars 1979, Daniel, rejoint par son frère alors encore étudiant en journalisme, se retrouve donc à la tête de la librairie Chic Bull. Celle-ci se trouve placée stratégiquement non pas du côté de la chaussée de Wavre, où s'est installé Bédéscope et quelques autres, mais vers le quartier de la Bourse, au 46 du boulevard Lemonnier, à quelques pas d'une institution culturelle bruxelloise : le « Pêle-Mêle », installé au n° 55, temple des chineurs de livres et point de passage incontournable de tous les collectionneurs de livres, revues ou papiers anciens.

Si elle n'est pas leur création propre, la librairie Chic-Bull ouvre ses portes dans sa version Pasamonik en mars 1979. Les deux frères ont alors déjà deux expériences différentes dans le monde de l'édition, en se trouvant à l'origine même de deux autres initiatives de libraires-éditeurs : Bédéscope, et Jonas. Librairie emblématique de la chaussée de Wavre, Bédéscope est dirigée par le jeune Patrick Schelkens. Bédéscope se lance dans l'édition en 1977 avec *Conrad le Hardi* de Bob de Moor, mais c'est surtout en 1978 que la production commence, et les frères Pasamonik participent de l'aventure en publiant plusieurs titres de Bob de Moor (*Conrad le Hardi*) et Jacques Laudy (*Hassan et Kaddour*[571]). L'aventure tourne vite court[572], et Patrick Schelkens poursuit seul Bédéscope, republiant pour l'essentiel des récits tirés des pages du *Journal de Tintin,* ne s'aventurant que rarement, jusqu'en 1980, dans le domaine des inédits. Bédéscope publie massivement des récits signés Raymond Reding (*Jari, Vincent Larcher, Section R*), Bob de Moor (*Oncle Zigomar, Barelli, Monsieur Tric*), quelques titres des Funcken (*Capitan*) et de

[571] Bédéscope publie en 1978 les deuxième et troisième volets des aventures des deux garnements, créées dans *Le Journal de Tintin* en 1948 ; le premier volet, *Les Mameluks de Bonaparte*, est publié par RTP en 1975.

[572] Didier Pasamonik évoque à propos de Patrick Schelkens un personnage à la morale élastique, mais il ne nous a pas été possible d'étayer ces allégations.

Craenhals[573] ; plus rarement, des récits issus des pages de *Spirou* se fraient une place dans le catalogue (*Michel et Thierry*, aventures aéromodélistes inédites en album). A partir de 1980, Bédéscope se trouve concurrencé sur le terrain de la réédition et se déporte sur l'édition limitée, réalisant parfois quelques titres en coédition avec Jonas[574].

Après leur bref passage par Bédéscope, les frères Pasamonik travaillent en collaboration avec Jonas. Editeur en 1977 de quatre titres grand format pastichant les maquettes des « 30 / 40 » de Futuropolis, Jonas ne publie rien en 1978, et c'est cette année-là qu'est initiée une diversification sans lendemain du catalogue de la maison : parallèlement aux projets de « 1/1 » publiés en 1979, Jonas se tourne en effet vers une réédition patrimoniale plus classique, avec deux titres amenés par les frères Pasamonik, signés Jacques Laudy et Bob de Moor. *La Légende des quatre fils Aymon*, inédit en album, est une des bandes qui anime le *Journal de Tintin* dès le premier numéro de son édition belge, en septembre 1946. *La Vie extraordinaire de Jean-Baptiste de La Salle*, de Gaston Durnez et Bob de Moor, paraît dans le périodique flamand *T'Kapoentje* en 1949. Piliers du *Journal de Tintin*, ces deux auteurs incarnent alors un classicisme mal connu, car cantonné pour l'essentiel aux pages du journal, Jacques Laudy retournant à son chevalet peu de temps après le lancement du journal, et Bob de Moor mettant son crayon au service de l'œuvre d'Hergé, dont il accomplit une part considérable du travail tout en acceptant de rester dans l'ombre du maître.

Jonas en propose des éditions luxueuses qui, si elles s'éloignent des grands formats brochés de la collection « 1/1 », restent délibérément ancrées dans une optique bibliophilique destinée à valoriser l'œuvre par la rareté. Les deux ouvrages connaissent ainsi au moins trois éditions répertoriées : le tirage de tête numéroté et signé, l'édition courante, en tirage limité à quelques centaines d'exemplaires numérotés, et une déclinaison du tirage de tête incluant une planche originale ou une eau-forte numérotée et signée. Etonnamment cependant, le tirage de tête de *Jean-Baptiste de La Salle* est plus élevé que l'édition « courante » : 477 exemplaires numérotés, avec jaquette en tirage de tête, contre 250 exemplaires de l'édition courante ; la logique de rareté distinguant tirage de tête et tirage limité est davantage respectée avec *La Légende des quatre fils Aymon*, proposant un

[573] *Pom et Teddy* de François Craenhals est publié en sept albums Lombard entre 1956 et 1965 ; après que Deligne a ressorti des inédits en 1977, Bédéscope entreprend de rééditer trois des albums Lombard à l'identique ; à la nuance près que les albums Bédéscope sont en noir et blanc…

[574] *Iryacinthe* de Jean-Claude Servais est un exemple frappant des étrangetés de ces coéditions, sans doute objet de frictions (les coéditions cessent d'ailleurs juste après) : Jonas publie le titre dans sa collection de prestige « 1/1 », tiré à 1 000 exemplaires numérotés et signés. Bédéscope est censé assurer l'édition « courante » (dans la collection « Histoire singulière »), mais réalise aussi un tirage de tête de 1 000 exemplaires numérotés et signés, avec des plats toilés, une illustration contrecollée et une titraille au fer.

tirage de tête hors-commerce de 7 exemplaires numérotés[575], avec une eau-forte numérotée et signée, puis un tirage de tête commercialisé (30 exemplaires numérotés, avec eux aussi une eau-forte numéroté et signée), et enfin le tirage « courant », de 462 exemplaires numérotés, avec jaquette.

Le passage à l'édition des libraires est extrêmement rapide : après avoir repris les rênes de la librairie en mars 1979, les deux frères publient leurs premiers ouvrages en novembre de la même année. Les frères s'emploient dans un premier temps à publier des classiques belges issus du *Journal de Tintin* – dans le prolongement, donc, de leur activité au sein de Jonas et Bédéscope : Cuvelier, les époux Funcken, Dino Attanasio ou encore Michel Greg marquent les débuts du catalogue. Comme le reste des libraires-éditeurs, les jumeaux se constituent ainsi à catalogue à peu de frais, en puisant dans le riche fonds de la bande dessinée belge des années 1950-1960 largement dépréciée par les éditeurs, mais valorisée par une frange de collectionneurs. Des auteurs ou des séries qui autrefois pouvaient se vendre à 10 ou 15 000 exemplaires, ne se vendent plus qu'à 1 000 ou 2 000 exemplaires. Économiquement, l'équation n'est pas rentable pour les éditeurs classiques. Dans une logique de niche, les petits éditeurs peuvent au contraire s'engouffrer dans ce créneau, élargissant peu à peu la brèche au point d'agrandir le lectorat de ce patrimoine, et d'en faire un objet éditorial rentable.

Si cette pratique de la réédition de grandes séries issues du *Journal de Tintin* reste très classique dans ses fondements, la pratique de la coédition qu'inaugurent les frères Pasamonik, elle, l'est moins. Bilingues, les jumeaux peuvent travailler avec la Flandre et lorgner ainsi vers le marché hollandais. Ainsi, la première salve de publications comprend la série *Ivan Zourine*, de René Follet au dessin et Jacques Stoquart au scénario. Narrant les aventures d'un chercheur d'or dans la Russie profonde de la fin du XIX^{e} siècle, cette série fantastique parue dans les pages du *Journal de Tintin* à partir de 1974 est inédite en album lorsque Magic-Strip la publie en 1979. Parallèlement, l'éditeur en propose une version en néerlandais.

Les albums de *Prince Riri* présentent la particularité d'un dessin de couverture non issu du studio Vandersteen, pourtant habitué à reproduire le trait du maître. Mais l'éditeur bruxellois refuse cette option, par souci de se rapprocher de l'esthétique de Vandersteen du

[575] Le *BDM* mentionne aussi l'existence d'un exemplaire à part du tirage de tête, comprenant une eau-forte inédite. Il ne nous a pas été possible d'examiner cet ouvrage, mais nous émettons des réserves sur le fait qu'il s'agisse là véritablement d'une édition différente, ou d'une simple variante du tirage de tête – qui comprendrait, dans cette hypothèse, non pas 7 mais 8 exemplaires, ce qui expliquerait selon nous la mention de « huit exemplaires » mentionnés dans le justificatif du tirage de tête.

début des années 1950[576]. Il confie donc la réalisation du dessin de couverture, avec l'accord de Vandersteen, à l'un de ses fervents admirateurs, client de la librairie et lui-même publié par Magic-Strip : Yves Chaland. Celui-ci entreprend de dessiner dans l'esprit de Vandersteen, proposant une synthèse étonnante, dans laquelle le lecteur reconnaît instantanément Vandersteen, tout en étant indubitablement du Chaland. La même année, Yves Chaland dessine également la couverture du cinquième volume des aventures du *Chevalier blanc*, série de chevalerie créée par Liliane et Fred Funcken dans les pages du *Journal de Tintin* en 1953.

À ces noms, il faut ajouter celui d'André Franquin, dont la notoriété dépasse largement celle des autres auteurs du catalogue : premier Grand Prix de la ville d'Angoulême en 1974, Franquin s'est imposé à la fois sur la scène de la bande dessinée pour enfants ou « tous publics » avec *Spirou et Fantasio*, mais s'est aussi, particulièrement dans la deuxième moitié des années 1970, imposé comme l'un des auteurs-phares d'une bande dessinée « adulte », renouvelant son esthétique et imposant des thèmes éloignés de l'esprit boy-scout imprégnant les pages du *Journal de Spirou*, en particulier à travers ses contributions au *Trombone illustré*, contre-journal inséré dans les pages de l'hebdomadaire de Dupuis et animé par Yvan Delporte. En 1979, la publication d'une compilation de ses monstres paraît à l'égide du micro-éditeur Bédérama, avant la sortie de ses *Idées noires* chez Fluide glacial en 1981. Entre-temps, André Franquin confie à Magic-Strip la réalisation de ses albums de *Modeste et Pompon.* Cette série a une histoire éditoriale d'autant plus compliquée qu'elle correspond à l'incartade commise par Franquin hors du pré carré de Dupuis : la série est créée en 1955 dans le *Journal de Tintin* à l'occasion d'une brouille entre Franquin et son éditeur. Plusieurs dessinateurs se succèdent, et plusieurs éditeurs se relaient pour la publication des albums. Après Franquin, Dino Attanasio prend la relève, et seul un album broché à l'italienne est publié ; Magic-Strip entreprend à partir de 1980 de compiler ses récits dans des *Mésaventures de Modeste et Pompon* qui proposent donc du matériel inédit en album. L'année suivante, l'éditeur reprend aussi dans son catalogue des titres publiés par le Lombard à partir de 1958. Jacques Glénat avait republié une anthologie de gags dans un album broché en 1975 dans sa collection « BDécouvertes », mais Magic-Strip entreprend en 1981 de ressortir quatre titres cartonnés, redonnant une nouvelle vigueur à cette série. Ce passage de la réédition

[576] Didier Pasamonik, entretien du 16 avril 2013.

patrimoniale de séries oubliées à l'édition de titres d'un des auteurs les plus connus du paysage de la bande dessinée change également la donne pour l'éditeur bruxellois :

> On publie Franquin, parce que Franquin qui avait sa BD au Lombard, dit au Lombard « je veux que ce soient les Pasamonik qui me publient », parce qu'il trouvait que le Lombard n'était pas un bon éditeur, et que nous on était passionnés. Ca a été un décollage pour Magic-Strip : au lieu d'avoir des titres qui vendaient à 1 000, on vendait à 10 000, 12 000… Ca va nous porter malheur plus tard[577] !

C'est sans doute la capacité à mener des projets de coédition qui caractérise le plus distinctement Magic-Strip : si le programme éditorial ne s'avère pas toujours d'une grande originalité, si la fabrique des livres ne présente que rarement des spécificités, la maison d'édition s'inscrit dans un horizon économique et éditorial international, une transfrontalité qui dépasse le seul rapport (souvent ambigu, au demeurant) de Bruxelles à Paris. Dès lors, Magic-Strip récupère les droits en français de plusieurs grandes séries flamandes méconnues, comme *Le Prince Riri* de Willy Vandersteen. Né en 1913 à Anvers, Willy Vandersteen commence sa carrière, comme bien d'autres dessinateurs de sa génération, à la faveur de la guerre – comblant les trous laissés par l'arrêt des publications américaines. Il crée en 1945 « De Aventuren van Suske en Wiske » pour le grand journal catholique flamand *De Standaard*. Pour prendre pied sur le marché flamand, le Lombard publie à partir de septembre 1948 la série, sous le titre « Bob et Bobette ». Le *Journal de Tintin* est alors sous la férule attentive d'Hergé, qui occupe les fonctions de directeur artistique et exige que Vandersteen adopte un style moins vulgaire pour entrer dans le journal. Vandersteen approche ainsi son style du trait hergéen requis, dans une optique plus proche de ce qui n'est alors pas encore théorisé comme la « ligne claire ». Vandersteen se constitue rapidement un véritable studio pour produire à la chaîne ses nombreuses séries. En 1953, il crée pour *Le Journal de Tintin* « Son Altesse Riri », série de gags mettant en scène un enfant-monarque. Star immense aux Pays-Bas et en Flandres, sa notoriété dépasse très difficilement la barrière linguistique, en partie peut-être à cause d'un humour nonsensique très flamand, mais sans doute surtout en raison de l'incapacité de son éditeur à se projeter dans l'espace éditorial européen. C'est ainsi que Magic-Strip récupère à moindre coût les droits de proposer une première publication en album de *Prince Riri*, avec trois tomes publiés en 1981-1982.

De la même manière, Magic-Strip publie le *Néron* de Marc Sleen, best-seller de la bande dessinée flamande très mal connue des lecteurs francophones. A l'inverse, le bilinguisme des éditeurs leur permet aussi de publier en flamand des titres dont ils n'ont

[577] *Ibid.*

pas obtenu les droits français, comme par exemple le *Noël et l'Elaoin*, mini-récit de Franquin paru en 1959 dans le *Journal de Spirou*, et publié en 1978 en album broché noir et blanc par Yann Rudler, puis en 1982 par Bédérama[578], et que Magic-Strip publie en flamand.

Parmi ces coéditions, deux titres se détachent : *Un Pacte avec Dieu*, avec la librairie Lambiek (1984) et *Objectif pub*, avec Robert Laffont (1986[579]). Le premier titre constitue une étrangeté éditoriale : la coédition, avec un libraire amstellodamois, d'un titre américain, dans une version en yiddish… En France, l'ouvrage est édité sous le titre *Un Bail avec Dieu* par les Humanoïdes associés dans leur collection « Autodafé[580] ». Deux ans après, les jumeaux Pasamonik se lancent avec Kees Kousemaker[581] dans un projet étonnant : traduire l'œuvre en yiddish. Après avoir sorti un *Bob Fish* en dialecte bruxellois, vendu à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires, publier Will Eisner en yiddish peut sembler logique. Cette œuvre forte raconte le basculement d'un vieil homme pieux qui, à la mort de sa fille adoptive, décide que Dieu a rompu son contrat ; elle compose donc, sous une forme alors inédite, une réflexion sur des thèmes à la foi universels et particulièrement ancrés dans la culture juive : les farces du destin, l'éloignement de Dieu, les fondements de la foi…

> On avait réussi à faire *Bob Fish* en bruxellois, on s'est dit on va refaire le même coup. On était juifs, on avait donc accès à cette culture. On se disait potentiellement il y a 2 millions de Juifs à New York, 800 000 en Argentine, 4 ou 5 millions en Israël… Mais on ne parlait pas yiddish, et là était le problème : le yiddish n'est pas parlé par les jeunes Juifs, et les gens qui parlaient le yiddish, ils ne lisaient pas la BD. Donc c'était une erreur criante de marketing, et on n'a vendu qu'aux amateurs de Will Eisner qui voulaient acheter une curiosité[582].

L'ouvrage ne représente cependant pas un véritable échec : tiré à 1 000 exemplaires en tout par les deux coéditeurs, il ne représente pas une vraie charge pour les libraires qui écoulent peu à peu leur stock. La destinée commerciale de l'autre coédition marquante de

[578] Il faut sans doute ajouter à cette liste une édition pirate, sans date mais publié vraisemblablement en 1981, un tirage limité semble-t-il à 49 exemplaires.

[579] Alain Lachartre (éd.), *Objectif Pub. La bande dessinée et la publicité, hier et aujourd'hui,* Paris, Bruxelles, Robert Laffont / Magic-Strip, 1987. On remarquera que, par la suite, Alain Lachartre se fera une spécialité, dans son activité de publicitaire, de publier des livres-objets à tirage très limités, et faisant appel à de nombreux auteurs de bande dessinée.

[580] L'état très lacunaire du catalogue électronique de la Bibliothèque royale de Belgique ne nous a pas permis de déterminer si une édition en langue néerlandaise a circulé à cette période. Les lecteurs francophones, eux, prennent connaissance de l'œuvre par l'édition des Humanoïdes. Sur l'édition française de cet ouvrage initiateur d'un tournant dans le paysage américain de la bande dessinée, voir infra, II.

[581] Figure centrale de la bande dessinée alternative aux Pays-Bas et en Europe, Kees Kousemaker (1942-2010) fonde en 1968 la librairie Lambiek, à Amsterdam, librairie et galerie d'exposition. Voir la notice qui lui est consacrée sur l'encyclopédie en ligne animée par la librairie Lambiek : http://www.lambiek.net/artists/k/kousemaker.htm (consulté le 22 mars 2014).

[582] Didier Pasamonik, entretien du 16 avril 2013.

Magic-Strip est tout autre : *Objectif Pub* connaît en effet un succès critique et commercial retentissant. Magic-Strip réalise l'ouvrage en coédition avec Robert Laffont, pour pallier ses problèmes de diffusion en France, récurrents depuis 1984. Le livre, un luxueux ouvrage en format à l'italienne (36,5 x 27,5 cm), relié pleine toile bleue sous jaquette illustrée, est particulièrement imposant avec ses 242 pages et ses 2,3 kilos. Après un bref historique, l'ouvrage s'apparente à un catalogue raisonné des contributions publicitaires d'auteurs de bande dessinée, soit par la réalisation d'albums publicitaires, soit par la réutilisation de leur imaginaire sur des supports publicitaires plus classiques. L'ouvrage se concentre plus particulièrement sur les années 1980, et met en avant toute une génération d'auteurs liés à la « ligne claire » que Magic-Strip a fortement contribué à formaliser : Ted Benoît, Floc'h, Chaland… Alors que la bande dessinée s'impose dans l'espace culturel comme une forme de langage de la modernité, la publicité y recourt abondamment ; le luxe de l'ouvrage et l'efficacité du travail commercial fourni par Robert Laffont assurent le succès de l'ouvrage, et contribuent à asseoir Magic-Strip comme un éditeur « branché ».

Dans la plupart des cas, en particulier quand Magic-Strip mène des coéditions en flamand, le recours à la coédition correspond à une adaptation nécessaire de l'éditeur à la nouvelle donne du marché de l'édition en Belgique à l'orée des années 1980. La multiplication des libraires-éditeurs (et plus largement l'accroissement du nombre d'éditeurs), le succès croissant des rééditions patrimoniales, poussent les éditeurs traditionnels, on l'a vu, à se réapproprier leur patrimoine. Comme Michel Deligne, les frères Pasamonik se trouvent donc rattrapés par le Lombard et surtout Dupuis dans l'exploitation de leurs fonds. Le cas de la série *Sandy et Hoppy* est emblématique de ce revirement de l'édition classique vis-à-vis de séries négligées. La série créée par Lambil peint les aventures australiennes d'un jeune garçon et de son kangourou. Dupuis publie la série dans *Spirou* à partir de 1959, mais un seul album est réalisé, *Koalas en péril*, sorti dans l'éphémère collection « Album Okay » en 1972. Ces albums brochés de 44 pages, qui mettent en avant le libellé de collection plus que le titre de série, sont voués à tester auprès du lectorat des séries à la réussite incertaine, et d'envisager ou non de lancer la publication d'albums dans des séries dédiées. L'expérience tourne court pour la collection, interrompue après six titres seulement, mais aussi pour *Sandy et Hoppy*, qui contrairement à d'autres séries testées dans cette collection (*Sammy, Les Krostons*, *Isabelle, Les Petits Hommes*) reste à quai du programme éditorial[583]. La voie est donc libre pour Magic-Strip,

[583] C'est également le cas de la série *Câline et Calebasse*, interrompue jusqu'à la collection « Péchés de Jeunesse ».

qui publie en 1980-1981 pas moins de 17 albums brochés en noir et blanc. Mais fin 1981, Dupuis met le holà, et la publication s'arrête alors, avant que la maison carolo ne reprenne l'un des titres de Magic-Strip, *Du béton dans le désert*, dans sa collection « Péchés de Jeunesse » en 1984 – en couleurs cette fois.

Du patrimoine à la nouveauté : les paradoxes de la collection « Atomium 58 »

Alors que se ferme le robinet patrimonial, Magic-Strip se retrouve acculé à trouver d'autres sources d'approvisionnement pour alimenter son catalogue en rapide expansion. Deux solutions s'offrent à l'éditeur : le recours à la coédition, ou l'appel à de jeunes auteurs. A partir de 1981 et surtout 1982, la part de la création s'accroît nettement au sein du catalogue Magic-Strip, qui entame peu à peu sa conversion vers une activité éditoriale plénière, s'éloignant donc peu à peu de la simple logique patrimoniale du libraire-éditeur qui réédite des introuvables réclamés par les collectionneurs. Dès 1980, la monographie sur Tardi, premier ouvrage signé par Thierry Groensteen, dénote la curiosité de l'éditeur pour une nouvelle génération d'auteurs ; la revue *Le Neuvième Rêve* marque aussi la volonté de prendre pied sur le champ de la création contemporaine. Issue de l'atelier de bande dessinée de Saint-Luc ouvert en 1968 par Claude Renard, cette publication rassemble des récits des jeunes élèves prometteurs : Benoît Sokal, Yves Swolfs, Philippe Berthet, Luc et François Schuiten, Andreas… mais aussi, fait notable, de nombreuses femmes[584]. Après un premier numéro entièrement réalisé, édité et vendu par les élèves, le deuxième et le troisième numéros sont édités par les Archers, qui édite des pockets érotiques et réédite le magazine *Signal*… En 1981, le quatrième numéro sort chez Magic-Strip, publiant les travaux d'une deuxième génération d'élèves, parmi lesquels Frédéric Bézian, publié l'année suivante dans la collection « Atomium 58 » ; le cinquième numéro, quant à lui, est publié en 1984.

Mais cette création contemporaine reste cantonnée à un statut secondaire dans le catalogue, jusqu'au lancement fin 1981 de la collection « Atomium 58 ». L'idée originelle de la collection s'ancre dans la librairie. Point de ralliement de nombreux collectionneurs, elle est rapidement fréquentée par Yves Chaland lorsqu'il se rend à Bruxelles. Fasciné par l'école belge des années 1950, Chaland s'impose dès son arrivée à *Métal hurlant* en 1978 comme l'un des auteurs importants de demain, avec un style très particulier reposant sur des pastiches de récits des années 1950, réunis en 1979 dans l'album *Captivant*, paru aux

[584] Celles-ci ont cependant connu des carrières moins abouties que les hommes : Séraphine, Jean-Claire Lacroix, Chantal de Spiegeleer, Véronique Goossens n'ont pas, et de loin, atteint la notoriété de leurs homologues masculins, pour des raisons qui restent à éclaircir.

Humanoïdes associés. Fasciné par cette Belgique si exotique pour lui, Chaland fréquente régulièrement le Pêle-Mêle et la librairie Chic-Bull. La relation nouée entre les frères Pasamonik et Chaland, bientôt suivi par Luc Cornillon et Serge Clerc, est l'occasion pour les très jeunes éditeurs d'appréhender le rapport nouveau de cette génération montante de dessinateurs vis-à-vis de ces « belgeries » qui constituent leur fonds de commerce : alors que la génération de *Pilote* avait pu se construire en partie en réaction contre cette école belge des années 1950, en raison du poids d'une morale boy-scout et de l'impossibilité d'y faire transparaître la sexualité, la génération la plus jeune est en fait constituée d'anciens lecteurs du *Journal de Tintin* et du *Journal de Spirou*, qui réévaluent le travail de Franquin, de Tillieux ou de Jacobs.

L'autre racine forte qu'entretient la collection avec le métier de libraire est sans doute l'idée de passerelle, inhérente à l'activité de médiation du libraire : la volonté de faire passer un lecteur de *Michel Vaillant* à Floc'h et Rivière, en utilisant toute une gamme d'intermédiaires pour amener le lecteur vers des formes de récits vers lesquelles il n'irait pas spontanément. Habitués à fréquenter et conseiller une clientèle de nostalgiques des auteurs belges de l'après-guerre, les frères Pasamonik vont alors concevoir leur collection comme une passerelle depuis cet « âge d'or » révolu vers la création contemporaine, et des auteurs qui parfois publient là leur premier ouvrage. Les trois premiers titres, parus fin 1981, jouent très habilement la carte de la nostalgie. Signés de trois auteurs affiliés aux Humanoïdes, ils s'inscrivent dans une filiation irrévérencieuse vis-à-vis de cette école belge, qui devient le terreau d'une nouvelle modernité. *Sam Bronx et les robots* de Serge Clerc, *Le Testament de Godefroid de Bouillon* signé Yves Chaland et *Diamants vengeurs* par Luc Cornillon témoignent tous les trois de cette réappropriation désinvolte d'une école belge en pleine réévaluation : après la réévaluation sur le marché de la collection, puis la réédition nostalgique, on passe alors à un troisième degré de réévaluation patrimoniale, le moment où une esthétique devient résolument classique, au point de susciter non plus seulement sa critique, mais son prolongement, son dépassement.

Les objets éditoriaux que sont ces trois premiers livres – et plus largement toute la collection « Atomium 58 » jouent d'ailleurs avec insistance la carte de la nostalgie, pour attirer à elle les lecteurs et collectionneurs de cet « âge d'or belge » : le dos toilé rouge et, plus largement, l'attention accordée aux conditions matérielles de fabrication, constituent un appel du pied direct à ces lecteurs nostalgiques, comme s'en explique Didier Pasamonik :

> C'était une façon de dire à nos collectionneurs, « vous voyez, c'est pas du vieux, mais ça a le goût du vieux », donc ça nous a permis de récupérer une partie de notre clientèle de collectionneurs, en leur vendant des choses résolument neuves, parce qu'il y avait ce culte de l'objet[585].

À côté de ce petit luxe, la collection est formatée à l'économie, avec des dimensions réduites (16,5 x 24,5 cm) et une pagination limitée à 32 pages, ce qui permet d'imprimer un titre sur une seule feuille d'impression de 70x100 cm. Outre l'économie à la fabrication, ce format court permet de commander ou de payer des ouvrages bon marché, réalisés en quelques semaines, alors qu'un album normal coûterait trop cher. Par ailleurs, « l'exiguïté du format interdisait de développer autre chose qu'un récit qui ne soit pas une sorte d'exercice de style, une démarche qui confine à la poésie[586] ».

La couleur se fait en ben-day, ce qui, outre son avantage économique certain, permet encore plus d'intéresser à la réalisation des ouvrages un individu tel qu'Yves Chaland, passionné de technique. Le nom, par sa référence à ce qui s'est étrangement imposé comme le plus célèbre monument de Bruxelles, permet par ailleurs de revendiquer une modernité tout en inscrivant le catalogue dans le prolongement de l'œuvre de Franquin – donc de revendiquer une solution de cohérence entre rééditions et créations et même, selon Didier Pasamonik, de revendiquer une « belgerie[587] ». Absent des deux premières couvertures, le logo de la collection apparaît sur la couverture du troisième titre, et n'est pas modifié une seule fois, alors même que Magic-Strip passe son temps à modifier ses logos d'éditeur. Signé par Ever Meulen, illustrateur et graphiste très marqué par l'esthétique atome, il reprend la silhouette de l'Atomium de Bruxelles, bâtiment de l'ingénieur André Waterkeyn qui signe cette volonté de la capitale belge de s'inscrire dans le progrès et incarne cette plénitude de la modernité bruxelloise.

L'impulsion de la collection paraît résolument donnée par Yves Chaland, qui signe l'essentiel de la maquette, et donne l'élan initial tourné autour de ce rapport de filiation irrévérencieuse. La trouvaille des éditeurs est de synthétiser ce rapport singulier à un pan de l'histoire de la bande dessinée dans une expression qui fait mouche, s'emparant de la figure de l'Atomium pour incarner l'esthétique d'une « ligne claire » – non sans malentendus. Ce style, apparu à l'aube des années 1980, revisite dans une démarche post-moderne le style hergéen, érigé en classique et réduit à la « ligne claire ». Renvoyant à un

[585] Didier Pasamonik, entretien du 16 avril 2013.
[586] Didier Pasamonik, entretien avec François Sirven de mars 2004, http://perso.numericable.fr/f.sirven/Magic%20Strip/EditionsMS/EditionMS.htm (consulté le 12 avril 2013). Ce site internet, animé par un collectionneur spécialisé dans la collection Magic-Strip, constitue une source de référence indispensable, en particulier pour distinguer les différentes éditions d'un même titre.
[587] *Ibid.*

trait de contour simple et régulier, et à l'utilisation de couleurs en aplats, l'expression apparaît à la fin des années 1970 sous la plume de Joost Swarte, dessinateur, illustrateur et graphiste néerlandais grand admirateur de l'œuvre d'Hergé. En 1977, avec ses amis collectionneurs et bédéphiles Har Brok et Ernst Pommerel, Joost Swarte organise à Rotterdam une exposition en l'honneur d'Hergé ; parmi les quatre fascicules qui accompagnaient l'exposition, il en est un qui fera fortune : il est intitulé *De Klare Lijn* (« La Ligne claire[588] »). Sur la couverture, on distingue un Tintin muni d'un mortier d'universitaire expliquer doctement comment tracer un trait à une assemblée dans laquelle on reconnaît Edgar P. Jacobs, Jacques Martin, Bob De Moor, mais aussi Art Clerckx, l'un des illustrateurs vedettes de *Tante Leny Presenteert*, l'une des revues pionnières de l'Underground hollandais[589]. L'underground américain, nourri de références à des auteurs érigés en classiques (George Herriman, E. C. Segar, Bud Fisher…), circule aux Pays-Bas depuis la deuxième moitié des années 1960, en particulier par l'intermédiaire de la librairie Lambiek de Kees Kouzemaker. La nouvelle génération d'artistes néerlandais se réapproprie ses propres lectures d'enfance, érigées en classiques, pour fonder une modernité. Joost Swarte opère alors la synthèse entre l'esprit transgressif du mouvement underground et l'esthétique ordonnée d'Hergé. Théorisant l'esthétique de lisibilité du maître, il élabore le vocable de « klare lijn » qui renvoie aussi bien à la qualité du trait et à l'utilisation des couleurs qu'à une sensibilité à l'architecture et au design. Sa rencontre avec le graphiste belge Eddy Vermeulen, connu sous son nom de plume Ever Meulen, le pousse à analyser le prolongement de cette esthétique de la ligne claire, son dépassement par l'école de Marcinelle. L'« école de Bruxelles », autour du *Journal de Tintin*, se serait conformée au modèle de la « ligne claire » et – le rôle de directeur artistique occupé par Hergé au sein du journal aurait permis une convergence esthétique au-delà des nuances individuelles, le baroquisme jacobsien ou la fantaisie vandersteenienne tendant, frottées aux exigences du maître, à se rapprocher d'une ligne hergéenne pourtant en constante (mais subtile) évolution. En regard, dans « l'école de Marcinelle », incarnée par Jijé ou

[588] Le fascicule reprend d'ailleurs très étroitement la présentation des albums Tintin noir et blanc de Casterman avec la répartition de la titraille (titre de série et titre de l'épisode), la police utilisée, le filet encadrant la vignette centrale… La couverture même de ce fascicule se présente donc comme une relecture de l'héritage hergéen. De la même manière, la quatrième de couverture reprend les quatrièmes plats des *Tintin* publiés par Casterman entre 1937 et 1944, avec Tintin en pied, pointant du doigt la liste des titres parus, encadrée par un filet, pendant que Milou, l'os à la gueule, sourit au lecteur.

[589] Sur cette exposition de 1977 et le rapport de Joost Swarte à la « ligne claire », nous renvoyons entre autres à Didier Pasamonik, « Joost Swarte, le créateur de la "Ligne Claire", invité des 3e rencontres Chaland de Nérac », http://www.actuabd.com/Joost-Swarte-le-createur-de-la (consulté le 23 septembre 2010).

Franquin, la ligne claire s'assouplit, donnant alors le « style atome », une esthétique plus joviale, très sensible au design moderne[590].

L'expression bricolée par Joost Swarte s'impose immédiatement, portée par la publication en France des récits de Swarte, en particulier le livre *L'Art moderne*, publié en 1980 aux Humanoïdes associés[591]. Swarte réutilise dans cet ouvrage tous les préceptes de la « ligne claire » : un trait noir régulier soulignant les formes, des couleurs pastels en aplat, sans effet de matières… Ce style évoque irrésistiblement l'esthétique des périodiques pour la jeunesse, produisant un effet de contraste saisissant avec les thèmes de ses récits, narrant les déboires de zonards urbains, malades mentaux, artistes fous, drogués… De la même manière que les flamands Willem, Kamagurka ou Theo Van den Boogaard, Swarte manie l'humour trash, mais produire ces scènes sous des traits qui rappellent immanquablement un Hergé ou un Saint-Ogan crée un effet de décalage puissant. L'ouvrage marque la scène de l'avant-garde de bande dessinée, et va être reprise à son compte en particulier par Ted Benoît. Celui-ci déclare ainsi en 1983 :

> Pour moi, l'influence d'Hergé n'aurait peut-être jamais été mise à jour [sic.] s'il n'y avait pas eu Swarte […]. C'est Swarte qui m'a fait comprendre à quel point ce style pouvait être moderne et qu'il n'y avait pas plagiat à l'utiliser, mais emploi d'une sorte de langage commun à toute une génération[592].

L'expression permet de réifier une sensibilité dans l'air du temps, probablement liée à l'arrivée à maturité d'une nouvelle génération d'auteurs nourris de ces lectures de la bande dessinée belge des années 1950. On trouve un témoignage de cette sensibilité naissante en 1977, l'année même où Joost Swarte théorise pour la première fois la « klare lijn », dans la publication dans les pages de *Pilote mensuel* en mars 1977 du *Rendez-vous de Sevenoaks* de François Rivière et Floc'h. Le récit est en effet introduit par un court prélude :

> L'histoire qu'on va lire ne manquera pas d'éveiller chez plus d'un amateur la nuée nostalgique des souvenirs du passé - je veux dire celui, si proche encore d'une école qui a comblé notre enfance et dont nous n'oublierons jamais les bienfaits. Les histoires de Jacobs, toutes plus belles les unes que les autres, les épisodes mystérieux des aventures de Tintin, bref, toute cette matière si riche et si subtile qui n'a cessé de nous hanter, Floc'h et moi. Et si nous travaillons avec, sans cesse, le désir de rendre hommage à ces créateurs qui restent des maitres, notre propos n'en est pas moins d'élargir la vision que nous

[590] Nous ne proposons là qu'un rappel très schématique de ce qui est généralement considéré comme ressortissant de la ligne claire et du style atome. Dans le détail, ces propositions esthétiques, élaborées rétrospectivement, ont été largement discutées. Il ne nous appartient pas ici d'entrer en détail dans les diverses propositions. Sur le style atome, on peut renvoyer à un ouvrage de fiction qui traite avec beaucoup de sensibilité de cette esthétique de l'atome, sur un scénario de l'historien de la bande dessinée Thierry Smolderen : *Souvenirs de l'empire de l'atome*, en collaboration avec Alexandre Clérisse au dessin, paru chez Dargaud en 2012.

[591] Joost Swarte, *L'Art moderne*, Paris, les Humanoïdes associés, 1980. Futuropolis assure la réédition de cet ouvrage fondateur en 1985.

[592] Ted Benoît, entretien dans « Ted Benoît : de klare lijn », Bruno Lecigne, *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic Strip, 1983, p. 124.

> offraient ceux-ci, de prendre en somme un certain recul par rapport à la leçon dictée, d'abord pour ne pas leur marcher sur les pieds - ce qui serait un peu maladroit - mais aussi parce que nous avons nous aussi à dire...
> On le verra, la lecture achevée, le rideau retombé, notre projet veut faire perdre à la vision enfantine un peu de son innocence, il aimerait aussi nouer entre la bande dessinée et d'autres genres des rapports malicieux par le biais des références. En somme, ce que nous revendiquons, c'est le droit à faire sortir ce genre que nous aimons tant de sa routine, de certaines de ses habitudes un peu mièvres... Et gare aux âmes sensibles !
> Mais trêve de paroles superflues... Quelqu'un dans l'ombre a frappé les trois coups...

Ce préalable place donc sous les auspices d'un style belge classique repris pour être perverti de l'intérieur. Et c'est cette logique de la subversion de classiques qui anime la collection « Atomium 1958 », qui se saisit plus vite que les autres de l'air du temps. La commercialisation des premiers titres joue étroitement sur le réflexe nostalgique. En effet, Daniel et Didier Pasamonik mettent la main, chez les antiquaires, sur des stocks d'objets promotionnels liés à l'exposition universelle de 1958. Les trois premiers tomes sont ainsi vendus avec des épingles de cravates d'époque[593], tandis que les libraires reçoivent, en guise de cadeau promotionnel, des atomiums miniatures, achetés au millier pour une somme dérisoire.

Cet hommage à un classicisme belge des années 1950 s'accompagne, deux ans plus tard, de la publication de deux ouvrages importants, qui appartiennent aux rares incursions de Magic-Strip en-dehors du strict domaine du récit de bande dessinée. A la mort d'Hergé, les éditeurs commandent à Bruno Lecigne *Les Héritiers d'Hergé*, écrit en quelques semaines ; ils publient également *L'Expo 58 et le style atome*, publié à l'occasion du 25e anniversaire de l'Expo, et qui donne l'occasion de publier un ouvrage tâchant de synthétiser le style atome dans huit domaines, chacun écrit par un spécialiste de son champ, et illustré par un dessinateur lié à cette nouvelle esthétique : architecture (Jean-Louis Floch), décoration (Joost Swarte), mode (Floc'h), science (Geert Dooreman), femme (Serge Clerc), automobile (Denis Sire), bande dessinée (Yves Chaland), et graphisme (Ever Meulen) – le chapitre sur la « bande dessinée 58 » étant signé de Didier Pasamonik, qui prend donc doublement position sur la question du style atome.

Malgré cette volonté programmatique très forte des éditeurs, il est permis de douter de la cohérence de cette collection, ou tout au moins de son adéquation avec l'esprit de la « ligne claire », une affiliation que, rétrospectivement, Didier Pasamonik réfute d'ailleurs clairement, et de manière répétée. Si les trois premiers titres publiés obéissent à une cohérence forte, la publication des titres suivants lève le voile sur le relatif flou de la

[593] Le premier titre de la collection est vendu avec l'épingle jaune, et le deuxième avec l'épingle bleue, qui reproduisent tous deux l'étoile de l'Expo 58 créée par Lucien de Roeck.

collection, qui accueille des récits qui ont peu d'éléments en commun avec la ligne claire. En 1982, la publication de Bézian (*L'Etrange nuit de Monsieur Korb*, 1982), de Foerster (*Pinocchio*, en 1983) ou de Goffaux (*Losers*, 1982) marque bien l'ampleur du grand écart que tente la collection sous le vocable de style atome. Devenue un laboratoire pour jeunes auteurs à la manière d'une collection « X » chez Futuropolis, la collection Atomium dissout quelque peu, dans les 27 titres qui la composent, la spécificité très forte de ses débuts. Elle n'en accueille pas moins des auteurs de talent, dont c'est parfois le premier ouvrage, comme Daniel Torres (*Sabotage !* en 1983[594]) Dupuy et Berbérian qui signent *Le Petit Peintre* en 1985, François Avril[595] (*Doppelgänger-SA*) en 1986 ou encore Émile Bravo avec *Ivoire* en 1990[596]. Ce sont certes rarement de parfaits inconnus qui débutent dans les pages d'« Atomium 58 », mais la collection constitue l'un des points de cristallisation d'une nouvelle génération d'auteurs au début des années 1980, comme « X » le propose également à Paris.

D'autres collections sont lancées par les frères Pasamonik, avec moins de succès – comme la collection « Modern Steel », qui ne compte que cinq titres publiés entre 1983 et 1985, sous deux maquettes différentes, les titres sortis en 1985 étant affublés de la précision « Modern Steel nouvelle série ». Plus spectaculaire encore dans l'inachèvement, la collection « Cargo de nuit » ne rassemble, en 1986 et 1987, que deux titres. Outre ces tentatives pour se tourner vers la création, la maison se tourne également vers les ouvrages critiques. Outre le *Tardi* de Thierry Groensteen, Magic-Strip lance en 1983 la collection « le siècle d'Hergé » qui, malgré son nom ronflant, ne comporte en tout que deux titres. *Les Héritiers d'Hergé* de Bruno Lecigne en 1983[597] est un ouvrage parfois abscons qui s'emploie à traquer les influences hergéennes auprès d'une nouvelle génération d'auteurs acceptant ou non le vocable de la « ligne claire » comme Floc'h, Ted Benoît, Ever Meulen, Yves Chaland mais aussi Loulou Picasso ; *Les Bijoux Ravis. Une lecture moderne de Tintin*, de Benoît Peeters (1984) applique le *S/Z* de Roland Barthes à l'album *Les Bijoux de la Castafiore*, présenté comme clé ultime de l'œuvre d'Hergé. Enfin, La collection « Signe des temps » complète le catalogue avec des objets et des illustrations insolites

[594] Daniel Torres avait cependant publié l'année précédente *L'Ange déchu* à Paris, chez Futuropolis.

[595] François Avril signe en 1983 un premier album, *Sauve qui peut* (sur scénario de Charles Berbérian) aux éditions du Carton. Cette réalisation reste cependant peu remarquée, et c'est la participation à la collection qui va asseoir la reconnaissance de l'auteur comme représentant de la « ligne frêle ».

[596] Sur un scénario de Jean Régnaud. Émile Bravo a auparavant publié un premier titre chez Sorg.

[597] Bruno Lecigne anime chez Futuropolis la collection « ! ? », signant en 1981 Avanies et mascarade. L'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70, puis en 1983 Fac-Similé. Essai paracritique sur le nouveau réalisme de la Bande Dessinée.

L'histoire mouvementée des programmes éditoriaux est cependant à relire à la lumière des aléas de la diffusion-distribution. Le cas de Magic-Strip nous paraît en effet représentatif de la difficulté à faire contrepoids à la centralité parisienne dans l'économie contemporaine du livre. Dans son projet initial, la maison représente une tentative de faire émerger Bruxelles comme lieu d'une nouvelle centralité. Ce rôle pouvait être celui de la capitale belge dans les années 1950 en matière de bande dessinée – si l'on garde bien à l'esprit le statut subalterne de divertissement réservé aux enfants dans lequel la bande dessinée est enfermée. Car au-delà des implantations géographiques des éditeurs (Dupuis à Marcinelle, et Casterman à Tournai), c'est bien à Tournai qu'est implanté non seulement le Lombard, mais aussi les rédactions des journaux *Tintin* et *Spirou* mais aussi, plus largement, bon nombre des auteurs. Au sein de la périphérie symbolique de la production de narration graphique pour l'enfance, Bruxelles représente jusqu'au début des années 1960 un centre, sinon le centre – Paris représentant déjà au minimum un contrepoids, avec les rédactions de journaux comme *Pif* ou la presse quotidienne. C'est cependant surtout dans les années 1960 que s'affirme la prééminence de la polarité parisienne, avec ses rédactions révolutionnant le visage de la bande dessinée – *Pilote* d'abord, puis dans les années 1970 *Charlie mensuel, L'Écho des savanes*, *Métal hurlant*… – ses librairies, ses éditeurs non issus du divertissement pour enfants (et en premier lieu Éric Losfeld), ses revues d'étude et ses associations de passionnés, avec leurs réunions-projections, les expositions qui se multiplient à la fin des années 1960… Face à cette effervescence de la scène parisienne, Bruxelles se retrouve cantonnée à un rôle marginal, avec cette double relégation périphérique d'un éloignement géographique et d'une distance de plus en plus grande entre une bande dessinée « pour enfants » ou « tous publics » produite à Bruxelles, et la bande dessinée « adulte » qui s'élabore à Paris. De ce point de vue, auteurs et éditeurs de bande dessinée reconduisent la stratégie de dissociation qu'avaient expérimentée, un siècle auparavant, la génération des écrivains belges de 1880 s'attachant à élaborer une modernité belge distincte de la littérature parisienne[598].

Consciemment ou non, les libraires-éditeurs bruxellois des années 1970-1980 tentent de refaire de leur ville un centre – sinon le centre, en réévaluant la valeur de ce patrimoine décrié par la génération des auteurs révélés dans les années 1960. Au dédain pour la « belgerie », ils opposent d'abord une redécouverte du patrimoine en réévaluant l'importance d'auteurs maltraités par les éditeurs tels que Maurice Tillieux, Jijé… Avec la

[598] Michel Biron, *La modernité belge : littérature et société*, Bruxelles, Canada, Belgique, Labor, 1994.

collection « Atomium 58 », un palier supplémentaire est franchi dans l'affirmation d'une centralité bruxelloise : la bande dessinée belge des années 1950 n'est plus seulement un objet de collection, ou un ensemble de séries à relire avec nostalgie, mais devient un classique, fondant une relecture, cristallisant l'univers esthétique d'une nouvelle génération d'auteurs. La publication à Bruxelles d'auteurs belges et français, qui publient pour certains aux Humanoïdes associés ou à Futuropolis, foyers du renouvellement de la scène artistique parisienne, témoigne ainsi d'un relatif renversement du rapport centre-périphérie. La figure de Chaland est de ce point de vue « exemplaire[599] » de ce rapport singulier qui se noue entre Paris et Bruxelles à l'orée des années 1980. Né à Lyon l'année précédant l'Exposition universelle de Bruxelles, Chaland grandit à Nérac, dans le Lot-et-Garonne. Etudiant aux Beaux-Arts de Saint- Étienne où il rencontre notamment sa future épouse Isabelle Beaumenay-Joannet et Luc Cornillon, il crée avec ce dernier le fanzine *L'Unité de valeur*, dont le premier numéro est imprimé en noir et blanc, et le deuxième réalisé en couleur grâce à la technique du ben-day, une technique qu'il affectionne tout particulièrement. Repéré par Jean-Pierre Dionnet, le fanzine vaut à Yves Chaland un appel à rejoindre l'équipe de *Métal hurlant* – et commence à animer les pages du mensuel à l'été 1978, déployant très vite avec son comparse Luc Cornillon son imaginaire à part, structuré par de subtiles et ambiguës parodies de séries démodées, avec ses héros aux noms américanisants tout droit sortis de fascicules d'après-guerre : Jack Peterson, Max Carter, Jeff Boom, puis Bob Fish, Bob Memory, Al Memory, Atomax, Bill Baxter… L'anthologie *Captivant*, qui se présente comme un décalque de journal des années 1950, est publié en 1980, en collaboration avec Luc Cornillon, et assied le statut de Chaland comme l'un des nouveaux piliers de l'esprit « Métal ».

Dans le même temps, Chaland arpente les rues de Bruxelles et en particulier les rayons du « Pêle-Mêle » où il achète des brassées de journaux d'époque, avant de passer chez les frères Pasamonik, nés la même année et qui partagent cette fascination pour la bande dessinée belge des années 1950. Chaland y confronte son Bruxelles fantasmé à la réalité – « un choc », comme il s'en explique : « j'avais vraiment l'impression de me trouver dans un album de Franquin. Les poteaux supportant les feux de signalisation, la tête des agents de police, le décor, tout y était[600] ». De ce dialogue fécond et passionné naissent non seulement la collection « Atomium 58 », son concept et ses caractéristiques formelles

[599] Pour pasticher les pages qu'il a consacrées à la figure de son idole, Jijé : « La vie exemplaire de Jijé », *Métal hurlant* n° 64, 1er juin 1981.
[600] Yves Chaland dans *Le Soir*, 3 mars 1981, p. 23.

baignées de nostalgie, mais aussi l'idée d'un livre poussant plus loin encore le rapport paradoxal qu'entretient Chaland avec Bruxelles : *Bob Fish detectief*. Reprenant un récit paru dans *Métal hurlant* en 1980, *Bob Fish* synthétise en effet l'ambiguïté de l'esthétique chalandienne. L'intrigue contient tous les lieux communs de cette bande dessinée des années 1950, que Chaland s'amuse à tourner en dérision. L'histoire de kidnapping et la vengeance de la chauve-souris géante passent au second plan, ainsi que son très désagréable héros sans peur mais non dénué de reproches, au profit de son classique faire-valoir, Albert. Inversant les valeurs, reprenant les vieilles ficelles du métier pour mieux les subvertir, Chaland reconstitue dans ce récit un Bruxelles des années 1950 qu'il ne connaît alors qu'à travers la représentation qu'en proposaient les lectures de son enfance, comme il s'en explique alors : « Mon décor est, en fait, un tissu d'inventions à partir de points de repères. J'ai réinventé Bruxelles[601] ». C'est donc un travail sur la trace et la mémoire de l'enfance que ce récit, émaillé de références à Jijé, à Franquin, Tillieux, Vandersteen… à travers une narration qui ressuscite tous les poncifs des lectures de sa jeunesse. Il se réapproprie ainsi la dimension réactionnaire et le racisme de ses lectures, aimant cultiver l'ambiguïté sur son rapport à l'idéologie paternaliste de cette bande dessinée[602].

Il fait réaliser son album en partie à l'ancienne, en bichromie noir et rouge, mais ne réussit pas à échapper au pelliculage, qu'il condamne pourtant fermement à la même époque. Il obtient cependant de ne pas faire pelliculer l'édition de luxe de l'ouvrage, un tirage de tête de 1 000 exemplaires numérotés et signés, sur papier mat. Ce tirage est victime d'une inondation qui anéantit une partie du stock, et seuls 600 albums sont officiellement mis en vente, presque tous gondolés – une autre partie étant « sauvée du pilon » et vendue, sous le manteau, par la librairie Temps Futurs. En compensation, un deuxième « tirage de tête » est réalisé, sur papier brillant cette fois-ci, eux aussi numérotés et signés. Pendant ce temps, la rencontre avec les frères Pasamonik continue d'infléchir la démarche de Chaland, confronté au Bruxelles qu'il a toujours fantasmé. Participant activement à la promotion de l'œuvre de Chaland, les éditeurs lui lancent un pari fou : réaliser une édition de *Bob Fish* en bruxellois. Le Bruxelles fantasmé et plus authentique que nature de Chaland s'incarne alors par le verbe, dans le truculent dialecte bruxellois

[601] *Ibid.*

[602] L'ouvrage *Chaland, portrait de l'artiste* reproduit un brouillon d'entretien par Chaland. On y lit notamment que Chaland se définit comme « le chantre du conservatisme progressiste et la résultante d'un grand nombre de forces qui se sont éparpillé dans la bande dessinée pendant 40 ans, et que sa marque de chocolat favorite est « Banania. Mais ce n'est pas un avis objectif [car il est] encore habité par la nostalgie de nos belles colonies ». Reproduit dans Isabelle Beaumenay-Joannet et Eric Verhoest (dir.), *Chaland : portrait de l'artiste*, Bruxelles, Champaka, 2008, p. 22.

adapté par Jef Kasak. L'ouvrage sort en avril 1982, trois mois après la publication du *Testament de Godefroid de Bouillon*. Le succès est étonnant pour cet ouvrage si particulier, puisque Didier Pasamonik avance un chiffre de 25 000 exemplaires vendus[603]. Ce succès considérable, à la fois commercial et critique, achève de placer Chaland sur le devant de la scène, mais sert évidemment les desseins de son éditeur, Magic-Strip, érigé en parangon de la modernité branchée et irrévérencieuse de Chaland.

Au-delà du seul cas de Chaland, l'entreprise éditoriale de Magic-Strip témoigne d'un renversement partiel de polarité, d'un déplacement d'une partie de la polarité vers Bruxelles. Les aléas de la diffusion vont cependant rapidement mettre à mal ce positionnement. Comme les autres éditeurs belges avant lui, Magic-Strip se retrouve en effet confronté à l'alternative de rester petit et de ne s'adresser qu'au marché local, ou à viser plus gros mais, dans ce cas, dépendre du marché français. C'est tout le paradoxe de ces éditeurs belges qui, s'ils veulent grossir, se retrouvent sous la coupe de leur diffuseur – à moins de créer une filiale en France (comme le fait Casterman), ou de contrôler leur partenaire (c'est le cas de Lombard et de Dargaud jusqu'à la fin des années 1960).

Pour un éditeur d'abord confidentiel tel que Magic-Strip, orienté vers la réédition nostalgique (*Sandy et Hoppy*) et la monographie spécialisée (*Tardi*), le choix de passer par Futuropolis constitue une évidence. Seul diffuseur français à même d'accepter les ouvrages de Magic-Strip et surtout de les défendre, Futuropolis constitue le point de ralliement de toute une génération d'éditeurs de bande dessinée, de la deuxième moitié des années 1970 au milieu des années 1980. Le catalogue du diffuseur est dans la lignée du catalogue du libraire qu'étaient initialement les associés. C'est ainsi que, fin 1976, on retrouve par exemple RTP, Curiosity et Chlorophylle, autre label belge. Les rééditions de *Cori le Moussaillon* ou de *Chick Bill contre l'invisible* côtoient donc, dans le catalogue de l'éditeur, la production des Humanoïdes associés, l'anthologie bondage *Gwendoline, Le Bandard fou* de Moebius, ou les *comix* de Crumb publiés par *Actuel.* Fin 1979, au moment où les frères Pasamonik lancent leur maison, Jonas comme Bédéscope sont passés par le catalogue de Futuropolis-Diffusion[604], de même que Pepperland[605]. Tout le réseau des libraires-éditeurs bruxellois passe donc par Futuropolis, qui offre une bannière cohérente et un catalogue étendu, qui va de la réédition nostalgique à la création la plus contemporaine – la propre production de Futuropolis-édition s'inscrivant à mi-chemin entre ces deux

[603] Didier Pasamonik, entretien du 16 avril 2013.

[604] Catalogues de Futuropolis-Diffusion, archives d'Étienne Robial.

[605] Pepperland vient alors de sortir le *Mouh Mouh !* de Tardi, auteur-phare de l'éditeur parisien depuis la publication de son « 30 / 40 » en 1974.

termes. L'éditeur-diffuseur incarne alors la seule possibilité pour les libraires-éditeurs belges d'être présents dans les librairies françaises, malgré leurs productions confidentielles ; d'ailleurs, les catalogues de Futuropolis-Diffusion insistent souvent sur ce caractère confidentiel, comme dans *Le Futuro*, catalogue à part dans l'histoire de Futuropolis. Il s'agit en effet d'un catalogue de très grand format (22x30 cm), de 16 pages, imprimées sur du papier journal – sur une fin de bobine de *Libération*, selon les dires d'Étienne Robial[606]. Publié à l'occasion de la sortie de *La Bête est morte*, en septembre 1977, le catalogue mêle *private-jokes* sur le couple Robial et les Bazooka, et présentation détaillée des ouvrages en diffusion. Les « imports belges » sont regroupés, avec Chlorophylle, Curiosity et RTP, ainsi qu'Erasme ; le chapeau de la page précise que les « tirages [sont] limités à 1 000 exemplaires »… quand bien même le catalogue propose les *Bob et Bobette* de Vandersteen, publiés par Erasme, imprimés chacun par dizaines de milliers… Mais c'est bien la perception de l'édition belge en diffusion Futuropolis qui transparaît : celle d'une réédition limitée de « belgeries » pour collectionneurs nostalgiques.

L'arrivée de Magic-Strip en diffusion chez Futuropolis déplace quelque peu la donne pour l'éditeur-diffuseur parisien. En effet, l'orientation rapidement prise vers la création contemporaine fait du libraire-éditeur belge un concurrent direct de Futuropolis. Si les tropismes et les lignes éditoriales sont différentes d'une maison à l'autre (avec un tropisme américain affirmé chez Futuropolis et un rejet ostensible de la « belgerie », contre un goût prononcé pour le classicisme belge d'après-guerre chez Magic-Strip), la volonté d'allier redécouverte patrimoniale et création contemporaine place Magic-Strip sur un créneau similaire à celui de Futuropolis. Si les ouvrages proposés par Magic-Strip sont, formellement, moins soignés que ceux de Futuropolis[607], ils témoignent cependant d'un goût affirmé pour la technique « à l'ancienne » (le recours au ben-day, notamment) et les formes matérielles passéistes, comme les dos toilés de la collection « Atomium 58 »). Par leur goût du livre confectionné avec soin, leur capacité à détecter ou amener dans leur catalogue des auteurs prometteurs, les jumeaux Pasamonik marchent plus directement sur les plates-bandes de Futuropolis que Michel Deligne ou Tania Vandesande. Plus jeunes qu'Étienne Robial et Florence Cestac, les jumeaux Pasamonik présentent cependant un profil similaire, avec l'engagement, très jeune, dans la librairie, et le passage de la librairie

[606] Étienne Robial, entretien du 22 mars 2013.

[607] Rétrospectivement, Didier Pasamonik fait crédit à Étienne Robial d'avoir mené un travail plus poussé que lui sur la maquette, et reconnaît que « Robial considérait, à juste titre, que ses bouquins étaient mieux édités que les nôtres, avec une vraie approche d'esthète ». Entretien du 16 avril 2013.

à l'édition. Mais les frères appartiennent à la génération suivante, s'inscrivant dans un contexte économique plus concurrentiel, et bénéficiant également d'une expertise de départ supérieure ; là où Robial et Cestac ont dû apprendre une bonne part de leur travail sur le tas, sous la férule de Robert Roquemartine en particulier, les jumeaux Pasamonik baignent dans la collection depuis leur plus jeune âge, et surtout ont professionnalisé cette passion très tôt, participant de l'établissement des cotes d'argus, et baignent dans le milieu de la bande dessinée depuis leur adolescence, fréquentant les auteurs, les pressant de questions, les éditant…

La publication début 1980 de la monographie sur Tardi, premier ouvrage écrit par le futur théoricien et éminent spécialiste de la bande dessinée Thierry Groensteen nous semble emblématique de la double polarité qui structure alors l'édition de bande dessinée. Avant d'être couronné d'un Grand Prix de la ville d'Angoulême en janvier 1985, Tardi est d'abord récompensé dès 1975, lors de la deuxième édition du Salon, du prix du meilleur dessinateur français. Tout en continuant à travailler pour *Pilote* et à publier chez Dargaud, Tardi entame cependant son rapprochement avec Futuropolis ; parallèlement, il laisse Tania Vandesande publier des récits épars dans le *Mouh Mouh !* sorti chez Pepperland, et Magic-Strip publie la première monographie sur cet auteur – exemple précoce d'une monographie sur un auteur jeune. Dans le même temps, Tardi est approché par Casterman pour incarner le virage éditorial que la vénérable maison tournaisienne s'emploie à prendre en direction d'une bande dessinée plus « adulte ». Auteur « français », Jacques Tardi ? Assurément. Mais malgré l'ancrage très français de son œuvre, la multiplication des éditions de ses récits en Belgique démontre l'émergence d'une forme de centralité de l'édition belge dans le domaine d'une bande dessinée « adulte ».

C'est probablement – même si nous manquons d'éléments archivistiques probants pour l'avancer avec certitude – cette concurrence représentée par Magic-Strip sur le terrain de la modernité graphique qui accélère les tensions avec son diffuseur. Didier Pasamonik s'en explique ainsi :

> En 1984, Étienne Robial, le patron de la maison Futuropolis qui était alors notre distributeur, nous convoqua dans son bureau. Le chiffre d'affaires de Magic-Strip avait dépassé le cap des 50 % de sa diffusion. Cet état de fait le dérangeait : il ne voulait pas que son outil de distribution soit confisqué par un autre éditeur que lui. Il nous vira séance tenante. Le parisianisme avait eu le dernier mot sur les « belgeries[608] ».

[608] Propos cités dans Didier Pasamonik, « La mode Adolphus Claar », *in* Isabelle Beaumenay-Joannet et Eric Verhoest (dir.), *Chaland : portrait de l'artiste*, *op. cit.*, p. 36.

Créée pour assurer l'indépendance éditoriale de l'éditeur, la branche diffusion menacerait ainsi de phagocyter l'activité éditoriale du groupe. De fait, Étienne Robial entretient une relation ambiguë avec son appareil de diffusion, vital pour lui permettre de défendre en librairie les ouvrages qu'il publie, mais qui absorbe trop de temps et d'énergie selon lui.

Le renversement de polarité est alors spectaculaire : alors que Futuropolis se plaît à se poser comme le bastion de la modernité graphique, elle se retrouve concurrencée sur son propre terrain par la périphérie belge. La menace est alors plus directe que dans le cas des Humanoïdes associés. Magic-Strip a ceci de commun avec Futuropolis (ou, d'une autre manière, avec Michel Deligne) que sa culture, c'est la bande dessinée. Son identité est centrée sur la bande dessinée, là où *Métal hurlant* et les Humanoïdes associés se définissent d'abord par leur identité tournant autour de la science-fiction, et *L'Echo des savanes* autour d'un humour décalé, un peu potache, un peu scatologique, un peu nonsensique. Chez Futuropolis comme chez Magic-Strip, la culture est d'abord une culture de la bande dessinée, et de ce point de vue la similitude des trajectoires entre les maisons créées et animées par des libraires, eux-mêmes non auteurs de bande dessinée, est frappante[609]. L'autre profil éditorial à se rapprocher de celui des frères Pasamonik et de Magic-Strip serait celui de Jacques Glénat, collectionneur frénétique qui, dès l'adolescence, établit des listes, écrit des articles, achète et revend… tout en montant sa maison d'édition, dédiée elle aussi à la valorisation d'un patrimoine de la bande dessinée (en collaboration avec Distri-BD à ses débuts) et au repérage de jeunes talents. Si le jeune Grenoblois ne se risque pas sur le terrain de la création « branchée » ou des formats innovants, son socle éditorial repose sur la culture de la bande dessinée.

C'est donc chez Glénat que part Magic-Strip quand il se fait exclure du circuit de diffusion de Futuropolis. Ce changement de diffuseur s'avère doublement douloureux pour l'éditeur, parce qu'il perturbe les circuits d'approvisionnements et met à mal la trésorerie, mais aussi parce qu'il ne peut qu'influencer la ligne éditoriale. La transition d'un diffuseur à l'autre s'avère en premier lieu très coûteuse pour la maison bruxelloise, qui s'était engagée dans une politique de développement ambitieuse. La période de latence entre l'accumulation des retours d'un côté, et la mise en place du réseau de vente auprès de dépositaires déstabilisés par le changement de diffuseur, est visiblement mal géré par les

[609] Florence Cestac va certes développer peu à peu une carrière de dessinatrice de bande dessinée, mais le véritable début est postérieur au lancement Futuropolis et, surtout, le rôle de Florence Cestac dans la maison d'édition reste en retrait par rapport à Étienne Robial.

Pasamonik, qui se retrouvent mis en état de quasi-faillite. C'est paradoxalement à ce moment que la situation de l'entreprise se clarifie pour l'historien, avec des traces archivistiques plus claires. Le principal imprimeur de l'entreprise, Duculot, décide en effet de convertir une partie de sa créance en capital ; la société en nom propre doit alors se doter d'une structure juridique adéquate, et la SA Magic-Strip naît officiellement en juillet 1984[610]. Dans le même temps, pour dégager de l'argent frais, la librairie Chic-Bull est revendue à Laurent Maltaite, fils du dessinateur Will[611]. A ces difficultés passagères sur le plan économique s'ajoute une inadéquation plus profonde entre l'éditeur et le diffuseur. Alors que Magic-Strip vise un public spécialisé dans la réédition nostalgique ou la création contemporaine branchée, il se retrouve en porte-à-faux avec le catalogue Glénat, déjà orienté sur des séries de genre et des objectifs de grande consommation. Là où le lectorat de Futuropolis et Magic-Strip coïncident assez largement, Magic-Strip ne trouve que difficilement sa place au sein du catalogue Glénat :

> Au fond, on était formatés par notre diffuseur, Futuropolis, et on se retrouve déphasés chez Glénat, qui est bon pour des trucs de grande diffusion, pas mal pour du Modeste et Pompon, mais qui reste inefficace pour des bouquins plus modestes[612]…

Magic-Strip change alors à nouveau de diffuseur, quitte Glénat dès l'année suivante pour arriver chez MDM, société apparue en 1984 à l'initiative de trois amis, Daniel Favier, Bruno Lasalle et Dominique Bail, qui se lancent dans la diffusion avec des ambitions démesurées et une tendance à la mégalomanie assumée[613] ; diffuseur de Delcourt et de Vents d'Ouest, la diffusion peut sembler plus adaptée à des maisons d'édition relativement modestes. Mais entre gestion hasardeuse et filouterie d'un des associés, la firme fait faillite en 1987, laissant sur la paille ses éditeurs en diffusion. Magic-Strip se trouve alors contraint au concordat avec abandon d'actifs, l'équivalent belge du redressement judiciaire.

Magic-Strip a alors développé des contacts avec Robert Laffont, en particulier autour de l'ouvrage *Objectif Pub*. Le titre, qui a très bien marché, alimente l'intérêt de la maison parisienne pour un secteur en pleine restructuration. Robert Laffont compte déjà deux collections de bande dessinée dans son catalogue, l'une dédiée aux aventures en bande

---

[610] Constitution de la société anonyme Magic-Strip, annexe au *Moniteur belge* du 1er août 1984.

[611] « Interview express » de Will dans *Spirou* n° 2448, 12 mars 1985. Will est le nom de plume de Willy Maltaite, auteur de *Tif et Tondu* et d'*Isabelle* ; son autre fils est dessinateur de bande dessinée, sous le nom d'Éric Maltaite (*421*).

[612] Didier Pasamonik, entretien du 16 avril 2013.

[613] Voir sur ce point Floriane Philippe, *Contribution à l'étude de l'édition contemporaine en Belgique. Le champ de la bande dessinée*, *op. cit.* Nous n'avons malheureusement pu corroborer (ou infirmer) ces éléments avancés par Floriane Philippe, faute d'éléments archivistiques probants.

dessinée du commandant Cousteau[614], l'autre consacrée à des biographies en bande dessinée de grandes figures du monde littéraire ou artistique : Victor Hugo, Toulouse-Lautrec, Jean-Sébastien Bach… Un profil plutôt orienté vers des titres de grande consommation donc, mais le succès d'*Objectif Pub* marque un infléchissement de la production vers une bande dessinée plus proche de l'innovation et de la jeune garde. Des négociations sont engagées entre Robert Laffont et Magic-Strip, mais celles-ci n'aboutissent pas, et l'éditeur est finalement racheté par Loempia, une société flamande basée à Turnhout qui possède un best-seller, *De Avontoren van Urbanus*, de Willy Linthout. Les trajectoires des deux frères divergent alors : pendant que Daniel Pasamonik reste à bord, et monte Magic-Strip diffusion, Didier Pasamonik, lui, est embauché par Hachette qui tente lui aussi de développer sa présence dans la bande dessinée. Après un creux en 1987-1988, la production retrouve son cours initial en 1989-1990 (16 titres par an, contre moitié moins au moment du rachat). L'heure de gloire de Magic-Strip est passée, et le prestige de la maison décroît rapidement.

***

Les libraires-éditeurs belges représentent donc une modalité singulière de renouvellement de l'offre de bande dessinée dans les années 1970-1980. Leur capacité à transformer la demande des collectionneurs en offre éditoriale fait de ces passeurs des figures centrales dans la valorisation du patrimoine de la bande dessinée belge des années 1950. Ils sont aussi, pour certains (Jonas, Ansaldi, Michel Deligne et, plus encore, les frères Pasamonik) les fers de lance d'une affirmation de la Belgique dans le paysage contemporain de la bande dessinée. Loin de se cantonner à la bande dessinée « de 7 à 77 ans » des grands journaux des années 1940, la Belgique offre alors une effervescence qui ouvre la porte à de nouvelles générations d'auteurs, qui se font publier à Paris, mais aussi à Bruxelles. Inversement, le dynamisme bruxellois amène certains auteurs à franchir le Quiévrain dans l'autre sens, et à se faire éditer qui chez Pepperland, qui chez Deligne. Les flux sont cependant bien inégaux entre les deux pays, et il ne faudrait pas conclure au renversement de la polarité au profit de la capitale belge. La centralité parisienne, élaborée à partir de la rédaction de *Pilote* et des cercles bédéphiliques dans les années 1960, est cependant à relativiser : l'innovation et le dynamisme s'observent aussi abondamment à Bruxelles, non seulement du côté de la création, mais aussi de l'édition. Ces libraires-éditeurs restent cependant dans une relation d'étroite dépendance vis-à-vis du grand

[614] *Aventures de l'équipe Cousteau en bandes dessinées* de Dominique Sérafini, six titres parus entre octobre 1985 et décembre 1987.

voisin : la répartition démographique du lectorat contraint ces éditeurs soit à se cantonner au territoire belge, soit à se retrouver à la merci d'un diffuseur qui contrôle automatiquement une énorme majorité du chiffre d'affaire[615], créant une créance monopolistique dangereuse.

[615] Patrick Schelkens évalue ainsi à 85 % le poids de la diffusion française dans le chiffre d'affaires d'un petit éditeur belge, dans *La Crypte Tonique* n°0, sept-oct. 2011, p. 28.

Chapitre III Concentration et normalisation du secteur de l'édition d'albums (1975-1990)

Dès les années 1950, le marché de l'album de bande dessinée est en pleine mutation. Après un demi-siècle pendant lequel l'album reste essentiellement un sous-produit de la presse enfantine illustrée parisienne, les années 1950 correspondent à une large redéfinition des contours du marché. À partir de la deuxième moitié des années 1960, les changements de pratiques de lectures, l'interpénétration croissante entre bande dessinée et industries multimédiatiques, ainsi que le colossal succès de la série *Astérix*, entreprennent de bouleverser le marché. Alors que la presse voit se multiplier les nouveaux titres, une partie de plus en plus significative de la création se déplace vers la sphère de la librairie. Dans les années 1970, ces transformations aboutissent à l'émergence d'une génération d'éditeurs s'emparant de l'album de manière nouvelle ; les catalogues d'éditeurs cessent alors d'être systématiquement adossés à des titres de presse, et le profil des éditeurs se diversifie considérablement. Après une décennie d'effervescence créatrice et éditoriale, les années 1980 correspondent à une rentrée dans le rang pour l'album de bande dessinée. Alors que la bande dessinée perd de son aura infantile ou transgressive auprès des élites cultivées, les éditeurs les plus puissants commencent à regarder différemment un secteur qu'ils avaient jusque-là négligé. Ainsi, dans les années 1980, la plupart des éditeurs généralistes s'intéressent eux-mêmes à l'album de bande dessinée ; ils s'implantent d'autant plus facilement sur ce segment de marché que les concurrents qu'ils affrontent alors sont des compétiteurs de petite taille, souvent grandis trop vite.

I. LE PÉNIBLE RETOUR D'HACHETTE

En témoignant d'un regain d'intérêt pour la bande dessinée, Hachette renoue avec un pan négligé de son fonds. Au début des années 1970, l'éditeur porte en effet l'héritage lointain de la maison qui a dominé le marché de l'album dans les années 1930 avec ses éditions bâclées des aventures de *Mickey* et ses albums plussoignés de *Zig et Puce*. La longue éclipse de la bande dessinée dans le catalogue Hachette, entamée dans les années 1950, prend fin au début des années 1970, sous l'influence de plusieurs facteurs. Outre les transformations générales du paysage éditorial, et la place croissante dévolue au livre dans l'économie de la création de bande dessinée, il semble qu'une place centrale soit à accorder

à Claude Moliterni, figure incontournable du mouvement bédéphilique, passé par la librairie Hachette, qui ne saura cependant pas le retenir[616]. Né en 1932 à Paris, il entre en 1955 chez Hachette, comme documentaliste au département Littérature générale, puis directeur du service iconographique des classiques Hachette[617]. Il reste en tout dix-huit ans dans la maison, tout en commençant à publier plusieurs dizaines de romans policiers et d'espionnage aux éditions Ferenczi, Arabesque ou Galic, sous des pseudonymes variés (Éric Cartier, Olivier Fontaine, Marc Jourdan, Yves Sainclair[618], Frank Dauvage, Karl von Kraft – pseudonyme qu'il utilise également pour signer des scénarios de séries radiophoniques, entre 1955 et 1965). En 1964, c'est lui qui prend la tête des putschistes qui, après avoir échoué à prendre le contrôle du Club des bandes dessinées, choisissent de fonder en novembre 1964 la Société civile d'études et de recherches sur les littératures dessinées (SOCERLID). Dans le cadre de cette association, Claude Moliterni fait preuve de ses qualités de zélote infatigable de la bande dessinée, multipliant les manifestations dédiées à la bande dessinée pour faire publiquement la preuve de sa valeur artistique, à travers l'exposition « Dix millions d'images » (1965), suivie de nombreuses autres, organisant des festivals (dont la première édition de Lucca, matrice d'Angoulême), animant les revue *Phénix* et *Pogo-Poco*, dirigeant rééditions et sommes historiques[619].

On manque encore de précisions sur la manière exacte dont Claude Moliterni a pu, en interne, pousser à une réévaluation de la place de la bande dessinée dans le catalogue de la librairie Hachette[620]. L'éviction de Jean Mistler du poste de directeur général d'Hachette en 1968 pourrait en partie expliquer l'ouverture relative du catalogue à la bande dessinée. Il ne fait cependant guère de doute que c'est Claude Moliterni qui fait revenir aussi massivement la bande dessinée dans le catalogue, sensibilisant son employeur à l'effervescence créatrice de la bande dessinée. On peut sans doute considérer qu'il est étranger à la publication en album des titres de *Mickey à travers les siècles* à partir de 1970, de manière accélérée (onze titres entre 1970 et 1971). Les albums Walt Disney,

[616] Claude Moliterni n'a malheureusement pas laissé d'archives lors de son décès, en janvier 2009. À la différence de Pierre Couperie, son complice de longue date, ses archives personnelles n'ont pas fait l'objet d'un don permettant de travailler sur ce passeur culturel crucial, scénariste, critique, historien de la bande dessinée, éditeur, organisateur d'expositions et de festivals...

[617] Fabrice Piault, « La mort de Claude Moliterni », *Livres Hebdo* n° 3, 22 janvier 2009.

[618] On peut remarquer que Claude Moliterni retrouve le nom d'Yves Sainclair pour nommer un héros dont il scénarise les aventures aux éditions Dargaud.

[619] Pour plus de détails concernant le rôle de Claude Moliterni dans la revalorisation et la patrimonialisation de la bande dessinée, voir infra, III, « Bédéphilie et patrimoine : l'invention d'un lecteur ».

[620] Il n'est pas interdit de penser que le dépouillement des archives de Pierre Couperie apportera des éclairages bienvenus sur ce point ; il faut cependant attendre la réalisation de la thèse de doctorat de Julie Demange sous la direction de Pascal Ory (« Les pionniers de la bédéphilie française. Émergence et construction d'un mouvement bédéphile en France, 1961- 1977 »).

chasse gardée de Paul Winkler, appartiennent très vraisemblablement, au sein de l'empire Hachette, à d'autres sphères que celles sur lesquelles Moliterni peut jouer.

On peut cependant estimer qu'il a introduit dans la maison le premier ouvrage théorique de Pierre Fresnault-Deruelle, *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française*, qui introduit l'analyse sémiotique dans l'univers de la bande dessinée ; Pierre Fresnault-Deruelle est alors collaborateur depuis plusieurs années de *Phénix*, revue dirigée par Claude Moliterni. Le poids de Moliterni dans le repositionnement d'Hachette dans le secteur de la bande dessinée apparaît surtout avec force lors de la sortie des premiers albums de bande dessinée non issus de la galaxie Walt Disney, en 1973. Lors du lancement des albums de la collection « Pif Album », il fait ainsi la preuve de son caractère irremplaçable, organisant le cocktail, supervisant la liste des invités, parmi lesquels toute une série de représentants du monde du fanzinat, de la critique et du futur renouveau éditorial, dont Jacques Glénat et son bras droit Henri Filippini, Claude Gendrot, Louis Cance, André Gourmelen, André Leborgne, Jean-Pierre Dionnet[621]...

Ce rapprochement paradoxal entre la « pieuvre verte » et l'éditeur communiste, il faut sans doute le lier à l'influence de deux hommes, qui ont pu combler le gouffre entre les deux maisons : Claude Moliterni d'une part, et André Limansky de l'autre. Le militantisme du premier se traduit notamment par l'organisation régulière de séances de projection, pendant lesquels sont dévoilés et commentés des classiques de la bande dessinée, américaine en particulier, commentés par Pierre Couperie et Claude Moliterni. Les auteurs de *Vaillant* puis de *Pif* sont régulièrement présents à ce qui s'impose comme l'un des seuls rendez-vous collectifs, pour des professionnels accoutumés au travail solitaire. Plusieurs témoignages évoquent ainsi la présence régulière des dessinateurs de *Vaillant* aux projections organisées par la SFBD, et le prix « Phénix » décerné au dessinateur-vedette Paul Gillon en 1972 pour son « Jérémie » n'a pu que renforcer les liens. C'est également Claude Moliterni qui introduit Georges Rieu auprès d'Hugo Pratt, au cours de la cinquième édition du festival de Lucca[622], où Pratt se voit honorer du prix du meilleur dessinateur italien pour « Una ballata del mare salato[623] », par un jury international comprenant,

[621] S 14 B5 HAC C 176, liste des invités pour le cocktail du 20 octobre 1973.
[622] Hugo Pratt et Dominique Petitfaux, *De l'autre côté de Corto*, Bruxelles, Casterman, 2012 [1990], p. 18.
[623] Palmarès complet du salon disponible sur http://www.immaginecentrostudi.org/saloni/salone05.asp.

comme représentant français, Claude Moliterni – qui vient de publier à l'occasion du salon des récits de Pratt dans *Phénix*[624].

Le rapprochement entre les maisons est également à relier à l'arrivée, au début des années 1960, d'un commercial recruté pour assainir la gestion des éditions Vaillant et apporter un souffle nouveau : André Limansky. Vétéran de la guerre d'Indochine, ancien de chez Hachette, il a été recruté précisément pour professionnaliser la direction commerciale. Arrivé pendant les derniers temps de *Vaillant*, André Limansky fait preuve d'une grande inventivité pour accroître la diffusion du journal, alors en perte de vitesse, multipliant les campagnes commerciales, notamment par le biais de porte-clefs[625].

Ainsi, au début des années 1970, le clivage entre l'éditeur militant et l'industriel de l'édition que peut incarner Hachette n'a plus guère de réalité. Ce rapprochement se traduit par la publication d'une première salve de quatre titres dans cette collection « Pif Album » , avec un titre du *Pif* de Louis Cance mais, surtout, trois titres d'aventures reprenant des aventures de Docteur Justice, Rahan et Robin des Bois. La publication de ces titres s'accompagne du lancement d'une collection qui semble faite sur mesure pour Claude Moliterni, « Maîtres de la bande dessinée », qui publie les héros dont *Phénix* vante les mérites : Flash Gordon / Guy l'Eclair, le Fantôme, Mandrake, la famille Illico, Pim Pam Poum... autant de héros américains de « l'Âge d'or » que Moliterni affectionne et défend avec force dans son entreprise de valorisation de la bande dessinée. La réalisation de ces éditions est d'autant plus aisée que les droits sont détenus, pour la France, par Edi-Monde et Opera Mundi. Mais c'est bien Claude Moliterni qui semble œuvrer à la réalisation de ces albums, ou en tout cas à leur valorisation, organisant un cocktail promotionnel avec Lee Falk à l'occasion de son passage par l'Europe sur le chemin de Lucca[626].

Claude Moliterni est pourtant sur le départ, et on peut interpréter la collection comme une tentative désespérée de retenir l'éditeur. Dans cette hypothèse, Hachette comprendrait un peu trop tard la valeur de cet employé qui, sa journée de travail terminée, organisait festivals et expositions avec une efficacité reconnue de tous. C'est en effet fin 1973, les deux collections lancées, que Claude Moliterni part prendre ses fonctions de directeur littéraire chez Dargaud, fonction qu'il occupe jusqu'à la fin des années 1980. En juillet

[624] Hugo Pratt, « Wheeling », *Phénix* n°11, octobre 1969, pp. 10-31. Le numéro de *Phénix* est en fait largement consacré à Pratt, qui illustre la couverture et est interrogé par Pierre Couperie et Claude Moliterni, sous le titre « un maître du noir et blanc ».

[625] Richard Medioni, *« Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », op. cit.*, p. 266.

[626] S 14 B5 HAC C 176, courrier du 10 juillet de Maurice Fleurent à G. Gauthier (Opera Mundi).

1973, Hachette n'a toujours pas de remplaçant pour prendre la succession de Moliterni[627], et s'en remet aux titres que celui-ci a préparés et négociés. Tentative de garder un collaborateur précieux ? L'hypothèse doit cependant tenir compte de la réalisation particulièrement médiocre des albums Hachette de la collection « Maîtres de la bande dessinée », qui avec leurs couleurs criardes et leurs maquettes poussives, sont loin de l'exigence de qualité nettement discernable dans les rééditions entreprises sous la houlette de Moliterni chez Horay ou la SERG. Avec seize mille exemplaires vendus en moyenne[628], la collection démarre pourtant correctement. Mais elle n'est pas poursuivie au-delà de 1975. La collection « maîtres de la bande dessinée » s'interrompt dès 1974, asséchée par le départ de Moliterni, et Hachette ne prend pas même la peine de publier l'ensemble des titres préparés par son ancien employé avant son départ, laissant ainsi au placard une édition de *Blondie,* de Chic Young[629]. L'éditeur persiste une année supplémentaire avec une collection « bande chamois » qui publie aussi quelques-uns des grands héros de ces années 1930 (Agent Secret X9, Rip Kirby ou Prince Vaillant), mais jette l'éponge dès la fin de l'année 1975, au moment où Hachette traverse une grave crise surmontée en nommant Jacques Marchandise, ancien directeur général de Pechiney, à la tête d'Hachette[630]. Avant même cette interruption, la collaboration avec les éditions Vaillant tournaient court, suite à l'ambition des éditeurs communistes de rassembler leur production en créant les éditions du Kangourou, adoptant enfin une véritable politique de création d'albums... abandonnée deux ans plus tard. Dans les années 1980, les éditions Vaillant tentent d'abord l'association avec les éditions G.P. Rouge et Or (1980-1982), avant d'être fondues dans l'ensemble éditorial Messidor-Farandole-VMS.

Par la suite, le programme éditorial d'Hachette reste très modeste, et concentré sur l'univers de Walt Disney. À partir de 1981, l'intégration du catalogue Novedi signe une légère inflexion, mais ce n'est qu'en 1982 que peut se remarquer une réelle politique de création, avec l'adaptation de récits tirés de ses « Bibliothèque verte » et « Bibliothèque rose » sous forme de bande dessinée : *Le Club des Cinq, Fantômette, L'Etalon noir, Les Six compagnons*... Il faut ajouter à ces titres quelques publications à tonalité historique, comme la collection « La vie privée des hommes » ou des tentatives de coups médiatiques, comme un *Il était une fois Yannick Noah* signé de deux transfuges de *Pif*, son ancien rédacteur en

[627] S 14 B5 HAC C 176, courrier du 10 juillet 1973 de Maurice Fleurent à André Limansky.
[628] S14 B3 HAC C 156, ventes 1973.
[629] S 14 B5 HAC C 176, courrier du 10 juillet de Maurice Fleurent à G. Gauthier (Opera Mundi).
[630] Jean-Philippe Mazaud, *De la librairie au groupe Hachette (1944-1980) : transformations des pratiques dirigeantes dans le livre*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Patrick Fridenson, EHESS, 2002, p. 421.

chef, Claude Gendrot, et l'un de ses dessinateurs vedettes, André Chéret, auteur de « Rahan ».

II. LES DIFFICULTÉS CROISSANTES DES ÉDITEURS HISTORIQUES

Face à l'implication croissante de gros éditeurs généralistes tels qu'Albin Michel ou Hachette, et dans un contexte économique morose, les éditeurs qui au début des années 1950 faisaient figure de pionniers, se trouvent dans des situations de plus en plus fragiles dans les années 1980.

A. Dargaud : une maison confrontée à l'effondrement de ses titres de presse

Ces maisons historiques sont fragilisées par le déclin des titres de presse. Ce déclin est généralisé, mais n'affecte pas toutes les maisons avec la même force. En 1980, *Le Journal de Mickey*, *Picsou-Magazin*e et *Pif-Gadget*[631] se maintiennent tous trois au-dessus de la barre des 300 000 exemplaires vendus. *Spirou*, lui, est passé sous la barre des 80 000 exemplaires[632], *Pilote* sous les 60 000[633] et *Tintin*, un an plus tard, sous les 50 000 exemplaires vendus, tout comme *(A Suivre)*[634]. L'ensemble de la presse spécialisée se trouve donc dans une situation de fragilité par rapport aux années 1960. Cette baisse a été particulièrement brutale pour la plupart des titres de presse. Ainsi, *Tintin*, qui tire en 1974 à environ 241 000 exemplaires en moyenne, ne diffuse plus en 1981 que 49 000 exemplaires. *Pilote*, qui tirait à 168 000 exemplaires en 1975, divise presque son tirage par deux en cinq ans, passant à 83 000 exemplaires en 1980. Les chiffres de diffusion mettent surtout en avant un phénomène marquant : la résistance des titres de presse non adossés à un catalogue éditorial.

Le phénomène de baisse des tirages et des ventes affecte ainsi également des titres comme *Le Journal de Mickey* ou *Pif-Gadget*, mais dans des proportions bien moindres. *Pif* passe de 1975 à 1980 de 500 000 à 439 000 exemplaires tirés en moyenne, et *Mickey* de 420 000 à 412 000. En revanche, les titres de presse adossés à un catalogue éditorial peinent nettement à se définir une identité.

[631] Tirage à 439 000 de moyenne, diffusion 333 308.
[632] 77 822 diffusion payée.
[633] 59 233 diffusion payée.
[634] 45 230 ex diffusion payée.

Devenu mensuel en juin 1974, *Pilote* est encore, en 1980, un magazine à la créativité forte. Le journal voit ainsi le retour du « Grand Duduche », l'éternel adolescent en colère absent du journal depuis 1972, et la publication des premières pages de « La Foire aux immortels » d'Enki Bilal, premier volet de sa trilogie Nikopol dépeignant l'arrivée de dieux égyptiens en pyramide volante au-dessus d'un Paris post-apocalyptique gouverné par le dictateur Jean-Ferdinand Choublanc. Entre continuités du *Pilote* goscinnien et renouvellement générationnel, le journal semble manifester la réussite de la reprise de la rédaction par Guy Vidal, en 1974. En 1982, la reprise de *Charlie Mensuel* manifeste les ambitions de Dargaud en matière de presse. Apparu en février 1969, décalqué de l'Italien *Linus, Charlie Mensuel* s'est imposé aux éditions du Square comme l'un des phares de la bande dessinée dite « pour adultes ». Dirigé par Delfeil de Ton, Georges Wolinski puis Willem, le magazine alterne rééditions de « classiques » américains (« Pogo » de Walt Kelly, « Krazy Kat » de George Herriman, « Li'l Abner » d'Al Cap, « Dick Tracy » de Chester Gould), traductions étrangères (les Italiens Guido Buzzelli, Guido Crepax ou Benito Jacovitti, les Argentins Carlos Sampayo, Joze Munoz, Copi, installé à Paris depuis 1962 ou Alberto Breccia, le Néerlandais Joost Swarte...) et de nouveaux auteurs français : Alex Barbier, Golo, Francis Masse, Daniel et Alex Varenne... En septembre 1982, le titre s'interrompt après 152 numéros, victime probable des difficultés financières de son éditeur. Georges Bernier se met alors en quête d'un repreneur, et contacte tour à tour le groupe Filipacchi, Albin Michel et Dargaud[635]. Le premier décline, tandis que le deuxième n'est intéressé que par l'édition d'albums, et c'est Dargaud qui reprend le titre, qui reparaît en mars 1982, sous la direction de Nikita Mandryka, puis de Claude Moliterni et Philippe Mellot[636].

L'euphorie est cependant de courte durée, et 1985 marque le tournant des difficultés pour les initiatives de Dargaud en matière de presse. *Charlie Mensuel* version Dargaud, après avoir pendant quelques numéros marché sur les traces des premiers numéros du Square, le titre continue largement la démarche entamée auparavant, tout en plaçant de plus en plus, en couverture, de jeunes femmes dénudées (« Les Pin-ups de la route », « les filles du rock », « spécial Frou-Frou », « Pirates de charme », « Emmanuelle »...). En janvier 1985, le magazine tourne le dos aux reportages « sexy » avec une nouvelle formule ; la revue passe de 100 à 132 pages, et le prix de 15 à 25 F ; les ambitions sont rabattues dès le mois de juin, avec un retour à 116 pages tandis que le prix, lui, ne varie

[635] Patrick Gaumer, *Les années « Pilote »*, *op. cit.*, p. 262.
[636] *Ibid.*

pas. Ces changements de formules ne réussissent pas à sauver le titre, qui fusionne en mars 1986 avec *Pilote*.

De son côté, *Pilote* est loin d'être en bonne santé. Le rachat de *Charlie Mensuel* fait passer Guy Vidal de la rédaction en chef du périodique au poste de directeur de collection et Jean-Marc Thévenet est propulsé rédacteur en chef. L'éloignement du rédacteur en chef qui avait géré l'après-Goscinny coïncide avec des difficultés croissantes pour le titre. En 1980, sa diffusion est déjà sous les 60 000 exemplaires ; en 1984, elle passe sous les 40 000 exemplaires. Dès 1984, tout en conservant Jean-Marc Thévenet à la rédaction en chef, Dargaud place Nikita Mandryka à la direction de la rédaction, et la maquette est à nouveau modifiée. En 1985, Jean-Marc Thévenet est remplacé par Francis Lambert, qui s'était distingué dans la reprise de *L'Écho des Savanes*. *Pilote* entame alors une modification de fond en comble de sa pagination (passant de 108 à 132 pages), de son prix (de 16 à 20 F) et de son format (de 21,5x27,5 à 22,5 x 30 cm), se posant alors comme un magazine « ouvert aux courants d'air du temps » et qui « se donne les moyens d'aller jusqu'au bout. Mais pas plus loin[637] ». Après seulement quatre numéros, Lambert est remplacé par Guy Vidal, assisté de Guy Delcourt, nommé secrétaire général de la rédaction, et les dessins reprennent leur place en couverture ; signe des angoisses montantes, en octobre 1985, la couverture s'inquiète déjà de l'effet des nouvelles technologies sur la bande dessinée : « L'ordinateur va-t-il tuer la BD ? », s'interroge un Popeye dévoré par les pixels[638]. En 1986, redescendu à 37 233 exemplaires de diffusion moyenne payée, le journal fusionne avec *Charlie mensuel* à partir de mars 1986, devenant un *Pilote et Charlie* continuant bien plus *Charlie* que son homologue. Un mois plus tard, Dargaud adjoint à ces titres fusionnés *Spot BD* qui porte en sous-titre « premier grand magazine d'information BD ». Ce titre se positionne comme un support spécifiquement tourné vers les librairies. Affichant un prix de vente de 8 F, il est en fait cédé gratuitement par l'éditeur aux libraires – en échange de la commande d'albums Dargaud – qui l'offrent souvent à leur clientèle[639] et, d'ailleurs, la maquette prévoit un espace de couverture où le libraire peut venir apposer son tampon.

[637] Francis Lambert, « Jusqu'au bout », *Pilote* n°128, janvier 1985, p. 3.
[638] Sn, *Pilote* n°136, octobre 1985, p. 1.
[639] Patrick Gaumer, *Les années « Pilote »*, *op. cit.*, p. 288.

Ill. 22 *Spot BD* n°1, avril 1986

Les frontières entre presse et édition sont donc de plus en plus poreuses avec ce journal directement vendu en librairie, qui propose, en guise d'informations, entretiens avec les auteurs, chroniques d'actualités et listes des albums parus qui se concentre sur les auteurs maisons ou les éditeurs diffusés par le groupe Dargaud (Aedana, Blake et Mortimer). Catalogue publicitaire, le journal publie également du contenu inédit, présentant notamment *La Guerre des Mondes* vue par Jacobs, ou *La Femme Piège* de Bilal ; la logique éditoriale y est sans conteste celle d'appâter le client pour l'inciter à acheter les albums vendus à côté du journal. La formule ne tient cependant que pendant sept numéros et en février 1987, *Spot BD* passe de 52 à 84 pages et coûte 10 F. Le titre n'est plus cédé aux libraires, mais vendu par leur intermédiaire[640] et, en novembre 1987, ultime évolution, *Spot BD* et *Pilote et Charlie* alignent leurs prix de cession et leur pagination ; la seule différence entre les deux revues, outre leur titre, n'est que la couverture – et le lieu d'acquisition, kiosque ou librairie. Alors que le déclin de la presse s'accélère, Dargaud envisage semble-t-il de limiter la casse en se déportant vers les lieux de vente spécialisée que sont les librairies. Le nouveau titre, qui évolue de plus en plus sur le même terrain que *Pilote et Charlie*. *Spot BD* disparaît en juin 1988, après 23 numéros ; en octobre 1989,

[640] *Ibid.*

Pilote et Charlie fête les trente ans d'Astérix et de Pilote. Un mois plus tard, le magazine s'éteint.

B. La douloureuse transmission de Dupuis

1. Le Journal de Spirou : de la difficulté de vieillir avec son lectorat

Fragilisée par les recompositions du marché de la bande dessinée, Dargaud se rapproche en ceci de Dupuis. Au milieu des années 1970, la maison est en pleine expansion. En 1975, Dupuis publie vingt-neuf albums de bande dessinée, mais la maison est confrontée à une concurrence croissante qui l'oblige à renouveler son catalogue. Les rééditions auxquelles se livrent les libraires-éditeurs bruxellois poussent ainsi la maison Dupuis à se lancer elle aussi dans la réédition, republiant des *Félix* de Tillieux ou le *Tarawa, atoll sanglant* de Charlier et Hubinon. Ces rééditions répondent aussi à une crise du journal, liée à la production de plus en plus sporadique de Franquin. Le ralentissement de la création des gags de Gaston se traduit ainsi, à partir de 1974, par l'apparition du strip américain « Beetle Bailey » de Mort Walker, qui met en scène l'éternel tire-au-flanc Beetle, confronté à son sergent-instructeur colérique et à une galerie de personnages secondaires. Apparue en 1971 dans quelques pages de *Charlie,* la série tente de pallier le trou béant laissé par Franquin dans le journal. Publiée de 1974 à 1975 dans les pages de *Spirou,* la série laisse peu à peu la place à un « Coin des classiques », dans lesquels sont republiés de vieux gags de Gaston.

C'est cependant surtout l'épisode de la publication du *Trombone illustré* qui témoigne du positionnement délicat de *Spirou* dans la deuxième moitié des années 1970[641]. Paru du 17 mars au 20 octobre 1977 sous l'impulsion d'André Franquin et d'Yvan Delporte, le *Trombone illustré* est un supplément agrafé dans trente numéros de *Spirou*. Annoncé dès le n°2026 du 10 février 1977 par les mêmes empreintes de pas bleues qui avaient précédé l'arrivée de Gaston dans les pages du journal, le supplément reprend du gaffeur son esprit de subversion et radicalise le dynamitage en règle de l'esprit boy-scout du journal. Sous-titré dès son premier numéro « le plus fort tirage des hebdomadaires clandestins de langue française », le contre-journal au sein du journal accueille, outre Franquin, Jean Roba, Jijé ou Sirius les signatures de Claire Brétécher, Marcel Gotlib, Alexis, Enki Bilal, F'Murr,

[641] *Le Trombone illustré* a fait l'objet d'un recueil récent : Alain De Kuyssche, *Le Trombone illustré*, Marcinelle / Paris, Dupuis, 2009. Le journal clandestin occupe également une place centrale dans l'ouvrage consacré à Yvan Delporte : Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *Yvan Delporte : réacteur en chef*, Marcinelle, Belgique, 2009.

Comès, Dany, Grzegorz Rosinski, Jacques Tardi, René Hausman et les premiers dessins de Frédéric Jannin ou encore Jean-Claude Mézières, Serge Clerc et Moebius. Gotlib et Alexis animent alors *Fluide Glacial*, Claire Bretécher publie dans *Le Nouvel Observateur* tandis que Bilal, lui, est un habitué de *Pilote* qui se lance dans l'aventure *Métal hurlant*. Tardi, qui publie l'année précédente *Adèle et la Bête* chez Casterman, est déjà passé par *Pilote, L'Écho des Savanes, Métal hurlant* et compte à son actif plusieurs albums chez Dargaud et Pepperland. Ce sont donc des auteurs incontestablement inscrits dans la production adulte, qui créent dans un hebdomadaire encarté dans un magazine enfantin, véritable tournant témoignant de l'ampleur des bouleversements qui affectent la bande dessinée. Écho porté de la vivacité éditoriale du début des années 1970, *Le Trombone* reprend certaines des préoccupations « adultes » de cette bande dessinée, brisant les conventions formelles du récit.

Le contre-journal publie également des traductions du flamand et de l'anglais, trace manifeste du polyglottisme d'Yvan Delporte ; le Néerlandais Peter de Smet et, surtout, l'Américain Gustave Verbeck, qui signe Verbeek, d'origine néerlandaise, né en 1867 à Nagasaki, et publié aux États-Unis après avoir poursuivi ses études artistiques à Paris. Verbeck, publié à la fin du XIX^e^ dans la presse illustrée humoristique (*Le Rire, Le Chat noir*[642]) est surtout connu pour ses récits s'inscrivant dans la tradition des images à double sens des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Quelques-uns de ses « Upside-Downs » ont été publiés au début du XX^e^ siècle sous le titre « M. et Mme d'Alenvers » dans *Le Petit journal illustré de la jeunesse*, sous une forme tronquée et c'est surtout dans les années 1970 que cet auteur pionnier des jeux formels est redécouvert, d'abord dans les pages de *Phénix* en décembre 1969 (deux planches), puis dans *Charlie Mensuel* (une planche[643]) et, surtout, avec la publication par Pierre Couperie chez Pierre Horay d'un recueil, intitulé *Dessus-Dessous* (dont la couverture peut, évidemment, se lire indifféremment dans un sens ou dans l'autre). Le *Trombone illustré* n'en publie qu'un échantillon, mais cette publication patrimoniale d'un pionnier oublié des jeux formels en dit long sur l'ambition artistique qui anime les rédacteurs du journal.

Les auteurs maisons se livrent eux-mêmes à un déboulonnage en règle de leur propre œuvre, Jijé s'attaquant par exemple dans « Que Barbaribad ! » à une satire féroce de son

[642] Antoine Sausverd, « Plus de Verbeck », http://www.topfferiana.fr/2010/09/plus-de-verbeck/ (consulté le 8 juillet 2013).
[643] Nathalie Michel, « Connaissez-vous *Upside Downs of Little Lady Lovekinds and Old Man Muffaro* ? », http://bdzoom.com/1457/patrimoine/connaissez-vous-upside-downs-of-little-lady-lovekinds-and-old-man-muffaro/ (consulté le 8 juillet 2013).

« Jerry Spring » ou Sirius, avec « Arthur Gordon Penterghast », moquant les aventures de « Pemberton » qu'il publie simultanément dans *Pilote*... Le journal joue aussi de l'autofiction en décrivant les incertitudes d'une rédaction « pirate » et égratigne au passage les errements de l'industrie éditoriale et les contraintes des journaux « grand public », défendant ainsi une certaine vision de l'édition. L'expérience s'interrompt après trente numéros, dénonçant la censure à laquelle se serait livré M. Boulier, le comptable des éditions Dupuis fantasmé par Franquin dans « Gaston Lagaffe » :

> Et voilà. C'est la fin d'un beau rêve. On était bien tranquilles dans notre cave, à essayer de vous torcher un journal marrant, intéressant, autre chose que la bouillie insipide qu'on sert aux jeunes d'habitude. Malheureusement, M. Boulier a trouvé le chemin de notre bureau souterrain. Il a grommelé quelques mots à propos de la sécurité et de l'hygiène[644] [...].

Bien que jouant la dénonciation de la censure, la victoire du conformisme sur les forces créatrices, il semblerait cependant que la lassitude ait constitué le moteur premier de cet arrêt, à en croire le témoignage rétrospectif de Frédéric Jannin[645]. L'arrêt de l'expérience n'équivaut pas à une rentrée dans le rang complète pour le journal, qui tâche de cultiver l'impertinence et l'irrévérence, notamment avec les « hauts de page » de Yann et Conrad, arrivés trop tard pour le *Trombone illustré*.

2. La transmission de la maison Dupuis à une nouvelle génération

Parallèlement aux changements qui animent le journal, les éditions Dupuis sont elles aussi profondément travaillées par un mouvement de renouvellement générationnel. En mai 1972, la limite d'âge des administrateurs, PDG et directeurs généraux de la filiale française est fixée à 70 ans. Si Charles, né en 1918, a encore quelques années devant lui, l'urgence de la transmission se manifeste surtout pour les trois autres membres du quatuor de direction, Paul, né en 1907, René Matthews, né en 1906, et Marcel Dupuis, né en 1908. Aussi assiste-t-on, en 1975-1976, à un mouvement intense de transfert d'actions et de nominations d'administrateurs, afin de transmettre le pouvoir à la génération suivante[646]. En mars 1955, l'augmentation de capital à laquelle la famille avait procédé se traduit par une concentration des parts entre les mains des quatre membres, René, Paul, Marcel et Charles, chacun pourvu de 2095 parts, 165 parts se trouvant réparties entre divers

[644] SN, « Ce texte ne paraîtra pas », *Le Trombonne illustré* n°30, supplément de *Spirou* n°2062 du 20 octobre 1977.
[645] Frédéric Jannin, dans Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *Yvan Delporte*, *op. cit.*
[646] Nous nous appuyons ici sur les bordereaux de transfert d'actions de la société parisienne. Danny de Laet, dans *L'Affaire Dupuis*, livre une version plus romanesque de cette transmission, que nous n'avons pu ni infirmer ni corroborer. Voir sur ce point Danny de Laet, *L'affaire Dupuis*, *op. cit.*, p. 19-31.

actionnaires extérieurs à la famille, mais visiblement tous employés par les Dupuis[647]. Entre décembre 1975 et février 1976, Louise et René Matthews, détenteurs respectivement de 1046 et 1047 actions, transmettent leurs actions à sept de leurs huit enfants[648]. Chacun des parents donne 131 actions à Pierre, Jacques, Philippe, Paul, Marie-Christiane (épouse Luc Somonart), Marie-Françoise (épouse Jean-Pierre Blampain) et Marie-Thérèse (épouse Marc Lonfils) – se gardant donc, respectivement, 129 et 130 actions. Ce transfert d'actions à la génération du dessous s'opère au même moment pour chacune des quatre branches, avec des modalités variables de Charles, plus jeune et père de trois enfants, à René Matthews et ses sept (ou huit) descendants. Les époux des filles de cette troisième génération de Dupuis, eux, sont servis directement par leurs femmes ; en 1976, Marie-Thérèse, née Matthews, cède deux actions à son époux Marc Lonfils, afin de lui ouvrir la porte d'une nomination à un siège d'administrateur[649].

Ainsi, le 11 juin 1976, le conseil d'administration entérine la nomination de quatre nouveaux administrateurs : Bénédicte Daudon, fille de Marie-Thérèse et Marcel Dupuis, née en 1954, Michel Dupuis, fils de Paul et Blanche, né en 1935, Jean-Luc, fils de Charles et Tharsille, né en 1943[650], et Marc Lonfils, né en 1942 et marié à Marie-Thérèse Matthews. L'année suivante, René Matthews a en outre laissé sa propre place à son fils Pierre, rentré des États-Unis où il s'était établi, en lisière de l'agglomération de Chicago. La répartition des tâches est sans équivoque : aux femmes, les actions et, aux maris, les sièges d'administrateurs. Le 13 août 1979, Bénédicte Daudon, fille de Marie-Thérèse et Marcel Dupuis, née en 1954, cède deux actions à son mari, nommé administrateur par l'assemblée générale du 25 juin, en remplacement de son beau-père atteint par la limite d'âge[651]. Cette transmission du capital permet un remplacement générationnel ; le 13 juin 1978, Étienne Dupuis remplace son père Paul, atteint par la limite d'âge[652]. La répartition du capital obéit

[647] Le plus gros de ces actionnaires, Raymond Coley, est en effet le premier représentant des Dupuis à Paris. Archives Hachette, S5 B3 HC C2, compte-rendu de l'Assemblée générale extraordinaire du 23 mars 1955.

[648] La généalogie des Dupuis proposée par Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou*, *op. cit.*, p. 309 mentionne en effet l'existence d'un huitième enfant, Jean, né en 1940, qui n'apparaît pas dans ce partage. Est-il décédé au moment du partage ? Rien ne permet, à ce stade, de l'affirmer.

[649] Archives Hachette, S5 B4 HAC C51.

[650] Jean-Luc démissionne de son poste d'administrateur le 15 juin 1977 pour laisser la place à son frère Pierre, né en 1944. Celui-ci décède le 1er juin 1978 ; ses actions sont alors transmises à ses deux enfants mineurs, Grégory, né à Mexico en 1970 et Rodolphe, né à Tournai en 1974, et l'usufruit en est géré par sa veuve, Marijke. S5 B4 HAC C51, succession de Pierre Xavier Marcel Ghislain Dupuis auprès de Jean-Marie Vanneste, notaire de résidence à Ixelles, sd. Jean-Luc reprend alors le siège d'administrateur laissé vacant par son frère.

[651] S5 B4 HAC C5, compte-rendu de l'Assemblée générale ordinaire du 25 juin 1979. Gilles Daudon a donc occupé quelques mois des fonctions d'administrateur sans posséder d'actions en propre – mais nous ignorons la nature de son contrat de mariage.

[652] Idem, compte-rendu de l'Assemblée générale ordinaire du 13 juin 1978.

aux mêmes règles de partage en quatre groupes dans la société belge, tout au moins en 1984 ; l'enquête de Danny de Laet nous fournit en effet la répartition des 39 000 actions de la société anonyme belge, divisées en quatre groupes de 9 750 actions. Celles-ci, à l'intérieur de chaque groupe familial, sont diversement réparties ; ainsi, Charles Dupuis conserve la part du lion avec ses 6 750 actions, les trois mille autres étant dévolues à Jean-Luc, Christine Van Neste et la veuve de son fils, au titre de tutrice des petits-enfants[653]. À l'inverse, Marcel Dupuis ne conserve en propre que deux cent cinquante actions, contraint de répartir le portefeuille familial en raison des droits de succession, croit savoir Danny de Laet. En revanche, la Société d'Edition, de Presse et de Publicité (SEPP) n'inclut pas dans son capital la famille de Marcel Dupuis ; créée en 1955, la société est en janvier 1984 devenue Services to Extend Promotion and Production, une société anonyme au capital d'1,25 millions de francs, répartis en quatre cent actions. Cent actions sont allouées aux trois familles de René Matthews, Paul et Charles Dupuis, le dernier paquet de cent actions étant attribué à Jacques Génot, « responsable de la comptabilité de la société et le gardien de ses menus secrets[654] ».

La transmission générationnelle aboutit donc à une dilution du capital de la société, toujours réparti en quatre groupes, mais de plus en plus éclaté. Observateur attentif du relais des générations, Danny de Laet porte des jugements féroces sur les petits-enfants de Jean Dupuis :

> Les enfants prenaient des habitudes fort éloignées de la frugalité d'un Jean Dupuis ou des années d'apprentissage de leurs géniteurs. Se bousculant au portillon du paradis de Marcinelle, ils se trouvaient devant un goulet n'acceptant que quatre élus, un par clan, en remplacement des patriarches. En transformant la SPRL en SA, on arriva à tous les intéresser plus ou moins, par le jeu de l'actionnariat. Ceux qui ne pourraient se caser disposeraient néanmoins de dividendes que l'on espérait de plus en plus gros […]. La troisième génération se forma en Maffia. Ses représentants officiels jouant le rôle de Parrains tandis que quelques comptables discrets comme des tombes assuraient les tâches de Consiglieri. Les sociétés vampires se multiplièrent derrière un brouillard de promesses […]. C'est un Dupuis de la seconde génération qui lança un jour, à l'étonnement de ses auditeurs, cette profession de foi résumant le nouvel évangile : « un moment de honte est vite passé, alors que l'argent reste... »
>
> Les jeunes vautours ont vite accusé réception. Choisis par les patriarches, cooptés au sein de chaque clan, ils ne risquaient guère […]. Ayant traîné leur morgue à travers quelques services, ils se retrouvaient automatiquement au sommet en épousant les vendettas de leur clan. Leur but : dégager le maximum de bénéfices en dehors de l'imprimerie et le répartir dans le bec des oisillons attendant avidement la manne annuelle des bénéfices. Leur souci : se débarrasser du boulet que constituait le personnel fortement syndiqué de la maison mère. Leur habileté : éviter de rendre l'esclave exsangue[655].

[653] Danny de Laet, *L'affaire Dupuis*, *op. cit.*, p. 29.
[654] *Ibid.*, p. 30.
[655] *Ibid.*, p. 22.

Polémique, ce document à chaud rend compte des tensions liées à l'éparpillement du capital au moment du passage des générations. Cette transmission atteste une revendication de partage, dont les comptes-rendus de conseil d'administration se font l'écho de plus plus appuyé. Par exemple, le procès-verbal de l'assemblée générale du 10 novembre 1978 discute des résultats du premier semestre de l'année, marquée par l'augmentation des ventes du secteur librairie. Dans ce contexte,

> Marc Lonfils s'inquiète au nom du groupe qu'il représente de la chute importante des ventes *Spirou*. Des sondages pourraient nous confirmer les changements de mode (la lecture par épisodes ne semble plus avoir d'attraits). Il convient sans doute de revoir la conception du journal, la rédaction, le financement et d'envisager une orientation vers une activité audio-visuelle[656].

L'analyse des résultats de vente de l'hebdomadaire ne cherche qu'assez peu à camoufler une attaque directe contre la gestion du journal par Charles, dont c'est alors la chasse gardée, et qui n'a pas attendu l'arrivée de ses neveux pour appréhender les changements de consommation de l'illustré, qui remettent en cause le modèle économique des Dupuis. La situation du *Journal de Spirou* inquiète en effet l'ensemble des actionnaires. Déjà en 1967, le journal vend 2,74 % d'exemplaires de moins qu'en 1966[657]. C'est cependant au milieu des années 1970 que la situation commence à devenir réellement préoccupante, avec un journal qui passe sous la barre des 75 000 exemplaires vendus :

Tableau 7 Tirage et ventes du *Journal de Spirou*, 1974-1979. Sources : archives Dupuis, *Officiel de l'OJD*[658]

Année	Tirage (OJD)	Ventes en nombre d'exemplaires
1974	146 876	75 224
1975	134 034	73 209
2e trimestre 1976	132 729	72 000
2e trimestre 1977	126 457	73 211
1978	129 383	64 400

[656] Archives Dupuis, S5 C 253 HB, procès-verbal du conseil d'administration du 10 novembre 1978. Nous soulignons.

[657] Archives Dupuis, S5 B3 HC C2, AG du 19 mai 1967 ; les chiffres mentionnés renvoient au deuxième semestre de l'année, par rapport à la même période de l'année précédente.

[658] Les chiffres de vente font apparaître un décalage par rapport aux chiffres certifiés par l'OJD. Ceux-ci ne sont pas disponibles pour l'ensemble de la période mais, en 1979, ils font apparaître une diffusion payée de 88 785 exemplaires en moyenne – qui se situerait donc à des niveaux supérieurs à ceux du journal en 1974. Si les chiffres provenant des archives comptables de Dupuis nous paraissent plus fiables, cela ne disqualifie nullement les indicateurs fournis par l'OJD, qui indiquent des tendances comparables d'un titre à l'autre.

1979	118 827	57 800[659]

Malgré d'importants efforts promotionnels (700 000 F pour l'année 1977), le redressement se fait attendre, et les actionnaires débattent de plus en plus régulièrement de la situation du journal et des solutions à y apporter. Les efforts de la rédaction pour redresser le journal prêtent à des analyses contradictoires ; ainsi, en mai 1977, l'expérience du *Trombone illustré* est attaquée frontalement par une partie des actionnaires, même si Charles Dupuis réussit temporairement à arracher une poursuite de l'expérience[660].

Malgré la baisse des tirages du *Journal de Spirou*, depuis quelques années, le secteur « librairie », c'est-à-dire l'activité de production de livres, connaît un essor spectaculaire. En 1947, cette activité ne génère que 8 000 F – avec un nombre de titres extrêmement réduit. En 1951, quand la production de livres commence à être mise en place de manière structurée, l'activité représente 346 000 F de chiffre d'affaires. Quinze ans plus tard, le chiffre d'affaires a été plus que décuplé, et représente 4 370 999 F. Entre-temps, signe de l'importance croissante, le secteur est identifié en tant que tel dans les statistiques internes, comptes-rendus et documents administratifs, cessant d'être réuni au chiffre d'affaires généré par la vente de figurines en latex à l'effigie des héros du journal[661].

En 1977, le chiffre d'affaires réalisé en France par la vente de livres s'élève à presque 16 millions de francs. Parti d'un niveau insignifiant, c'est pendant la décennie 1950-1960 que le chiffre d'affaires augmente le plus fortement, multiplié par cinq. Pendant la décennie suivante, ce chiffre d'affaires est multiplié par un peu moins de trois, et le rythme s'accélère après 1970, multiplié par 3,2 entre 1970 et 1977[662]. L'évolution du chiffre d'affaires est d'autant plus spectaculaire qu'en 1967, Dupuis est affecté d'une défection majeure, celle de Morris, qui part dessiner son « Lucky Luke » dans l'hebdomadaire dirigé par son scénariste, *Pilote*. Le cow-boy est alors au sommet de sa popularité, que ce soit dans les pages de *Giff-Wiff* qui crée un groupe de travail consacré au héros début 1963[663], dans les

[659] Le chiffre de 1979 ne prend en compte que les ventes au numéro.

[660] Archives Dupuis, S5 C 253 HB, compte-rendu du conseil d'administration du 23 mai 1977. Lorsque la situation de *Spirou* est abordée, le compte-rendu se borne à constater pudiquement que « la baisse actuelle est déplorée, le manque de succès est analysé. Certaines causes sont avancées. Le CA décide néanmoins de continuer la parution du Trombone », une formule qui ne laisse pas de doute sur le jugement porté par la famille sur le contre-journal. Quant à la défense de l'expérience par Charles Dupuis, qu'il s'agisse de conviction personnelle, de volonté de ne pas heurter Franquin, ou d'un attachement à son pré carré, il ne nous est pas possible de le déterminer.

[661] Jusqu'en juin 1964, les chiffres mentionnés en conseil d'administration mêlent fréquemment les deux secteurs dans une seule rubrique, représentant ainsi la catégorie élastique des produits dérivés du journal.

[662] Cf *supra*, tableau 2.

[663] *Giff-Wiff* n°5-6, avril-mai 1963, p. 50.

goûts personnels de Brigitte Bardot[664] ou dans l'actualité musicale : c'est en 1967 que Joe Dassin enregistre « Les Dalton ». En 1967, les deux auteurs publient dans les pages de *Spirou* leurs deux dernières aventures, « La Diligence » du n°1504 au n°1525, puis « Le Pied-Tendre » du n°1537 au n°1556, mais les deux récits sont publiés en album l'année suivante par Dargaud. Au passage, les aventures du cow-boy solitaire passent de l'album broché, souple, à l'album cartonné qui est alors la règle chez Dargaud depuis les tout premiers albums publiés en son nom propre. C'est d'ailleurs l'un des facteurs qui sont avancés pour justifier ce passage à la concurrence de Morris :

> [Dupuis] n'a jamais voulu promettre à Morris des albums cartonnés, et c'est uniquement à cause de ça que Morris est passé un jour à *Pilote,* parce que là, Goscinny lui avait dit : « Moi je vois Georges Dargaud, et en dix minutes je t'obtiens des albums cartonnés[665] ».

Pour pallier cette défection, Dupuis, qui conserve les droits sur les trente-et-un premiers albums de la série, entreprend dès la fin de l'année 1967 de les rééditer pour célébrer l'opportun vingtième anniversaire de « Lucky Luke » - le personnage étant apparu en 1946 dans *L'Almanach 1947*, passant dans *Spirou* en 1947. La réédition est entamée par la publication d'un *Spécial Lucky Luke* qui rassemble trois aventures de Lucky Luke dans un album... cartonné[666]. Dupuis se livre plus largement à un travail intense de réédition des albums de Lucky Luke après le départ de Morris, en particulier à partir de 1980, sans doute pour exploiter le succès de *La Ballade des Dalton*, dessin animé sorti en 1978, et pour aligner sa production avec les nouveaux standards. À partir de 1980 et jusqu'en 1984, Dupuis entreprend en effet de reprendre la série depuis le début dans des albums triples cartonnés qualifiés de *Lucky Luke spécial*, numérotés de un à dix[667].

Malgré cette défection majeure d'une des séries piliers du journal, qui prive l'éditeur des aventures du cow-boy de toute nouveauté autre que des rééditions de matériel préexistant, la croissance du secteur librairie est importante dans les années 1970. En 1972, presque un million d'exemplaires des aventures du cow-boy qui tire plus vite que son ombre sont vendus, effet manifeste du dessin animé *Lucky Luke*, sorti en décembre

[664] Dans *Cinémonde* n°1582 du 1er décembre 1964, à la question « quel est votre personnage de fiction préféré ? », l'actrice répond « Lucky Luke ».

[665] Greg, entretien avec Hugues Dayez dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 39.

[666] Catalogue des livres d'étrennes 1968, p. 518. L'ouvrage est vendu 19,50 F, lorsque les albums brochés de la série normale sont proposés à moins de 5 F...

[667] Le dixième volume, paru en juillet 1984, comporte pour sa part quatre aventures. Le premier *Lucky Luke spécial* est réédité en 1981 et intégré à la nouvelle collection, dont il constitue le quatrième volume, et les trente-et-un titres Dupuis sont bien tous réédités dans cette collection.

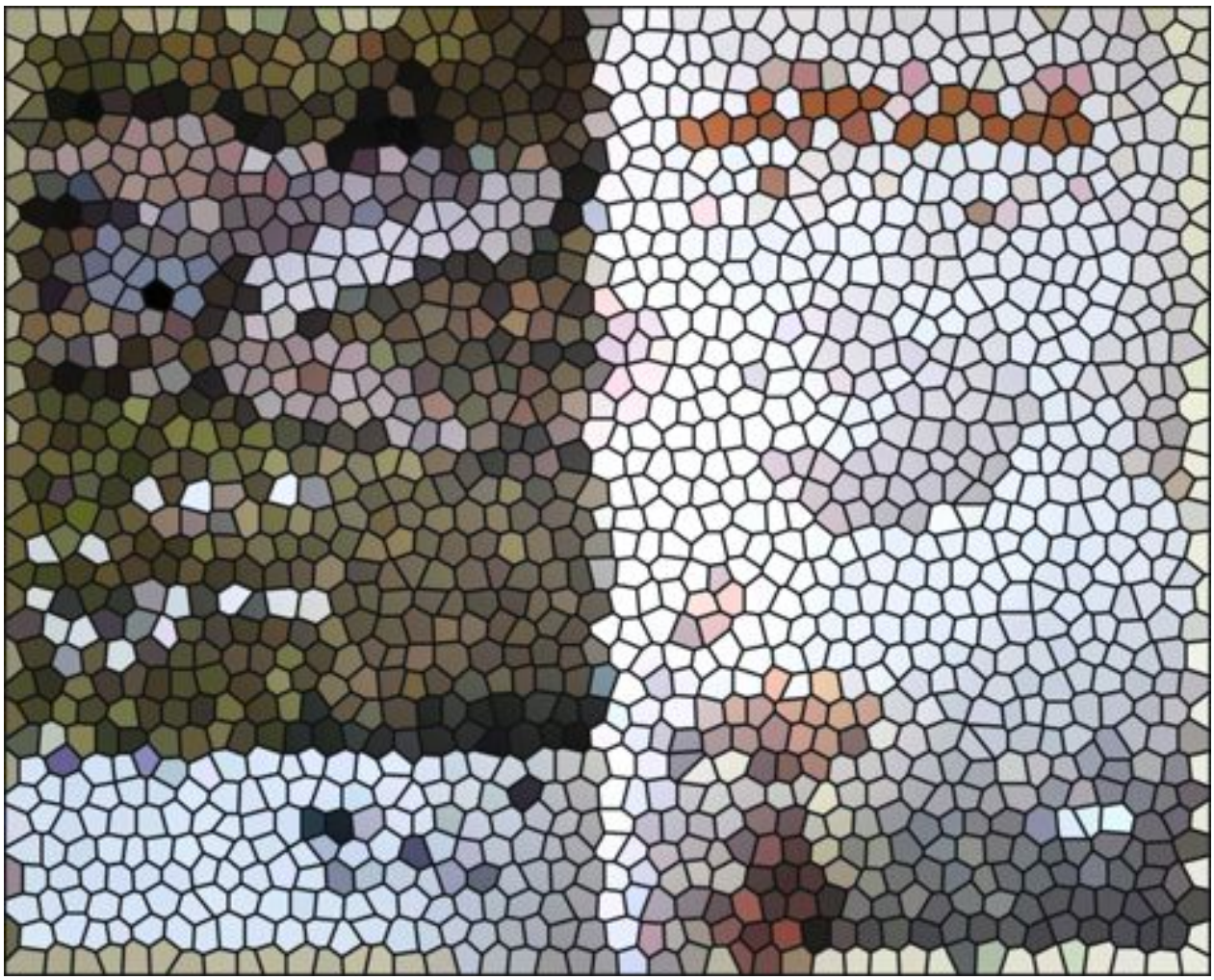
1971[668]. En 1977, ce sont 500 000 exemplaires qui sont vendus, chiffre encore élevé, mais qui peut faire légitimement redouter à Dupuis des lendemains douloureux.

C'est donc dans ce contexte que s'inscrivent les débats qui agitent la famille, portant sur une redéfinition de la politique éditoriale et de diffusion. À la fin des années 1960, la stagnation du chiffre d'affaires « librairie » est liée à une prise en charge par Hachette de sa diffusion pour la librairie. En 1967, l'assemblée générale des actionnaires s'alarme du déficit du secteur librairie : « malgré l'augmentation du chiffre d'affaires, les frais de diffusion s'avèrent depuis plusieurs années beaucoup trop élevés[669] ». Dupuis se trouve donc confronté à une crise de croissance qui le contraint à externaliser sa diffusion ; la croissance est obérée par le poids des frais de gestion et, plutôt que de privilégier l'indépendance complète, Dupuis choisit de se concentrer sur l'édition et la fabrication des livres. En cela, Dupuis se distingue nettement de son principal concurrent, Dargaud[670], qui accorde tant d'importance à son appareil de diffusion-distribution qu'en 1980, Dargaud choisit son centre de distribution de Dourdan comme image en quatrième de couverture de son catalogue. Celui-ci est un fascicule de 32 pages, comportant en couverture le logo Dargaud, et la photo aérienne du hangar, de la zone de chargement et de la fourgonnette perdus au milieu des champs sont donc la seule image représentant Dargaud. L'image que Dargaud choisit pour se valoriser est donc son centre de diffusion – très loin d'une quelconque image littéraire ou avant-gardiste…

[668] SN, « Lucky Luke », http://www.imdb.com/title/tt0145891/combined (consulté le 9 juillet 2013). Le film n'est rebaptisé *Daisy Town* qu'à la suite de la sortie de l'adaptation en bande dessinée chez Dargaud, en 1983, sous ce titre.

[669] Archives Dupuis, S5 B3 HC C2, compte-rendu de l'Assemblée générale du 19 mai 1967.

[670] Un indicateur parmi d'autres résume cette situation de concurrence : sur les trois premiers trimestres 1977, le chiffre d'affaire de la librairie Dupuis du Boulevard Saint-Germain est constitué à hauteur de 35 % par des ventes Dargaud, contre 27 % seulement pour le fonds Dupuis... Cf sur ce point S5 C 253 HB, compte-rendu du conseil d'administration du 24 octobre 1977.



Ill. 23 Catalogue Dargaud 1980, collection Philippe Morin.

Face aux charges représentées par l'appareil de diffusion, Dupuis externalise sa diffusion une première fois le 1er avril 1967, contrat rapidement dénoncé pour passer le 1er janvier 1970 à une diffusion assurée par Fleurus[671]. Lorsque Fleurus prend en charge la diffusion, 1 450 000 exemplaires sont vendus la première année. Sept ans plus tard, Fleurus a vendu 2 500 000 exemplaires, soit une hausse de 75 % en nombre d'exemplaires – et surtout, de 200 % en valeur, grâce à la conversion croissante de Dupuis aux albums cartonnés, vendus plus chers, et représentant une marge bénéficiaire plus importante. Alors que le contrat arrive à échéance fin 1978, la famille se divise sur le choix du diffuseur, Marcel Dupuis réclamant solennellement, « au nom de toute sa famille, que les administrateurs de Paris occupant des fonctions de direction et représentant les quatre familles soient tous présents aux discussions ou études[672] ». Si à aucun moment une reprise en direct de la diffusion ne semble posée sur la table, Michel Dupuis, le fils qui prend la

[671] S 14 B6 HAC C 156, procès-verbal du conseil d'administration du 12 novembre 1969.
[672] S5 C 253 HB, procès-verbal du conseil d'administration du 24 octobre 1977.

relève de Paul, établit des contacts avec différents diffuseurs. Casterman refuse d'envisager de prendre Dupuis parmi ses clients, tandis que Gallimard ferait une proposition à ne pas retenir, ne laissant plus comme candidats que les éditions Robert Laffont, Fleurus et les éditions René Touret.

Laffont promet une équipe de dix-sept représentants, mais exige une remise de 56,5 %, contre douze représentants et 55 % de remise pour Fleurus. Mais c'est surtout les éditions Touret qui font tourner la tête de Paul Dupuis, qui se désole que « le marché français [soit] le moins bien "travaillé", le nombre d'albums vendus par habitant étant très faible », rappelant au passage la politique suivie pour tous les produits : « les orienter pour la masse populaire et les placer dans un maximum de points de vente[673] ». Dans ces conditions, la firme Touret est perçue comme possédant « les éléments (points de vente, équipe, gestion, dynamisme) pour sortir nos ventes librairie en France de l'immobilisme actuel[674] ». Touret promet monts et merveilles à Dupuis : 32 000 points de vente touchés, soixante-dix représentants... assurant de toucher ainsi aussi bien les grandes surfaces que les points de vente reculés de troisième niveau. Même Charles se laisse séduire par les sirènes de Touret : « la façon de travailler a changé, déclare-t-il au cours des discussions. Peut-être faut-il aussi modifier notre politique de distribution de la Librairie ? Il faut choisir : faire du "traditionnel" ou envisager de progresser[675] ». La famille Dupuis envisage donc, à la fin de la décennie 1970, une conversion radicale à la grande distribution, ce que pointe Marcel Dupuis lorsqu'il dénonce les risques encourus par l'éditeur. Le cœur de la proposition de Touret est en effet la liberté des prix – alors que Fleurus se voyait imposer les prix par Dupuis. Le scénario qu'envisage Marcel Dupuis est alors sombre, mais témoigne d'une perception juste des recompositions de l'édition alors en cours :

> Le diffuseur va vendre les ouvrages de bonne vente et solder le reste. Il demandera peu de ces derniers titres ; son action sera axée sur les best-sellers dont les prix de vente seront augmentés, sans bénéfice pour l'éditeur[676].

Pour finir, la décision est prise de reconduire Fleurus comme diffuseur, une décision qui n'est pas adoptée à Paris mais, comme c'est de plus en plus courant dans les questions cruciales, votée à Marcinelle, par la société belge, au nom de sa filiale française[677]. Ce bref conflit qui se joue autour de la diffusion des albums en France synthétise les différends

[673] S5 C 253 HB, procès-verbal du conseil d'administration du 22 novembre 1977.
[674] *Ibid.*
[675] Charles Dupuis, propos rapportés dans S5 C 253 HB, procès-verbal du conseil d'administration du 22 novembre 1977.
[676] Marcel Dupuis, propos rapportés dans *Ibid.*
[677] S5 C 253 HB, Procès-verbal du conseil d'administration du 26 avril 1978.

familiaux et les tentations de la grande surface, pour asseoir définitivement Dupuis comme éditeur de livres.

Tenté par la grande diffusion, Dupuis fait également preuve d'ambitions croissantes en matière audiovisuelle. Ainsi, en mai 1974, son objet social est étendu de l'« édition, impression, acquisition, publication, diffusion, achat et vente de tous périodiques, ainsi que tous ouvrages techniques, scientifiques, théoriques, professionnels, littéraires, illustrés ou non » à la « production, importation, exportation, distribution et exploitation de tous films cinématographiques et de télévision[678] ». En 1959, TVA Dupuis témoignait déjà des ambitions de Dupuis en matière d'adaptations audiovisuelles des séries tirées de son journal. Avec cette extension de son objet social, la société s'apprête cependant à gérer plus étroitement, et avec des ambitions renouvelées, ses visées télévisuelles. Le succès rencontré par les productions Belvision dans leurs adaptations de *Lucky Luke* et *Astérix*, notamment, ont vraisemblablement nourri les appétits des Dupuis pour de nouvelles adaptations. En décembre 1975, après deux ans de travail, l'adaptation cinématographique de *La Flûte à six schtroumpfs* sort en salles, produit de cette ambition nouvelle. Adaptation du premier récit dans lequel apparaissent les Schtroumpfs, le long métrage d'animation sort des studios Belvision, où il est produit conjointement par Charles Dupuis et Raymond Leblanc. Le scénario est adapté conjointement par Peyo et Yvan Delporte, et emploie l'équipe chevronnée qui a fait le succès des films précédents de Belvision, notamment Louis-Michel Carpentier, chef-animateur sur *Tintin et le lac aux requins* et *Lucky Luke (Daisy Town)*, qui oblique alors vers la bande dessinée : il signe à partir de 1975 les dessins des albums de bande dessinée tirés des récits de la Comtesse de Ségur pour les éditions Casterman. Belvision recrute aussi, pour l'occasion, le compositeur attitré de Jacques Demy, Michel Legrand, afin qu'il signe la bande originale. La sortie du film est l'occasion pour Dupuis de pousser plusieurs titres auprès des libraires : l'album originel de la série *Johan et Pirlouit* est réimprimé au moins deux fois, en 1974 et 1975, et Dupuis sort également un « album du film » reprenant sous forme de texte illustré les cellulos du film, s'inspirant de la démarche de Casterman, qui avait sorti sa propre adaptation du *Lac aux requins* dans la foulée du film[679]. Et, tout comme *Les Douze Travaux d'Astérix*, sorti en 1975, l'adaptation est déclinée non seulement sous forme d'albums grand format de

[678] S5 B4 HAC C5, Compte-rendus de l'Assemblée générale extraordinaire du 14 mai 1974.

[679] Contrairement à l'album *Le Lac aux requins*, *La Flûte à six schtroumpfs* ne recompose pas un album de bande dessinée, mais un texte abondant, illustré d'images, dans une disposition empruntant à la grammaire de l'album pour enfants. Les cellulos y alternent d'ailleurs avec quelques dessins originaux, dus non pas à Peyo, mais à des membres de son studio – on reconnaît notamment la patte de Walthéry dans plusieurs dessins.

soixante pages, reprenant le format des albums de bande dessinée, mais aussi de petits albums reprenant chacun une scène tirée du film. Ces albums Schtroumpfs souples sont de format pratiquement carré, et comptent vingt-deux pages.

Ces adaptations offrent de nouvelles perspectives de croissance ; alors même que sur les trois premiers trimestres de l'année 1976 les ventes d'albums de la série *Lucky Luke* sont en baisse de 22 %, le nombre d'exemplaires d'albums de bande dessinée vendus fait, au total, un bond de + 17,6 %[680], attestant de l'efficacité des synergies développées entre cinéma et édition. La sortie du film donne aussi l'occasion de traduire et d'exporter la série à l'étranger, en particulier en Angleterre, où l'éditeur d'*Astérix,* Hodder & Stoughton, publie à partir de 1978 plusieurs albums des Schtroumpfs, traduits par Anthea Bell, la traductrice des aventures du guerrier gaulois – et même, en 1979, l'album tiré du film[681].

En dépit de cette adaptation réussie, le déclencheur du grand succès audiovisuel des *Schtroumpfs* ne vient pas de Dupuis, mais est le fruit d'une initiative américaine. En 1976, un entrepreneur américain de passage en Belgique du nom de Stuart R. Ross acquiert les droits pour l'exploitation des personnages sur le sol américain[682], et lance en collaboration avec un fabricant de jouet, The Wallace Berrie Company, une série de figurines, vendues $1.50 chacune[683]. Baptisés en anglais Smurfs, les figurines connaissent un succès foudroyant qui vaut à Stuart Ross le surnom de « Papa Smurf », et qui pousse, surtout, NBC à commander une série de dessins animés aux studios Hanna-Barbera, pour combler la programmation du samedi matin. Diffusée à partir du 12 septembre 1981, le programme récolte jusqu'à 42 % de parts d'audience, ce qui fait de la série le plus grand succès de NBC en deux décennies, depuis la diffusion des épisodes de Bugs Bunny[684]. La série est alors diffusée à partir d'octobre 1982 sur la RTBF, de janvier 1983 sur Antenne 2, et elle est au total revendue dans 47 pays. En quelques mois, la carrière de Peyo et l'univers de la série s'en trouvent bouleversés ; le succès considérable de la série nécessite en effet de fournir de nouvelles histoires, de superviser les adaptations d'un continent à l'autre. Alors que dans les années 1960, Peyo avait installé à son domicile un studio dans lequel divers dessinateurs

[680] S5 C 253 HB, compte-rendu du conseil d'administration du 26 octobre 1976.

[681] En terre anglophone, *La Flûte à six Schtroumpfs* est ainsi incorporée à la série des Schtroumpfs, et non à *Johan et Pirlouit* ; un seul titre est paru, hors *The Smurfs and the Magic Flute* : *La Flèche noire,* publié sous le titre *The Black Arrow* en 1995, en dépit du succès considérable des *Smurfs* outre-Atlantique.

[682] Hugues Dayez, *Peyo l'enchanteur*, Bruxelles, Niffle, 2003.

[683] Joseph Barbera, *My life in 'toons: from Flatbush to Bedrock in under a century*, Atlanta, Turner, 1994, p. 184-187.

[684] Damien Boone, « Des conséquences d'un double transfert : l'influence de la réception étatsunienne sur la production des Schtroumpfs », communication à la journée d'études « Circulations, transferts et adaptations dans la bande dessinée », Université de Versailles-Saint-Quentin, 18 mai 2010.

faisaient leur écolage en assurant des travaux annexes, comme Gos, Walthéry ou Derib, cette atmosphère empreinte d'une « bonhommie souriante[685] » ne résiste pas à la pression de la demande d'Hanna-Barbera et, peu à peu, la machine industrielle entraîne Peyo dans un tourbillon le transformant en homme d'affaires[686]. Parallèlement, les exigences américaines en matière de caractérisation des Schtroumpfs, d'individualisation de la masse grouillante des lutins bleus, entame bientôt la cohésion de l'œuvre initiale de Peyo[687].

À l'orée des années 1980, Dupuis est enfin entrée de plain-pied dans cet âge multimédiatique que la famille appelle de ses vœux depuis si longtemps. Les droits dérivés ne sont plus gérés par l'intermédiaire de Dupuis, mais par la SEPP, fondée à Bruxelles, qui a elle-même fondé en 1983 aux Etats-Unis la SEPP internationale, une société de production de 100 millions de francs belges détenue à 99,94 % par la SEPP bruxelloise, et employant quatre cent personnes[688]. Le temps de la presse à pédale Kobold installée dans la salle à manger de la maison de la route de Philippeville est désormais bien loin. C'est dans ce contexte d'une entreprise en pleine mutation, traversée par la transmission générationnelle et partagée sur son identité, qu'éclate le conflit lié à la revente de la société. Les projets de développement sont freinés par l'absence de fonds propres ; les caisses de l'entreprise, vidées par les dividendes et le jeu des filiales, ne permettent pas d'envisager les financements nécessaires pour moderniser l'appareil de production, et l'ambiance délétère qui règne entre les différents groupes familiaux semble dégénérer de plus en plus fréquemment.

3. « Dupuis ne contrôle plus Dupuis » : la douloureuse vente de l'éditeur carolo

Fin 1984, les problèmes de diffusion-distribution agitent à nouveau les esprits dans la société Dupuis, et Michel Dupuis élabore un projet de rapprochement entre Dupuis et Fleurus : l'idée serait de créer une société de diffusion, sur la base de la force de vente Fleurus, renforcée grâce aux investissements de Dupuis, qui deviendrait ainsi majoritaire dans une société touchant plus largement le territoire français[689]. L'échéance du contrat de diffusion tombant fin décembre 1984, tout le mois de septembre est employé à mettre sur

[685] Peyo, dans Hugues Dayez, *Peyo l'enchanteur*, *op. cit.*, p. 99.
[686] Peyo, dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 300.
[687] Damien Boone, *op cit.*
[688] Freddy Monnickendam, in *La Lanterne*, 5 décembre 1984 ; propos cités par Danny de Laet, *L'affaire Dupuis*, *op. cit.*, p. 36.
[689] *Ibid.*, p. 46. Les archives Dupuis conservées dans le fonds Hachette n'offrent malheureusement aucun éclairage sur cette période cruciale dans l'histoire de la société.

pied le projet. Pourtant, le 10 octobre 1984, *La Libre Belgique* titre « Dupuis ne contrôle plus Dupuis », accordant une page entière à la prise de contrôle de l'éditeur carolorégien par Hachette et le groupe Bruxelles Lambert. La rumeur en couvait depuis quelques jours, et est officialisée le 9 octobre. C'est le début d'un feuilleton qui tient en haleine pendant plusieurs mois les médias belges, le milieu de la bande dessinée et, bien entendu, les employés de Dupuis[690]. Le premier schéma envisage une répartition du capital dans laquelle la famille garderait 20 % du capital, 32 % allant au Groupe Bruxelles Lambert et 48 % à Hachette. Figure de proue du Groupe Bruxelles-Lambert (GBL), Albert Frère est né en 1926 à Fontaine-l'Évêque, à quelques kilomètres de Marcinelle. Celui qui a racheté le groupe GBL en 1982 est en pleine diversification de la fortune qu'il a édifiée sur le commerce de l'acier wallon[691].

En avril 1984, Charles et Marcel Dupuis entreprennent de trouver un repreneur pour leurs parts de la société belge, amorçant la mécanique de l'affaire. Ils font en effet appel à une société nommée Janus, dirigée par Fabienne Goffin, ancienne employée d'Albert Frère, appartenant à sa garde rapprochée du temps de ses activités dans la sidérurgie[692]. Celle-ci est bientôt mandatée également par le groupe Matthews, et Fabienne Goffin se rapproche de son ancien patron pour lui proposer l'acquisition, en association avec Hachette pour gérer le marché français. Les négociations sont vite menées, et l'hypothèque d'une résistance du quatrième groupe d'actionnaires est bientôt levée ; le 8 octobre, les membres du groupe Paul Dupuis acceptent de vendre aux conditions négociées par le tandem GBL-Hachette. Le 16, GBL et Hachette proposent deux solutions aux actionnaires, soit l'achat de la société, sans audit, pour la somme globale d'un milliard trois cent millions de francs belges, soit une somme d'un milliard sept cent-cinquante millions, moyennant audit[693]. Si la place d'Hachette dans le dispositif ne manque pas d'inquiéter les syndicats, Albert Frère se fait fort de rassurer les grincheux, promettant développement de l'entreprise et respect des conventions sociales.

Mais il tombe de haut lorsque, le 9 novembre 1984, alors que les négociations allaient bon train, la nouvelle tombe que les Dupuis ont décidé de vendre, pour cent millions de francs belges supplémentaires, à un curieux attelage constitué des Éditions Mondiales et

[690] Sur ce feuilleton aux multiples rebondissements, la source la plus riche est le récit haut en couleurs qu'en livre à chaud Danny de Laet dans *L'Affaire Dupuis*, un récit engagé mais précis des mois qui ont vu la revente de la société.

[691] José Alain Fralon, *Albert Frère : le fils du marchand de clous*, Paris, Fayard, 1997.

[692] *Ibid.*, p. 210.

[693] C'est cette solution qui est adoptée par les actionnaires, expliquant la présence d'archives Dupuis au sein des éditions Hachette. N'y sont cependant présentes que les archives de la société parisienne ; si les archives de la société belge ont été également décortiquées, il n'en reste pas de trace visible.

d'un certain Berda, représentant une énigmatique société Dagobert Distribution. *La Nouvelle Gazette* ironise sur « Lucky Luke contre les Dalton » ; Frère, qui apprend à la radio qu'il a été doublé, ne reçoit un courrier des Dupuis que le soir même. Il finit par comprendre que Fabenne Goffin, rémunérée à la commission sur la transaction, a doublé son ancien employeur en jouant sur l'offre des éditions Mondiales. Ce coup de théâtre est le premier d'un long feuilleton, qui s'achève plusieurs mois plus tard. En référé, GBL et Hachette obtiennent le gel de l'opération, le temps que la justice se prononce sur le fond. En juin 1985, les Éditions Mondiales se voient confirmées dans leurs droits d'acheteurs et, pendant que les acquéreurs évincés se pourvoient en appel, des négociations s'ouvrent entre toutes les parties pour se partager le gâteau[694]. À l'issue de longs démêlés juridiques, un Yalta intervient finalement en août 1985 entre les trois groupes, au terme duquel GBL obtient 51 % des Éditions Dupuis aux côtés d'Hachette et des Éditions Mondiales (22,3 % chacun) – tandis qu'Anne-Marie Dupuis, l'une des filles de Marcel, conserve 4,4 % des actions. Les activités de presse, au cœur du litige entre les deux groupes d'acquéreurs, sont réparties à 80 % pour les Éditions Mondiales, contre 20 % pour GBL[695].

C. La naissance du groupe Ampère

Après la douloureuse revente de Dupuis, un autre groupe défraye la chronique du petit monde de la bande dessinée, attisant des inquiétudes plus fortes encore. La fulgurante expansion du « groupe Ampère » suscite en effet interrogations et suspicions. Inexistant début juillet 1985, le groupe contrôle, à en croire la presse, 45 % de la bande dessinée française et belge fin 1988. Dans les faits, son poids réel est nettement plus modeste : en 1989, la production cumulée des maisons Dargaud et Lombard n'atteint guère que 17,5 % des nouveautés publiées[696]. Sa structure financière nébuleuse, ses affiliations fortes avec la frange la plus conservatrice du catholicisme hexagonal, entretiennent un climat de tensions récurrent pendant toute la deuxième moitié des années 1980.

1. Une stratégie de reconquête catholique de l'édition : le groupe Ampère

C'est en juillet 1985 que le groupe Ampère opère une entrée fracassante sur la scène éditoriale, en s'emparant des Éditions Fleurus. Il faut cependant remonter de quelques mois en arrière pour comprendre la naissance du projet. Le groupe Ampère naît de la

[694] SN, « Énervement syndical chez Dupuis », *La Libre Belgique* du 9 août 1985, p. 3.
[695] SN, « Enfin un accord sur le rachat des Éditions Dupuis » , *La Libre Belgique* du 13 août 1985, p. 1.
[696] Thierry Groensteen, « Le marché de la bande dessinée en 1989 », *Livres Hebdo* n°3, 19 janvier 1990.

détermination d'un homme, Rémy Montagne. Né en 1917, avocat, Rémy Montagne est un militant catholique de longue date, qui parvient aux responsabilités de délégué général de l'ACJF (Action catholique de la jeunesse française). En 1945, Rémy Montagne épouse la sœur de François Michelin, qui a lui-même épousé la sœur de Montagne. Doublement apparenté au très catholique roi du pneumatique, propriétaire d'immenses plantations d'hévéa en Indochine, Rémy Montagne se présente en 1958 aux élections législatives contre Pierre Mendès-France dans l'Eure, fort de l'appui de l'hebdomadaire qu'il *dirige, L'Eure-Éclair.* Celui qui a négocié l'indépendance de l'Indochine est alors défini par Rémy Montagne, dans une interview à *France-Soir*, comme un « élément de désagrégation de la société française[697] ». Sa victoire sur Mendès-France lui assure un nom, et le député-maire de Louviers accède même brièvement aux fonctions de secrétaire d'État à la Famille et aux Affaires sociales dans le troisième gouvernement de Raymond Barre, en octobre 1980. Catholique intransigeant, cet ancien membre du MRP s'est tout naturellement retrouvé à l'UDF, où il s'oppose à Simone Veil à cause de la loi sur l'avortement[698].

Lors de l'accession de la gauche au pouvoir en mai 1981, Rémy Montagne met un terme à sa carrière politique, et décide de revenir à ses premières activités dans la presse[699]. A l'origine de ce revirement, un événement semble avoir joué un rôle capital : sa rencontre avec Jean-Paul II. Lors de la visite en France du pape en mai 1980, Rémy Montagne est présenté au pape, et ressort de l'audience avec le sentiment d'une mission. Jean-Paul II n'a de cesse, dans son pontificat, d'exhorter les catholiques à s'impliquer dans les médias, à s'emparer des outils de communication les plus modernes pour diffuser le message évangélique.

Ce n'est pourtant qu'en 1985 que Rémy Montagne commence à se lancer dans l'édition. Alors que l'édition est agitée d'intenses mouvements de recomposition à la faveur de l'irruption des industriels de l'armement et de la communication, Rémy Montagne pressent sans doute que la conjoncture est favorable pour des hommes d'affaires audacieux. Le rachat d'Hachette par Jean-Luc Lagardère a ainsi mis en lumière la fragilité des groupes éditoriaux, dont le capital sous-évalué permet de s'emparer à moindres frais. De ce point de vue, si c'est en octobre 1985 que Rémy Montagne s'empare de Fleurus, il faut sans doute voir le point de départ de son projet précis dans le rachat tumultueux de Dupuis. En juillet

[697] François Camé, Sélim Nassib, « Au nom d'Ampère, de la BD et du Saint Esprit », *Libération,* 26 janvier 1989, p. 20.
[698] Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 377.
[699] Laurence Ricard, *Évolution de l'édition religieuse depuis Vatican II*, maîtrise d'histoire sous la direction de Philippe Levillain et Pascal Ory, université Paris-X-Nanterre, 1989.

1985, le rachat de Dupuis par Hachette place Fleurus dans une position délicate. Éditeur de presse, de livres mais aussi diffuseur, Fleurus était jusqu'alors en charge pour la France du catalogue Dupuis. La perte de son principal client au profit d'Hachette constitue donc une très mauvaise nouvelle pour le groupe catholique. Au même moment, le tribunal de commerce de Paris enregistre la création du « groupe Ampère », le 10 juillet 1985, avec 3,6 millions de francs de capital[700]. Sa première opération, menée en octobre 1985, consiste à s'emparer de la branche édition de la maison Fleurus : 3 197 600 francs pour racheter 89 % du capital à l'Union des œuvres catholiques de France. Le groupe Ampère met ainsi la main sur un secteur-clé de l'édition religieuse, notamment avec la bande dessinée puisque, selon le père Berthier, pilier des éditions Fleurus, « sur le marché français, les éditions Fleurus représentent 85 % de la BD religieuse[701] » ; plus stratégique encore : l'outil de diffusion-distribution de Fleurus, mis à mal par le départ en 1987 de Dupuis pour le giron d'Hachette[702].

Pour que l'investissement soit rentable, il devient alors nécessaire d'utiliser les capacités de cet outil de diffusion – et donc d'étendre la toile des acquisitions, si possible dans des domaines proches. C'est ce à quoi s'emploie le groupe Ampère, qui rachète en 1986 la majorité des parts du Lombard. En juillet 1987, le groupe fait son entrée chez Dargaud, en rachetant au minimum 18 % des parts[703]. Enfin, le 6 décembre 1988, le groupe Ampère acquiert la totalité du capital de Dargaud[704]. Le Groupe Ampère s'offre là un catalogue prestigieux et riche : près de 1 500 titres selon les évaluations les plus fréquentes. Il acquiert également le contrôle des filiales étrangères de Dargaud Éditeur (Bénélux, Suisse, Allemagne, États-Unis, Canada[705]), qui offre donc une solide implantation européenne, et un pied outre-Atlantique.

Le groupe procède également à d'autres acquisitions, extérieures au domaine de la bande dessinée. En 1987, il prend une participation majoritaire dans la société belge Gédit, maison-mère d'Arc-en-ciel, qui diffuse en Belgique la majeure partie de l'édition

[700] François Camé, Sélim Nassib, *art. cit*., p. 20.

[701] Père Berthier, cité par Marie-Jo Hazard, « Presse : la toile d'araignée des cathos de droite », *Témoignage chrétien*, 23 novembre 1987, p. 12

[702] *Éditeurs et diffuseurs de langue française*, 1987.

[703] Marie-Jo Hazard, « Presse : la toile d'araignée des cathos de droite », *art. cit.,*, p. 12

[704] Marie-Jo Hazard, « Les argentiers de Dieu. Main basse sur les médias », dans René Luneau et Paul Ladrière (dir.), *Le Rêve de Compostelle : vers la restauration d'une Europe chrétienne ?*, Paris, Centurion, 1989, p. 134. L'auteure y évoque des pratiques contestables par lesquelles le groupe Ampère aurait forcé la main à un Georges Dargaud vieillisant, en intriguant pour resserrer ses lignes de crédit auprès des banques. Nous ne disposons cependant d'aucun élément pour confirmer ou infirmer ces hypothèses.

[705] Communiqué de presse de Georges Dargaud, cité par Marie-Jo Hazard, *art. cit*., p. 137.

religieuse[706], puis s'empare en mai de Bégédis pour vingt-cinq millions de francs. Cette société, qui diffuse les éditions Desclée, Mame, Le Chalet, Gamma, les Éditions Universitaires, le Signe de Piste, ainsi que la moitié des éditions religieuses Le Sarment, sans compter Droguet et Ardant, Tardy...

2. La revente des éditions du Lombard

La reprise du Lombard par le groupe Ampère est elle aussi l'occasion d'un ballet de prétendants pour reprendre ce fleuron de l'édition de bande dessinée fragilisé par la crise. Au début des années 1980, la situation est plus que préoccupante aux éditions du Lombard. Le groupe s'est constitué autour de l'hebdomadaire *Tintin*, qui pâtit de la crise généralisée de la presse de bande dessinée. Ses effets sont cependant plus marqués encore sur *Tintin* que sur son grand rival, *Spirou* : en 1981, *Tintin* est passé sous la barre des 50 000 exemplaires en diffusion moyenne payée pour la France, contre plus de 70 000 encore pour son concurrent carolo[707]. Les temps sont loins où *Tintin*, au début des années 1960, dépassait les 250 000 exemplaires. La chute n'est pas finie, et en 1984, le journal vend à peine 29 000 exemplaires de sa nouvelle formule qui, pour coller davantage aux pratiques de lecture, multiplie les « récits complets géants » de seize pages[708]. D'autres nuages s'amoncellent à l'horizon pour Raymond Leblanc : la mort d'Hergé, en 1983, fragilise un peu plus ses positions dans la presse, alors que le contrat lui accordant le droit d'exploiter le titre arrive à échéance fin 1986.

Pendant ce temps, Guy Leblanc, qui occupe le poste de directeur général adjoint des éditions fondées par son père, tente de mettre sur pied un magazine pour adultes. Le projet est issu de la matrice de la série *XIII*. Au début des années 1980, las d'attendre un nouveau scénario des aventures de « Bruno Brazil », William Vance se rapproche de Jean Van Hamme. Tout en reprenant l'esprit de la série scénarisée par Greg, Jean Van Hamme veut créer un univers nouveau. Prenant comme point de départ *La Mémoire dans la peau*[709], tout juste paru, Van Hamme imagine l'histoire d'un homme sans passé, à la recherche de son identité avec comme seul indice un tatouage sur la peau. Proposant le récit à l'éditeur de *Bruno Brazil*, les deux auteurs sont accueillis avec enthousiasme par Guy Leblanc, qui projette de commercialiser un magazine appelé *Cobra*, et propose de renommer

[706] Marie-Jo Hazard, *art. cit.*, p. 135.
[707] Chiffres OJD. Voir annexe II.
[708] Jean-Louis Lechat, *Le Lombard, 1946-1996 : un demi siècle d'aventures. 2, 1970-1996*, Bruxelles, Le Lombard, 1996, p. 109.
[709] Robert Ludlum, *La Mémoire dans la peau,* Paris, Robert Laffont, « Best-sellers », 1981.

l'amnésique pour en faire le héros éponyme du nouveau titre[710]. Le projet traîne en longueur, et c'est pour finir dans *Spirou* que le récit est prépublié à partir du 7 juin 1984, avant de sortir en album en octobre de la même année.

De fait, le Lombard semble arrivé à court d'idées pour relancer ses activités de presse, malgré la relative bonne santé de son secteur de ventes d'albums. Né en 1915, Raymond Leblanc ne se sent plus la force d'investir et de défricher de nouveaux marchés[711], et tente de revendre sa société. Plusieurs repreneurs s'annoncent progressivement. Les premiers à avancer sont les Editions Mondiales, bientôt rejointes par le partenaire de toujours du Lombard, Dargaud, qui proposent une offre conjointe les faisant entrer tous deux, à hauteur de 30 % chacun, au capital du Lombard. Dargaud s'avère cependant incapable de suivre financièrement, et jette l'éponge[712]. Ce sont donc les Éditions Mondiales qui reprennent le dossier seules. Les Éditions Mondiales, fondées en 1937 par Cino del Duca[713] ont été revendues par sa veuve en 1979[714] et, en 1985, l'éditeur est inclus dans le groupe Bourries, présent également dans les fourrures après le rachat de Révillon, l'armement naval et la grande distribution, par le biais des supermarchés Cora et Radar. En pleine diversification capitalistique, les éditions Mondiales font cependant preuve de leur intérêt pour le secteur éditorial. Après l'opération de blitzkrieg tentée sur les éditions Dupuis, en pleines négociations pour se partager le gâteau, les Éditions Mondiales tentent de constituer à marche forcée un empire de la bande dessinée, sous la houlette d'Antoine de Clermont-Tonnerre. Né en 1941, conseiller à la culture et à la communication de Raymond Barre à Matignon, celui-ci est d'abord producteur de cinéma avant de se retrouver bombardé à la tête des Éditions Mondiales qui réalisaient, en 1979, un chiffre d'affaires de 1,1 milliards de francs[715] ; en 1985, le fleuron de ces éditions Mondiales, en attendant de gober Dupuis, est constitué par *Télépoche*, diffusé à 2,5 millions d'exemplaires par semaine, *Modes et tendances* (1,5 million d'exemplaires par mois) et les piliers que sont *Confidence* et *Intimité – Nous Deux*[716].

Mais Raymond Leblanc, en négociateur avisé, s'emploie à faire monter les enchères en multipliant les acquéreurs potentiels, et entame des discussions poussées avec

[710] Jean Van Hamme, cité dans Jean-Louis Lechat, *Le Lombard, 1946-1996*, *op. cit.*, p. 119.
[711] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 218.
[712] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », note anonyme « Valeur EDL Belgique », p. 1.
[713] Isabelle Antonutti, *Cino del Duca*, *op. cit.*, p. 53.
[714] *Ibid.*, p. 190.
[715] *La Correspondance de la presse*, 23 août 1979, cité par Isabelle Antonutti, *op cit,* p. 190.
[716] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », note anonyme « Valeur EDL Belgique ».

Casterman[717]. Chacun des repreneurs potentiels offre des avantages qui lui sont propres. Du point de vue des éditions Mondiales, des synergies semblent pouvoir être trouvées entre Dupuis et le Lombard, qu'il s'agisse des auteurs ou de l'imprimerie de Marcinelle ; surtout, la puissance de frappe des éditions Mondiales en matière de presse peut faire tourner la tête à plus d'un nostalgique de l'époque, pas si lointaine, où *Tintin* vendait en France plus de 100 000 exemplaires. Enfin, comme l'analysent les négociateurs de Casterman, « les chaînes Cora et Radar peuvent faire partie d'un réseau de distribution de bandes dessinées[718] ». Dès lors, les Editions du Lombard possèdent pour les éditions Mondiales une valeur d'autant plus forte qu'elle permettrait d'amortir l'investissement en passe (du moins le croit-on) d'être consenti à Marcinelle.

À ce projet tourné vers les supermarchés et une relance par la presse, l'éditeur tournaisien ne peut surenchérir sur le même terrain. Ses atouts sont d'un autre ordre. Du point de vue du catalogue, d'abord, les synergies sont bien plus évidentes entre les fonds des deux éditeurs ; pour l'essentiel, les bandes dessinées de Casterman sont prépubliées dans *Tintin.* Pourtant, ce n'est pas tant cette proximité objective entre les deux catalogues qui motive l'éditeur tournaisien, que des impératifs immédiats : faire tourner l'imprimerie, rentabiliser l'appareil de diffusion, et se doter d'un titre de presse jeunesse. En 1984, les Éditions du Lombard sortent chaque année 3,4 millions d'albums, dont 2,5 millions de cartonnés, parmi lesquels 1,8 millions sont à destination de la France[719]. Dans cette perspective, un rapprochement entre les deux sociétés fournirait du travail à l'imprimerie. Mais c'est surtout du côté de l'appareil de diffusion que l'apport du Lombard se ferait bénéfique : avec un peu moins de deux millions d'albums vendus en France, l'apport permettrait d'accélérer la rentabilisation des investissements consentis dans le centre logistique que Casterman s'apprête à ouvrir à Courtaboeuf[720].

Le dernier facteur est cependant plus complexe. D'un côté, cela fait longtemps que Casterman « déplor[e] l'absence d'un magazine BD enfants […] ; la reprise des [Éditions du Lombard] nous permettrait de reprendre la direction du magazine ». Le projet se heurte cependant à deux obstacles, l'un structurel, et l'autre conjoncturel. D'une part, présent dans

[717] Jacques Pessis mentionne incidemment des négociations entamées avec Bayard-Presse et Albert Frère, mais nous n'avons pu trouver de traces archivistiques de ces discussions.

[718] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », note anonyme « Valeur EDL Belgique », p. 2.

[719] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », note anonyme « Résumé de la situation EDL », juillet 1985.

[720] Archives Casterman, PV de l'assemblée générale du 29 juin 1987. Le centre logistique de 5 000 m^2 est opérationnel à partir du printemps 1987. Cette coïncidence accroît l'intérêt de Casterman pour l'opération, mais explique aussi une relative tiédeur, dans la mesure où elle manque de liquidités pour se lancer dans ce projet.

la presse de bande dessinée avec *(A Suivre)*, Casterman est bien placé que la crise de la presse de bande dessinée est profonde ; à plus court terme, une hypothèque pèse cependant sur le titre, dont le contrat arrive à échéance. Or depuis la mort d'Hergé, les turbulences qui secouent son héritage ne laissent rien augurer de bon.

Casterman avance donc prudemment, dans l'attente d'assurances de la part des studios Hergé. Casterman négocie, par avocats interposés, directement avec Raymond Leblanc, qui possède un mandat pour les actions détenues par ses enfants[721], soit au minimum 90 % du total. Les négociations menées pendant l'été 1985 achoppent cependant sur trois points principaux. D'une part, une société suisse est chargée de l'encaissement de certains droits de reproduction et de paiement de droits d'auteurs[722], et Casterman ne parvient pas à obtenir des renseignements précis sur cette filiale. Dès la fin du mois de juillet, Casterman obtient l'assurance que la vente inclut bien cette filiale[723], mais peine à avoir des documents précis concernant cette société nommée Publica. D'autre part, la somme et les modalités offertes par Casterman ne rencontrent pas l'agrément de Raymond Leblanc, qui s'estime lésé par une offre à 205 millions[724], et refuse l'arrivée d'administrateurs dans sa maison capables de lui dicter sa politique avant qu'il n'ait formellement passé la main[725]. Mais le blocage se manifeste surtout autour du dernier point de désaccord, autour duquel les négociateurs constatent bien vite que les positions ne peuvent guère bouger.

Casterman exige en effet la tête de Guy Leblanc, alors directeur général adjoint, malicieusement appelé « Junior » dans les documents internes de Casterman ; de toute évidence, Casterman ne se fie guère à Raymond Leblanc lorsqu'il vante les qualités d'éditeur de son fils. Alors que Raymond Leblanc s'extasie des « relations privilégiées » avec certains des « nouveaux auteurs » de la maison[726], les membres de la direction de Casterman semblent unanimes pour dénier à celui-ci le moindre rôle dans le nouvel organigramme[727]. Dès le mois d'août, les premiers projets de convention écartent tout rôle

[721] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », note anonyme « Réunion chez M^e^ Baetens », 12 septembre 1985.
[722] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », note anonyme « Résumé de la situation EDL », juillet 1985.
[723] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », courrier de M^e^ Baetens du 24 juillet 1985.
[724] *Ibid.*
[725] Le schéma envisagé par Casterman est celui d'une arrivée en deux temps, avec un premier versement d'une centaine de millions de francs et le deuxième un après, permettant de réaliser un audit approfondi de la société.
[726] Raymond Leblanc, cité dans le compte-rendu de la réunion chez M^e^ Baetens, Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », 12 septembre 1985.
[727] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », note manuscrite sn [Jean-Paul Casterman ?], sd [novembre 1985].

actif pour Guy Leblanc[728], tandis que Raymond Leblanc s'échine à convaincre ses interlocuteurs de la nécessité de garder son fils dans la direction nouvelle[729]. Sur cette impasse, les négociations s'interrompent formellement le 6 décembre 1985[730], sans que le bruit n'en ait jamais sérieusement filtré.

C'est à ce moment que Rémy Montagne sort du bois, par l'intermédiaire de son avocat, Jacques Jonet. Approchant le fils de Raymond Leblanc, Jacques Jonet arrange un rendez-vous entre celui-ci et celui qui tient les cordons de la bourse, Rémy Montagne[731]. Lequel vend à Raymond Leblanc un rayonnement européen de « Média-Participations » auquel l'éditeur qui a dû faire son deuil d'Europress Junior[732] ne peut qu'être sensible. Entre les principes moraux et éducatifs auxquels doivent se plier les publications pour la jeunesse tels qu'ils sont vus par Europress Junior, et le catholicisme de combat de Rémy Montagne, le courant passe rapidement. Pourtant, l'affaire n'est officialisée que fin 1986, par l'annonce d'une prise de participation majoritaire de Fleurus dans la maison bruxelloise[733] ; il semblerait en fait qu'une société holding de droit belge présidée par Jacques Jonet devienne propriétaire des éditions du Lombard et Raymond Leblanc, après une transition courant jusqu'au 1er janvier 1988, est nommé président d'honneur à vie[734].

Dans le même temps, le dernier secrétaire du maître, Alain Baran, se fait fort de reprendre la main sur le journal et de proposer une formule détachée des éditions du Lombard. Tout en liquidant les Studios Hergé en décembre 1986, Fanny Remi et Alain Baran créent une SPRL baptisée Baran International Licensing (BIL)[735], qui lorgne sur les droits d'exploitation de Tintin, encore sous contrat au Lombard. Dans l'intervalle, ils ne renouvellent pas le contrat pour le journal, et la SA Yéti Presse, au capital de laquelle on retrouve BIL et Média-Participations, lance en décembre 1988 *Tintin reporter*, qui se propose « d'offrir aux jeunes, d'une part un outil de compréhension d'eux-mêmes, des

[728] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », Projet de convention de cession, 30 août 1985, p. 8, rubrique « problème de la direction ».

[729] Voir par exemple Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », courrier de M[e] Baetens à M[e] de Bandt, avocat de Casterman, 8 novembre 1985.

[730] Archives Casterman, dossier « Éditions du Lombard », télex de M[e] Baetens à M[e] de Bandt, 6 décembre 1985.

[731] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 222.

[732] Créée en 1960 à l'initiative de Jean Monnet pour promouvoir l'esprit européen, Europress Junior, consortium d'éditeurs européens, adopte en 1966 un timbre signalant les publications répondant aux exigences morales du groupe. Ce label tombe rapidement en désuétude, mais on manque d'élément sur cet épisode singulier de l'histoire de la presse enfantine européenne. En attendant des travaux plus poussés, on se rapportera à la thèse de Jean-Matthieu Méon, *op cit*, p. 168. Voir aussi infra, III[e] partie.

[733] SN, « Le Lombard sous contrôle de Fleurus » *Livres Hebdo* n° 42, 13 octobre 1986.

[734] Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, *op. cit.*, p. 222.

[735] Voir sur ce point Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 46-48.

autres et des choses, et d'autre part le goût d'entreprendre[736] ». Le Lombard réplique avec deux titres éphémères, *L'Aventure* pour les plus grands, en mai 1988, et *Gimmick magazine* en juin, pour les plus petits. L'échec rapide de ces deux titres achève les ambitions des éditions du Lombard en matière de presse. La période n'est pas plus propice aux projets de Yeti Press : *Tintin Reporter* s'interrompt après huit mois, et voit lui succéder *Hello BD*.

3. De Fleurus à Dargaud : la constitution d'une nébuleuse catholique dans l'édition de bande dessinée ?

Outre la rapidité avec laquelle il se constitue, le groupe Ampère suscite très vite des inquiétudes vives, qui ont trait à l'opacité du montage financier, et à la crainte d'une mainmise sur l'édition de la part d'un actionnariat catholique réactionnaire. L'opacité du groupe est sans doute le premier signe qui trouble les observateurs. En 1985, lorsque le « groupe Ampère pour l'édition » est officiellement constitué, l'adresse mentionnée au greffe du tribunal de commerce, le 5 rue d'Artois, ne renvoie qu'à une simple boîte aux lettres. Le capital du groupe est réparti entre la Société civile de participations financières et de gestion immobilière de Ville-d'Avray (22 % du capital), la Société Paris Nord Expansion (13,5 %), une certaine Madame Mignot (13,5 %), ainsi que le groupe d'assurances Axa, par l'intermédiaire d'une distante filiale, la société immobilière Jeanne[737]. Mais on trouve surtout, au conseil d'administration du groupe, deux associations ; l'association « Famille et espérance », qui détient 41 % du capital ; elle se fixe pour but de « favoriser et d'éclairer la marche des familles chrétiennes dans la vie quotidienne[738] ». L'autre association, qui ne détient que 7% du capital, a pour objet « l'édition de tous ouvrages, revues, publications, à caractère religieux ou éducatif », et se dénomme « association groupe Ampère », d'après son adresse, le 11 rue Ampère, dans le 17^{e} arrondissement de Paris, à l'adresse de Rémy Montagne. Cette adresse, qui donne son nom à l'association qui elle-même donne son nom au groupe d'édition, constitue le seul élément permettant de relier officiellement Rémy Montagne à la nébuleuse Ampère. La prise de contrôle du Lombard, les appétits croissants pour Dargaud, nécessitent cependant de procéder à une augmentation de capital et de modifier la structure de la société. En septembre 1986, le « groupe Ampère pour l'édition » est chapeauté par une holding de droit belge, Média Participations, dont la composition du capital est encore plus éclatée. Le

[736] Dessin de présentation de *Tintin Reporter*, publié dans *Tintin* n°653,15 mars 1988.
[737] François Camé, Sélim Nassib, *art. cit*., p. 20.
[738] *Ibid.*

plus important des actionnaires est le groupe néerlandais Famedia Groep, une fédération d'associations catholiques néerlandaises (30 % des actions) ; à ses côtés, on trouve une société belge, Cofedu, d'inspiration catholique (12 %), deux sociétés d'assurances néerlandaise et luxembourgeoise toutes deux contrôlées par Axa, qui détient donc indirectement 36 % du capital. La Société générale, pour sa part, détient 15 % du capital, la Banque immobilière et mobilière privée, liée à Michelin, en contrôle 1% ; enfin, outre la Siparex (3 %) et divers petits actionnaires, le Groupe Ampère détient 2 % du capital.

Cette structure financière sophistiquée (« une boîte aux lettres à Paris et une holding de droite belge à Bruxelles[739] ») détonne dans le paysage de l'édition de bande dessinée, et n'est pas sans nourrir des craintes. Si la structure ne laisse qu'une place lointaine à Rémy Montagne, celui-ci est cependant bien aux commandes du groupe, qu'il conduit à l'assaut des entreprises éditoriales religieuses, et de Dargaud.

Mais au-delà de la structure du groupe Média-Participations, les inquiétudes dans le milieu de la bande dessinée se cristallisent autour des orientations idéologiques réelles ou supposées de son dirigeant et de ses actionnaires. Dès le mois de novembre 1987, *Témoignage chrétien* titre sur « la toile d'araignée des cathos de droite », et dénonce dans une enquête les liens de Rémy Montagne et du groupe Ampère , les scouts d'Europe et la communauté de l'Emmanuel[740], le tout sous une caricature représentant un kiosque à journaux où les seuls titres apparents sont *Travail, Famille* et *Patrie*[741]. De son côté, *Libération* voit dans la constitution du groupe une véritable « OPA croisade », dans laquelle les journalistes ne sont pas sans voir la main de l'Opus Dei[742].

Entre-temps, aussitôt après le rachat des éditions Fleurus, Ampère tente d'acquérir les activités presse de l'Union des œuvres catholiques de France, comprenant notamment les périodiques pour enfants *Perlin, Triolo* et *Fripounet, trois* publications étroitement liées à l'Action catholique des enfants (ACE). Cette tentative se heurte pourtant immédiatement à une double hostilité, de l'épiscopat français d'une part, qui craint la constitution d'un monopole conservateur sur les publications catholiques, et d'autre part d l'UOCF, un mouvement déjà ébranlée par la vente des éditions Fleurus. Le Secrétariat de la commission épiscopale pour l'apostolat des laïcs travaille alors au rachat de 51 % Fleurus Presse par la Société des Publications et Éditions Réunies (SPER), éditrice de *Clair foyer*

[739] Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 379.
[740] Marie-Jo Hazard, « Presse : la toile d'araignée des cathos de droite », *art. cit.*
[741] Dessin de Coureuil, *Témoignage chrétien*, 23 novembre 1987, p. 11.
[742] François Camé, Sélim Nassib, *art. cit*., p. 22.

et *Voiles et voiliers*, détenue à 15,4 % par Bayard-Presse et à 35 % par le groupe de Georges Hourdin des Publications de la Vie catholique, et ce malgré des offres de rachat plus intéressantes de la part du Groupe Ampère[743].

Cette méfiance soulevée par Rémy Montagne ne nous intéresse qu'indirectement. En revanche, la crainte d'une mainmise du catholicisme ultra-conservateur sur les fleurons historiques de l'édition de bande dessinée se manifeste également auprès des auteurs de bande dessinée.

La longue et minutieuse enquête que consacre *Libération* au groupe Ampère au moment du festival d'Angoulême 1989 témoigne de ce climat d'inquiétude qui étreint la profession, dont le journal se fait longuement l'écho. La crainte d'une moralisation de la bande dessinée s'y fait ressentir assez largement. Outre l'orientation idéologie des nouveaux acquéreurs, le traumatisme que suscite l'irruption de Média-Participations tient également au sentiment d'un retour en arrière dans l'histoire de la bande dessinée, d'un retour au paternalisme bien-pensant qui marque les années 1950 – mais doublé ici d'un glissement du pouvoir vers la finance.

Lorsque Média-Participations rachète Dargaud, il s'empare d'un catalogue prestigieux, comprenant des séries qui figurent en tête de liste des meilleures ventes, parmi lesquelles *Astérix* ou *Lucky Luke*. Cependant, l'héritage du catalogue *Pilote* pose aussi problème, dans la mesure où le ton très cru des productions pour adultes de Dargaud ne manque pas de détonner dans le catalogue de Média-Participations. Afin de conserver un catalogue homogène et conforme aux valeurs catholiques qui le guident, le groupe décide donc de revendre le fonds « adulte » en 1989 aux Humanoïdes associés, maison emblématique de la « nouvelle vague » d'éditeurs. Née en 1974 à l'initiative de Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet, Jean Giraud et Bernard Farkhas, la maison est rachetée en octobre 1986 par Hachette. La maison perd de l'argent, et fin 1988 Hachette décide de revendre les Humanoïdes associés à un jeune Suisse de 23 ans, Fabrice Giger. Celui-ci, à travers le groupe Alpen, hérite d'une maison en fin de course, et a besoin de redynamiser son catalogue pour relancer les Humanoïdes associés. En novembre 1989, Dargaud, devenu propriété de Média-Participations, signe donc un protocole d'accord sur la vente de son fonds « adulte ». Une telle vente, si elle fait les affaires du jeune entrepreneur suisse, n'est pas sans éveiller les soupçons du côté des auteurs, quand bien même le PDG nouvellement nommé de Dargaud, Jérôme Malavoy, n'y voit qu'un simple problème financier : « Pour

[743] Marie-Jo Hazard, *art. cit.*, p. 12.

développer le secteur "adultes", il me faudrait trois à quatre millions de francs : je ne les ai pas[744] », se défend-il – ce dont on peut très sérieusement douter quand on se souvient de la facilité avec laquelle le groupe Média-Participations lève de l'argent sans souci d'une rentabilité à court terme.

Dargaud cède ainsi de nombreux titres aux Humanoïdes associés. La cession de la série *Linda aime l'art*, de Philippe Bertrand, ne présente guère de surprise : cette série érotique décrit, dans un graphisme très contemporain, le monde de la publicité[745]. De même, la cession d'une série plus connue mais au parfum de soufre, *Barbarella*, semble assez inévitable[746]. Mais la prise de contrôle de Dargaud par Média-Participations conduit également l'éditeur à se séparer de séries emblématiques de son histoire. Ainsi, *La Trilogie Nikopol*, qui paraît chez Dargaud à partir de 1980, reparaît chez les Humanoïdes à partir de 1990[747], tout comme l'ensemble des titres publiés par Pierre Christin et Enki Bilal dans la collection « Pilote » et, surtout, « Histoires fantastiques » : *La Croisière des oubliés*, *Le Vaisseau de pierre*, *La Ville qui n'existait pas*, *Les Phalanges de l'ordre noir*, *Mémoires d'outre-espace*... Autant de titres phares du catalogue de Dargaud dont l'éditeur préfère se séparer. Seuls les décès de Georges Dargaud le 18 juillet 1990, puis de Rémy Montagne en janvier 1991, apaisent véritablement les esprits, avec l'accession aux responsabilités d'un des fils du fondateur du groupe, Vincent Montagne[748].

III. DE DELCOURT À L'ASSOCIATION, LES BOURGEONS D'UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'ÉDITEURS.

La fin des années quatre-vingt marque la fin d'un cycle ; la disparition de *Métal hurlant* en 1987, celle de *Tintin* en 1988 (remplacé par *Tintin reporter* entre 1988 et 1989, puis par *Hello Bédé* entre 1989 et 1993) puis de *Pilote* et de *Circus* en 1989 constituent autant de signes de l'essoufflement des formules qui faisaient le succès de la bande dessinée en kiosques dans les deux décennies précédentes. Le modèle éditorial s'est

[744] Fabrice Piault, « Humanos reprend une partie de Dargaud », *Livres Hebdo,* n° 50, 8 décembre 1989.

[745] Les trois premiers titres sont publiés de 1985 à 1989 chez Dargaud ; le quatrième titre de la série paraît en 1992 à l'enseigne des Humanoïdes associés.

[746] Parus en 1964 au Terrain vague et en 1974 chez Kesselring, les deux premiers tomes passent au catalogue Dargaud en 1984 et 1985, où ils sont republiés dans la collection « Grande Héroïnes de la bande dessinée ». Le rachat de Dargaud par Média-Participations explique que le premier tome de l'intégrale de cette série à l'histoire éditoriale heurtée soit publié par les Humanoïdes associés, en 1994.

[747] *La Foire aux immortels* paraît en 1980, *La Femme piège* en 1986 ; les deux premiers titres reparaissent en 1990 aux Humanoïdes, et le troisième time, *Froid équateur*, paraît en 1992. Enki Bilal est récompensé du Grand Prix de la Ville d'Angoulême en 1987.

[748] Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 380.

déplacé des kiosques vers les librairies et les supermarchés, redéfinissant les équilibres du secteur, fragilisant bien des positions, mais ouvrant également, dans un contexte incertain, de nouvelles opportunités.

Le crépuscule des revues favorise l'apparition de nouveaux projets éditoriaux. Période d'intense incertitude pour les auteurs et les rédactions, la deuxième moitié des années 1980 voit ainsi éclore de nouvelles pousses. Le *Répertoire des éditeurs et diffuseurs* se fait ainsi l'écho de nouvelles arrivées sur le marché de la bande dessinée, qui dans quelques cas sont des maisons déjà constituées se lançant dans l'édition de bande dessinée, mais qui, pour la plupart, sont de petites structures spécialisées. Parmi les éditeurs déjà existants ajoutant de la bande dessinée à leur catalogue, on remarque surtout deux trajectoires d'éditeurs différentes, celle de l'imagerie Pellerin, et des éditions Atlas. L'histoire de l'imagerie Pellerin remonte à la fin du XVIII^{e} siècle, lorsque Jean-Charles Pellerin, cartier-dominotier à Épinal, imprime jeux de cartes, estampes et images pieuses, puis au début du XIX^{e} siècle des scènes de genres et des estampes reprenant la geste impériale. Depuis cette période, l'imprimeur propose de multiples planches de récits en images, dans des dispositifs d'articulation texte / image variés et encore mal connus. Le pan le plus connu de sa production date de la fin du XIX^{e} siècle, lorsque la maison Pellerin lance la série encyclopédique Glucq, puis sa série supérieure « Aux Armes d'Épinal », qui accueille, entre autres, six planches au moins dues à Benjamin Rabier. C'est d'ailleurs à partir de 1892 que l'inventaire, récemment achevé, des archives de la maison Pellerin fait remonter une multiplication des catalogues, attestant des ambitions commerciales nouvelles de l'imagerie[749]. Les images de Rabier, publiées dans les années 1920, semblent témoigner d'une adaptation aux goûts du public ; la concurrence est, de fait, de plus en plus rude pour l'éditeur vosgien, confronté depuis deux décennies à l'explosion de la presse enfantine illustrée, et à la banalisation progressive du livre illustré pour enfants.

L'entreprise amorce alors un déclin sur lequel on ignore encore presque tout ; le retour de Pellerin dans le domaine de la bande dessinée est donc inattendu, d'autant que l'éditeur frappe très fort en publiant des ouvrages particulièrement inventifs de deux des figures de proue de la bande dessinée dite d'auteur, Fred et Tardi – lesquels, passés par *Hara-Kiri, Pilote*, *Métal hurlant*, Futuropolis et Pepperland, portent une image très éloignée du passé

[749] Mélanie Gless, Delphine Lelarge, *Archives administratives et commerciales de l'Imagerie Pellerin (Épinal), 1779-1984*, Archives départementales des Vosges, 2009 (http://www.vosges-archives.com/fichiers/privees/inv_48J.pdf). Cet inventaire enfin achevé des archives Pellerin laisse entrevoir la perspective de travaux longtemps attendus sur l'imagerie d'Épinal.

poussiéreux colporté par le nom de Pellerin[750]. Cette ambition de s'adresser à un nouveau public se traduit d'ailleurs par le choix de Futuropolis comme diffuseur[751]. Plus largement, la volonté de dépoussiérer l'imagerie passe aussi par la conversion à l'audiovisuel, et les essais de production de dessins animés de 1980 à 1983[752].

L'histoire des éditions Atlas, au contraire, s'inscrit dans un passé bien plus récent. Les Éditions Atlas ont comme origine les éditions de la Grange Batelière, créées à Paris en 1954. En octobre 1975, l'éclatement des Éditions de la Grange Batelière donne naissance à Alpha Éditions et aux Éditions Atlas[753], qui se spécialisent dans les encyclopédies en fascicules, comme *L'Encyclopédie Atlas de la médecine, La Grande Encycloépdie de la montagne* ou le *Guide de la cuisine*. L'éditeur adopte comme canal de diffusion les marchands de journaux. En pleine diversification, les éditions Atlas se tournent vers le créneau apparemment porteur de la bande dessinée historique : après *L'Histoire de France en bandes dessinées* (vingt-quatre fascicules retraçant une histoire très imprégnée des poncifs d'une histoire IIIe République, de Clovis à Valéry Giscard d'Estaing, 1976-1977) puis *L'Histoire du Far-West* en trente-six fascicules (1980-1982), Larousse reprend ses publications en volumes cartonnés[754]. En 1985, Glénat lance son nouveau magazine, *Vécu*, sous-titré « l'histoire, c'est aussi l'aventure », avec en premier numéro un appel explicite aux « amateurs d'histoire et de BD[755] ». Dans l'intervalle, Atlas s'est essayé à une *Histoire de la Révolution française en bandes dessinées*, en reprenant deux scénaristes ayant œuvré chez Larousse aux *Grandes batailles de l'histoire en bandes dessinées*, Georges Castellar et Michel Laurence. Les dessins sont principalement assurés par Jean-Marie Ruffieux, dont la carrière étonnante traverse des cercles que l'on aurait tort de penser trop étanches. Né à Alger en 1936, il suit des études d'architecture avant de se tourner vers la bande dessinée, en signant en 1971 l'un des derniers albums de bande dessinée d'Éric Losfeld, *Escalade*. Sa production se concentre ensuite dans les pages de *France-Soir* puis, en 1973, il se tourne vers la bande dessinée historique aux éditions Jeune Afrique[756]. À partir de 1977, sa production paraît spécialisée dans ce domaine, et il participe à la collection « Il était une

[750] Sur les récits publiés par l'imagerie Pellerin et la manière dont ils mettent en jeu les frontières de l'album, voir infra, II, « L'Imagerie Pellerin : archaïsmes et modernités du récit en images ».
[751] *Éditeurs et diffuseurs de langue française*, 1986.
[752] Mélanie Gless, Delphine Lelarge, *op cit.*
[753] Pascal Fouché, *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1998, p. 827.
[754] Sur l'histoire de la librairie Larousse, voir Jean-Yves Mollier et Bruno Dubot, *Histoire de la librairie Larousse, 1852-2010*, Paris, Fayard, 2012.
[755] *Vécu* n°1, 1er mars 1985.
[756] SN, « la mort de Jean-Marie Ruffieux », http://bdzoom.com/2216/actualites/la-mort-de-jean-marie-ruffieux/ (consulté le 10 juillet 2013).

fois » lancée par Fayolle, dont il assure cinq volumes. En 1980, il publie chez Futuropolis un western, *Violence à Blue River*, sur scénario de Jacques Prévot, avant de collaborer au projet lancé par Claude Moliterni d'une collection consacrée aux « Religions de la Bible » chez Dargaud, et certains récits sont ensuite réédités en albums classiques, dans la collection « Dargaud Histoire[757] ». C'est donc à des spécialistes chevronnés de cette bande dessinée de genre que s'adressent les éditions Atlas, qui ne persistent cependant pas dans cette entreprise : après quatre fascicules, Atlas bouleverse la maquette, annonce en tout douze fascicules et s'arrête au dixième – laissant l'histoire de la Révolution s'arrêter avec la chute de la Convention.

A. Vers une nouvelle génération d'indépendants

Alors que les incursions de l'imagerie Pellerin et des éditions Atlas restent limitées dans leurs ambitions, le milieu des années 1980 voit aussi apparaître des projets plus poussés. De taille plus réduites, toute une série de nouvelles maisons entreprennent en effet d'investir l'espace de la bande dessinée ; alors que la crise de surproduction fragilise les éditeurs les plus installés et sonne le glas d'expériences éditoriales pionnières nées dans les années 1970, cette période de turbulence est également propice à la naissance de nouveaux projets. Alain Beaulet, Novedi, Aedana, Ludovic Trihan, Vents d'Ouest, Lide, Dessis, Jacky Goupil, Rackham ou Temps Futurs témoignent au milieu des années 1980 d'une vivacité importante. Le point commun de ces éditeurs est sans conteste, par rapport aux générations précédentes, de se consacrer exclusivement au livre, à la manière du Futuropolis de Robial et Cestac avant eux. À la différence des éditions du Fromage, ou d'Artefact, les projets naissent du livre, et par le livre. Ces éditeurs perpétuent la vivacité du secteur des années 1970. Moins visibles sans doute, dans un marché taraudé par la crise où les groupes d'édition animent un mouvement de concentration, ces petits éditeurs, « poissons-pilotes » de la bande dessinée[758], présentent des profils globalement similaires à la génération précédente. Ils peuvent ainsi être issus de la librairie, comme Temps Futurs, animé par la librairie éponyme de Stan et Sophie Barets, qui publie *L'Année de la bande dessinée*, épaisse revue annuelle d'analyse du secteur, entre 1981 et 1983, ainsi que quelques titres de jeunes auteurs, dont le premier album signé de Yann et Conrad, *Aventure*

[757] Jean-Marie Ruffieux signe dans cette collection, en 1987, une plate adaptation du *Guillaume le Maréchal* de Georges Duby.
[758] John Cornel, « Les poissons-pilotes de la BD », *L'Année de la bande dessinée 1985-1986*.

en jaune[759], qui rassemble les pages de la série « Les Innommables » dont la publication dans *Spirou* s'est interrompue avant terme[760]. On peut rapprocher cette démarche de celle de Michel Demeulenaere, qui adosse ses éditions du Miroir à la librairie Le Courseur, à Louvain-la-Neuve.

Plusieurs autres de ces nouveaux éditeurs indépendants sont issus de l'auto-édition, comme Ansaldi ou Aedena. On peut aussi mentionner le cas de Michel Iturria, dessinateur bordelais publié dans les pages de *Sud-Ouest*, dont les dessins de presse sont assemblés en recueils par les éditions Sud-Ouest ; ses incursions dans le domaine de la bande dessinée, à travers la série *Les Rubipèdes*, sont quant à elles éditées par ses éditions Michel Iturria, sises à Bordeaux.

En 1989, Alain David et Michel Lablanquie, tous deux dissidents d'Aedena, fondent les éditions Rackham[761], et proposent des petits albums en noir et blanc à la pagination variable recrutant de jeunes auteurs (Karim, Jean-Luc Coudray) et exhumant des pièces de patrimoine telles que le dessin animé adaptant *Little Nemo in Slumberland*, pièce d'anthologie, adaptée par Winsor McCay lui-même en 1911 sous le titre *Winsor McCay, the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and his Moving Comics* ; Rackham tire de ce dessin animé historique un *flip-book* reprenant les dessins d'une scène du film, au moment où Milan réédite dans une version luxueuse les planches dominicales parues depuis 1905.

L'ensemble de cette frange inférieure du l'édition de bande dessinée se cantonne au livre, multipliant les formes et, même lorsque Temps Futurs sort son *Année de la bande dessinée*, c'est sous une forme très proche des *mooks* actuels, une revue empruntant ses caractères au livre. Seul Jacky Goupil se lance dans la revue, avec *Bikini*, dont trois numéros paraissent à l'enseigne de sa maison d'édition, la SARL Société d'édition et de diffusion des littératures imaginaires (S.E.D.L.I.). Mais c'est dans le domaine du livre que Goupil frappe le plus fort, en publiant notamment en 1984 la série *Elfquest*, série de comics d'heroic-fantasy auto-éditée depuis 1978. Il publie également des ouvrages de « para-BD », en particulier le *Livre d'Or Franquin*, monographie rassemblant dessins divers, croquis et fragments d'entretiens autour de notices consacrées aux principales séries d'André Franquin.

[759] On peut ajouter à la bibliographie des deux auteurs un petit recueil à l'italienne, tiré à 1500 exemplaires en 1981, rassemblant des « hauts de page » de *Spirou* : *Huit mois dans l'enfer des hauts de page*.

[760] Yann, Conrad, *Aventure en jaune*, Paris, Temps Futurs, « Oxebo », 1983.

[761] Patrick Gaumer, « L'édition de bande dessinée » *in* Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, *op. cit*., p. 276.

Cette édition est souvent extérieure à Paris : ainsi de SEDLI, créée à Hounoux, dans l'Aude, de Jupilles, au Mans, de Dessis, à Ouistreham, de Lide à Lausanne, ou de Vents d'Ouest, née à Berseel, en banlieue de Bruxelles ; les éditeurs installés en région parisienne sont le plus souvent implantés en banlieue, comme Gilou, à Chaville, ou Alain Beaulet, à Châtenay-Malabry. Certains de ces petits éditeurs finissent absorbés par un plus gros, comme c'est le cas des éditions Vent d'Ouest, créées en 1981 et absorbée en 1985 par les éditions Hatier. Les éditions Vents d'Ouest y gagnent une antenne parisienne, ouverte en 1986[762], recrutant au passage Jacky Goupil en prenant sous leur aile la diffusion des ouvrages de sa SEDLI. Structurée autour de jeunes auteurs comme Ptiluc qui publie à partir de 1983 sa série *Pacush Blues* (treize tomes parus en 2010), Vents d'Ouest connaît au sein du groupe Hatier une expansion rapide, reprenant *Elfquest*, publiant le *Peter Pan* de Régis Loisel à partir de 1990, et entamant une réédition de « l'intégrale » des *Pieds-Nickelés* en 1989.

Jacques Glénat avait montré la possibilité de construire une maison d'édition solide à partir d'une démarche passionnelle. Depuis Grenoble, l'ancien étudiant en pharmacie avait bâti en quelques années une réussite éclatante. Dès 1975, son chiffre d'affaires atteignait plus de 772 000 F (environ 525 000 €) ; une décennie plus tard, il dépasse 88 millions de francs (23 millions d'euros)[763]. Bédéphile passionné, Jacques Glénat réussit en peu de temps à se placer aux premiers rangs de l'édition de bande dessinée, tout en restant implanté à Grenoble, loin du microcosme éditorial parisien.

B. Guy Delcourt : le succès foudroyant d'un jeune éditeur

Parmi les jeunes éditeurs qui apparaissent à la faveur des turbulences de la deuxième moitié des années 1980, le plus marquant est sans doute Guy Delcourt. Né en 1958, fils d'un officier aux Affaires indigènes, Guy Delcourt se passionne pour la bande dessinée au début des années 1970 ; grandissant à Roubaix, il voit à l'occasion d'un festival organisé par le Furet du Nord « Hergé, Franquin, Pratt et Uderzo en même temps[764] ». La proximité avec la Belgique facilite la constitution précoce de sa collection, par une exploration menée de part et d'autre de la frontière. Ses véritables débuts dans la bande dessinée, en tant que

[762] *Éditeurs et diffuseurs de langue française* signale une adresse parisienne pour les éditions Vents d'Ouest à partir de 1987.

[763] ANP, 20020283, article 7, dossier d'aide à l'édition soumis par Glénat en 1989, et article 8, dossier « Glénat », 1993-1995. En 1993, Glénat revendique 1500 titres de bande dessinée dans son catalogue, pour 70 nouveautés par an. La société se redresse alors lentement d'une politique d'acquisition mal maîtrisée. Les dettes sont alors peu à peu apurées grâce à la montée en puissance dans le capital de l'entreprise d'un pool bancaire, ainsi que grâce au succès du manga, véritable bouée de sauvetage pour l'éditeur grenoblois.

[764] Guy Delcourt, dans *La Fabrique Delcourt a dix ans*, Paris, Delcourt, 1996, p. 8.

professionnel, interviennent cependant bien plus tard. Après des études de gestion à l'Essec, il commence sa carrière en tant qu'analyste financier du Crédit Lyonnais de Los Angeles[765]. Il y fait la connaissance d'un collègue, Jean-Marc Lofficier, pigiste pour *L'Ecran fantastique*, qui met le pied à l'étrier à Guy Delcourt. De retour à Paris, celui-ci continue à écrire articles et à pratiquer les interviews, dans les pages de magazines spécialisés dans le cinéma fantastique, mais également dans des journaux de bande dessinée, comme *Charlie Mensuel*, que Dargaud vient de racheter. Il y est remarqué par Claude Moliterni, qui lui demande de collaborer à *Pilote*[766]. En 1985, il est brusquement propulsé à la rédaction en chef, officiellement en qualité de « secrétaire général de la rédaction », aux côtés de Guy Vidal, dans un mensuel en perdition. Il amène dans les pages du journal de jeunes auteurs, comme Chiavelli ou Didier Tronchet. La fusion de *Pilote* et *Charlie* en janvier 1986 met fin à cette brève expérience et Guy Delcourt, privé de métier, se lance à son compte. Le 13 mars 1986, il crée sa société, « Guy Delcourt Productions », une SARL au capital de 50 000 F dont le siège social est situé dans l'appartement personnel de Guy Delcourt, au 35 rue de Douai, dans le 9e arrondissement. Les origines nordistes de Guy Delcourt le poursuivent non seulement dans sa domiciliation, mais également dans la capitalisation de son entreprise, dont 25 500 F sont détenus sa sœur Nicole Kornhauser, domiciliée à proximité d'Arras.

L'originalité de la maison se trouve inscrite dans son titre, qui lorgne vers l'audiovisuel, et son objet social, qui englobe déjà largement « l'édition, la diffusion, la production, la réalisation, la commercialisation, la vente de tous produits artistiques, culturels ou littéraires quelque soit leur forme[767] ». Peu confiant dans la rentabilité immédiate de l'édition pure, Guy Delcourt se fait aussi agent d'illustrateur, démarchant agences de publicité et entreprises en vue d'obtenir des commandes d'illustrations, sur lesquelles Guy Delcourt Productions perçoit une commission, manière originale de recruter une écurie d'auteurs[768]. Guy Delcourt cumule alors les casquettes : « rédac'chef, imprésario, comptable, statue du commandeur[769] ».

La politique éditoriale s'oriente d'emblée autour de deux axes : la recherche d'auteurs nouveaux, et l'édition d'albums collectifs thématiques. Exploitant ses contacts de *Pilote* et profitant de l'affaiblissement de Dargaud, qui n'exploite pas pleinement le vivier d'auteurs

[765] Fabrice Piault, « Delcourt, la percée d'un outsider », *Livres-Hebdo* n°188,19 janvier 1996, p. 71.
[766] Claude Moliterni, dans *La Fabrique Delcourt a dix ans*, *op. cit.*, p. 8.
[767] Archives de l'INPI, Statuts de la société Guy Delcourt Productions, à jour du 27 février 1990, article 2.
[768] Guy Delcourt, dans *La Fabrique Delcourt a dix ans*, *op. cit.*, p. 15.
[769] Laurent Gerbier, « Maison Delcourt - établissement fondé en 1986 », *Neuvième Art*, 2000, n° 5, p. 38-41.

qui y sont passés, Guy Delcourt recrute Thierry Cailleteau et Olivier Vatine, qui signaient dans *Pilote* la série « Fred et Bob » depuis 1985 et publie en mai 1986 son premier album, *Galères balnéaires*, suivi l'année d'après de *L'Enfer de la drague.* La réalisation d'ouvrages collectifs se concrétise par la réalisation de *La Bande à Renaud*, qui sous une couverture signée de Franck Margerin, rassemble jeunes talents et auteurs plus confirmés, de François Boucq à Dany, en passant par Walthéry, Yslaire et Ted Benoît ou Yves Chaland. L'album est un véritable best-seller, et en trois mois, cent mille exemplaires s'arrachent[770].

Guy Delcourt ne récolte cependant pas les fruits de ce succès ; diffusé par Maître du Monde, il perd son bénéfice financier dans la faillite de son diffuseur. Créée en 1984, la structure est fondée par un ancien employé de la librairie Glénat, Daniel Favier, Bruno Lassalle, passé par la vente de hi-fi, et Dominique Bailet, publiciste. Les associés éditent d'abord de petits portfolios, prennent des micro-éditeurs en diffusion. La chute de B.Diffusion accroît de manière exponentielle le nombre de leurs diffusés, et début 1986, Maître du Monde diffuse toute la nébuleuse des nouveaux éditeurs, ainsi qu'une part non négligeable des petits éditeurs nés dans les années 1970 : Ansaldi, Atlante, Bédéscope, Burning Bush, Champaka, Dessis, Jonas, Mark Jones, Kesselring, Magic-Strip, Pepperland, Trihan Vents d'Ouest... rejoints par Delcourt, quelques mois plus tard[771]. Le diffuseur propose ainsi en librairie toute une frange de l'édition alternative, avec une dimension internationale appuyée, puisqu'outre le Suisse Kesselring, ses plus gros portefeuilles sont belges : Magic-Strip, Bédéscope, et le plus jeune Ansaldi. On peut y ajouter un éditeur plus récent, Dessis. Celui-ci publie en mai 1985 un album qui semble rencontrer un grand succès, *Nathalie la petite hôtesse*, signé Jaap de Boer et Joop Van Linden, pseudonymes collectifs derrière lequel plusieurs auteurs réalisent une parodie érotique de l'hôtesse de l'air en mini-jupe *Natacha*, de Walthéry, dans un style étonnamment proche de l'auteur originel.

Maître du Monde exige un droit de regard sur la couverture des albums, et se flatte, en retour, de faire « des mises en place aussi performantes que celles des grands éditeurs[772] ». Les dégâts provoqués par la faillite soudaine du diffuseur sont aussi graves que son nom était présomptueux, accélérant la fin de Magic-Strip. Delcourt, quant à lui, réussit à se remettre de la faillite et, pour éviter de nouveaux désagréments de la diffusion, la prend en main en s'associant avec Bruno Lassalle et les éditions Vents d'Ouest, filiale des éditions

[770] Fabrice Piault, *Livres-Hebdo* n°43, 19 octobre 1987, p. 77.
[771] SN, « L'irrésistible ascension du maître du monde », *Les Cahiers de la bande dessinée* n°69, mai 1986.
[772] « L'irrésistible ascension du maître du monde », *art. cit.*

Hatier. Vents d'Ouest diffusion accueille alors les albums des éditions Guy Delcourt. En quelques années, l'éditeur va s'imposer comme un acteur de premier plan du secteur. Après ses huit albums en 1987 et 1988, Delcourt en arrive déjà à produire vingt titres par an en 1990, constituant son catalogue à marche forcée, s'essayant à des registres variés (avec des succès qui le sont tout autant), comme la bande dessinée « interactive », calquée sur le succès des « livres dont vous êtes le héros », et tâchant de prendre pied dans les domaines de l'héroic-fantasy et du jeu de rôle[773]. Tiré par des remorques puissantes, dont la série *Aquablue* de Cailleteau et Vatine, le catalogue de Guy Delcourt propose l'*Elektra* de Frank Miller, mais aussi des auteurs débutants que Delcourt recrute à l'occasion d'un stage à l'École des Beaux-Arts d'Angoulême. Guy Delcourt publie ainsi *Les Enfants du Nil*[774], un album collectif qui lui permet de tester le potentiel des jeunes élèves, parmi lesquels Pierre Lavaud, dit Mazan, ou Alain Ayroles, qui rentreront tous deux dans son catalogue. L'ouvrage donne le coup d'envoi d'une longue série de collaborations entre l'éditeur et les jeunes recrues formées à Angoulême[775]. Dénicheur de talents, Delcourt y fait preuve de son flair, et de sa capacité à faire cohabiter dans son catalogue des séries de genre très codées, comme Aquablue, et les auteurs les plus radicaux. En 1990, c'est ainsi lui qui publie le deuxième livre d'un jeune auteur, par ailleurs graphiste et scénographe, qui a publié un premier ouvrage dans la collection « X » de Futuropolis : Marc-Antoine Mathieu[776]. Dans *L'Origine*, Marc-Antoine Mathieu entame sa série prenant pour personnage central Julius Corentin Acquefacques, envers phonétique de Kafka, employé du Ministère de l'Humour qui découvre sa nature de personnage de bande dessinée dans une mise en abyme élaborée, jouant sur la matérialité même du livre. Album radical qui singe les codes de la bande dessinée classique (un personnage, une histoire, des dialogues) pour mieux les dynamiter, *L'Origine* amorce la machine à théoriser la bande dessinée que Marc-Antoine Mathieu déploie dans chacun des volets de la série[777]. Au début des années

[773] Thierry Cailleteau, Eric Larnoy, *La Sphère du Nécromant*, Paris, Delcourt, « BD Interactive », 1987.

[774] Le titre reprend le nom de la fabrique de papier à cigarettes installée en bord de Charente, où s'est installé l'atelier de bande dessinée.

[775] Laurent Gerbier, « Maison Delcourt - établissement fondé en 1986 », *art. cit.*

[776] Mathieux (sic.), *Paris-Mâcon*, Paris, Futuropolis, « X », 1987.

[777] Concernant la machine théorique qu'est la série *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des songes*, nous renvoyons à notre article : Sylvain Lesage, « La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* Vol. 2, n° 2, printemps 2011, http://id.erudit.org/iderudit/1001764ar. Nous ne pouvons que rappeler ici la dette que nous éprouvons envers cet auteur dans le cadre de ce travail, pour sa capacité au décillement, à l'élucidation des impensés techniques et théoriques de la bande dessinée.

quatre-vingt-dix, Delcourt entreprend de restructurer son catalogue autour de logiques de genres classiques qui va structurer la croissance de l'éditeur pendant la décennie[778].

C. Ouverture. L'Association : vers un renouveau de l'édition alternative

Au tournant des années 1990, une nouvelle génération d'éditeurs émerge. Les remous qui agitent l'édition dans les années 1980 n'empêchent pas la création de structures plus ou moins éphémères. Par rapport au milieu des années 1980, ce qui caractérise cette nouvelle génération est sans doute le caractère durable de plusieurs entreprises qui naissent à ce moment-là, de Cornélius, fondé en 1991, à Fréon et Amok, créés en 1994, en passant par Ego comme X, en 1993 ou Six pieds sous terre, qui se structure sous une première forme autour de la revue *Jade*, en 1991. Ce renouveau de la création alternative trouve parmi ses premières figures « l'Association à la Pulpe », dont les statuts sont publiés au *Journal Officiel* du 2 mai 1990, plus connue sous le label public qu'elle se donne, L'Association. La forme associative, affirmée avec force dans l'identité même de ce groupement d'auteurs, n'est qu'une des originalités de ce mouvement, qui se donne pour objectif d'être « un carrefour d'idées liées au Neuvième Art et aux Arts numérotés autrement », et ce afin d' « atteindre la pulpe d'une Bande Dessinée particulière et innovatrice, ce par le moyen du reproductible ou de tout autre moyen[779] ». Cette association s'inscrit très largement dans le prolongement de Futuropolis, à la fois en tant que librairie et que maison d'édition.

À l'âge de douze ans, Jean-Christophe Menu profite des dernières heures de la librairie pour se constituer son éducation esthétique, et y découvre une bande dessinée en rupture avec les canons du genre[780]. Une décennie après, au milieu des années 1980, il rêve de se faire éditer dans la collection « X » que Futuropolis a lancée pour dénicher de jeunes auteurs à moindres frais. Il y côtoie plusieurs des futurs membres fondateurs de L'Association : Stanislas, qui publie en 1986 *La Grande Course* puis *Le Pigeon*, sur scénario de Götting, Mokeït, qui publie *La Chute vers le haut* en 1987, et Matt Konture, qui publie *Souterrain* en 1988 ; Menu, pour sa part, publie *Lapot le portrait de Lucie Ginol* puis, en 1988, réalise la mise en couleurs d'un album publicitaire *Popeye* pour Total[781], avant de publier son *Meder* en collection « Gros Nez ». C'est sans doute pour Jean-

[778] En 1999, Delcourt propose ainsi un catalogue de plus de 350 titres, alimenté par une centaine de nouveautés annuelles.

[779] Association à la pulpe, statuts à jour du 28 septembre 1993, reproduits dans Groupe ACME, *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique,* Bruxelles, les Impressions Nouvelles, « Réflexion faite », 2011, p. 8.

[780] « Mettre l'auteur en avant, entretien avec Florence Cestac », *Neuvième Art* n°14, janvier 2009, p. 70.

[781] Entretien avec Étienne Robial du 15 mars 2013.

Christophe Menu que le passage par Futuropolis est le plus décisif, entrant en relation étroite avec Étienne Robial, comme s'en souvient Florence Cestac : « Menu et Robial, ça a tout de suite fonctionné. Il y avait le maître et l'élève et l'émulation s'est faite immédiatement[782] ». Le mémoire de maîtrise en Arts plastique que soutient Jean-Christophe Menu en 1988, édité sous forme de plaquette distribuée aux adhérents en 2003, se fait l'écho des positionnements d'Étienne Robial :

> Une seule règle, impérative : se poser comme force ALTERNATIVE par rapport à cette profession et refuser toute concession avec elle […]. Dans la mesure de mes moyens, je ferai tout pour contribuer à l'apparition de cette force nouvelle, mais qui pourrait aussi se baser sur une structure existante, et au passé irréprochable, comme FUTUROPOLIS[783].

La trajectoire éditoriale de Jean-Christophe Menu est cependant plus ancienne que ce passage par Futuropolis : de 1982 à 1986, il anime la revue *Le Lynx à Tifs*, avant de fonder en 1984 avec Stanislas et Matt Konture L'Association pour l'Apologie du Neuvième Art Libre (AANAL). C'est cependant au sein de Futuropolis que se catalysent ces différentes expériences, lorsqu'Étienne Robial, dans la foulée du festival d'Angoulême de 1988, lui propose de développer une revue de création à l'enseigne de Futuropolis. La genèse particulièrement dure de cette revue, qui ne connaît qu'un seul numéro en 1990, constitue le catalyseur de l'émancipation de cette nouvelle génération par rapport à la figure tutélaire d'Étienne Robial : « Galérer autant pour ce résultat... Ils se sont dits qu'ils pouvaient le faire tout seuls ! Et ils sont partis[784]… ». Trait d'union entre les deux générations, la revue publie un auteur confirmé de la maison, Edmond Baudoin, qui publiera par la suite plusieurs récits à L'Association. On trouve surtout, dans ce numéro unique, la troupe complète des futurs fondateurs de L'Association : Pierre-François Beauchard (qui adopte ensuite le pseudonyme David B.), Patrice Killoffer, Matt Konture, Mokeït, Jean-Christophe Menu, Stanislas et Lewis Trondheim. Cherchant à abriter à la fois patrimoine et création contemporaine, soucieuse de faire entrer la littérature dans la bande dessinée (là où Amok et Fréon chercheront plutôt à enfoncer les portes de l'art contemporain[785] »), multipliant les petits objets dérivés (« images-chocolats »), L'Association se rapproche par de nombreux traits de Futuropolis. Mais ce qui la lie sans doute le plus est une conception

[782] « Mettre l'auteur en avant, entretien avec Florence Cestac », art. cit.

[783] Jean-Christophe Menu, *Mémoire de maîtrise. 1988. Journal d'une existence de bandes dessinées.*Paris, L'Association, 2003, p. 119, cité par Tanguy Habrand, « De la marge à la pulpe. Une trajectoire éditoriale », in Groupe ACME, *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique.* Bruxelles, les Impressions Nouvelles, « Réflexion faite », 2011, p. 13. Notre connaissance de cette fondation de L'Association est infiniment redevable du travail entrepris par le groupe ACME dans cet ouvrage, des discussions que nous avons pu avoir avec ses membres lors du colloque de Liège de novembre 2011 (« Tirer un trait / tisser un lien »), ainsi que des entretiens menés avec Étienne Robial.

[784] Entretien avec Étienne Robial du 15 mars 2013.

[785] Tanguy Habrand, *op cit*, p. 21.

commune de l'éditeur comme auteur, instance d'énonciation multipliant les prises de position, maniant la polémique et construisant constamment la dialectique de l'avant-garde et de la norme par des postures critiques maniant le registre de la pureté.

L'album de bande dessinée s'inscrit dans une histoire ancienne, mais c'est dans la deuxième moitié du XXe siècle qu'il se met à occuper le premier plan des lectures enfantines – puis adultes. La structuration d'un marché de l'album permet de relever une série de déplacements dans l'espace éditorial. Le début des années cinquante est marqué par un renouvellement en profondeur de ce paysage éditorial. Les maisons parisiennes, actives sur le marché de l'album depuis le début du siècle pour certaines d'entre elles, manifestent des difficultés à s'adapter à un contexte nouveau, sur fond de délicates transmissions d'entreprises à la génération suivante. Plusieurs de ces maisons qui dominaient le paysage de l'édition dans l'entre-deux-guerres comme Tallandier, Rouff ou encore Garnier, sont en net repli. La Société parisienne d'éditions, si elle reste active en publiant à tour de bras des albums des *Pieds-Nickelés*, de *Charlot* ou de *L'Espiègle Lili*, reste en retrait par rapport au début du siècle.

La guerre, le renouvellement générationnel à la tête des entreprises et l'adoption d'une législation encadrant étroitement les divertissements enfantins rebattent donc les cartes. Ceux qui tirent le mieux leur épingle de cette situation nouvelle sont assurément les maisons d'édition belges qui sont menées par des équipes jeunes, et sont adossées à des publications qui parviennent, au prix d'ajustements parfois douloureux, à passer sous les fourches caudines de la Commission de surveillance et de contrôle. Dupuis, dans la banlieue de Charleroi, et le Lombard, à Bruxelles, incarnent donc un renouvellement de l'offre de bande dessinée, tout comme Tournai, vénérable maison d'édition venue à la bande dessinée par accident et qui trouve dans la publication des *Aventures de Tintin* une manne exceptionnelle, bien que son catalogue reste longtemps cantonné à une poignée d'auteurs. Au contraire, ce sont les éditeurs les plus jeunes, dépourvus d'expérience dans le domaine du livre, qui se montrent les plus actifs sur le secteur et bousculent bientôt les positions des éditeurs français grâce à leurs relais parisiens. Les éditeurs belges partagent en effet la caractéristique de s'inscrire d'emblée dans un horizon européen qui les rend d'autant plus dociles face aux prescriptions de la Commission de surveillance et de contrôle.

Face à ces réussites éclatantes, on remarque également des échecs spectaculaires, en particulier ceux d'Hachette et de Vaillant. Sa position centrale sur le secteur de l'édition d'albums pour la jeunesse, et sa grande expérience dans le domaine de la bande dessinée dans les années trente, ne rendent le retrait d'Hachette dans l'après-guerre que plus spectaculaire. L'erreur stratégique d'Hachette est manifeste, et il faut, dans les années soixante-dix, tout l'activisme de Claude Moliterni pour renouer péniblement avec une

politique éditoriale finalement éphémère. Passé à côté de ce domaine en pleine expansion, Hachette ne cherche que tardivement à reprendre pied, et n'y parvient qu'avec la plus grande difficulté.

L'autre échec retentissant est assurément celui de la maison Vaillant. Autour de son journal, la société liée au Parti communiste tente épisodiquement de développer des catalogues d'albums, s'essayant à des formats divers. La répétition de ces embryons de catalogues témoigne que l'absence de Vaillant sur le marché de l'album n'est pas liée à une hostilité de principe, mais bien à une incapacité à tenir sur le long terme un fonds. Le mode de fonctionnement de la maison d'édition partisane, dont la trésorerie alimente les caisses du Parti, n'est cependant pas le seul responsable de cette incapacité à se déployer dans l'espace de la librairie : l'hostilité marquée de la Commission de surveillance et de contrôle a sans doute joué un rôle dans la frilosité des équipes commerciales. Même le caractère spectaculaire du « phénomène Astérix » ne parviendra pas à convaincre les équipes de Vaillant de se consacrer à l'édification d'un fonds. Aujourd'hui, la mémoire des publications *Vaillant* et *Pif* souffre encore largement de cette erreur stratégique majeure. Non republiés en albums, nombre d'auteurs sont tombés dans l'oubli quand bien d'autres sont allés poursuivre leur carrière sous d'autres cieux, alléchés par la perspective de devenir auteurs de livres et non simples journalistes.

À partir du milieu des années soixante, le marché se diversifie. Le succès phénoménal d'*Astérix* repousse les horizons de la création ; en manifestant l'existence d'un lectorat potentiel pour des œuvres adultes, il accélère la cristallisation de nouveaux projets éditoriaux, portant la bande dessinée vers des horizons nouveaux. Ce renouvellement emprunte des chemins divers : fanzinat, auto-édition, libraires-éditeurs… On voit également intervenir des éditeurs extérieurs à la bande dessinée, d'Éric Losfeld dans les années soixante aux grands groupes éditoriaux qui s'intéressent, à partir des années quatre-vingt au dynamisme du secteur.

Cet intérêt marqué des éditeurs généralistes correspond, dans les années quatre-vingt, au début de la normalisation du secteur. Peu à peu, la bande dessinée cesse d'être l'apanage d'éditeurs spécialisés qui adossent leur catalogue à un titre de presse, pour devenir un segment du marché du livre. Marqué comme le reste du paysage éditorial par le « printemps des éditeurs » au milieu des années soixante-dix, il subit également les effets de la crise qui lui succède dans la décennie suivante. Vient alors le temps de la douloureuse transmission générationnelle, et un cycle se referme lorsque les maisons qui incarnaient le

renouveau de l'édition d'albums sont traversées de crises profondes. Subissant les effets de la délicate transmission générationnelle, les maisons d'édition belges se vendent finalement à de grands groupes français, traduisant la perte de centralité des éditeurs belges à mesure que la bande dessinée quitte les franges de la légitimité culturelle.

Cette phase de rationalisation de l'édition affecte non seulement les plus gros des éditeurs, mais fragilise également la frange d'éditeurs alternatifs ; les disparitions répétées des diffuseurs permettant de faire exister ces éditeurs en librairie, et le rachat de Futuropolis par Gallimard signent une rentrée dans le rang. La fin des années quatre-vingt correspond là aussi à la fin d'un cycle, et la génération suivante d'éditeurs alternatifs noue ses projets au début des années quatre-vingt-dix.

DEUXIÈME PARTIE. LES FORMES DE L'ALBUM

Les bouleversements qui affectent le livre de bande dessinée ne se limitent pas aux équilibres économiques du secteur, à la répartition des acteurs de l'album. L'irruption de nouveaux acteurs et la diversification des profils d'éditeurs se traduit également par une modification des manières d'appréhender le livre de bande dessinée, et donc des formats de publication. Nous nous concentrons donc, dans une deuxième partie, sur des aspects plus formels, afin d'examiner les usages inscrits en creux dans les ouvrages publiés, les pratiques de lecture envisagées par les éditeurs.

Car si la réception menace de rester un angle mort d'une histoire culturelle de la bande dessinée, la bibliographie matérielle offre un moyen d'apporter des débuts réponses. Sans éclairer directement sur les pratiques de lecture, une étude des albums reprenant les postulats de la bibliographie matérielle permet d'examiner la manière dont ces livres organisent des protocoles de lecture – ceux-ci pouvant, bien entendu, être respectés comme transgressés par des lecteurs que l'on se gardera de vouloir réduire à un quelconque idéal-type. Cette étude formelle permet également de poser les premiers jalons d'une poétique de l'album qui répondrait aux apories de la sémiotique par une analyse plus fine de la manière dont les supports de publication font sens en bande dessinée. Car si tout texte se trouve inscrit dans une matérialité, si « l'ensemble des signes matériels qui constituent un texte sont tous signifiants[1] », cette fabrication du sens par le support est particulièrement marquée dans le cas de la bande dessinée. Le choix du brochage ou du cartonnage, l'adoption d'un format à la française ou à l'italienne, l'usage d'une jaquette, d'un toilage, l'ajout d'une préface ou la réalisation des pages de garde constituent autant de parti-pris qui encadrent la lecture.

Les années cinquante correspondent à la formalisation d'un standard, celui d'un album à la française comprenant entre quarante-quatre et soixante-quatre pages, de plus en plus souvent en couleurs, et qui oscille longtemps entre brochage et cartonnage, selon les éditeurs et les collections. Remontant dans le temps, nous nous intéressons dans un premier temps à la genèse de ce standard. Le moment töpffférien est fondateur, mais l'album de bande dessinée contemporain trouve d'abord sa source dans l'entre-deux-guerres. Prolongeant les expériences menées à la fin du XIXe siècle autour du succès des albums de Christophe, les éditeurs inscrivent alors l'album à la croisée de l'album jeunesse, du recueil d'invendus et des fascicules populaires. Les années cinquante correspondent cependant à une sophistication croissante de l'album, le papier comme les couleurs gagnant en qualité.

[1] 23/04/14 01:21

Cette formalisation d'un standard ne structure pas seulement l'offre et les catalogues des éditeurs : à mesure que l'objet se banalise, que la publication en volume cesse d'être l'apanage de quelques auteurs, le livre devient peu à peu une forme narrative conditionnant une double écriture des récits, susceptibles de faire l'objet d'une première lecture fractionnée dans la presse, et d'une deuxième, continue, dans l'album (chapitre IV).

Dans une ère d'abondance, les éditeurs se trouvent confrontés à un problème inédit : celui de la structuration de leurs catalogues, d'autant plus problématique que ce sont pour l'essentiel de nouveaux venus dans l'univers du livre. Contrairement au reste de l'édition, les logiques de collection restent longtemps marginales dans le cas de la bande dessinée. Le principe de structuration premier des catalogues reste la série. Ce poids des logiques sérielles dans la structuration de l'édition témoigne de son ancrage dans des logiques de presse, et de l'articulation entre journaux et catalogues. Quelques éditeurs cherchent précocement à répartir leurs fonds au sein de collections thématisées.

Le principe sériel, après avoir dominé l'édition de bande dessinée dans les années cinquante et soixante, cède peu à peu du terrain dans les années soixante-dix. La recherche de nouvelles voies narratives amène certains auteurs à s'éloigner des logiques sérielles qu'ils relient au poids des conventions génériques de l'industrie éditoriale. L'heure est à la diversification thématique, mais également formelle. Alors que Moebius revendique la possibilité d'écrire « une histoire en forme d'éléphant, de champ de blé, ou de flamme d'allumette soufrée[2] », le carcan de l'album commence peu à peu à s'ouvrir. La voie du romanesque constitue l'un des axes de ce renouvellement formel de l'album, à travers des ouvrages louchant de plus en plus vers le roman. L'affirmation de logiques de collection constitue une autre des manifestations du poids nouveau de lectorats adultes. Nous nous intéressons donc également à cette bande dessinée « adulte » à travers l'angle formel, pour repérer la manière dont les éditeurs ambitionnant de conquérir un lectorat adulte mettent en place des formes éditoriales distinctives (chapitre V).

L'histoire de la bande dessinée a jusqu'ici largement privilégié ces standards et leurs transgressions. Les marges de cet espace de librairie restent, elles, méconnues. Or la librairie entretient des liens ponctuels mais essentiels avec l'univers du « petit format » : la construction de ces « petits formats » comme envers de l'album procède d'une entreprise de polarisation du champ de la bande dessinée qu'il nous faut nuancer. Le format de poche représente une autre de ces marges méconnues de l'histoire éditoriale de la bande dessinée.

[2] Moebius, éditorial de *Métal Hurlant* n°4, 1975.

Malgré des tentatives répétées tout au long des années 1960-1980, aucune formule n'a trouvé son public. Cette résistance singulière, à une époque où le poche couvre l'ensemble des autres segments de l'édition, jette un autre éclairage sur le poids singulier de l'album dans les démarches d'auteurs comme dans les pratiques de lecture.

Les marges de l'album résident également dans la prolifération de formes voisines au-delà des strictes frontières du livre. Les adaptations multimédiatiques dépassent largement le cadre de notre étude. Cependant, la capacité qu'ont certaines de ces adaptations à générer, en retour, d'autres formes de livres, permet d'observer la mutation fondamentale qui affecte la bande dessinée entre les années cinquante et les années quatre-vingt. De plus en plus insérée dans un écosystème multimédiatique, la bande dessinée circule d'un support à l'autre et se décline sous des formes diverses qui en accroissent la diffusion (chapitre VI).

Chapitre IV. De Töpffer à Mickey : les origines de l'album

Lorsqu'émerge au début des années 1950 une nouvelle génération d'éditeurs qui investit de façon nouvelle l'album de bande dessinée, celui-ci est une forme à l'histoire plus que centenaire. Pourtant, cette première histoire de l'album reste aujourd'hui en partie ignorée. Malgré le travail pionnier d'Annie Renonciat[3] sur le livre d'enfance et de jeunesse dans les années vingt, et les recherches récentes de Camille Filliot sur l'album de bande dessinée au XIX^e^ siècle[4], la forme reste encore méconnue. L'histoire de la bande dessinée s'étant concentrée sur ses créateurs ou ses œuvres-phares, la question des formats de publication n'est que rarement posée. Pourtant, les éditeurs qui apparaissent dans le secteur de la bande dessinée au début des années 1950 reprennent et prolongent des expériences de longue durée. Formellement, ils innovent peu par rapport aux produits que proposaient Gautier-Languereau ou Hachette dans l'entre-deux-guerres.

Ces éditeurs mettent en revanche en place un standard reposant sur ces expériences passées, et bénéficiant non pas tant de la longue tradition de l'album née avec Töpffer que de la phase plus courte qui associe la bande dessinée à la presse illustrée pour la jeunesse. S'ils émergent de cette tradition de publication, les éditeurs des années cinquante ne vont cependant pas tarder à dépasser les horizons de la publication en album de l'entre-deux-guerres, en élargissant l'audience de l'album par des politiques commerciales renouvelées. S'adressant à une jeunesse qui bénéficie de plus en plus d'argent de poche, les éditeurs dilatent l'espace de l'album, au point d'en faire rapidement un produit de consommation de masse. Il nous paraît donc nécessaire dans un premier temps de remonter aux sources de l'album moderne, en rappelant les grands traits de l'histoire des albums de bande dessinée avant les années cinquante.

[3] Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années-charnières, années pionnières*, thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image, sous la dir. d'Anne-Marie Christin, Paris VII, 1997.

[4] Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuilletons publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905*, thèse de littérature sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Toulouse II, 2011, en cours de publication aux Presses universitaires François-Rabelais, dans la collection « Icono-textes » (2014).

I. AUX SOURCES DES STANDARDS

A. « On a plus faim quand le gigot est petit » : Töpffer et la naissance de l'album de bande dessinée

Lorsque, dans les années 1830, les tout premiers albums de bande dessinée commencent à circuler, le mot « album » recouvre des significations multiples et renvoie à des objets variés[5]. Dès 1845, dans la première version de ce qui s'appelle déjà *L'Éducation sentimentale* – mais qui n'est pas encore le grand roman passé à la postérité – Gustave Flaubert introduit l'album à plusieurs reprises dans le récit, en guise de support à la rêverie. Ainsi de Jules, qui

> [...] commençait à apprendre l'hébreu et s'efforçait aussi à lire le grec. Sa table était surchargée de livres : histoire, atlas, voyages, album d'antiques gravures d'après les grands maîtres, poètes anciens en un petit volume, savants modernes en plusieurs gros in-folio. Il ne lisait pas tout cela, mais il rêvait dessus.

C'est également le cas d'Alvarès, qui

> […] aimait de plus en plus Mlle Aglaé, il avait extrait des *keepsakes* beaucoup de pièces de vers sur la chute des feuilles, sur un baiser, sur sa rêverie, sur des cheveux, et il les copiait dans un bel album tout neuf[6].

Dans *L'Éducation sentimentale* de 1869, l'album prend une place centrale dans l'écriture flaubertienne, au point d'être présent dès l'incipit du roman : « Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès d'un gouvernail, immobile ». Cette occurrence de l'album intrigue Philippe Hamon, au point de lui servir de point de départ à une réflexion sur la nature de cet album, occasion de récapituler les acceptions possibles de ce terme. Par son étymologie, l'album renvoie à la surface blanchie à la chaux pour servir de support à une inscription, et qui peut renvoyer à une tablette ou à un pan de mur. Ce sens antique constitue la matrice sur laquelle se greffe le mythe romantique, où l'album devient l'exutoire de tendances artistiques, en particulier de l'expression de l'enfant[7]. Viennent ensuite quatre autres acceptions, à commencer par l'album du voyageur sur lequel sont notées impressions et pensées – *L'Éducation*

[5] Une première version synthétique de cette généalogie de l'album est parue dans le dictionnaire en ligne du neuvième art élaboré par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Voir Sylvain Lesage, « Album », http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article536 (consulté le 27 juillet 2013). L'historique des premières décennies de l'album de bande dessinée doit énormément au travail fondamental de Camille Filliot, *op. cit.*.

[6] Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale.* Version de 1845, http://www.kufs.ac.jp/French/i_miyaza/publique/litterature/FLAUBERT__L%27Education_sentimentale(1845).pdf. (consulté le 12 août 2013). Des fragments de ce roman de jeunesse ont été publiés dans la *Revue de Paris*, du 15 novembre 1910 au 15 janvier 1911.

[7] Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *Revue française d'histoire du livre*, 1994, n° 82-83, p. 147.

sentimentale version 1845 fournissant déjà l'exemple de ce voyageur anglais « qui voyageait pour son instruction et écrivait sur son album le nom de tous les relais ». L'album renvoie également à l'*album amicorum*, ce recueil destiné à recevoir autographes et sentences des amis ou connaissances, comme l'exprimait Charles de Saint-Evremond dans sa pièce de théâtre *Sir Politick Would-be*, publiée à Londres en 1705, et dans laquelle un Allemand explique les mœurs de son pays :

> Lorsque nos voyageurs sont gens de lettres, ils se munissent en partant de chez eux d'un Livre blanc, bien relié, qu'on nomme *Album Amicorum*, et ne manquent pas d'aller visiter les savants de tous les lieux où ils passent, et de leur présenter afin qu'ils y mettent leur nom ; ce qu'ils font ordinairement en y joignant quelques propos sentencieux et quelque témoignage de bienveillance en toutes sortes de langues. Il n'y a rien que nous ne fassions pour nous procurer cet honneur, estimant que c'est une chose autant curieuse qu'instructive, d'avoir connu de vue ces gens doctes, qui font tant de bruit dans le monde, et d'avoir un *specimen* de leur écriture[8].

L'album désigne également un carnet pour les dessins et esquisses d'un artiste, et enfin un recueil d'images gravées, lithographiées puis photographiées, avec ou sans légende. « Cette dernière forme de l'album, explique Camille Filliot, l'emporte et devient une vraie mode, à partir des années 1820, durant la période romantique, et jusqu'à une date avancée dans le siècle, où il reste lié aux journaux humoristiques[9] ». Ainsi, le recueil d'images est, comme le journal qui tend à s'illustrer, le lieu de la juxtaposition et il incarne « un phénomène de librairie, la vogue de la "littérature panoramique" (W. Benjamin), littérature qui se caractérise par des classements, des séries, des déclinaisons, des mises en nomenclatures de la société[10] ».

La vogue des *keepsakes*, importée d'Angleterre dans les années 1820, acclimate ces objets hybrides, mêlant gravures sur acier, vers, prose et musique. Le terme d'album prend peu à peu une acception publicitaire, désignant les volumes distribués par les grands magasins ou des sociétés pour fidéliser leur clientèle, avec des espaces vides destinés à recueillir des vignettes à collecter une par une ; mais au début du XIX^{e} siècle, il reste un objet éditorial désignant une publication en cahiers généralement de grand format, dont l'illustration prédomine sur le texte. Camille Filliot, dans son étude fouillée sur les premières occurrences des albums de bande dessinée, arrête à trois grands types d'albums les formes qui avoisinent la bande dessinée, tout en lui faisant concurrence : les recueils d'images dans lesquels « un thème, une idée, une actualité […] est déclinée en une série

[8] Charles de Marguetel de Saint-Denis Saint-Évremond, *Sir Politick Would-be, Comédie à la manière des Anglais*, III, 2. Paris / Genève, Droz, 1978.
[9] Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer*, *op. cit.*, p. 25.
[10] Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007, p. 342.

d'images autonomes, caricaturales et le plus souvent légendées[11] » ; les « albums hybrides » qui « dessinent le canevas d'une progression narrative mais cèdent à la tendance au compartimentage, à la compilation » et, enfin, les « cycles de dessin » qui renvoient à des « récits faits d'images disposées chacune sur une page », comme les gravures de William Hogarth[12] ou le *Robinson* de François Aimé Louis Dumoulin, imprimé en 1810 à Vevey, qui articule des séquences disjointes, sans tirer parti des ressources formelles de l'album[13].

Quand Töpffer s'empare du support de l'album pour publier ses premiers récits, il se situe à la croisée de ces différentes significations. Si le sens archéologique de l'album de Pompéi paraît bien loin, son geste se situe à mi-chemin entre recueil privé et livre publié : un recueil qu'il rechigne d'ailleurs longtemps à publier par crainte du qu'en-dira-t-on, et un livre sur lequel les interventions éditoriales extérieures sont réduites, à la lisière de l'auto-édition. L'aura de « père de la bande dessinée » a considérablement éclipsé les multiples facettes de Töpffer[14]. Professeur à Genève, Rodolphe Töpffer réalise à partir de 1827 une première version de *L'Histoire de Mr. Vieux Bois,* destinée à ses étudiants et amis. Par crainte de ternir sa réputation de professeur, Töpffer limite la circulation de ses récits à l'espace privé, entretenant une « stratégie d'attente active[15] ». Le succès rencontré par les quelques exemplaires qu'il a distribués autour de lui l'encourage à proposer une version publiée de ses récits :

> C'est une circonstance fortuite qui m'a porté à publier plus tard et successivement ces albums. Un de mes amis en avait montré un à Goethe, qui voulut voir les autres. Ils se rendirent aussitôt à Weimar. Goethe s'amusait des croquis et prenait en considération le genre. Il en dit un mot dans un numéro du *Kunst und Alterhum*. Pour le coup, je commençai à croire que les gens pourraient bien s'en accomoder et, à temps perdu, j'autographiai ces drôleries[16].

À partir de 1835, Töpffer reprend donc ses albums intimes et les autographie ; cette technique de reproduction consiste à dessiner sur un papier de report, un papier spécial dont le dessin, exécuté à l'endroit, peut être reporté à l'envers sur la pierre lithographique permettant ensuite l'impression de plusieurs centaines d'exemplaires. Cet outil dévalué,

---

[11] Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer*, *op. cit.*, p. 26.

[12] *Ibid.*, p. 27.

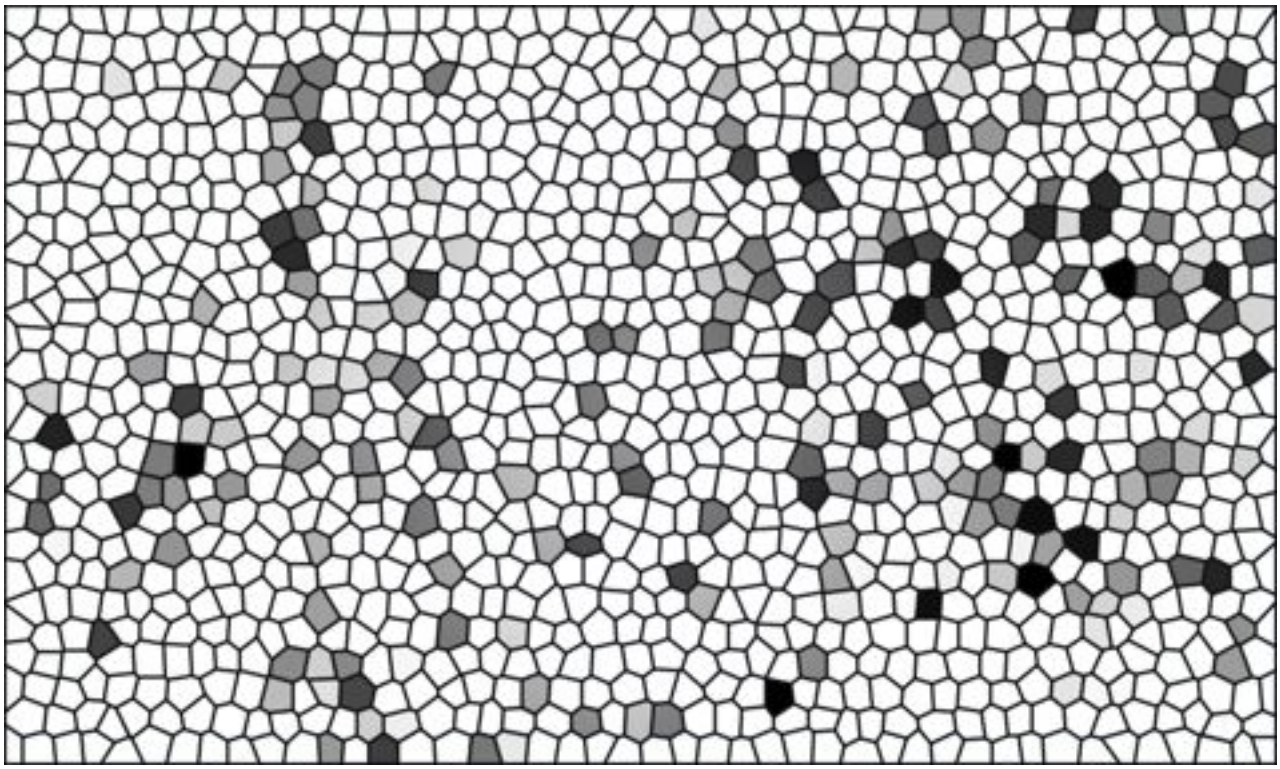
[13] Annie Renonciat, « Le *Robinson* de Dumoulin ; un roman en 150 gravures », *9e Art* n°8, 2003, p. 10.

[14] Sur Rodolphe Töpffer, les études récentes les plus abouties sont Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005 et Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, *op. cit.* Les articles d'Annie Renonciat demeurent indispensables : Annie Renonciat, « Rodolphe Töpffer et l'imagerie populaire », *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, fascicules 326, 327, 328, 329, oct. 1992-juillet 1993.

[15] Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, *op. cit.*, p. 237.

[16] Rodolphe Töpffer, lettre à Sainte-Beuve du 29 décembre 1840, *Un bouquet de lettre de Rodolphe Töpffer*, 1974, p. 103.

cette technique « pauvre » par rapport aux formes plus nobles de reproduction de l'image, permet de renouer un dialogue dynamique entre le livre imprimé et l'image. Comparé à la richesse des expérimentations formelles du Moyen Âge, notamment, l'apparition du livre imprimé avait correspondu à une période de régression, à un appauvrissement du dialogue entre texte et image ; cette dernière se retrouvait alors réduite à la fonction subalterne d'illustration, dépossédée de ses fonctions narratives. La séparation entre la conception et l'exécution compliquait l'alliance entre texte et image[17] ; le recours par Töpffer à une technique dévalorisée, mais extrêmement souple, permet de renouer les fils du texte et de l'image.



Ill. 24 Simon de Nantua [Rodolphe Töpffer], *L'Histoire d'Albert*. Genève, 1845

La nature exacte de l'invention töpfferienne a fait l'objet d'une discussion renouvelée par l'ouvrage fondamental de Thierry Smolderen[18]. L'historien du récit en images s'inscrit en faux contre une lecture positiviste de Töpffer comme pionnier de la bande dessinée : selon Thierry Smolderen, les choix stylistiques de Töpffer dénotent une utilisation subversive du récit en images, que l'on ne rapprocherait de la bande dessinée que par

[17] Michel Melot, *Livre*, Paris, L'Œil neuf, 2006, p. 134. Voir également Michel Melot, « Le texte et l'image », dans Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. III, Le temps des éditeurs*. Paris, Fayard / Cercle de la Librairie, pp. 329-350.

[18] Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*. Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009. Pour une lecture critique de cet ouvrage, voir Laurent Gerbier, « L'art de lire comme patrimoine immatériel : une histoire empirique de la bande dessinée », *Acta Fabula* vol. 11 n°8, http://www.fabula.org/revue/document5840.php (consulté le 21 janvier 2014).

anachronisme. En ce qui nous concerne, et malgré tout l'intérêt de la discussion ouverte par Thierry Smolderen sur le terrain du fonctionnement du langage élaboré par Töpffer, il nous importe d'abord de voir, formellement, en Töpffer le premier auteur à publier des albums de bande dessinée, avec ses ouvrages publiés proposant des images consécutives et formulant des récits. Que le langage utilisé agisse comme une satire du monde industriel et de la rhétorique de Lessing compte moins, de ce point de vue, que la formalisation matérielle du langage töpfférien – un passage sous forme de livre d'une modalité d'articulation du texte et de l'image dans une perspective narrative inédite. L'innovation fondamentale de Töpffer serait donc peut-être moins formelle qu'éditoriale ; surtout, celle-ci rencontre un succès qui dépasse bien vite l'auteur genevois.

Publiés sous forme d'albums oblongs, les récits de Töpffer sont des articles de luxe qui coûtent cher (dix francs), et sont destinés à un public cultivé d'adultes ; le cas le plus manifeste en est *L'Histoire d'Albert*, dessiné en 1844 et publié en 1845, réflexion sur les soubresauts révolutionnaires qui menacent l'Europe, avec des charges très violentes sur Mazzini et les carbonaristes – et une attaque directe contre l'agitation radicale qui secoue Genève depuis la révolution de novembre 1841. De plus, Töpffer choisit, pour entretenir la demande, de placer peu d'albums en vente – poursuivant ainsi la stratégie de circulation limitée qu'il avait adoptée avec ses albums privés : « on a plus faim quand le gigot est petit », écrit-il en 1840[19]. Mais le succès de ces albums, et le tirage restreint qui en est réalisé à Genève, entraînent une conséquence imprévue : la contrefaçon. Cette contrefaçon démarre en avril 1839 à Paris dans la maison Aubert, fondée par Charles Philippon avec son beau-frère Gabriel Aubert ; la maison fait copier les trois albums que Töpffer a publiés à Genève (*M. Jabot, M. Vieux-Bois* et *M. Crépin*). Ces albums anonymes sont lithographiés, et présentent de nombreux écarts par rapport à leurs originaux :

> Les contrefaçons d'Aubert ne se distinguent pas seulement des albums originaux pas leur piètre qualité graphique et quelques manipulations dans l'ordre séquentiel des vignettes. Gravés, et non plus autographiés, ils offrent un aspect très différent : les dessins sont inversés (c'est-à-dire reproduits à l'envers, comme Cham fera avec ceux de Cryptogame), et les images, encadrées, sont séparées par un blanc d'épaisseur variable[20].

La reproduction de ces albums, non illégale en l'absence de tout accord sur le droit d'auteur, se caractérise non seulement par une qualité formelle amoindrie, que Töpffer fustige avec véhémence, mais également par un prix abaissé à six francs, qui exerce une

[19] Töpffer, lettre à Joël Cherbuliez du 4 juillet 1840, *Correspondance complète*, vol. IV, 2009, p. 440, citée par Camille Filliot, *op. cit.*, p. 39.
[20] Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée: Töpffer*, Paris, Hermann, 1994, p. 117.

concurrence féroce sur les propres productions de l'auteur Genevois. Le succès est tel que l'éditeur parisien décide, dès la fin de l'année 1839, de lancer deux autres titres inédits, *Histoire de Mr Lajaunisse* et *Mr Lamélasse*, deux albums non signés mais dus à Charles-Amédée de Noé, dit Cham. Lorsqu'en 1847, le jeune Gustave Doré, alors âgé de quinze ans, publie chez Aubert *Les Travaux d'Hercule*, il s'agit pour l'éditeur du douzième album töpfférien ou para-töpfférien, et Aubert revendique cette filiation en incluant ce titre dans la « collection dite des Jabots ». Cette première collection éditoriale française de bande dessinée exprime la conscience d'une spécificité formelle (« une histoire plaisante racontée par des dessins », comme le formule une réclame de l'époque[21]) qui s'inscrit cependant uniquement dans la filiation à l'œuvre de Töpffer.

Le succès du dispositif töpfférien dépasse largement l'espace de la librairie parisienne. Les albums de Töpffer sont d'abord contrefaits à Londres, où les éditions Tilt & Bogue publient *The Advendures of Mr Obadiah Oldbuck* (M. VieuxBois) en 1841 puis *The Comical Advendures of Beau Ogleby* (M. Jabot) l'année suivante, alors que le supplément du journal new-yorkais *Brother Jonathan* propose une adaptation en feuilleton de « Mr Obadiah Oldbuck ». *L'Histoire de M. Cryptogame,* d'abord réalisé en 1830, connaît une deuxième version en 1844, dessinée par Töpffer qui en confie la gravure à Cham ; après une publication en feuilleton dans *L'Illustration*, et avant sa sortie chez Jacques-Julien Dubochet en 1846, l'album paraît en Angleterre en 1845 sous le titre *The Veritable History of Mr Bachelor Butterfly* ; il est également édité aux Etats-Unis l'année suivante par Wilson & Company puis en 1847 en Allemagne sous le titre *Fahrhen und Abenteuer des Herrn Steckelbein*, dans une version profondément altérée, destinée aux enfants, reprise au Danemark, en Norvège et aux Pays-Bas (*Reizen en avonturen van Mijnheer Prikkebeen*) – faisant de ce récit la bande dessinée la plus largement diffusée du XIX^{e} siècle.

La vitalité éditoriale des albums de Töpffer est donc considérable, et le format à l'italienne choisi par Töpffer « marque profondément la production séquentielle tout au long du XIX^{e} siècle[22] ». Le succès des récits de Töpffer s'ancre ainsi dans une technologie particulière, dans un contexte de production bien défini : l'émergence de l'imprimé de large circulation. Comme la bibliothèque Charpentier qui utilise l'in-18 Jésus pour inventer une nouvelle esthétique du livre[23], l'album töpfférien s'inscrit dans la révolution matérielle du monde de la librairie des années 1830. La multiplication des innovations techniques dans le

[21] Réclame sd, citée par Camille Filliot, *op. cit.*, p. 46.

[22] Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer*, *op. cit.*, p. 26.

[23] Isabelle Olivero, *L'invention de la collection : de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*. Paris, IMEC, « in-octavo », 1999, p. 55.

domaine de l'impression et de la fabrication du papier permettent un abaissement des coûts de fabrication, et une circulation plus intense des productions, dans le contexte d'une circulation internationale accrue de l'imprimé.

À la suite de ces premiers albums de bande dessinée, les formes adoptées par cet objet culturel s'émancipent peu à peu de la matrice töpfférienne. Ainsi, lorsque la maison Aubert édite le feuilleton de Cham paru dans *Le Charivari* en 1844, sous le titre *Voyage de Paris dans l'Amérique du Sud*, l'éditeur reprend le format vertical de la page et inaugure ainsi l'album « à la française ». Dans sa thèse, Camille Filliot a recensé un corpus d'albums publiés en langue française au XIX^e^ siècle bien plus imposant qu'on ne le soupçonnait jusqu'alors, avec pas moins de cinquante-neuf titres, et un spectre éditorial vaste.Vendus de soixante centimes à dix francs, pour des paginations allant de huit planches à quatre-vingt-huit, l'éventail est donc large, et l'on peut prendre comme antithèse de l'onéreux album Jabot les *Aventures de M. Barnichon l'aéronaute* de Nadar, petit fascicule broché de douze planches vendu un franc. Et si, de 1840 à 1880, le tropisme töpfférien reste très puissant, les deux décennies qui suivent voient la production de plus en plus marquée par la compilation de récits publiés dans la presse. De même, en Belgique, les travaux de Frédéric Pâques ont montré que la maigre production de récits en images se concentre avant tout dans les pages de la presse illustrée[24]. Sans disparaître, l'album reste donc une forme marginale, et la bande dessinée s'y trouve voisinant la caricature, le dessin d'humour et la comédie de mœurs.

B. Christophe : une deuxième naissance de l'album de bande dessinée

Si l'importance de cette production d'albums de bande dessinée au XIX^e^ siècle a été très récemment réévaluée à la hausse, elle reste modeste et le véritable décollage de ce format de publication correspond, paradoxalement, à sa marginalisation dans l'économie éditoriale, en raison du succès de la presse illustrée à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle. L'expansion de la bande dessinée dans la presse, véritable « seconde naissance » de la bande dessinée dans l'espace francophone, se manifeste par une relégation de la bande dessinée dans les pages de la presse enfantine illustrée, pour laquelle elle constitue un puissant argument de vente. L'album devient alors un produit secondaire dans la production de bande dessinée, qui s'est déplacée de la librairie vers les pages des journaux

[24] Frédéric Paques, « La bande dessinée en Belgique francophone au XIX^e^ siècle », *Comicalités. Études de culture graphique*, http://comicalites.revues.org/716 (consulté le 27 février 2012). Voir aussi Frédéric Paques, *Avant Hergé. Etude des premières apparitions de bande dessinée en Belgique francophone (1830-1914)*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Jean-Patrick Duchesne, université de Liège, 2011.

pour enfants, après avoir transité dans les pages de la presse humoristique pour adultes. La figure de Georges Colomb, dit Christophe, et de la famille Fenouillard qu'il crée, incarne symboliquement ce basculement.

L'idée de représenter une famille visitant l'Exposition universelle de 1889 revient à l'éditeur Armand Colin[25]. Les épisodes de *La Famille Fenouillard* naissent d'un feuilleton écrit et illustré par Christophe pour *Le Journal de La Jeunesse*, « Une partie de campagne », qui relate les déboires d'Agénor Cornouillet lorsqu'il tente d'emmener sa femme et ses deux filles, Artémise et Cunégonde, pour un dimanche en banlieue. Dans un premier temps, le dispositif utilisé par Christophe est d'une lourdeur assez éloignée des expérimentations formelles de Töpffer et ses successeurs, avec le texte sur une page, et les illustrations sur une autre, des légendes permettant d'articuler les deux modes de lecture. Progressivement, les images se font plus nombreuses et se situent dans le corps du texte. Le récit est adapté pour *Le Petit Français illustré* à la demande d'Armand Colin, pour une séquence de cinq planches intitulée « La Famille Fenouillard à l'Exposition ». « Les jeunes lecteurs ayant ensuite réclamé le retour de la famille Fenouillard, Christophe entreprend de leur faire faire le tour du monde[26] ». Le succès rencontré lors de la publication dans la presse conduit Armand Colin à envisager une édition sous forme de recueil des épisodes parus. Mais les feuilletons discontinus vécus par les personnages de Christophe obligent l'auteur à procéder à des remaniements importants pour la mise en livre.

La séquence séminale est écartée du recueil, auquel il est ajouté un prologue présentant l'ensemble de la famille : « les débuts d'Artémise et de Cunégonde », puis une image provenant d'un supplément du *Petit Français,* retitré « Calme précurseur d'événements orageux ». « La Famille Fenouillard à l'Exposition » est largement remaniée par l'ajout de nouvelles cases. Et si la suite du recueil suit la mise en page et l'ordre de publication du journal, d'autres modifications se manifestent. Les intertitres sont modifiés, des chapitres viennent marquer la progression du récit, et au dos de chaque planche, un cul-de-lampe vient en synthétiser le contenu. La mise en livre aboutit ainsi à une « consolidation de la cohésion narrative[27] ». Les dernières pages du livre sont réservées aux « appendices » et « pièces justifiatives », singeant à la fois le livre savant et l'album de voyage ». Par la suite, tous les albums de Christophe font l'objet de remaniements plus ou moins amples : les

[25] Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 27. Sur Christophe, la référence reste le dossier consacré par *Le Collectionneur de bandes dessinées* à Christophe (n°100, 2003) ; la biographie de François Caradec (François Caradec, *Christophe*, Paris, Pierre Horay, 1981) est aujourd'hui d'une utilité relative.

[26] Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 28.

[27] Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer*, *op. cit.*, p. 132.

épisodes du *Sapeur Camember* sont ainsi distribués selon un ordre intégralement repensé, et chacun des recueils se voit ajouter épigraphes, préfaces, prologues, chapitres... Le passage de la publication périodique à la librairie est, bien plus qu'un simple changement de support, l'occasion de faire accéder le lecteur à une nouvelle lecture.

Le succès considérable de cette participation au *Petit Français illustré* donne le coup d'envoi à une transformation accélérée du paysage de la presse enfantine illustrée en France. La famille Fenouillard devient très vite un modèle à imiter, et les journaux pour enfants se dotent rapidement de pages de bande dessinée, qui déserte alors les pages de la presse illustrée pour adultes et se destine à un public plus spécifiquement enfantin et / ou populaire. Arthème Fayard lance ainsi successivement *Le Bon Vivant* (1899)*, La Jeunesse illustrée* (1903) et *Les Belles Images* (1904), suivi de Tallandier qui lance *Le Jeudi de la jeunesse* (1904) et *Mon Copain du dimanche* (1911) ; bientôt, Rueff, Laffite, la Librairie Mondiale et les frères Offenstadt complètent un paysage également occupé par les suppléments illustrés de l'édition du dimanche de certains quotidiens, ainsi du *Petit journal illustré de la semaine* qui accompagne à partir d'octobre 1904 *Le Petit Journal*.

Cette effervescence de la presse enfantine illustrée, encore assez mal connue, aboutit à la quasi-disparition de la bande dessinée des pages de la presse pour adultes, une évolution achevée avec la Première Guerre mondiale.

> L'histoire du 9e Art connaît […] au début du XX^e^ siècle, une révolution majeure – d'une importance comparable à celle qui surviendra dans les années 1960 et 1970 avec C*harlie mensuel, Pilote, L'Écho des savanes* et *Métal hurlant.* La bande dessinée sera désormais, et pour longtemps, un phénomène de presse, et seulement en seconde instance un produit de librairie. Elle va se plier, par conséquent, au régime de l'histoire « à suivre », du feuilleton découpé en épisodes. Enfin, elle se laisse enfermer pour longtemps dans ce qu'il faut bien appeler, eu égard aux potentialités du média, le « ghetto » de la littérature enfantine, qui la confisque à son usage exclusif. Ces trois caractéristiques, qui touchent au support, à la forme narrative et au public, détermineront la création pendant plus d'un demi-siècle[28].

C. La bande dessinée en librairie au début du XX^e^ siècle

Une mince partie seulement de cette production de bande dessinée aboutit dans les rayonnages des librairies. Ainsi la maison Fayard, qui constitue l'une des principales animatrices du mouvement de renouvellement de la presse illustrée pour la jeunesse, ne développe aucune stratégie de librairie dans ce domaine – tout en proposant des formules à

[28] Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 29. Notons cependant qu'il s'agit là d'intuitions qui n'ont que très superficiellement été approfondies par des études précises ; parmi celles-ci, on peut signaler Céline Clergue, *Les frères Offenstadt et les débuts de la bande dessinée en France, 1896-1940,* mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier et Diana Cooper-Richet, Université Versailles Saint-Quentin, 2000.

succès dans le domaine du roman populaire, du classique en fascicule et du livre bon marché en général. Ses deux titres-phares, *La Jeunesse illustrée* (lancé le 1er mars 1903) et *Les Belles Images* (à partir du 21 avril 1904) constituent ainsi de véritables « prototypes des illustrés modernes pour enfants et adolescents[29] », imités par la concurrence (*La Joie des Enfants* chez Juven, *Le Jeudi de la Jeunesse* chez Tallandier, *Le Petit illustré* des frères Offenstadt, *Les Images pour rire* de Rouff, tous titres lancés entre mars et septembre 1904). Ces éditeurs suivent en effet assez largement le patron fixé par *La Jeunesse illustrée,* caractérisé par « un support éditorial nouveau dans ses formes et ses fonctions », renversant les places respectives attribuées au loisir et à l'instruction, ainsi que par une « modernisation des formules graphiques issues de la presse satirique "fin de siècle" pour adultes et de l'imagerie en feuille pour enfants[30] ».

Vendus dix centimes, les hebdomadaires sont ainsi accessibles à toutes les bourses, autorisant des achats directs par les enfants, hors du contrôle des parents. La couverture est particulièrement attractive, en couleurs, amorçant des histoires en images développées à l'intérieur du journal, et celles-ci n'occupent jamais moins de la moitié de la surface du journal, un journal de grand format (37 x 27 cm environ), analogue à celui des images d'Épinal dont Fayard reprend et étend le modèle graphique. Au sein de la production foisonnante qui émerge au tournant du siècle, quelques titres voient pourtant leur existence se prolonger dans l'espace de livres. C'est en particulier le cas de *Bécassine*, personnage né fortuitement dans les pages de la *Semaine de Suzette*, journal publié par la très catholique maison Gautier qui édite *Les Veillées des chaumières* et *L'Ouvrier* et s'est choisi pour emblème un croisé.

Le 2 février 1905 paraît le premier numéro de *La Semaine de Suzette* ; pour suppléer à la défaillance d'un collaborateur, la rédactrice en chef, Jacqueline Rivière, invente dans l'urgence le personnage d'une petite bonne bretonne, pour une histoire d'une planche dont elle confie l'illustration à Joseph Porphyre Pinchon, artiste peintre qui collabore dès 1903 à divers titres pour la jeunesse. Intitulée « Une erreur de Bécassine », cette planche n'appelait, a priori, aucune suite, mais Bécassine revint, « à la demande des abonnés[31] ». Jusqu'en 1913, ce sont au total 96 récits mettant en scène Bécassine qui sont publiés dans

[29] Annie Renonciat, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion de l'histoire en images "à la française" », *9e Art* n° 7, janvier 2002.

[30] *Ibid.*

[31] Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années-charnières, années pionnières*, *op. cit.*, p. 470. Annie Renonciat a pu, pour rédiger ses pages concernant Bécassine, avoir accès à des archives privées de Maurice Languereau, par l'intermédiaire de sa fille, et nous la suivons donc dans ses démonstrations.

les pages du journal[32]. Historiettes d'une ou deux planches, elles n'entretiennent aucun lien logique ou chronologique entre elles, et paraissent de manière irrégulière sur une des pages couleurs du journal.

La Semaine de Suzette contient romans enfantins, monologues, saynètes, histoires en images, jeux et travaux, ainsi que modes et patrons pour la poupée Bleuette, proposée en cadeau d'abonnement. Parallèlement, la maison Gautier vendait depuis la fin du XIX^e^ siècle romans populaires d'inspiration chrétienne dans la « Bibliothèque de ma fille », pièces de théâtre et adaptations de classiques à destination d'un lectorat de petites filles. À partir de l'été 1908, l'éditeur édite aussi tous les ans les *Vacances de Suzette*, un ouvrage distractif rempli de jeu et d'historiettes, destiné à accompagner les lectrices dans leurs déplacements estivaux – signe manifeste de la cible sociale visée par la maison Gautier : une clientèle bourgeoise habituée aux vacances estivales. C'est dans ce support que Bécassine déborde d'abord du cadre de *La Semaine de Suzette*.

L'entrée de Bécassine dans l'univers du livre s'opère en deux temps. Bécassine opère une première incursion dans le monde du livre en-dehors des formes de la bande dessinée. Dès 1908, elle apparaît dans *Les Vacances de Suzette*, « une publication annuelle de l'éditeur Gautier, destinée à distraire les enfants pendant les congés scolaires[33] ». Bécassine anime des saynètes, des récits ou encore des recettes : « Les Revenants de Bécassine » (1908), « Bécassine a mal au doigt » (1909), « Les Mille et un secrets de Bécassine » (1911), « Bécassine suffragette » (1913)… Ce n'est qu'ensuite que Bécassine fait l'objet d'albums de bande dessinée. Ce passage à une troisième forme d'utilisation du personnage marque le succès de la petite Bretonne, mais également un changement de stratégie de la part de la rédaction du *Journal de Suzette*, qui décide « d'abandonner la formule des historiettes d'une ou deux pages [...] pour créer un véritable personnage doté d'une structure définie et d'un environnement homogène, susceptible de soutenir une histoire *à suivre* durant tout un semestre[34] ». Ce changement de formule s'accompagne d'un passage de relais sur le plan des scénarios, confiés à Maurice Languereau, sous le pseudonyme de Caumery.

Pour donner une cohérence à son nouveau personnage, le scénariste dote Bécassine d'une véritable histoire, d'une identité (Annaïk Labornez) et d'un village d'origine,

[32] Sam Odin, *Bécassine, hommage à une jeune héroïne de 90 ans*, exposition du 18 octobre 1995 au 17 mars 1996, Paris, Musée de la Poupée, 1995, pp. 8-9.
[33] Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années-charnières, années pionnières*, *op. cit.*, p. 470.
[34] *Ibid.*, p. 471.

Clocher-les-Bécasses. Cette nouvelle formule narrative apparaît en 1912 ; dès les étrennes 1913, la maison Gautier en propose un album, à l'enseigne des « Éditions de *La Semaine de Suzette* ». Par rapport aux albums de Christophe, cet album présente plusieurs singularités. La différence la plus frappante est le changement formel : en adoptant le format « à la française » (23x33), l'éditeur s'inscrit dans un registre moins luxueux qu'Armand Colin pour les albums Christophe – attestant une autre visée stratégique quant au lectorat

Ce premier album lance la deuxième carrière de Bécassine dans l'univers du livre. La même année, l'éditeur décide de prolonger la durée de vie de son journal en rassemblant les invendus dans deux recueils annuels. La publication en albums s'inscrit donc dans une production variée de produits dérivés[35].

L'ambition narrative nouvelle qui anime la série se traduit en librairie par la livraison annuelle d'un volume rassemblant, au moment des étrennes, les épisodes parus au cours des trente premières semaines de l'année. L'objectif de publier un album en librairie modifie l'économie narrative de la série : chaque volume garde certes l'empreinte de la parution discontinue, sous forme de feuilleton, dans les pages de l'hebdomadaire, mais le récit a été déterminé en avance, avec une trame générale assurant une cohérence d'ensemble. Comme l'observe Thierry Groensteen,

> *Bécassine* peut être considérée comme la première vraie série de l'histoire de la BD française, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une succession d'épisodes mettant en scène le même personnage et donnant lieu à une collection d'albums. *Les Pieds Nickelés* suivront de près, en 1908 dans *L'Epatant*, en albums à partir de 1915. Dans ces deux oeuvres à succès, les titres des différents épisodes sont déjà très représentatifs des différents filons qui constitueront l'ordinaire des séries de bandes dessinées jusqu'à, disons, Astérix. On y trouve principalement une alternance de voyages (*Bécassine chez les Turcs, ... au Pays basque,... aux bains de mer – Les Pieds Nickelés sur les bords de la Riviera,... en Amérique ou... Princes d'Orient*), et d'épisodes axés sur une activité nouvelle et originale (*Bécassine nourrice,... alpiniste ou... en aéroplane – Les Pieds-Nickelés radio-reporters*). Ainsi se met en place une certaine conception prototypique de la « carrière » du héros dessiné[36].

Si *Bécassine* marque une étape dans la structuration par épisodes des aventures des héros dessinés, la petite bonne incarne également une rupture par rapport au modèle töpffférien de l'album à l'italienne, que prolongeait encore Christophe. *Bécassine* comme *Les Pieds-Nickelés* adoptent en effet le format à la française du journal qui accueille leurs premières aventures, offrant ainsi une rationalisation formelle reposant sur l'articulation du

[35] L'historiographie consacrée à Bécassine insiste cependant systématiquement sur la parution dans *La Semaine de Suzette* et, marginalement, sur les albums. Or ces albums s'insèrent dans une économie médiatique plurielle et, surtout, ils font l'objet d'innovations formelles cruciales, jusque-là peu analysées.

[36] Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 33.

journal et du livre. La présentation standardisée de chacun des albums au sein d'une série, la publication en fin d'année à l'occasion des étrennes donnent ainsi à l'album de bande dessinée du XX^{e} siècle ses caractéristiques essentielles. Les albums d'Hachette, qui amplifient la place de la bande dessinée en librairie dans l'entre-deux-guerres, ne vont guère qu'aménager à la marge le modèle culturel défini avant-guerre par les aventures de *Bécassine* ou des *Pieds-Nickelés*.

Les années trente voient cependant l'émergence d'un autre modèle de publication de la bande dessinée, à la frontière de la presse et de la librairie ; la publication de bandes dessinées sous forme de fascicules directement inspirés de l'édition populaire apparaît dès le début de la décennie. Phénomène encore mal connu, il semblerait que le récit complet puisse être observé à partir de 1929-1930, avec la publication par les Éditions Modernes de toute une série de fascicules aux noms génériques variés, comme *Les Belles histoires illustrées, Les Images amusantes,* et *Les Merveilleuses histoires racontées par l'image.* C'est surtout à la fin des années trente que la formule se banalise, avec des séries de fascicules publiés par les Éditions Mondiales de Cino del Duca (*Les Aventuriers d'aujourd'hui*, *Aventures illustrées*, ainsi que la collection *« L'Audacieux »*, des fascicules brochés à l'italienne (270 x 185 cm) de vingt pages, en noir et blanc comportant une couverture de couleurs très vives. Les Éditions Modernes, pour leur part, se rebaptisent Société anonyme générale d'édition et publient, sous ce label, des fascicules reprenant le format à l'italienne des Éditions Mondiales, avec en particulier la « Collection Merveilleuse » publiant entre 1938 et 1940 des récits de *Mandrake* et de *Ramenez-les-vivants* ou la collection « Aventures et mystères », publiant elle aussi des séries américaines (*Le Fantôme du Bengale, Agent secret X-9*[37]), sans oublier la collection « Victoire » qui accueille *Alain la Foudre*, une bande dessinée italienne de Carlo Cossio lorgnant sur le modèle américain, avec son personnage de policier italo-américain nommé *Dick Fulmine*.

À la veille de la guerre, l'édition française propose donc trois types d'albums de bande dessinée : le recueil des aventures d'un héros dans un cartonnage dur, identifié par un titre d'épisode et, parfois, par les noms des auteurs ; le recueil des invendus de journaux, où la place de la bande dessinée peut être importante ; enfin, le fascicule souple insérant un titre

[37] Après-guerre, la publication de la collection se poursuit et accueille de nombreuses séries américaines valorisées deux décennies plus tard par les bédéphiles, comme *Jungle Jim* ou *Tim Tyler's Luck*. Pourtant, ces premiers bédéphiles se désintéressent assez largement des récits complets pour concentrer leur œuvre de patrimonialisation sur les journaux qui publiaient les aventures de ces mêmes héros.

d'épisode dans une collection globale[38]. Le premier type d'album s'inscrit dans le prolongement direct des albums de *Bécassine* ; les albums Hachette, à la veille de la guerre, tiennent le haut du panier avec plusieurs séries reprenant les aventures de Zig et Puce, Bicot, Mickey ou Félix le Chat. Le deuxième type d'album remonte au début du siècle ; dès 1903 semble-t-il, la maison Fayard publie des reliures annuelles de ses magazines : *Album de la Jeunesse illustrée* et *Album des Belles images*, vantant ses caractéristiques séduisantes, l'éditeur comptabilisant soigneusement les milliers de dessins en noir et couleurs pour en faire un argument publicitaire. Les journaux de huit pages se voient ainsi rassemblés sous une couverture cartonnée, illustrée en couleurs. Il s'agit là de la seule incursion de Fayard dans ce qui se rapproche du livre de bande dessinée ; les publications pour la jeunesse de la maison restent pour l'essentiel des romans d'aventures en livraisons, comme *Le Roi des scouts* de Jean de La Hire, paru en 64 fascicules à la fin des années 1920[39]. Enfin, la dernière forme semble s'inscrire aux franges de la librairie, et ne pas concerner directement l'album de bande dessinée. Pourtant, ces fascicules de récits complets portent bien, quasi-systématiquement, le titre d'album (suivi d'une numérotation de série) sur leur couverture. Cette revendication peut être reliée à une volonté d'asseoir la dignité de ces objets à mi-chemin entre le journal et le livre. L'aspiration à la reconnaissance passerait ainsi non pas tant par des formules éditoriales permettant la consécration, que par un paratexte qui s'inspirerait de ces formules éditoriales annoblissantes. Il est également possible que cette circulation du vocable d'album des formes les plus luxueuses et les plus consacrées de l'espace de la librairie aux franges les plus illégitimes de la production paralittéraire, des albums toilés de Christophe en couleurs, aux papiers épais et aux culs-de-lampe soignés, aux fascicules des Éditions Modernes, renvoient à une indétermination de ce terme même d'album.

Il faut se garder cependant de postuler des barrières trop étanches entre les deux univers ; en témoigne l'atypique album *Agent Secret X-9*, publié en 1935 par Hachette. Cet album broché reprend en effet trois histoires parues en fascicules séparés, « L'Angoisse d'une mère », « Au-dessus de l'abîme » et « La Val des fantômes », qui correspondent à l'épisode « The Martyn Case ». Les vignettes de la bande dessinée originelle se retrouvent,

[38] La frontière entre ces fascicules et les albums vendus en librairie nous paraît plus poreuse pendant l'entre-deux-guerres que pendant l'après-guerre, où se durcit la frontière entre supports de publication ; il ne s'agit cependant là que d'une hypothèse de travail, qu'il conviendrait d'étayer par une recherche dédiée à cette forme de publication particulièrement méconnue.

[39] Sur la maison Fayard, voir Sophie Grandjean-Hogg, *L'Évolution de la librairie Athème Fayard (1857-1936)*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin, 1996.

dans l'album, noyées dans un océan de texte, et réduites à une seule fonction d'illustration du texte. Dans les années trente, les expérimentations formelles sont ainsi nombreuses pour recycler les publications illustrées et occuper le terrain des divertissements enfantins.

L'album de bande dessinée moderne éclot enfin dans un creuset également marqué par la modernisation de l'album pour enfants en plein bouleversement dans les années 1920-1930. Le modèle de l'« album Stahl » de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel vole alors en éclat avec l'arrivée dans les étals des librairies de livres accordant à l'image une fonction première. Là où les préceptes hetzeliens utilisent l'image dans une perspective logocentriste, les approches qui se multiplient au début du XX^{e} siècle accordent au contraire à l'image une dignité pleine et entière, qui lui vaut d'occuper une place accrue en termes de pagination mais, surtout, de faire l'objet d'attentions éditoriales soutenues. Le cas le plus emblématique en est sans doute les albums du « Père Castor[40] » mais, avant même les expérimentations graphiques de Paul Faucher, et plus près de la bande dessinée, les figures de Benjamin Rabier ou d'André Hellé incarnent un véritable renouveau pour l'album enfantin dès le début des années 1910, amplifié dans les décennies suivantes.

Les albums que publie Benjamin Rabier chez Garnier, notamment, marquent un tournant par la place prédominante de l'image, et la composition très libre du texte typographié, dont la disposition est assujettie aux dessins de Rabier. En 1919, la NRF publie son premier album pour enfants, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur* d'Edy-Legrand, qui se distingue par son format carré, ses 54 gravures pleine page coloriées, son esthétique art déco, son rythme syncopé et la place réduite qu'y occupe le texte – sans parler de la vigoureuse critique de la société humaine et du militarisme auquel se livre l'album. Dans la décennie suivante, les réalisations du maître-imprimeur Alfred Tolmer se distinguent par la qualité de fabrication et l'audace de certains procédés, en particulier *La Croisière blanche ou l'Expédition Moko-Moka-Kokola* de Jack Roberts, un album in-12 carré à système avec sujets découpés actionnés par des tirettes, et un alligator fixé par un rivet au troisième plat. Plus largement, les albums publiés par la maison Tolmer, signés Charles Vildrac, Edy-Legrand ou André Hellé pour les plus connus, témoignent de l'attention permanente d'Alfred Tolmer à des formules éditoriales

[40] Sur les albums du Père Castor, la thèse d'Annie Renonciat est bien entendu incontournable. Elle peut être complétée entre autres par Marie-Françoise Payraud-Barat, *Paul Faucher : "le Père Castor", réflexion pédagogique et albums pour enfants*, thèse de doctorat en littérature sous la direction d'Isabelle Nières-Chevrel, Université Rennes 2, 2001, ainsi que par celle de Claire Delbard, publiée sous le titre *Le Père Castor en poche, 1980-1990, ou Comment innover sans trahir ?* Paris, L'Harmattan, 2007.

novatrices, expériences qui trouvent un prolongement dans l'ouvrage qu'il signe en 1931, *Mise en page. The Theory and practice of lay-out*[41].

Enfin, l'origine des albums de bande dessinée de l'après-guerre s'ancre de plus en plus dans un espace franco-wallon. Avant-guerre, la poignée d'albums publiés à compte d'auteur par Hergé et l'abbé Wallez à l'enseigne du *Petit « Vingtième »* n'ont été semble-t-il diffusés sur le sol français que sous le label OgéO ; les quelques albums de *Tintin* édités par Casterman ne constituent encore que l'embryon d'un catalogue. En revanche, l'éditeur liégeois Gordinne, bien mal connu, adopte une politique de production plus extensive orientée vers le marché français. Dans les années 1920, l'imprimerie fondée en 1830 par Charles Alexandre Gordinne, convertie à l'édition au tournant du siècle, emploie jusqu'à deux cent personnes et publie nombre d'ouvrages destinés à la jeunesse (romans, contes, fables[42])... Au tout début des années trente, Gordinne publie ses deux premiers albums de bande dessinée : *La Jeunesse extraordinaire de Mariu*s, et *Les Grandes Chasses de Marius*. Ces volumes (le premier à l'italienne, le deuxième à la française) à la présentation soignée avec leur cartonnage, leur dos toilé, et l'impression en quadrichromie sont signés Raoul Thomen, l'un des plus importants noms de la place parisienne de bande dessinée, responsable des aventures de *Charlot* pour la SPE. Après ce coup d'essai, visiblement concluant, la production démarre, cette fois sous le label Chagor. Les albums présentent des caractéristiques formelles étonnamment proches des albums d'Hachette (pagination, format, choix de la bichromie...). La plupart des titres sont signés de dessinateurs parisiens ou publiés à Paris, parmi lesquels Thomen, Marijac, Etienne Le Rallic, Robert Rigot ou encore Vica. La plupart du temps, ces éditions s'inscrivent dans une démarche de republication de récits déjà parus dans la presse, comme en témoigne Marijac :

> Pour *L'Ouest-Eclair* [...] j'ai créé Jules Barigoule, Rozet Cochon de lait, Capitaine Barbedure, etc. Déjà pratique, je récupérais, après parution, non seulement les originaux mais aussi les clichés typo de mes séries que m'achetait généreusement 1 000 F anciens par album, l'éditeur belge Gordinne[43].

La publication d'albums continue de façon régulière jusque 1938 au moins, mais la guerre y met bientôt un terme. Les restrictions de papier compliquent singulièrement la tâche de l'éditeur, dont les productions perdent rapidement en qualité. De plus, la mort de Gustave Gordinne pendant l'exode plonge l'entreprise dans les difficultés, et en 1942

[41] L'ouvrage est semble-t-il précédé d'une édition à compte d'auteur en français, mais c'est surtout la version anglaise, publiée en collaboration avec le magazine londonien *The Studio*, qui est aisément disponible.
[42] Dany Evrard et Michel Roland, *Gordinne, éditeur liégeois. Pionnier de la bande dessinée*, Liège, Deville Graphic, 1992.
[43] Marijac, *Souvenirs de Marijac, et l'histoire de Coq Hardi.*, Genoble, Glénat, 1978.

Albert Hemmerlin, qui en a repris les rênes, fait entrer au CA de Gordinne les dirigeants d'une autre imprimerie liégeoise en difficulté, Robert Protin et André Vuidar, de la firme Protin et Vuidar. En juin 1946, les deux entreprises fusionnent, donnant naissance à la SA SIREC : Société d'Impression et de Rotatives en Couleurs.

Le livre de bande dessinée des années cinquante est ainsi le fruit d'influences croisées, aussi bien sur le plan des trajectoires d'éditeurs que des formes narratives. Longtemps produit d'appoint par rapport au journal, l'album reste jusqu'à l'aube des années cinquante un support secondaire dans les processus éditoriaux et dans les mécanismes de création. L'abaissement des coûts de fabrication et l'apparition croissante d'une culture spécifiquement enfantine stimulent cependant la production d'albums ; leur poids économique reste marginal dans les cultures de l'enfance, mais conservés sur les étagères, transmis à la fratrie, voire aux enfants et aux petits-enfants, ces albums se font le support d'une mémoire de l'enfance se déployant dans un temps long qui contraste avec l'éphémère des publications périodiques.

Les contenus narratifs s'y répartissent entre l'aventure et la collection de gags[44], mais le point commun de ces récits est de reprendre des vignettes parues dans la presse – parfois au prix de distorsions significatives : la publication directe sous forme de livre reste exceptionnelle, et le livre constitue bien, à cet égard, un sous-produit des illustrés pour enfants. Si les années 1920 puis 1930 ont pu correspondre à un accroissement significatif du nombre de titres publiés, le prix des albums les réserve à un lectorat étroit, et c'est donc par les journaux que passe le succès de masse de la bande dessinée dans la première moitié du XX^{e} siècle.

II. VERS UN PRODUIT STANDARDISÉ : 1950-1965

L'album de bande dessinée connaît une première phase de standardisation dans les années 1930. Le succès des illustrés pour enfants conduit plusieurs éditeurs à proposer des déclinaisons sous forme de livres des séries les plus importantes ; plusieurs de ces séries, de *Bécassine* aux *Pieds-Nickelés*, passent d'ailleurs le cap de la guerre et continuent à exister en librairie. Les années 1950 marquent cependant une phase nouvelle dans la genèse d'un standard de l'album de bande dessinée. Le centre de l'édition se décale de la

[44] Dans l'économie anglo-saxonne de la bande dessinée, cette distinction est désignée par les termes de *stop-comics* (série donc chaque livraison constitue un récit bouclé sur elle-même) et *continuity strips* (feuilletons).

France vers la Belgique et, si l'articulation de la presse et du livre est toujours très étroite dans les années 1950, la massification du marché de l'album déséquilibre bientôt le couple illustré-album qui s'était formé. L'aspect le plus frappant de l'histoire de l'album de bande dessinée dans ces années 1950 reste cependant le rétrécissement de l'horizon matériel de cette forme éditoriale : à la variété des formules proposées par les éditeurs parisiens de l'entre-deux-guerres succède une industrie belge dont l'une des forces réside dans sa capacité à rationaliser sa production, et à standardiser son offre.

Cette mutation des formes éditoriales n'affecte pas seulement la répartition des équilibres économiques dans l'espace de l'édition de bande dessinée francophone. La banalisation de l'album dans l'espace de la librairie transforme en effet en profondeur les pratiques de création, le statut des auteurs et – quand bien même les éléments manquent sur ce dernier point – les pratiques de lecture. En allongeant la longueur canonique des récits, les éditeurs imposent en effet une grille de contraintes fortes aux auteurs qu'ils emploient, favorisant une division du travail inconnue dans l'économie créative de la bande dessinée des années trente. La pratique du studio se banalise et, parallèlement, les scénaristes deviennent des personnages incontournables – quand bien même ils sont largement ignorés. La forme de l'album transforme également les pratiques de lecture, en instaurant un pacte de lecture qui forge une bonne part de la spécificité franco-belge en matière de bande dessinée.

A. L'album de bande dessinée « franco-belge », un standard productif

En 2005, Jean-Christophe Menu, cofondateur et cheville ouvrière de L'Association, publie un essai qui nourrit une polémique abondante. Intitulé *Plates-bandes*, l'ouvrage procède à une attaque en règle de la « récupération » dont serait victime L'Association. La maison d'édition a en effet alors réussi à imposer dans l'espace éditorial des ouvrages de bande dessinée de formats atypiques, rencontrant des succès critiques et publics avec, notamment, *Persépolis* de Marjane Satrapi ; mais, à en lire Jean-Christophe Menu, L'Association assisterait alors à la dilution de sa spécificité formelle. Confrontés au succès de ces nouvelles formes de publication de la bande dessinée (noir et blanc, pagination allongée, format proche du roman, etc.), les éditeurs les plus divers se les approprieraient pour se construire à peu de frais une façade d'éditeurs alternatifs. Ouvrage stimulant et militant, *Plates-bandes* participe à la construction d'une polarité éditoriale entre les avant-

gardes et une édition *mainstream*, dénonçant avec force la relance du label Futuropolis par un duo Gallimard-Soleil :

> Futuropolis a été l'Avant-Garde même, en étant le premier à mettre en avant sur les couvertures le seul nom de l'Auteur, en étant au faîte de toutes les nouveautés, de Tardi à Mix-Mix-Comix en passant par Swarte et Bazooka. Futuropolis a bâti le catalogue le plus irréprochable de la Bande Dessinée […]. Et Futuropolis, réduit à une simple marque, tomberait dans l'escarcelle de Soleil ? Monsieur Antoine Gallimard, vous auriez cédé la collection de la NRF à l'Almanach Vermot que le scandale n'aurait pas été moindre[45].

Dans l'élaboration d'une polarité caricaturale entre vils éditeurs commerciaux et nobles esthètes s'aventurant à défricher les territoires inconnus de la narration graphique, Jean-Christophe Menu élabore un repoussoir à l'efficacité certaine : le « 48 CC », dont il observe la banalisation :

> Au cours des années 1980, la restriction a eu lieu sur tous les plans : le fond (de moins en moins d'expérimentations, de particularités, de différences graphiques) comme l'objet : le moule de l'Album-standard 48 pages cartonné couleurs s'imposa contre toute autre forme. Ce standard, appelons-le le 48CC, n'était pas neuf. Il provient de l'Album pour enfants de l'école franco-belge. Le cartonné et la couleur, c'est pour plaire aux enfants, et 48, c'est le nombre de pages le plus économique par rapport à un format de feuille de papier standard[46].

Depuis, ce terme de « 48CC » a fait florès chez de nombreux spécialistes et simples amateurs, probablement parce qu'au-delà de sa visée polémique, le terme répond à un vrai problème de vocabulaire : le terme employé d'album, employé pour désigner le livre de bande dessinée, ne diffère pas de formes très dissemblables, de l'album pour enfants dans ses innombrables incarnations formelles, à l'album de vignettes autocollantes, l'album photographique, etc. Alors que l'album pour enfants est marqué par une variété formelle remarquable, un simple coup d'œil dans les rayonnages d'une librairie ou d'une bibliothèque permet de relever le conformisme des formats de publication d'album de bande dessinée. Mythe structurant de l'édition alternative ou véritable réalité éditoriale, le 48 CC constitue une réalité entrée dans le langage courant des bédéphiles. La base de données BDGest, accessible à travers le site www.bedetheque.com[47], utilise pour sa part la notion de « format normal » pour désigner ces albums, preuve s'il en est de la standardisation de la production – mais le « format normal » recouvre aussi bien des albums de 48 que de 64 pages. L'argus de la bande dessinée de Béra, Denni et Mellot, le *BDM*[48], accorde également une place centrale à l'album. Si les rubriques de la fin varient d'une édition à l'autre, le cœur de cet épais volume est systématiquement constitué par les

[45] Jean-Christophe Menu, *Plates-Bandes*, Paris, l'Association, «Éprouvette », 2005, p. 41.
[46] *Ibid.*, p. 24.
[47] www.bedetheque.com, base de données gérée par la société éditrice du logiciel BD Gest, principal logiciel de gestion de collection.
[48] Michel Béra, *BDM, Trésors de la bande dessinée. Catalogue encyclopédique*, *op. cit.*

albums. L'édition 2009 consacre ainsi presque huit cent pages aux albums, sur un total de moins de 1300 pages comprenant index, bibliographie et adresses. À l'intérieur de cette vaste catégorie, la seule distinction valable retenue par les rédacteurs de ce *BDM* est le type de reliure adoptée, soit cartonné, soit broché.

1. Les avantages de la standardisation

Avec des visées et des contours légèrement différents, ces manières d'appréhender la bande dessinée sous le prisme de l'album témoignent de la standardisation importante qui a affecté l'édition de bande dessinée. Si, on l'a vu, cette standardisation est déjà amorcée dans l'entre-deux-guerres par les albums de Gautier-Languereau et, surtout, d'Hachette, c'est cependant dans l'après-guerre que les contours de l'album commencent à se figer et à prendre les traits qu'il a en très large partie conservés.

La standardisation des formats présente des avantages importants pour les différents acteurs impliqués. Du point de vue de la production, tout d'abord, adopter un format standard pour l'ensemble de son catalogue présente, pour un éditeur, des avantages notables. Rationalisant l'impression, optimisant le stockage ou le transport, la standardisation permet d'optimiser la production sur l'ensemble des points de la chaîne du livre, de sa conception à sa diffusion. Des commandes de papier à la mise en rayon en librairie, l'unicité du format facilite le travail de tous les acteurs ; de ce point de vue, il est significatif que l'éditeur qui garde longtemps la production la plus importante numériquement, Dupuis, soit d'abord un imprimeur, et que Casterman, de son côté, soit aussi issu de ce savoir-faire technique transposé au domaine de l'édition de bande dessinée. La définition du standard, qu'il s'agisse de 48 ou de 64 pages, correspond en effet au nombre de cahiers de 16 pages adopté par l'éditeur. Un cahier de 16 pages est obtenu en pliant trois fois une grande feuille d'imprimerie, et les albums reprennent tous des multiples de 16 : 32 pages dans le cas de certains éditeurs, 48 pour le plus courant, et 64, soit quatre cahiers, couramment utilisé au début des années 1950, avant de décliner quelque peu face à l'usage des trois cahiers. Dans les faits, un album de 48 pages ne comprend cependant en règle générale que 44, voire 42 ou 40 pages de récit, de même qu'un album de 64 pages ne comprend que 60 ou 62 pages. Il faut d'abord accorder un espace pour la page de titre, souvent orné d'un cul-de-lampe, et parfois redoublé d'une page de faux titre. Les habitudes occidentales en matière de lecture conduisent par ailleurs à commencer les récits sur une « belle page », c'est-à-dire une page de droite ; dans le cas d'un album doté d'un faux titre et d'un titre, eux aussi placés en belles pages, le récit

commence donc sur un recto, après deux verso vierges. À l'inverse, en règle générale, les récits se concluent en fausse page (une page de gauche) ; cette règle n'a rien d'absolu, mais constitue une norme dominante – et les récits à la pagination impaire sont donc rares.

En fin d'ouvrage, l'éditeur peut choisir de faire figurer une publicité pour un autre album de la même série, ou pour son journal dans le cas de Dupuis ; il peut également faire figurer une liste de titres disponibles. Dans l'espace des 48 pages d'un album, le récit occupe donc une place centrale, mais le paratexte éditorial encadre étroitement ce récit, qu'il situe dans un espace intertextuel élargi. Pour un album s'ouvrant par une page de faux titre et une page de titre, et qui s'achève par une page d'annonces diverses, l'ouvrage de 48 pages se trouve réduit à 42 pages de récit.

Les frontières de l'album sont donc élastiques : au contenu du récit, généralement prépublié dans un journal, s'ajoutent une série d'indications paratextuelles qui peuvent plus ou moins profondément imprimer leur marque sur le récit. À ces indications contenues dans l'espace des 48 ou 64 pages, il faut ajouter, évidemment, la couverture (premier plat, quatrième plat, dos), mais aussi les gardes ajoutées pour opérer la jonction entre les cahiers d'imprimerie et la couverture. Ces pages de garde n'existent, de fait, que dans le cas des plats cartonnés, les plats souples simplement brochés avec les cahiers ne nécessitant pas de jointure. Ces pages de garde, au nombre de deux ou quatre, peuvent éventuellement être contrecollées sur les plats. Cette pratique, qui n'a rien de systématique, permet dans certains cas d'offrir d'emblée une ouverture sur le récit, par exemple en offrant une galerie de personnages, dispositif systématisé par Hergé en particulier[49].

Un album de 48 pages peut donc compter, généralement, 42 à 44 pages de récit, même si les récits de 40 ou de 46 pages ne sont pas exceptionnels. Mais s'il est muni de gardes, il peut comprendre au total 50, voire 52 pages ; certaines de ces pages additionnelles peuvent être vierges, sur leur verso ou sur leurs deux faces. La rigueur du standard, défini par des critères de commodité techniques, se traduit donc de manière variable, avec des récits qui peuvent comprendre de 40 à 62 pages, pour ne prendre que les cas les plus courants.

Cependant, le cœur du problème ne réside pas dans les gains de productivité offerts par une rationalisation de la chaîne de la bande dessinée. Le plus frappant dans la mise en place de cette forme culturelle spécifique qu'est l'album de bande dessinée franco-belge cartonné en couleurs est en effet la rapidité avec laquelle il s'impose sous une forme commune à une poignée d'éditeurs qui tiennent le haut du pavé, au point d'occuper, en

[49] Sur l'usage productif des pages de garde, voir l'article fondamental de Jan Baetens, « Châsses gardées », *Conséquences* n°13-14, Les Impressions nouvelles, 1990, pp. 26-39.

deux décennies à peine, une position centrale dans l'espace éditorial. En une vingtaine d'années, la forme éditoriale (l'album cartonné) en vient à s'identifier à la forme narrative – le récit de bande dessinée développé sur l'espace d'un livre. En effet, là où les éditeurs français privilégient largement (mais non exclusivement) la presse et le petit format, les éditeurs belges s'emparent précocement du livre. Or sa banalisation rapide dans l'espace marchand, la place croissante qu'il occupe dans les pratiques éditoriales, transforment rapidement l'album en véritable forme narrative, dotée de sa propre grammaire et de son esthétique propre.

2. La mise en place du standard : le cas de Dupuis

La question soulevée par ce standard de l'album « franco-belge » de 48 pages (avec, on le verra, toute une série de variations possibles entre 48 et 64 pages) est alors double : comment ce standard s'est-il imposé, et quels ont été ses effets sur la chaîne de production ? Pour comprendre la manière dont le standard de l'album s'est imposé auprès des éditeurs, les archives sont malheureusement fort lacunaires. L'absence d'archives éditoriales solides complique en effet la tâche. Seule la maison Casterman offre des archives d'une ampleur satisfaisante mais, outre le fait qu'au moment de nos recherches, celles-ci étaient en cours d'inventaire (pour de longues années encore, sans doute), Casterman ne constitue *a priori* pas l'observatoire le plus adapté pour étudier le phénomène. On l'a vu, le catalogue d'albums de bande dessinée de l'entreprise tournaisienne résulte, jusqu'au virage subit que constitue le lancement de collections pour adultes, d'une série d'opportunités saisies et exploitées, davantage que d'une démarche d'éditeur à proprement parler[50]. Le reste des archives éditoriales que nous avons pu glaner reste soit trop tardif, soit trop lacunaire, pour offrir un regard satisfaisant sur cette question cruciale.

Il est donc délicat, à ce stade, de prétendre apporter des réponses définitives permettant de comprendre comment le standard de l'album s'est imposé aux éditeurs belges, avant que les éditeurs français ne s'en emparent à leur tour. On peut cependant relever un certain nombre d'indicateurs chronologiques précisant la manière dont ce standard se répand dans l'espace éditorial. Le cas de Dupuis offre un observatoire particulièrement intéressant de cette mise en place de ce nouveau format, dans la mesure où l'éditeur entame son activité de publication de livres pendant l'entre-deux-guerres, puis d'albums pendant la guerre, et

[50] Cf *supra*, I, « Casterman : la bande dessinée par accident ».

qu'il adopte dans un premier temps des formats variés avant de contribuer à forger cet album vertical de 48 pages en couleurs ; par ailleurs, alors que son concurrent du Lombard se positionne d'emblée sur le créneau d'une production relativement luxueuse – avant d'ajuster son catalogue et de proposer des déclinaisons à bas prix – Dupuis se place d'abord sur le terrain d'une production moins solennelle, empruntant ses caractéristiques formelles à des publications moins nobles, plus accessibles au lectorat le plus large.

Dupuis est en effet le principal artisan de la définition du standard de l'album en 48 pages ; mais avant de systématiser son usage, les premiers albums Dupuis empruntent des caractères variés. Ces albums témoignent de l'improvisation avec laquelle Dupuis se lance dans la fabrication d'albums de recueils de bande dessinée. La compilation des aventures de *Bibor et Tribar* et de *Tif et Tondu* (1940) puis le *Don Bosco* de Jijé (1943) proposent ainsi deux modèles très différents d'albums : album à la française dans un cas, à l'italienne dans l'autre, il s'agit à chaque fois d'albums volumineux dépassant les cent pages (152 pages pour *Bibor et Tribar*, 104 pages pour *Don Bosco* ; l'album de *Valhardi détective* (1943), du même Jijé, atteint quant à lui les 184 pages). Le format à la française n'est systématisé qu'après-guerre et, de ce point de vue, la refonte par Jijé de sa biographie édifiante du fondateur des Salésiens marque un tournant. Il est significatif cependant que Jijé, qui occupe une place à part dans le catalogue de Dupuis (dont il est le premier grand auteur, et le maître qui forme une génération entière d'auteurs[51]) soit le seul auteur à se voir offrir une grande liberté en matière de formats d'albums ; ses biographies édifiantes, en particulier, dépassent le canon que Dupuis impose alors aux autres auteurs ; *Baden-Powell* (1950) compte ainsi 95 pages ; l'étonnante adaptation du texte biblique en bande dessinée à laquelle il s'essaie sous le titre *Emmanuel*, sur un texte d'Henri Balthasar, est d'abord publié en deux volumes de 96 et 79 pages respectivement (1946), puis en un volume unique de 188 pages à partir de l'année suivante. Pourtant, en 1959, lorsque Jijé propose une biographie de Charles de Foucauld, sous le titre *Charles de Foucauld, conquérant pacifique du Sahara*, il a alors adopté le canon des 46 pages. En 1956, son adaptation du roman de l'abbé Pirot *Elle Vit*, intitulée *Blanc Casque*, se conforme au format standard avec 52 pages. Jijé entame donc sa carrière avant que le standard n'existe ; son premier album de *Blondin et Cirage*, publié par l'abbaye d'Averbode en 1946, est un format à l'italienne. Après-guerre, devenu le pilier du *Journal de Spirou*, il adopte définitivement le format à la française, et les *Blondin et Cirage* publiés par Dupuis adoptent le nouveau

[51] Voir sur cette école Jijé *supra*, I, « Spirou, écurie d'auteurs ».

format : *Les Nouvelles aventures de Blondin et Cirage*, dessinées par Victor Hubinon en 1951, comptent 62 pages à la française, de même que, l'année suivante, *Blondin et Cirage au Mexique*, album par lequel Jijé reprend le dessin de la série ; fin 1952, *Le Nègre blanc* opère le passage aux 44 pages, bien que le dernier titre de la série, *Blondin et Cirage contre les soucoupes volantes* (1956) renoue avec les 64 pages.

Pendant de longues années, la pagination des albums de Dupuis oscille ainsi entre les 48 et les 64 pages totales – pour 40 à 62 pages de bande dessinée. *Les Aventures de Spirou et Fantasio* constituent ainsi un bon observatoire de l'oscillation des paginations. Les premiers albums du héros éponyme du journal comptent 64 pages : ce choix formel correspond très vraisemblablement à la volonté de donner au héros censé porter le catalogue la forme la plus noble disponible au sein des formes éditées par Dupuis. À partir d'*Il y a un sorcier à Champignac* (1951) et, surtout, de *Spirou et les héritiers* (1952), les albums contiennent un seul récit, et Franquin est alors passé des courts récits en une dizaine ou une quinzaine de planches, sur le modèle des fantaisies jijéennes, à des récits s'étalant sur une soixantaine de planches. Il se trouve alors contraint de dépasser la simple accumulation de gags, et trouve dans cette contrainte nouvelle, alors qu'il est encore un très jeune dessinateur, un moteur pour donner à des héros (qui ne sont pas les siens) une profondeur nouvelle, par l'adjonction notamment d'une galerie de personnages secondaires, qui vont du microcosme champignacien au Marsupilami. L'effet de série est tel que, alors même que la création de *Spirou et Fantasio* devient un processus de plus en plus compliqué et douloureux pour Franquin, et que les histoires se raccourcissent, le format des 64 pages est conservé, quitte à revenir à un système de plusieurs récits au sein du même album (c'est par exemple le cas, en 1958, des *Pirates du silence*, qui se clôt par *La Quick Super*). Lorsque le flambeau est passé à Jean-Claude Fournier, en 1969, dix-neuf albums du *Spirou et Fantasio* de Franquin sont disponibles en catalogue, et tous comprennent 64 pages. Alors même que le catalogue de Dupuis se standardise de plus en plus, Fournier se voit octroyer 64 pages pour ses deux premiers albums, et ce n'est qu'en 1974, à l'occasion de la publication d'un « inédit » de Franquin, *Tembo Tabou*, que *Spirou et Fantasio* adopte le standard des 48 pages, repris à son tour par Jean-Claude Fournier à partir du *Gri-gri du Niokolo-Koba*, publié lui aussi en 1974. *Les Aventures de Spirou et Fantasio* se voit donc formellement normalisé après le retrait de Franquin, et ramené à la norme alors croissante dans le catalogue Dupuis des 48 pages.

Le catalogue de Dupuis se partage donc pendant longtemps entre une majorité de titres publiés sur 48 pages, et une minorité d'albums de 64 pages. La ligne de partage entre les

deux familles d'albums paraît cependant parfois délicate à appréhender. Alors que l'on pourrait s'attendre à voir les récits d'aventure se déployer sur l'espace de 64 pages, les recueils de gags en une planche ou une demi-planche se prêtant mieux à une forme plus ramassée, c'est le contraire qui prévaut. Les séries d'aventures précocement publiées s'étalent généralement sur 64 pages, comme *Buck Danny* de Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon, dont les quatre premiers titres, publiés entre 1948 et 1951, adoptent ce format ; en 1951, le cinquième titre, *Dans les griffes du dragon noir* marque le passage aux 48 pages. Les séries qui entament leur carrière en album plus tardivement passent directement en 48 pages : *Les Timour* de Sirius ou *Kim Devil* de Jean-Michel Charlier et Gérald Forton à partir de 1955, par exemple.

À l'inverse, plusieurs séries humoristiques chez Dupuis sont publiées sur 64 pages : *Boule et Bill*, passé du mini-récit au journal, puis du journal à l'album, connaît la faveur d'albums cartonnés de 64 pages à partir de 1962 ; en 1971, le septième tome ne comprend que 56 pages, qui correspond à l'emploi de trois cahiers et d'un demi-cahier. Ce format est employé jusqu'en 1973-1974, au moment où le format retenu est l'album de 48 pages. Cette date correspond en effet à la généralisation du format de 48 pages à l'ensemble du catalogue Dupuis, une évolution que l'on peut retrouver également dans le cas des albums de *Gaston Lagaffe*. Après le tout premier album de 1960, un mince album à l'italienne de format 8,30x19,60cm, comprenant une cinquantaine de pages d'un papier médiocre, le grand début des aventures éditoriales de Gaston est la publication d'un album à l'italienne de 64 pages en 1966. Il s'agit là d'un demi-album ; sans contredire le standard, il en offre une déclinaison originale, celle d'un album classique de 64 pages, coupé par le milieu – offrant ainsi un écrin bien adapté à la publication de gags en demi-planches. À partir du sixième album, en 1968, Dupuis adopte l'album grand format, en restant sur 64 pages. En 1971-1973, les albums comprennent 54 pages, qu'il s'agisse des inédits ou des albums numérotés R2 et R3, qui reprennent le contenu des albums à l'italienne, épuisés entre-temps. Fin 1973, la publication du onzième tome, *Gaffes, bévues et boulettes* correspond à l'alignement sur les 48 pages qui marque alors l'ensemble du catalogue. Cette évolution globale, qui marque le passage des 64 aux 48 pages au début des années 1950 pour les séries d'aventure, et en 1973-1974 pour les séries humoristiques, connaît cependant quelques exceptions ; *Johan et Pirlouit* passe en effet de 48 pages dès ses débuts, en 1954, à 64 pages en 1960 avec la publication de *La Flûte à six schtroumpfs*...

L'autre ligne de partage du catalogue de Dupuis est la répartition entre albums souples et albums cartonnés. Les premiers albums sont tous cartonnés mais l'amplification de la

politique d'édition d'albums conduit Dupuis à adopter deux reliures différentes : certains auteurs conservent ou obtiennent le cartonnage, tandis que la majorité des nouveaux auteurs se voit cantonnée aux reliures souples, et donc à des albums simplement brochés. La ligne de partage entre albums brochés et albums cartonnés constitue un cas singulier dans le paysage éditorial : alors que le Lombard pratique le brochage, il en fait la caractéristique d'une collection, « Jeune Europe » ; dans le cas de Dupuis, la répartition se fait manifestement de manière plus arbitraire. Jijé et Franquin, considérés comme piliers du journal par Charles Dupuis, se voient attribuer le luxe du cartonnage ; mais un auteur aussi talentueux que Maurice Tillieux n'a jamais droit, de son vivant, au cartonné. *Gil Jourdan* est ainsi publié tout au long de sa vie en version souple, et n'est édité avec cartonnage qu'à partir de 1985, sept ans après la mort de son auteur, et il en va ainsi de l'ensemble des titres publiés par Tillieux. Faut-il en déduire que Charles Dupuis, qui décide en dernier ressort du format de publication, ne nourrit pas un amour immodéré pour *Gil Jourdan* et son auteur ? Tillieux lui-même a témoigné du goût exclusif de Charles Dupuis pour le style de Franquin :

> Gil Jourdan est paru dans *Spirou* à l'époque où l'éditeur ne jurait que par Franquin. À juste titre, d'ailleurs, parce que Franquin, c'est le monument de la BD et du dessin. Mais l'erreur était d'obliger tout le monde à travailler dans le même style. Franquin a une façon de faire qui est inimitable, mais qui ne correspondait pas à mon tempérament. Je me souviens d'ailleurs que Morris m'avait dit : « Pourquoi tu ne continues pas comme avant ? » Mais il y avait l'éditeur, et il fallait bien croûter... Du coup, les personnages de Gil Jourdan sont un peu hybrides car moi, j'étais plus proche du style d'Hergé que j'admirais beaucoup. Les personnages étaient semi-réalistes […] et on m'a obligé à les travailler dans le style caricatural, comme le faisait Franquin[52].

Face à un éditeur qui place au pinacle le style franquinien et, secondairement, jijéen, Tillieux, comme tant d'autres, ne peut prétendre au cartonnage. La répartition entre albums brochés et albums cartonnés semble en fait relever de deux logiques complémentaires : les deux piliers du journal et de la maison que sont Jijé et Franquin se voient attribuer le cartonnage ; même les premiers albums de *Gaston* connaissent d'emblée le cartonnage (à l'exception du tout premier titre, de 1960), ainsi que les *Blondin et Cirage* de Jijé, au succès manifestement modeste. Outre cette logique d'auteurs, l'attribution du cartonnage concerne les séries les plus orientées vers un lectorat enfantin : *Buck Danny* ou *Les Timour* se voient ainsi proposées en édition brochée, de même que *Lucky Luke*, alors que *Les Schtroumpfs* est proposé d'emblée en version cartonnée, tout comme *Boule et Bill.* Pour s'adresser de manière satisfaisante à un public enfantin, Dupuis opte ainsi pour une

[52] Maurice Tillieux, propos cités dans Vincent Odin, *Heroïc : la biographie en images du créateur de Gil Jourdan, Felix, Marc Jaguar, et César et Ernestine*, Paris, Daniel Maghen, 2011, p. 145.

fabrication solide, plus résistante aux manipulations brutales et répétées auxquelles sont soumises les produits culturels de l'enfance[53].

Albums cartonnés ou brochés, de 48 ou de 64 pages, Dupuis propose donc une gamme élargie de produits permettant de couvrir un important éventail de prix ; fin 1952, alors qu'un album Tintin est vendu 480 F (soit 10 € de 2014) par Casterman, Dupuis propose une gamme d'albums allant des *Histoires vraies de l'Oncle Paul*, albums souples de 32 pages à 140 F (moins de 3 € de 2014), aux aventures de *Spirou et Fantasio*, vendues 390 F (8,20 €). Les albums souples de 48 pages sont vendus 210 F (4,40 €), tandis que les ouvrages les plus luxueux peuvent atteindre 500 F (c'est le cas de la deuxième version du *Don Bosco* de Jijé). Par sa gamme de prix, Dupuis s'adresse donc à un lectorat bien plus large que celui susceptible d'acquérir les albums de *Tintin*. Dans le même temps, Dargaud commercialise les albums du Lombard à des prix qui égalent, et parfois dépassent, ceux des albums *Tintin* de Casterman : l'année suivante, si les albums de la « collection du Lombard » atteignent 540 F (11,50 €), le deuxième volet du *Secret de l'Espadon* – qui comprend il est vrai 84 pages – est vendu pour la somme non négligeable de 750 F (soit presque 16 euros de 2014) !

Si une telle politique permettait de cibler des publics différents dans les années 1950 et 1960, la politique systématique d'édition d'albums en version cartonnée par Dargaud affaiblit la position de Dupuis. Dans un premier temps, Dargaud avait édité en France les albums du Lombard, qui empruntent les deux formes, puisqu'à côté de la luxueuse « collection du Lombard », la collection « Jeune Europe » est proposée sous une forme brochée. La reprise de *Pilote* précède le lancement d'une « collection Pilote » en 1961 ; Dargaud y publie les aventures d'*Astérix*, de *Barbe-Rouge* et *Tanguy et Laverdure* (ainsi qu'un titre de *Blueberry*) sous la forme d'albums de 48 pages[54]. Alors que le succès colossal des ventes d'*Astérix* met fin à la collection, le poids de Dargaud sur le marché de l'album s'accroît de manière importante à mesure que les tirages de la série grimpent, et que d'autres séries à succès imposent Dargaud comme éditeur d'une bande dessinée destinée à un public plus âgé. En systématisant l'emploi du cartonnage, y compris pour les

[53] Malheureusement, cette hypothèse ne repose que sur un examen du catalogue de l'éditeur, et n'est pas étayée par des éléments archivistiques tangibles.

[54] La numérotation des planches du deuxième volume de la série *Une aventure de Barbe-Rouge* témoigne que ce formatage à 48 pages s'est construit tardivement chez Dargaud : *Le Roi des sept mers* commence ainsi à la planche 48 : la série est en effet construite comme une accumulation de courts récits, numérotés en continu sur une soixantaine de planches. Lors de la publication en album, le long récit est stoppé à la quarante-septième planche en promettant de nouveaux rebondissements à venir : « Les terribles projets de Barbe-Rouge se réaliseront-tils ? Eric deviendra-t-il à son tour un pirate […] sans foi ni loi ? Vous le saurez en lisant les nouvelles et palpitantes aventures du Démon des Caraïbes [...] ». La science du découpage feuilletonnesque du scénariste Jean-Michel Charlier opère là à plein.

lecteurs les plus âgés, Dargaud rend obsolète la stratégie de Dupuis. Inconsciemment sans doute, Dargaud accompagne l'émergence d'une génération de lecteurs plus âgés qui découvre dans les pages de *Pilote* et dans les albums Dargaud des préoccupations nouvelles, des narrations d'un genre nouveau. Ce lectorat plus âgé, qui peut pour partie acquérir avec son propre argent ses lectures, correspond aussi à l'affirmation d'une génération bédéphile amoureuse de beaux livres. Les indices sur ce point restent ténus, et il faut se garder des généralisations abusives, mais on pourrait considérer que Dupuis, en restant ferme sur l'édition d'albums brochés jusqu'aux années 1980, se situe alors à contre-courant du reste de l'édition d'albums.

Ainsi, en 1967, Morris passe de Dupuis chez Dargaud. Une légende tenace parmi les bédéphiles voudrait qu'il ait quitté l'éditeur de Marcinelle parce que celui-ci refusait de publier ses *Lucky Luke* en albums cartonnés. Régulièrement entretenue[55], cette rumeur ne repose cependant sur aucun élément archivistique probant, et Morris lui-même n'a, de surcroît, jamais avancé cette hypothèse publiquement[56]. Celle-ci reste séduisante : après vingt ans de présence dans les pages de *Spirou*, dix-huit ans au catalogue d'albums et trente-et-un titres parus sous couverture souple, Morris publie en 1968 son premier album chez Dargaud, où *Lucky Luke* connaît le cartonnage. Morris part de chez Dupuis avec son héros, mais pas les titres déjà publiés, qui restent dans le fonds de Dupuis, qui persiste à les proposer sous forme souple, quand son concurrent parisien sort les nouveautés sous cartonnage. L'hypothèse paraît donc vraisemblable, mais la qualité de fabrication des livres ne constitue qu'un des éléments au sein d'un désaccord plus profond entre Dupuis, Morris et son scénariste, René Goscinny.

Ardent défenseur des droits des scénaristes, et artisan de leur reconnaissance financière et symbolique, René Goscinny a en effet dû lutter contre Dupuis pour se voir crédité comme auteur de la série, un acquis qui n'est arraché qu'avec le tome 19 de la série, *Les Rivaux de Painful Gulch* (1962). Goscinny collabore alors depuis plus de cinq ans à la

[55] On en trouvera un exemple très récent dans la contribution – au demeurant brillante – de Benoît Peeters au volume *L'Art de la bande dessinée* : il fait du refus du cartonnage par Dupuis la raison essentielle du départ de Morris : Benoît Peeters, « Le moment belge », in Pascal Ory, Laurent Martin, et Sylvain Venayre (dir.), *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 236.

[56] En revanche, le scénariste Michel Greg, notamment, a abondamment nourri la thèse d'un départ lié à une frustration sur le format de publication. Dans un entretien avec Hugues Dayez, il déclare ainsi : « [Charles Dupuis] n'a jamais voulu promettre à Morris des albums cartonnés, et c'est uniquement à cause de ça que Morris est passé un jour à *Pilote*, parce que là, Goscinny lui avait dit : "Moi je vois Georges Dargaud, et en dix minutes, je t'obtiens des albums cartonnés" » dans Hugues Dayez, *Le Duel Tintin-Spirou : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles, Luc Pire, 1997, p. 39. L'explication est certes rapportée par un témoin bien informé, mais nullement par l'un des quatre protagonistes principaux (Charles Dupuis, Morris, René Goscinny ou Raymond Leblanc), ce qui atténue le crédit que l'on peut selon nous accorder à ce récit largement rétrospectif.

série, pour laquelle il a écrit les scénarios de onze titres. Parallèlement, René Goscinny était devenu co-rédacteur en chef de *Pilote*, et il peut considérer comme logique de rapatrier chez Dargaud l'ensemble de ses titres. Selon Morris lui-même, c'est cependant une stratégie commerciale d'ensemble (au sein de laquelle le cartonnage n'est qu'un élément annexe) qui joue le rôle de déclencheur :

> Je suis entré chez Dargaud en 1968, certes pour des raisons de « cuisine » interne chez Dupuis, mais surtout parce que, désirant une bonne distribution de mes albums en France, j'ai pensé que rien ne valait pour cela un éditeur français. Je n'ai pas regretté ce changement : à ce moment, le tirage de mes albums commençait à stagner chez Dupuis. Chez Dargaud, un nouveau départ a été pris et le tirage a augmenté sensiblement[57].

Quand bien même l'adoption du cartonnage ne constitue pas un motif de départ de chez Dupuis par Morris, le fait qu'il se voit accorder ce format plus luxueux chez Dargaud, quand Dupuis reste fermement accroché au format souple, place de plus en plus l'éditeur dans une position délicate. Le cartonnage reste réservé aux enfants d'abord, et le refus de transiger sur le format de publication ne peut que contribuer à effriter la position de Dupuis sur le segment d'une bande dessinée adolescente. Après le départ de Morris, Dupuis met encore plus de quinze ans à généraliser l'emploi du cartonnage[58].

À la fin des années 1970, l'emploi du cartonnage commence à se répandre, et les séries qui se voient consacrer une collection d'albums connaissent de plus en plus les honneurs du cartonnage, comme *Papyrus* de Lucien de Gieter, à partir de 1978. Mais la démarche est encore loin d'être systématique : *Pauvre Lampil*, publié à partir de 1977 en album, reste sous forme brochée. *Yoko Tsuno*, à l'occasion de la publication de son huitième titre, passe au cartonnage en 1978. Roger Leloup aurait-il, comme certaines rumeurs l'affirment, menacé de quitter Dupuis, pratiquant ainsi une forme de chantage au format de publication ? Il ne nous semble pas nécessaire de postuler de tels mélodrames, dans la mesure où les archives de Dupuis témoignent avec éloquence de l'attrait croissant du cartonnage. Il est délicat de dater précisément le phénomène, mais le passage à une diffusion par Fleurus joue manifestement le rôle d'accélérateur. Lorsqu'il tire un premier bilan de la diffusion Fleurus, le conseil d'administration de la société compare les trois premiers trimestres des années 1976 et 1977. L'évolution est alors sans appel : l'externalisation de la diffusion a accru les ventes en exemplaires de 7,3 % pour les

[57] Morris, entretien avec Philippe Mellot dans Philippe Mellot, *L'Univers de Morris*, Paris, Dargaud, 1988, p. 12.

[58] Cependant, dès le départ de Morris, Dupuis entreprend de rééditer *Lucky Luke* en albums cartonnés... sous la forme d'une « intégrale » des titres publiés par Dupuis, rassemblant les 32 titres de son catalogue en dix volumes cartonnés.

volumes brochés, et de 15,6 % pour les volumes cartonnés[59]. Trois ans plus tard, l'évolution reste manifeste : sur le premier semestre 1979, les ventes augmentent de 20 % en nombre d'exemplaires, et de 40 % en valeur ! Ce différentiel est permis par la « prépondérance des ventes de cartonnés sur les brochés, la marge bénéficiaire unitaire étant plus élevée[60] ». Le passage à la diffusion par Fleurus correspond en effet à une offensive marquée de Dupuis en direction des supermarchés, où le format cartonné constitue semble-t-il un prérequis pour s'imposer en linéaire, pour des raisons de fragilité du volume broché soumis à des manipulations en rayon. La direction de Dupuis commence alors à envisager une véritable révolution copernicienne – à savoir le passage du brochage au cartonnage pour la publication de la série normale d'albums de *Lucky Luke*. Mais il faut encore attendre quatre ans avant que le projet ne se concrétise.

La supériorité de la marge de l'éditeur sur les albums cartonnés, et le poids croissant des supermarchés dans la distribution des albums Dupuis ne suffisent en effet pas à franchir le cap et la famille Dupuis reste attachée, jusqu'au bout, au modèle qui a fondé la prospérité de son catalogue – quand bien même, au début des années 1980, celui-ci apparaît en bout de course. Ce sont donc les repreneurs de Dupuis qui achèvent la lente transition de Dupuis de l'album broché vers l'album cartonné ; le dernier titre paru en volume souple semble être le cinquième tome de *Germain et nous*[61] et, au milieu de l'année 1984, plusieurs séries basculent définitivement vers le cartonnage, comme *Génial Olivier* (avril), *Jess Long* (juillet) ou *Les Krostons* en septembre. Ainsi, au moment où le nouveau directeur éditorial, Jean Van Hamme, procède à un nettoyage en profondeur du catalogue, celui-ci se trouve enfin harmonisé du point de vue des formes codiques, et l'ensemble des titres passe au cartonnage.

Il n'avait fallu qu'une poignée d'années à Dupuis pour mettre en place un catalogue articulé entre albums cartonnés et albums brochés. Mais alors que les concurrences se font plus manifestes dès le début des années 1960, Dupuis reste fermement accroché à son modèle. L'importance des ventes n'entre pas directement en ligne de compte dans cette sous-segmentation du marché, qui fait que certaines séries à la longévité remarquable et au succès public important, telles que *Buck Danny* ou *Les Tuniques bleues*, restent sous une forme souple jusqu'en 1984 ; mais lorsque la décision est engagée, Dupuis se livre à un

[59] Archives Dupuis, S5 C 253 HB, compte-rendu du CA du 24 octobre 1977.
[60] Archives Dupuis, S5 C 253 HB, compte-rendu du CA du 12 novembre 1980.
[61] Thierry Culliford, Frédéric Jannin, *Les premiers gags de Germain et nous*, Marcinelle, Dupuis, 1984 (il s'agit d'une réédition de l'album publié par Audie en 1979 – la série n'est publiée par Dupuis qu'à compter de 1981.

effort considérable de réédition de son catalogue sous forme cartonnée. Paradoxalement, alors que l'adoption massive de l'album broché pourrait faciliter la pénétration du marché flamand, qui adopte massivement ce format, la maison Dupuis se montre singulièrement peu offensive sur ce marché dominé par l'éditeur Erasme. Le tropisme de l'éditeur de Marcinelle pour un format bon marché ne lui permet pas pour autant de développer de réelles synergies de part et d'autre de la frontière linguistique.

Cette répartition au sein du catalogue entre albums cartonnés et albums brochés se retrouve, à des degrés divers, chez l'ensemble des éditeurs d'albums, qui jouent sur la reliure pour différencier leurs publics. Outre le Lombard et ses collections « Jeune Europe » puis « Vedette », on peut penser à cet égard à Dargaud. Sa « collection Pilote » était proposée dans une version cartonnée en France, et brochée en Belgique ; mais son incursion la plus importante dans le domaine de l'album broché reste le lancement d'une deuxième « collection Pilote », en 1977. René Goscinny a transmis les rênes de la rédaction à Guy Vidal, qui entreprend de rénover le catalogue de Dargaud, sérieusement ébranlé par les effets de l'après-mai 1968, qui a vu l'autorité morale de Goscinny gravement contestée au sein de la rédaction de *Pilote*[62], et l'hémorragie consécutive d'auteurs partis fonder qui *Métal hurlant*, qui *L'Echo des Savanes*. L'un des outils de ce redressement sera la relance d'une nouvelle « collection Pilote » d'albums de 48 pages systématiquement brochés. Mais la logique qui prévaut alors n'a plus grand'chose de commun, nous semble-t-il, avec le choix du brochage dans les années 1950. Si les motivations économiques peuvent rester importantes, l'élément le plus important nous semble résider dans une volonté de singer les formes plus alternatives de l'édition : à partir du milieu des années 1970, la multiplication des éditeurs indépendants correspond à un regain des éditions brochées, plus économiques d'une part, et plus proches du cahier d'imprimerie d'autre part.

3. Albums et couleurs : les coloristes, « nègres de la littérature en images »

Il existe une autre caractéristique forte des albums publiés par Dupuis, le Lombard, Casterman puis Dargaud : l'usage systématique de la quadrichromie. Le mouvement est initié par Casterman pendant la guerre, et ce geste commercial fort, par lequel Casterman ambitionne alors de s'emparer de Tintin pour partir à la conquête d'un marché européen de

[62] Pascal Ory, *Goscinny, 1926-1977*, *op. cit.*, p. 192-196.

l'édition jeunesse, définit alors un nouveau standard. Il est de ce point de vue emblématique de constater que, après la publication du premier *Don Bosco* de Jijé, Dupuis entreprend de rééditer le récit dans une version colorisée. L'entreprise est régulièrement évoquée comme résultant d'une volonté de Dupuis de récompenser son auteur-fétiche en cédant à son désir de redessiner le récit dans des décors « naturels » ; on ne peut que penser que la volonté de se mettre à niveau par rapport à la concurrence a pu jouer dans la décision de l'éditeur de financer un deuxième ouvrage – d'autant que le passage à la couleur permet de vendre l'ouvrage deux fois plus cher[63]. Au début des années 1950, la couleur devient indispensable commercialement. Cette évolution accompagne la banalisation de la couleur dans les pages des journaux : l'abaissement des coûts de reproduction de la couleur permet peu à peu au *Journal de Spirou* et au *Journal de Tintin* de proposer un produit techniquement presqu'en mesure de se comparer aux journaux d'avant-guerre et à leurs couleurs flamboyantes.

Au début des années 1950, l'emploi de la couleur s'impose donc dans les pages des albums, apportant un nouvel élément dans la définition du standard. L'usage de la couleur constitue d'ailleurs un élément supplémentaire de délimitation de ce standard, distinct des pratiques éditoriales de la Société parisienne d'édition, qui publie *Les Pieds Nickelés*. En proposant un album souple, broché, dont les pages alternent doubles pages en noir et blanc et doubles pages en couleurs, la S.P.E. adopte une stratégie commerciale bien différente de celle de ses nouveaux concurrents belges, avec un produit à bas coût quand les éditeurs belges formalisent un ouvrage d'une qualité formelle plus élevée.

Comme la formalisation de paginations prédéfinies, le recours systématique à la couleur transforme simultanément l'esthétique des récits et les conditions de travail des auteurs. Dans l'économie de la bande dessinée, en Europe ou ailleurs, la couleur est traditionnellement exécutée par des artistes spécialisés. Gilles Ciment voit dans cette division du travail l'héritage des pratiques en cours dans les ateliers d'enluminures médiévaux, où les calligraphes transmettent leurs indications aux coloristes[64]. La systématisation du recours à la couleur s'opère cependant dans une évolution non dénuée de paradoxes. La délégation de la couleur s'accompagne en effet d'une occultation de ce travail, les coloristes se trouvant tenus dans l'anonymat le plus complet jusqu'au début des années 1970, faisant comme l'exprime joliment Gilles Ciment « de ces “gens de couleur”

[63] Dans le catalogue des livres d'étrennes publié fin 1951, *Don Bosco* est vendu sous les deux versions : l'éditeur entame la liquidation du stock en noir et blanc à 270 F, et vend l'album en couleurs à 500 F.

[64] Gilles Ciment, « couleur », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article450 (consulté le 15 novembre 2012).

de véritables “nègres” de la littérature en images[65] ». La colorisation s'opère alors, le plus souvent, non pas sur la planche originale, mais sur une épreuve d'impression réduite au format de parution, où le dessin est reproduit en gris ou en bleu très pâle, un bleu qualifié d'inactinique (un rayonnement qui n'agit pas sur un récepteur donné) car il n'apparaît pas au clichage ; ce bleu donne son nom à l'épreuve de travail confiée au coloriste : le bleu de coloriage.

Le travail de mise en couleur est très souvent confié à un ou une assistante, voire est réalisé directement à l'imprimerie, sur la base d'informations succinctes portées au dos de la planche ou sur un calque ; malgré quelques exceptions, la plupart des dessinateurs considèrent en effet la couleur comme mineure, et même subalterne :

> Venant après un dessin qui a privilégié le trait de contour, et de façon dissociée, la mise en couleur ne peut guère envisager son intervention autrement que sur le mode du coloriage, le plus souvent en aplats. Les couleurs posées sur le « bleu » seront décomposées en cyan, jaune et magenta par le scanner de l'imprimeur. Comme le noir a été filmé à part, il restera noir pur, accentuant la prééminence du trait de contour en venant se surimposer sur la trichromie. Cette technique a engendré un style. On parle souvent de Tintin en convoquant la notion de « ligne claire », qui fait ostensiblement référence au trait, mais la couleur, dans cette oeuvre souvent comparée à du vitrail, obéit à des lois équivalentes : jamais d'ombres, de dégradés ou de modelés[66].

Élément aggravant qui entrave la reconnaissance de cette catégorie professionnelle, la colorisation peut dans certains cas s'opérer au sein de véritables studios mais, bien souvent, la tâche, considérée comme peu gratifiante, est dévolue à la femme du dessinateur : Nine Culliford colorise les planches de son mari Pierre – et aurait ainsi décidé de la couleur bleue des Schtroumpfs, nécessaire pour les distinguer sur un arrière-plan de verdure. Cet exemple est loin d'être isolé[67], même si la question est mal documentée – on peut d'ailleurs relever que la deuxième femme d'Hergé n'est autre qu'une coloriste de son studio avec laquelle il entretenait une liaison. Pendant les années 1950-1960, la division du travail au sein de la sphère domestique s'explique par le refus de l'éditeur de multiplier les contrats : bien souvent, le paiement du ou de la coloriste s'opère par prélèvement sur le forfait alloué au dessinateur – à l'image de ce qui se pratique avec les scénaristes. Il nous paraît cependant remarquable que, face à une contrainte identique, se soit mise en place une répartition genrée du travail. À ce jour, les cas de femmes de dessinateurs qui fournissent à leurs maris les scénarios pendant ces deux décennies 1950-1960 nous semblent

[65] *Ibid.*

[66] *Ibid.*

[67] Par exemple, Liliane Funcken commence sa carrière, où elle forme un duo atypique avec son mari Fred, par la colorisation. Voir sur ce point Nicolas Anspach, entretien avec Liliane et Fred Funcken, *Hop* n°80, 1998.

inexistants ; les femmes se trouvent ainsi cantonnées à des tâches d'exécution. L'écriture des scénarios, même peu considérée, reste donc une prérogative masculine : même dans les sphères de production culturelle considérées comme inférieures, la structuration genrée des tâches s'avère importante.

La féminisation de la bande dessinée, dans les années 1970, se manifeste simultanément par une place croissante des auteures dans les pages des journaux et les catalogues des éditeurs (Annie Goetzinger, Claire Bretécher, Chantal Monteiller), et l'onymisation des coloristes. Si l'émergence d'une nouvelle génération d'auteures a marqué les esprits, l'affranchissement des coloristes nous semble constituer une étape tout aussi cruciale dans la reconnaissance des femmes dans le neuvième art. En 1971, avec la publication de *L'Empire des mille planètes*, Evelyne Tran-Lê est la première coloriste à sortir de l'anonymat. Sœur du dessinateur Jean-Claude Mézières, elle fait ses premières armes sur *Astérix et le bouclier arverne* (1968) avant de coloriser les albums de la série de son frère, *Valérian agent spatio-temporel*[68]. Suit ensuite un des rares hommes d'une profession très largement féminisée : Vittorio Leonardo. Né le 25 novembre 1938 à Naples, il est donc contemporain du *Journal de Spirou* dont il deviendra un pilier méconnu. À l'âge de neuf ans, il arrive en Belgique, où il suivra les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Charleroi. Engagé comme photograveur chez Dupuis, il signe dans le *Journal de Spirou* une série éphémère, « Barbotine », en 1967. L'expérience tourne vite court et, sans travail, Vittorio Leonardo se voit confier la réalisation de travaux de colorisation : la couleur reste encore une tâche d'appoint. Vittorio Leonardo entreprend alors de remettre en cause le système des bleus jusque-là utilisés, rencontrant l'assentiment d'Yvan Delporte. En 1968, Vittorio Leonardo fonde le studio Leonardo, qui assure la mise en couleurs d'une part importante du catalogue Dupuis, avec en particulier *Boule et Bill, Yoko Tsuno* et *Lucky Luke*. Mais c'est en 1973 seulement que le studio Leonardo commence à être mentionné dans les albums, avec la publication de *L'Orgue du diable*, deuxième titre de la série *Yoko Tsuno*.

Anne Delobel, quant à elle, témoigne du glissement de la réalisation de la couleur dans la sphère domestique à la reconnaissance du métier de coloriste, sur les plans à la fois financier et symbolique. Née en 1949, Anne Delobel occupe brièvement les fonctions de secrétaire de la rédaction de *Métal hurlant*, puis de secrétaire de la rédaction du périodique de bande dessinée féminin et féministe *Ah Nana !*, mais l'essentiel de sa carrière se déroule

[68] Arnaud Malherbe, « Tu enfanteras dans la couleur », *L'Express* n°2586, 25 janvier 2001.

dans l'ombre de son compagnon, Jacques Tardi. Elle réalise en effet les couleurs (et le lettrage) de sa série-phare, *Adèle Blanc-Sec.* Non mentionnée sur les deux premiers volumes parus simultanément en 1976, Anne Delobel apparaît comme collaboratrice à part entière à partir du troisième volume, *Le Savant fou,* paru en 1977. Au printemps 1976, Jacques Tardi et Anne Delobel entreprennent en effet de renégocier le contrat qui lie Tardi à Casterman en prévision de la parution de ce troisième titre. Jusqu'alors, Jacques Tardi était rémunéré en à-valoir au prix de 800 F la planche ; à partir de juin 1976, ces huit cent francs se trouvent répartis à hauteur de ¾ de la somme pour le dessinateur-scénariste, et ¼ pour la coloriste, qui prend en charge également le lettrage des planches[69]. Cette requête conjointe de Jacques Tardi et sa compagne et collaboratrice Anne Delobel est acceptée sans problème par leur éditeur ; elle est d'autant plus remarquable que les désormais deux co-auteurs de la série, qui exigent d'être payés de chèques libellés à leurs noms propres, ne disposent que d'un compte commun[70] : c'est donc bien la reconnaissance symbolique du travail effectué qui prime dans cette micro-lutte.

En juillet 1979, les droits d'Anne Delobel sont étendus à l'ensemble des droits d'auteurs ; là encore, ces droits sont accordés en prélevant sur la part allouée au dessinateur : Anne Delobel perçoit dorénavant 20 % des droits de Jacques Tardi sur *Adèle Blanc-Sec*, soit 1,6 % par exemplaire vendu[71] ; dans la mesure où les droits ne sont prélevés que sur des droits déjà prévus pour le dessinateur, la reconnaissance n'est, financièrement parlant, qu'en demi-teinte mais, symboliquement, elle achève de faire d'Anne Delobel une collaboratrice à part entière de la série, créditée à part entière en page de titre. Dans la foulée d'une reconnaissance des auteurs, les coloristes commencent ainsi peu à peu à exister dans les années 1970, sur le plan financier mais également sur le plan symbolique, créditées sur les pages de titre ou en fin de volume, sous la dernière case.

Ainsi, l''usage de la couleur, en devenant un prérequis dès le début des années 1950, transforme, en négatif, le noir et blanc comme pratique d'une certaine forme de marge éditoriale. Cette marge peut s'avérer centrale du point de vue des tirages ; mais les petits formats et la presse quotidienne nationale ou régionale restent des espaces secondaires dans la répartition de la création en bande dessinée. Ce n'est qu'au début des années 1970 que l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs et d'éditeurs déplace les frontières de

[69] Archives Casterman, dossiers auteurs, chemise « Jacques Tardi », courrier d'Anne Delobel à Didier Platteau du 24 juin 1976.

[70] Archives Casterman, dossiers auteurs, chemise « Jacques Tardi », note [sd] de Didier Platteau à Christian Delattre.

[71] Archives Casterman, dossiers auteurs, chemise « Jacques Tardi », courrier d'Anne Delobel à Didier Platteau du 31 juillet 1979 .

la couleur : par nécessité économique, le noir et blanc devient l'une des caractéristiques de la bande dessinée alternative. Le seuil de rentabilité du noir et blanc, bien plus bas que celui d'une impression en couleur, permet une rentabilité sur des albums tirés à une poignée de milliers d'exemplaires – là où un album en couleurs n'est considéré comme rentable, dans les années 1970, qu'autour de 20 000 exemplaires ; il est alors possible de s'adresser à un public ciblé, et donc de procéder à un renouvellement thématique ou formel plus délicat à mettre en œuvre en usant de la couleur. Ces impératifs techniques et commerciaux se doublent également de préoccupations esthétiques diversement mises en œuvre par la nouvelle génération d'éditeurs. Pour une partie de ces nouveaux éditeurs, le choix du noir et blanc permet de valoriser le trait de l'artiste. Dans la foulée de la démarche amorcée par les premiers bédéphiles, qui magnifient le trait des auteurs par des reproductions ou des projections en noir et blanc de planches jusque-là connues dans leurs reproductions en couleurs, plusieurs éditeurs s'emparent du noir et blanc avec des ambitions esthétiques fortes. C'est notamment le cas de Futuropolis, qui longtemps se refuse à publier de la couleur, qui ramènerait la bande dessinée à ses usages enfantins. Ainsi, de manière significative, au moment où les dessinateurs commencent à être considérés comme auteurs à part entière, certains éditeurs font le choix de ne publier que le travail de l'auteur, non affecté par les interventions de collaborateurs extérieurs[72] – des collaborateurs eux-mêmes modestement affectés par le processus de reconnaissance professionnelle.

Au milieu des années 1970, si l'usage de la couleur tend à s'amoindrir dans le paysage de la bande dessinée française en raison de l'usage répété du noir et blanc par les nouveaux éditeurs, la couleur reste un élément discriminant sur le marché. La couleur permet en effet de distinguer d'un côté le cœur du marché, la génération d'éditeurs actifs dès l'après-guerre pour qui la couleur reste un usage dominant à peu près exclusif, et dont les produits empruntent aux caractéristiques matérielles des produits culturels de l'enfance, et de l'autre côté les marges, qui pour des raisons économiques et/ou esthétiques, restent cantonnées au noir et blanc. Le fait que le petit format ainsi qu'une certaine bande dessinée alternative, issue pour partie du fanzinat, partagent l'usage du noir et blanc (ainsi que, souvent, une qualité de fabrication inférieure) manifeste nettement que la couleur reste un élément de distribution centre/périphérie du paysage de la bande dessinée.

[72] En témoigne par exemple la réédition par Horus, en 1980, de deux titres de la série *Blueberry*, *La Mine de l'Allemand perdu* et *Le Spectre aux balles d'or*, dans un volume unique de grand format, avec un noir et blanc censé magnifier le trait de Jean Giraud : de manière significative, la page de titre comporte une très large signature de « GIR », et Jean-Michel Charlier s'y voit relégué dans un statut subalterne.

La grande victoire de ces nouveaux éditeurs, sur le plan formel, consistera sans doute à imposer le noir et blanc comme modèle esthétique de l'innovation. Alors même que les coloristes voient leur travail reconnu et explicité, la couleur perd de sa force de séduction, comme si le dévoilement du processus de production amoindrissait l'aura de la couleur. Le paradigme esthétique qui préside à la légitimation des auteurs facilite le renversement du statut du noir et blanc, de technique d'impression par défaut à vecteur d'expression de la sensibilité d'un auteur. Ce retournement devient particulièrement manifeste lorsque les éditeurs installés au cœur même du marché s'emparent eux-mêmes de la couleur, pour tâcher de se positionner sur le secteur alternatif : la relance en 1977 d'une nouvelle « collection Pilote », chez Dargaud, d'albums brochés en noir et blanc puis le lancement, en 1978, d'*(A Suivre*) et d'une collection de « Romans (A Suivre) » l'année suivante signalent combien, dans la deuxième moitié des années 1970, l'album cartonné en couleurs a perdu de sa force symbolique. Du point de vue quantitatif, il reste dominant, mais sa force symbolique se trouve concurrencée par l'usage croissant du noir et blanc, jusque chez les éditeurs les plus anciens.

L'apogée du standard se situe donc dans le quart de siècle qui voit la structuration du marché de l'album, son développement et son approfondissement, ainsi que les débuts de l'émergence d'un lectorat adulte. Or cette standardisation forte de l'album ne pèse pas seulement sur les conditions de la diffusion-distribution : en soumettant les auteurs à une contrainte forte, les éditeurs contribuent également à forger l'une des spécificités formelles de la bande dessinée franco-belge. L'horizon de l'album conditionne ainsi les formes narratives et noue une partie du pacte de lecture.

B. Les effets de la standardisation : vers une esthétique franco-belge ?

Lorsqu'ils analysent la spécificité de la bande dessinée franco-belge, la plupart des spécialistes évoquent le rôle de la censure directe et indirecte pesant sur le médium. Le poids d'une attitude bien-pensante dans des maisons souvent familiales imprégnées de piété catholique se conjugue ainsi avec les requisits de la Commission de surveillance et de contrôle chargée de mettre en œuvre la loi de 1949 sur les publications destinées à la

jeunesse. C'est l'hypothèse stimulante soulevée, dès 1984, par Pascal Ory, reprise par Yves Frémion et Bernard Joubert, puis approfondie par la suite par Thierry Crépin[73].

Le moralisme très fort qui règne dans les maisons Dupuis, le Lombard et Casterman aurait ainsi particulièrement bien armé ces éditeurs pour se conformer aux recommandations de la Commission. Alors qu'en France, ces recommandations se transposaient dans les pratiques éditoriales sur le registre de l'intimidation et de la confrontation, il y aurait ainsi eu un prolongement naturel, en Belgique, entre les prescriptions de la censure, et les pratiques d'éditeurs soucieux de plaire aux appareils ecclésiastiques. Ces deux pressions conjuguées, interne et externe, auraient concuru à la définition d'une esthétique proprement « franco-belge », comme le posait en hypothèse Pascal Ory dans son article pionnier :

> Si le complexe esthétique, idéologique « belge » l'a emporté si nettement, c'est que, loin d'entrer dans la lutte des imageries avec les handicaps formels de la production française de 1934 face aux dynamiques standards américains (textes simplifiés, usage exclusif du phylactère, réalisme aventurier...), il disposait sur eux d'une nette supériorité. Je veux parler de l'ampleur et de la cohérence du discours catholique en direction de la jeunesse […].
>
> Cette centrale culturelle catholique, laïcisée et « modernisée », est encore capable, vers le milieu du siècle, de proposer un système de valeurs nettement identifiable à un public qu'elle ne cherchera plus, en revanche, à saisir comme explicitement confessionnel […]. Conformisme politique et oral, sans doute, mais ouverture aux innovations formelles et souci de relever les défis du présent : en quelque sorte, la synthèse modérée qui faisait, sur d'autres terrains, le succès des mouvements catholiques et des partis démocrates-chrétiens[74].

Ce conservatisme idéologique facilite ainsi l'occultation de la violence, la relégation des femmes au statut de jeunes filles filiformes ou de paisibles mères de famille catonnées à la sphère domestique, ou encore une exaltation souvent décomplexée des bienfaits de la colonisation[75]. Mais le conformisme ne se traduit pas seulement par une certaine atmosphère faite de conservatisme moral et politique ; il va jusqu'à fonder une esthétique, qui se trouve en cohérence avec la tonalité des récits :

> La synthèse formelle belge tient dans ce réalisme simplifié, à égale distance de la déformation burlesque, issue des traditions de la caricature, style français à peu près unique jusque dans les années trente, et du naturalisme violent de la révolution graphique américaine. Se trouvent ainsi a priori exclus fantastique et science-fiction mais aussi, dans

[73] Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, vol. 4, n° 1, p. 77-88 ; Yves Frémion et Bernard Joubert, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternatives, 1989 ; Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*

[74] Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *op. cit.*, p. 85-87.

[75] Philippe Delisle, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial*, *op. cit.*

> la veine comique, parodie et dérision. La ligne claire met à plat un univers de passions contenues et d'affrontements règles[76].

L'article de Pascal Ory pose les jalons d'analyses qui ont été longtemps et abondamment reprises, précisées ou développées, mais qui se cantonnent assez largement au canevas dessiné en 1984. Il nous semble pourtant que le poids de l'album dans les pratiques éditoriales de la bande dessinée « franco-belge », et la standardisation très forte des formes de cet album, ajoute un élément crucial à la question initiale de Pascal Ory. Celui-ci s'attachait en effet à éclairer un processus d'acculturation, qui verrait des auteurs belges s'approprier le langage graphique de la modernité américaine en procédant à des ajustements à la fois esthétiques et idéologiques, propres à rendre cette bande dessinée acceptable auprès des autorités morales. La loi de 1949 jouerait ainsi un rôle central dans l'élaboration d'une forme d'expression capable de déjouer l'hégémonie culturelle américaine en matière de bande dessinée.

Mais il nous semble qu'à long terme, les spécificités éditoriales belges et, secondairement, françaises, jouent un rôle également déterminant dans la forge d'une esthétique commune, spécifiquement « franco-belge ». En effet, la longueur des récits se fixe entre 48 et 62 pages. Lorsqu'un auteur débute, il se voit confier la réalisation de récits courts dans les pages du journal ; par la suite, les « mini-récits » de *Spirou* constituent une autre forme d'écolage pour apprentis-dessinateurs. Le lancement de récits plus longs ne s'opère que dans un deuxième temps, une fois que l'auteur a fait ses preuves. De ce point de vue, le système est identique chez *Tintin* comme chez *Spirou*. On peut prendre comme témoignage d'une carrière exemplaire l'itinéraire de Jean Graton : né à Nantes en 1923, fils d'un commissaire de course, Jean Graton exerce dans un premier temps plusieurs métiers : dessinateur industriel, ajusteur, pyrograveur, dessinateur publicitaire… Il se rend ensuite à Bruxelles pour poursuivre une carrière publicitaire, intègre le service publicitaire du journal *Les Sports.* En 1952, il vient proposer des dessins à l'agence World's Press, dirigée par Georges Troisfontaines. L'agence, qui s'occupe de placer publicités et séries, remarque le potentiel de Jean Graton, et Jean-Michel Charlier confie à Jean Graton de courts récits complets sportifs et des *Histoires de l'Oncle Paul*, qui offrent à Jean Graton une formation sur le tas accélérée en matière de découpage et de rythme du récit. En 1953, la rédaction de *Spirou* est confrontée à une surproduction d'épisodes des histoires de l'Oncle Paul, et Jean Graton se retrouve donc au chômage ; il rejoint alors la concurrence (le *Journal de Tintin*), où on lui propose de dessiner des histoires sportives : rugby, cyclisme, automobile... Après

[76] Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *op. cit.*, p. 87.Pascal Ory, *art. cit.*, p. 87.

avoir fait ses armes dans des récits courts sans héros récurrents, Graton se voit chargé d'animer une série dans l'un des domaines qu'il connaît particulièrement bien, le sort automobile : *Michel Vaillant* est lancée en 1957. Tout d'abord, trois histoires courtes sont publiées, sous forme de « test » : « La 24e heure », « Bon sang ne peut mentir » et « Bagarre sur la Nationale 7 ». Le test ayant visiblement été concluant, *Le Journal de Tintin* publie dès l'année suivante la première histoire longue, *Le Grand Défi* qui, consécration, est publié en album en 1959 dans la prestigieuse « collection du Lombard[77] ».

Dans le cursus honorum du dessinateur, la rapidité avec laquelle les étapes sont franchies peuvent varier, mais l'album reste indubitablement la consécration pour les auteurs œuvrant au sein du *Journal de Spirou*, du *Journal de Tintin*, puis de *Pilote* – ainsi que, plus marginalement, de *Vaillant*. Jacques Martin livre ainsi un témoignage sur la place centrale des albums, lorsqu'il raconte la manière dont il fait publier ses albums par Casterman, alors qu'il appartient à la rédaction du *Journal de Tintin* et qu'il a déjà publié cinq titres de sa série *Alix* dans la « collection du Lombard » entre 1956 et 1959, ainsi que deux *Lefranc* :

> Je me souviens que les auteurs avaient été conviés à une grande réunion. Tous les dessinateurs du journal voulaient leurs albums, bien entendu, et le Lombard ne sortait pas d'albums. A un moment de la discussion, Raymond Leblanc excédé, a déclaré : « Tout le monde n'aura pas d'album [sic.] ! L'album, c'est une récompense ! Et ceux qui ne sont pas contents, je ne les retiens pas » […]. Ce n'était pas un homme de livres, c'était un homme de presse[78].

Désireux d'intégrer le catalogue de l'éditeur, les dessinateurs conforment d'autant plus leurs récits au cadre formel défini par les collections de l'éditeur que les rédacteurs en chef ajustent leurs commandes pour le journal à l'éventualité du lancement d'une série d'albums. Pour préserver cette éventualité, les auteurs sont tenus de livrer un récit complet s'achevant après un intervalle de quarante-quatre à soixante-deux pages, selon les cas. La place nouvelle qu'occupe l'album dans les stratégies éditoriales dès les années 1950 transforme donc non seulement le paysage éditorial, mais affecte aussi en profondeur les logiques de la presse de bande dessinée. La tentation du feuilleton recule ainsi, au profit du récit complet ; le récit court subsiste, en particulier pour animer les pages didactiques ou ludiques : récits édifiants, énigmes en bandes dessinées, etc. Mais la complémentarité est grande entre ces deux systèmes assez largement étanches : si le récit court sert à

[77] Sylvain Lesage, *L'Aventure en famille : politique et société dans "Les Aventures de Michel Vaillant" (1957-1976)*, Mémoire de master 1 d'histoire sous la direction de Denis Pelletier, Université Lumière Lyon II, 2005, II : « Jean Graton : itinéraire d'un dessinateur moyen ».

[78] Jacques Martin, entretien avec Hugues Dayez dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 75.

l'apprentissage du métier sur le tas, une fois qu'un dessinateur passe aux manettes d'une série susceptible de nourrir des albums, il est rare qu'il continue à alimenter le journal en récits courts.

1. Vers un allongement des récots

L'éventualité de l'album fait donc naître des contraintes fortes, variables selon les maisons d'édition, des contraintes qui autorisent toutes sortes de rythmes mais imposent cependant un cadre rigide à la narration dessinée, à la fois au niveau des rythmes narratifs et de l'usage de la couleur qui, dans l'éventualité du passage à l'album, devient un prérequis. L'effet le plus visible est très vraisemblablement l'allongement des récits ou, *a minima*, la cohérence croissante qui les caractérise ; les deux séries-phares que sont *Tintin* et *Spirou et Fantasio* constituent un témoignage éloquent de la manière dont l'horizon de l'album conduit à densifier le récit, soit par le resserrement de l'intrigue, soit par son allongement. Pendant la période cruciale 1934-1946, toute l'histoire éditoriale de *Tintin*, telle qu'elle a été très minutieusement retracée par ses biographes et, au premier chef, par Philippe Goddin, réside en effet dans les efforts minutieux déployés par Hergé pour adapter ses récits au cadre de l'album, d'abord dans des albums en noir et blanc de 120 pages environ puis, avec le passage à la couleur, à des albums de 62 pages. Ce processus est bien documenté et largement connu, aussi n'en rappellerons-nous ici que les traits principaux, empruntés largement au méticuleux travail de Philippe Goddin qui a pu dépouiller les archives d'Hergé et de son studio – archives inaccessibles aux chercheurs non accrédités par la Fondation Hergé, très sourcilleuse sur la réputation du maître[79]... Dans sa volumineuse *Chronologie d'une œuvre*, Philippe Goddin s'emploie en effet à retracer la réécriture permanente par Hergé de sa propre œuvre graphique pour en améliorer la cohérence, dont l'une des dimensions centrales est le soin apporté au travail de remontage de ses albums au moment du passage de l'édition en noir et blanc à l'impression en offset.

Dès le mois d'avril 1941, Casterman envisage d'utiliser l'offset afin d'offrir à Tintin la couleur ; Hergé est alors hostile à cette éventualité, qui le condamnerait à diminuer sensiblement le nombre de pages des albums pour garder ceux-ci dans une gamme de prix raisonnable. Hergé craint alors de devoir élaborer des historiettes plutôt que des histoires, et de devoir multiplier le nombre de ces albums « nouvelle manière », au détriment de la

[79] Rappelons à cet égard que les archives Casterman, qui nous auraient théoriquement permis un accès aux échanges entre Hergé et son éditeur, ont été soigneusement expurgées de tout élément concernant Hergé avant leur transmission aux archives de l'Etat à Tournai...

qualité des scénarios[80]. Louis Casterman cède provisoirement aux réticences d'Hergé ; le papier n'est de toute façon pas disponible sur le moment. Louis Casterman repart à l'offensive début 1942 : il envisage alors une stratégie européenne pour Tintin, dans laquelle la couleur joue une place cruciale. Le choix de la couleur, qui n'est viable économiquement que sur un album de 64 pages, implique pour Hergé de bouleverser totalement ses habitudes de travail, et le rythme qu'il imprime à ses récits. L'auteur se retrouve en effet sommé de ramener à peu près la matière de deux pages sur une seule, car l'éditeur, qui voit loin, envisage non seulement de publier en couleurs le récit en cours de publication (sous forme de strips en noir et blanc) dans les pages du *Soir*, mais aussi de reprendre l'ensemble des albums de la série (huit albums noir et blanc, en supprimant le premier titre, *Tintin au pays des Soviets*). La décision de passer à la couleur ne tranforme pas seulement le rythme du récit ou le rythme des récits mais, plus largement, l'économie même de l'œuvre. En effet, remettre au format les premières aventures de Tintin consiste, pratiquement, à les redessiner en quasi-totalité, et il n'est pas envisageable pour Hergé d'y parvenir seul. La décision de Casterman de publier *Tintin* en couleurs constitue donc la première étape qui fait naître le studio Hergé, faisant des aventures du petit reporter à la houpette une œuvre de plus en plus collective. Philippe Goddin a ainsi retrouvé la trace de ces échanges dans les archives Hergé :

> Puisque Casterman souhaite préparer la refonte d'un maximum d'albums « de façon à pouvoir les sortir dès que les circonstances le permettront », [Hergé] se propose d'engager « un ou plusieurs dessinateurs qui auront (…) à se soumettre à une sorte de réapprentissage » pour assimiler son trait. Lui-même prendrait en charge les frais d'installation de l'atelier et la rémunération de ses collaborateurs. L'éditeur, quant à lui, commanderait à l'atelier le travail de préparation des albums « nouvelle manière » et paierait un forfait de cent francs belges par page, soit six mille quatre cents francs par album[81].

Régler les détails de cette collaboration nouvelle, et de la charge de travail considérable à laquelle Hergé se retrouve astreint, occupe plusieurs mois. La mise en œuvre du projet, surtout, implique de transformer en profondeur la série, par le recours croissant à des assistants chargés des décors, du lettrage, même si l'expérience menée avec *L'Etoile mystérieuse* montre qu'il est possible de mettre les histoires au format simplement en redécoupant et réassemblant ses dessins originaux. Mais au passage, la série trouve une cohérence nouvelle. La reprise de la série en couleurs s'avère certes douloureuse dans un premier temps pour Hergé, mais aussi extrêmement productive. Alors que Casterman presse Hergé, pour gagner du temps, de se laisser séduire par les facilités du lettrage

[80] Philippe Goddin, *Hergé*, *op. cit.*
[81] *Ibid.*, p. 200.

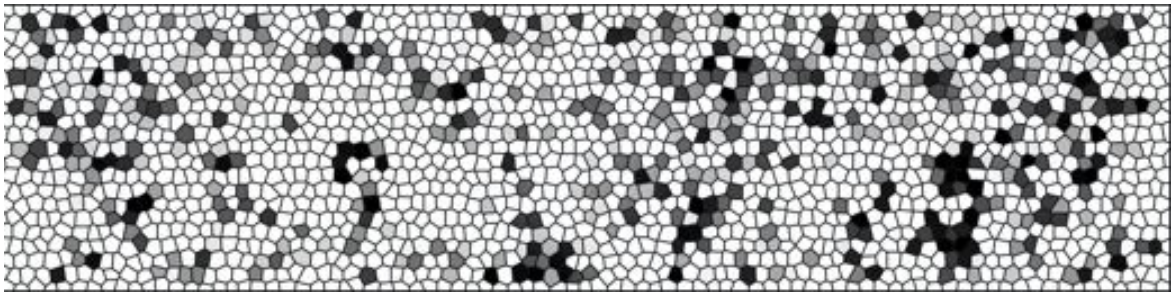
mécanique, Hergé maintient un lettrage manuel, et passe alors de lettres en capitales au lettrage en minuscules. Surtout, il passe d'un système tabulaire fondé sur l'alternance de trois bandes de deux cases, à des planches construites en général sur quatre bandes de trois cases. Loin d'être anecdotique ou strictement technique, cette modification bouleverse l'économie narrative de l'œuvre.

Le cas de Tintin est d'autant plus fascinant que ce processus de réécriture permanente de l'œuvre est sans doute sans équivalent dans le roman moderne. Les exemples d'auteurs reprenant et amendant leur œuvre ne manquent pas, et on peut évidemment songer à cet égard au cas d'Honoré de Balzac, qui n'hésite pas à camper chez son imprimeur pour retoucher les épreuves jusqu'au dernier instant. Mais aucun auteur n'a, selon nous, poussé aussi loin le soin maniaque apporté à la recherche d'une adéquation formelle achevée à la fois dans la presse et dans le livre. Les efforts les plus évidents d'Hergé se manifestent dans le passage de la presse au livre – d'autant qu'il est relativement facile de comparer version périodique et version monographique d'un même récit[82]. Nourrie des codes et de l'esthétique narrative du roman-feuilleton, l'œuvre d'Hergé s'affranchit ainsi de ces contingences. Dans ses débuts, pèsent sur l'univers de Tintin la tutelle du très réactionnaire abbé Wallez, qui dicte manifestement à son jeune protégé le programme idéologique des explorations du reporter à la houpette. En partant explorer successivement le pays des Soviets, le Congo puis l'Amérique, l'abbé Norbert Wallez, qui exerce alors une tutelle morale et intellectuelle très forte sur Hergé, trace une sorte de géopolitique mentale du catholicisme belge de l'entre-deux-guerres, nourri par l'anti-américanisme et, surtout, par un anti-bolchévisme virulent, qui n'ont d'égal que l'apologie de l'œuvre « civilisatrice » de la colonisation et des missionnaires en particulier. Mais du point de vue narratif, ces premiers récits portent fortement la marque du roman-feuilleton, avec ses péripéties incessantes, ses rebondissements improbables et son rythme échevelé. Le passage à la couleur, en forçant Hergé à remettre son récit sur le métier, lui permet de se livrer à un toilettage en profondeur de ses albums. Toilettage idéologique d'abord : en supprimant *Tintin au pays des Soviets* du catalogue, Hergé témoigne qu'il commence à s'émanciper de la pesante tutelle du bouillant abbé – ou qu'il perçoit la nécessité de présenter un visage plus consensuel après la victoire de Stalingrad le 2 février 1943. Mais toilettage esthétique et rythmique également : le soin constant apporté par Hergé à ses mises en page témoigne de l'importance qu'il accorde à l'album. À ses yeux, celui-ci est loin de ne constituer qu'une

[82] Pour un exemple abouti de comparaison entre la publication dans la presse et le rassemblement des épisodes en album, voir Étienne Pollet, *L'Île noire*, Bruxelles, Casterman, « Dossier Tintin », 2005.

forme de republication prolongeant la vie de son héros. Son statut éminent dans le paysage franco-belge de la bande dessinée tient en partie à ce que, le premier, il comprend les potentialités qu'offre le livre en tant que média, saisit la richesse des possibilités ouvertes par l'espace du livre pour déployer son œuvre. Des hors-textes venant ponctuer la lecture dans les albums noir et blanc de Casterman à la remise sur le chantier d'*On a marché sur la Lune*, l'espace de la page est appréhendé spécifiquement dans le cadre du livre.

La destinée éditoriale des aventures de *Spirou* obéit à un modèle opposé à l'évolution de *Tintin*. Alors que *Tintin* naît dans le creuset de l'histoire au long cours, forgé dans l'économie narrative du roman-feuilleton dont les péripéties sont élaborées semaine après semaine, *Spirou* trouve sa naissance, au contraire, dans le modèle du gag en quelques pages. L'exhumation des épisodes de *Spirou* dessinés par Rob-Vel, très mal connus jusqu'en 2013, a ainsi révélé tout ce que le personnage doit, à ses débuts, à un récit de bien plus faible ampleur. La série commence en effet par des gags en une planche, dont le cadre reste immuablement le Moustic Hôtel dans lequel Spirou est censé être groom ; peu à peu, le cadre géographique s'élargit pour renouveler la narration, et les récits s'allongent alors pour emprunter les trames d'aventures échevelées et souvent burlesques. Si l'un des récits atteint trente-sept planches, il s'agit cependant d'une exception et la plupart des récits signés Rob-Vel ne dépassent guère la dizaine de planches. Lorsque Jijé reprend au pied levé la série pendant la guerre, il en reprend également le rythme, improvisant des historiettes sur une ou deux dizaines de planches. L'allongement des récits coïncide avec la reprise de la série par Franquin. Les premiers albums reprennent cependant des récits de quelques planches, comme par exemple « Le Tank » (douze planches), « La maison préfabriquée (seize planches), « La vieille dame » (quatre planches), « La visite de Saint-Nicolas » (cinq planches) ou encore « Spirou à la plage » (quatre planches) et « Spirou fait du cheval » (sept planches) avant de s'allonger avec « L'héritage » (trente-et-une planches) et « Radar le Robot » (vingt-et-une planches), « Spirou et les plans du robot » (quinze planches) ou « Spirou sur le ring » (vingt-et-une planches). Ce n'est donc qu'avec *Il y a un sorcier à Champignac* (1951) et, surtout, *Spirou et les héritiers* (1952), que les albums de soixante-quatre pages contiennent un seul récit ; Franquin est alors passé à des récits de bien plus grande ampleur, offrant un défi redoutable au jeune dessinateur, mais aussi le cadre contraignant qui permet à Franquin de développer son univers et de laisser libre cours à son art de la fantaisie et son sens du rythme.



Ill. 25 Strip final du « Secret de la Licorne », *Le Soir* du 14 janvier 1943

Le formatage des paginations d'albums est tel que les récits les plus longs se voient répartis sur plusieurs albums. S'estimant prisonnier du format de publication qui lui est imposé par Casterman, Hergé contourne les limites des 64 pages par album en publiant plusieurs diptyques, des duos d'albums étroitement complémentaires, dont le premier s'achève sur une intrigue non résolue poursuivie dans le second volume. C'est le cas en particulier du *Secret de la Licorne* (1943) et du *Trésor de Rackham le Rouge* (1945), des *Sept boules de cristal* (1948) et du *Temple du Soleil* (1949), ou encore d'*Objectif Lune* (1953) et *On a marché sur la Lune* (1954). Cette répartition des récits sur deux albums permet à Hergé de surmonter les limites des paginations, et d'articuler un récit de longue ampleur paru sans interruption dans la presse : « Le Secret de la Licorne » paraît dans la presse du 11 juin 1942 au 14 janvier 1943, et ne s'interrompt qu'un mois avant que « Le Trésor de Rackham le Rouge » ne débute le 19 février.

Ce dispositif du diptyque est également utilisé par Edgar P. Jacobs dans sa série *Blake et Mortimer* pour *Le Secret de l'Espadon* publié en deux volumes en 1950 et 1953, et *Le Mystère de la Grande Pyramide* en 1954 et 1955. Le premier de ces deux diptyques occupe une place à part dans notre corpus, non seulement parce que le premier volume constitue le tout premier titre publié par les éditions du Lombard, mais également parce que le deuxième volume déroge singulièrement aux normes en vigueur, avec ses quatre-vingt-deux planches (contre soixante-deux pour le premier volume). Album hors-norme à tous points de vue, le tome II du *Secret de l'Espadon* est d'une longueur inaccoutumée, plus encore que *La Marque jaune*, qui compte soixante-huit planches très denses. Il échappe à ce point aux normes en vigueur dans le paysage éditorial qu'entre 1984 et 1986, les éditions Blake et Mortimer vont republier le récit en trois volumes d'une cinquantaine de pages, en recyclant de grandes illustrations utilisées en couverture du *Journal de Tintin*. Ce découpage en trois volumes est repris dans diverses éditions commerciales et publicitaires dans les années 2000 – et il existe aujourd'hui en librairie diverses versions de ce même

récit, dont une édition en deux volumes, une autre édition en trois volumes, une « intégrale » en un seul volume – sans compter une édition « fac-similé ». Trois décennies après la publication du récit en album, cette tentative de plier la saga jacobsienne dans le cadre de l'album de 54 planches témoigne de la force persistante du standard dans le paysage éditorial.

Art du récit, la bande dessinée se voit profondément affectée par les contraintes de pagination. Non seulement les options sont réduites, mais le choix n'est pas (sauf cas exceptionnel) laissé aux auteurs. L'attribution d'une pagination donnée à un récit est une décision qui incombe à l'éditeur, ou au rédacteur en chef du journal qui constitue la matrice du catalogue éditorial, au nom de considérations généralement de nature générique : selon qu'un récit prenne les chemins d'une aventure enfantine, ou d'un récit policier pour lecteurs plus âgés, le volume de pages alloué à l'auteur varie. Mais c'est à lui qu'il incombe, quelle que soit la qualité intrinsèque ou la densité de son scénario, quel que soit son style de mise en page, de faire tenir son récit dans l'espace qui lui est commandé. Ce formatage du récit par la collection n'a rien de spécifique à la bande dessinée : déjà dans les années 1860, la collection « Michel Lévy » fixait un nombre de signes auquel les auteurs devaient se plier – une contrainte que certains d'entre eux acceptaient d'ailleurs bien volontiers[83].

Dès lors, la publication en album, objectif ultime des récits publiés dans les journaux (même lorsque l'attente n'est pas accomplie) forge une autre dimension centrale de la bande dessinée « franco-belge » : son rythme narratif. Ce rythme se déploie différemment dans le cas de l'humour et des récits divers que l'on peut grossièrement rassembler sous le vocable d'aventure. Dans les gags, l'unité fondamentale de publication étant la page ou la demi-page de journal, puis la page d'album, le strip se trouve largement absent du paysage éditorial. On peut en trouver comme témoignage le travail de remontage auquel a donné lieu la publication des *Peanuts* de Charles Schulz dans la collection « Gag de poche » (1965) : plutôt que de réaliser, par exemple, des ouvrages à l'italienne, Dupuis recompose chaque strip sur une page, en jouant sur des décalages de cases pour remplir l'espace de la page. Ce remontage, qui met à mal tous les effets de symétrie visuelle, de rimes entre cases que *Peanuts* peut déployer, démontre que l'unité de fondamentale de publication, chez Dupuis, est bien la page. Mais la rareté du strip dans le paysage éditorial de la bande dessinée repose sur des facteurs plus larges, relevant des spécificités de la bande dessinée de presse. Pendant les années 1950-1960, les deux univers que sont la

[83] George Sand, en particulier, se réjouit de connaître à l'avance le nombre de signes qui lui est alloué, ce qui lui permet d'ajuster la progression de son récit.

presse quotidienne et l'album restent largement étanches l'un à l'autre[84]. C'est donc dans le domaine du récit « d'aventures » au sens large que les effets rythmiques du standard de publication se manifestent de la manière la plus évidente.

Le livre de bande dessinée reposant fondamentalement sur une mise en espace, l'espace du livre produit du sens. Avant même de l'ouvrir, le lecteur attend un certain type de récit, une densité narrative ; un volume de 32 pages ne suscite pas la même attente de lecture que le deuxième tome du *Secret de l'Espadon* et ses 82 pages. Le pacte de lecture commence donc avant d'ouvrir l'ouvrage[85]. Au moment où il empoigne un ouvrage, le lecteur s'attend à une clôture en fin de volume – même s'il est toujours possible d'ouvrir sur un rebondissement suscitant l'attente du volume prochain, dans la plus pure tradition feuilletonnesque. Mais il s'agit là d'une forme de clôture du récit, par le jeu sur la transgression de cette clôture.

Art de la mise en page, la bande dessinée voit donc son esthétique, ses rythmes de narration définies étroitement par des contraintes qui sont d'abord d'ordre technique ; le passage à la couleur, perçu comme un atout commercial de poids, empêche de multiplier les formats différents. Tout aussi important est le statut de divertissement enfantin accolé à la bande dessinée. Si, dans le cas de l'impression d'un roman en noir et blanc, la contrainte technique est moins nette, l'avantage de la standardisation resterait évident – comme en témoignent les éditions abrégées ou les collections de romans pour enfants, qui adoptent un canon extrêmement strict. De fait, la standardisation des paginations ne s'est pour l'essentiel imposée, en littérature, qu'aux franges de la respectabilité culturelle[86] ; littérature pour enfants, littérature de genre (policier, science-fiction, romance...). Le primat des considérations techniques sur les ambitions narratives constitue donc une caractéristique partagée des formes culturelles considérées comme inférieures[87].

Mais alors qu'en littérature, la contrainte formelle peut être partiellement contournée en jouant sur la taille des polices, la justification ou l'interlignage, un art de l'image comme la

[84] Il s'agit là d'un chantier encore largement inexploré, où les perspectives de recherches sont stimulantes.

[85] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

[86] Le cas des ouvrages pratiques ou documentaires est cependant différent ; la collection « Que sais-je » offre ainsi un bon exemple de collection extrêmement standardisée, mais ne souffrant d'aucun stigmate culturel.

[87] Paradoxalement, la critique de bande dessinée a repris dans les années soixante ce topos classique alors même qu'il est en train de s'effondrer. Pourtant proche de la jeune garde cinématographique, les premiers bédéphiles colportent donc une méfiance à l'égard des contraintes techniques, alors même que les critiques et cinéastes de la Nouvelle Vague sont en pleine réévaluation de l'économie du studio et des cinéastes d'Hollywood, en particulier d'Alfred Hitchcock. Les premiers bédéphiles, plutôt que de montrer en quoi la contrainte éditoriale résultait d'interactions complexes, et pouvait s'avérer productive pour les auteurs, se sont donc attachés à en nier l'existence, pour mieux affirmer la dimension artistique de la bande dessinée. Ce type de posture a imprimé fortement sa marque sur les discours critiques jusqu'à aujourd'hui.

bande dessinée se voit contraint beaucoup plus étroitement par un standard de pages. La taille des pages peut certes varier très légèrement d'un éditeur à l'autre, et les marges qui encadrent la page peuvent être légèrement différentes. Mais la marge de manœuvre est sensiblement réduite pour les auteurs de bande dessinée, qui ne peuvent jouer, pour l'essentiel, que sur le choix du nombre de strips par page, et le nombre de cases par strip. Le récit dessiné se voit donc singulièrement plus contraint dans son ampleur et son rythme que ses cousins paralittéraires. L'usage du « gaufrier », s'il ne constitue pas une nouveauté, contribue à uniformiser un peu plus les mises en page. Comme le rappelle Benoît Peeters, cette structuration de la planche, qu'il qualifie de « conventionnelle », correspond partiellement « à une période où le souci de la planche en tant qu'ensemble organisé n'existait guère[88] ». L'organisation d'une planche par bandes de trois ou quatre images, d'un format strictement constant, permet d'articuler divers modes de publication (dans la presse quotidienne par strip, dans un hebdomadaire par planche ou demi-planche, et enfin dans les albums). Mais même chez des auteurs qui ne sont pas soumis aux exigences de publication de strips quotidiens, on trouve des organisations divisant la page en un certain nombre de bandes de même hauteur (généralement trois ou quatre), elles-mêmes divisées en un certain nombre de cases (de deux à cinq) ; cette composition strictement orthogonale de la planche a été qualifiée par Franquin (qui en use abondamment) de « gaufrier ». Il s'agit donc « d'un système fortement codifié, où la disposition des cases dans la planche, à force de se répéter, tend à devenir transparente[89] ».

Le système ne constitue nullement une innovation des années 1950, et trouve une de ses origines dans les distributions régulières de cases offertes par l'imagerie d'Épinal. Dans le laboratoire graphique de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, la distribution régulière des cases est un dispositif récurrent chez Frost ou Muybridge ; Frost, par exemple, joue de compositions mécaniquement répétitives, utilise ce type de dispositifs pour parodier la chronophotographie[90].

Mais dans les années 1950, une pression supplémentaire s'exerce pour structurer les planches selon une mise en page strictement régulière, comme le raconte Jean-Michel Charlier :

> Au début de ma carrière, on vous imposait un découpage tel que la planche puisse se diviser et s'agencer de différentes façons. C'est-à-dire que la page, qui était idéalement composée de quatre bandes de trois dessins, devait pouvoir se recomposer en strips

[88] Benoît Peeters, *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Tournai, Casterman, 1991, p. 42.
[89] *Ibid.*, p. 43.
[90] Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 103-117.

quotidiens, ou même en colonnes. Cela a été notamment le cas pour Buck Danny, dans Spirou ; cet agencement était censé permettre des reventes multiples d'une histoire[91].

La composition régulière peut donc constituer une commodité fonctionnelle exigée par l'éditeur. Soumis à des impératifs de productivité élevés, de nombreux auteurs dans les années 1950-1960 cèdent à la tentation du gaufrier ; le système permettrait ainsi de reléguer à la marge les questions de composition. En effet, l'hypercadre créé par cette composition régulière transforme « une pure surface indifférenciée en un espace inducteur de fiction, permet à l'imagination de se mettre en route[92] ».

2. L'horizon de l'album, matrice du métier de scénariste

Même sans gaufrier, le système éditorial plaçant l'album comme horizon du récit dessiné tend à produire une uniformisation des rythmes narratifs. La pression exercée par le format de publication sur le rythme de narration peut se lire en filigrane dans certains récits qui pâtissent manifestement d'un format inadapté. Récits à la fin bâclée ou qui, au contraire, traînent en longueur, témoignent ainsi de la pression narrative exercée par le format de publication. On n'en prendra ici qu'un seul exemple, celui du récit *Le Gant à trois doigts*, neuvième volume des aventures de Gil Jourdan, prépublié dans les pages du *Journal de Spirou* du 26 novembre 1964 au 22 avril 1965, et sorti en album en 1966. Il s'agit là d'un récit atypique dans la série. L'argument de départ tient en quelques mots : l'émir du Gomen, petit Etat indépendant en bordure du golfe Persique richement doté en pétrole, a enlevé un savant atomiste français, amputé de deux doigts. Celui-ci porte des gants à trois doigts, qui mettent les services français sur sa piste, et Gil Jourdan se trouve chargé de le récupérer. Sur la base de cette trame narrative mince, Maurice Tillieux déploie un véritable exercice de style, en s'essayant à une forme d'unité de temps. Les ellipses d'une case à l'autre sont singulièrement limitées dans les vingt-sept premières planches du récit, qui en compte quarante-quatre. Après l'atterrissage de Gil Jourdan à Gomenorhabad qui ouvre le récit, celui-ci est immédiatemment enlevé, interrogé, il s'évade dans un véritable festival de destructions automobiles. Tour de force stylistique, le récit multiplie les cadrages, et ne laisse aucun temps mort au héros – ni au lecteur. Ce n'est qu'à la vingt-huitième planche, après que Gil Jourdan a retrouvé (dans la plus parfaite invraisemblance) ses compagnons, que le rythme se ralentit ; apparaît alors la première ellipse significative, une heure – « ça commence à bien faire », s'impatiente déjà Gil Jourdan. Il ne reste alors

[91] « Entretien avec Jean-Michel Charlier », *in Autour du scénario*, Revue de l'université de Bruxelles, 1986, 1-2.
[92] Benoît Peeters, *Case, planche, récit*, *op. cit.*, p. 43.

que seize planches pour conclure, et Gil Jourdan est alors au plus bas, recherché par toutes les polices du petit royaume, et loin d'avoir localisé le savant qu'il est censé exfiltrer. Tillieux doit donc user de l'ellipse comme accélérateur de la narration, passant d'ellipses « d'action à action » et « de sujet à sujet », avec une temporalité très resserrée, à des ellipses plus longues, et notamment des enchaînements « de scène à scène[93] ».

> Tillieux passe du jour à la nuit en deux cases, cherche à rattraper le temps perdu sur le synopsis sans sacrifier trop de péripéties, mais ce n'est pas suffisant. À deux planches de la fin, le savant est toujours enfermé et l'auteur se voit obligé de raconter en une seule case, après coup, le braquage d'un casino. Pas d'autre choix, il faut boucler en quarante-quatre planches[94].

Commencé sur les chapeaux de roue, le récit s'achève en queue de poisson : Tillieux s'est retrouvé prisonnier du standard de pagination établi par son imprimeur-éditeur.

L'uniformisation des rythmes narratifs est alimentée d'un côté par la contrainte de récits qui se prêtent aussi bien à une lecture fragmentée par livraisons hebdomadaires et une lecture globale en album, et d'un autre côté par la nécessité d'alimenter en permanence les pages du journal et de fournir un nouveau titre au catalogue. L'économie du récit dessiné fonctionne selon une logique du flux tendu : il n'est guère que quelques auteurs vedettes comme Hergé ou Jacobs pour se soustraire aux impératifs de production. Leur position à part auprès du lectorat comme de leur éditeur leur permet de déroger au rythme du nouvel épisode sériel par an. Cette régularité s'ancre à la fois dans les logiques de presse et de l'édition : pour la composition du sommaire du journal, une régularité est préférable, permettant d'entretenir l'attente des lecteurs pour le retour de héros connus. Mais cette régularité est surtout cruciale dans l'économie du livre : l'effet d'entraînement sériel ne marche à plein que si la machine sérielle est en permanence alimentée de titres qui installent la présence d'une série en librairie, et tirent les titres précédents. Chez des imprimeurs-éditeurs comme Dupuis, la logique commerciale se redouble d'une préoccupation industrielle ; l'une des fonctions cardinales du catalogue est de fournir aux imprimeries de Marcinelle de quoi employer les ouvriers et faire tourner les machines.

De cette économie narrative à flux tendu, exigeant chaque année un récit complet en 44 ou 60 pages, certains auteurs ont tiré le meilleur, trouvant dans les contraintes fortes la matrice d'univers dépassant les limitations qui leur sont imposées. Le meilleur représentant de cette sublimation des contraintes éditoriales serait sans doute Franquin, à qui il incombe

[93] Nous reprenons ici la terminologie des ellipses avancée par Scott McCloud dans Scott McCloud, *L'Art invisible : comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige graphic, 1999, p. 70-72.

[94] José-Louis Bocquet, « Sur les chapeaux de roue », *Gil Jourdan : l'intégrale vol. 3*, Paris, Dupuis, 2010, p. 7.

d'animer le personnage éponyme du journal. Cette responsabilité lourde se double d'un impératif de présence hebdomadaire dans les pages du journal des aventures de *Spirou et Fantasio*. S'y ajoute la contrainte supplémentaire de fournir des récits au montage modulable (les aventures de *Spirou et Fantasio* doivent pouvoir se lire sur des systèmes reposant sur l'alternance d'une planche de trois strips, en couverture du journal, et d'une planche de quatre strips, en page intérieure, systématiquement remontés en album par planches de quatre strips). Pourtant, Franquin tire de ce bouquet de contraintes une série inventive, qui loin de répéter un schéma éprouvé, approfondit l'univers de Champignac, explore des terres nouvelles pour le récit dessiné, invente des créatures, ose les incursions vers la science-fiction... Cette productivité élevée, qui repose sur des collaborations annexes (donneurs d'idées) ou plus approfondies (décoriste, dessinateur de voitures) permet à Franquin de répondre à la demande sans discontinuer jusqu'à sa dépression nerveuse en 1961 ; panne d'inspiration, lassitude envers un personnage subi, crise artistique sont des diagnostics qui sont régulièrement revenus sous la plume des exégètes de Franquin, autant de symptômes que l'on peut également voir comme une réponse aux exigences d'un système productif épuisant.

Le recours aux collaborateurs ponctuels ou plus permanents constitue l'une des réponses régulièrement apportée par les auteurs à cette exigence de production. Le cas de la collaboration entre René Goscinny et Morris est ainsi particulièrement bien documenté, grâce aux échanges épistolaires entre les deux hommes[95]. Alors qu'il a créé Lucky Luke en 1946, Maurice de Bevère, dit Morris, souffre de plus en plus de devoir construire une intrigue et la développer sur une quarantaine de planches. Formidable gagman, très à l'aise avec les séquences très visuelles, il se retrouve contraint par l'exigence de l'album de développer ses récits. Il fait alors appel à René Goscinny, qu'il a rencontré aux Etats-Unis[96]. Goscinny reste alors un travailleur de l'ombre : seul Morris est employé par la maison Dupuis, et le dessinateur reverse à son scénariste un tiers de ses gains ; lorsque « Des rails sur la prairie », leur premier épisode commun, paraît dans *Le Journal de Spirou* en 1955, c'est avec la mention « textes et dessins de Morris », « même si une discrète signature "R.G." poinçonne l'avant-dernière case[97] ». Ce n'est qu'en 1962 que le nom de Goscinny apparaît en couverture des albums, avec *Les Rivaux de Painful Gulch* ; entre-temps, Goscinny porte la série vers des sommets en parodiant la mythologie de l'Ouest et

[95] Pascal Ory, *Goscinny, 1926-1977*, *op. cit.*, p. 103.
[96] *Ibid.*, p. 64.
[97] *Ibid.*, p. 104. Cet anonymat du scénariste est particulièrement fréquent à l'époque ; *Modeste et Pompon*, par exemple, ne crédite ni Greg ni Goscinny, qui fournissent des gags à André Franquin.

Morris, déchargé du poids du scénario, « peut se consacrer pleinement à perfectionner son écriture graphique nerveuse[98] ».

L'exigence fournie par l'économie de l'album de récits complets en 44 ou 62 pages suscite donc l'apparition de scénaristes à temps plein, car peu d'auteurs peuvent fournir à la fois scénarios, planches, lettrages (voire couleurs), et se renouveler tous les ans. Les trajectoires de René Goscinny et Jean-Michel Charlier témoignent de l'improvisation dans laquelle le métier de scénariste se constitue. Tous deux dessinateurs, ils abandonnent cette activité pour se consacrer à la fourniture de récits.

Si le cas est plus rare, il arrive également qu'un « auteur complet » déjà reconnu se mue en scénariste ; c'est notamment le cas de Maurice Tillieux. Né en 1921, passé par *Héroïc-Albums*, Maurice Tillieux est un auteur prolifique qui confesse n'avoir jamais connu l'angoisse de la page blanche[99]. Après avoir fait ses armes dans *Héroïc-Albums*, Maurice Tillieux répond à l'exigence productive de récits en recyclant ses propres histoires d'*Héroïc*. Gil Jourdan constitue en effet une reprise légèrement modifiée et policée de son *Félix*. Les ambiances perdent quelque peu en noirceur, l'ancrage géographique devient parisien, les noms changent, Tillieux adjoint une secrétaire fûtée, mais de fait, comme l'explique Maurice Tillieux lui-même, Gil Jourdan est

> en fait un démarquage des personnage de Félix, Allume-Gaz et Cabarez que j'avais abandonnés dans *Héroïc-Albums*. Quand on m'a demandé de faire une série pour *Spirou*, j'aurais bien voulu continuer les mêmes personnages, mais l'éditeur préférant du neuf, je les ai transformés en Gil Jourdan, Libellule et Crouton. On peut donc dire que Gil Jourdan est né uniquement parce que j'ai changé d'éditeur[100].

Pour alimenter la série de nouveaux épisodes, Maurice Tillieux puise dans le répertoire de ses vieux « Félix », par un travail d'auto-plagiat qui n'est pas sans rappeler les pratiques d'écriture d'un Jean de la Hire, par exemple[101] ; Maurice Tillieux revisite ainsi sous le marsque du détective parisien les meilleurs récits du journaliste Félix[102]. Mais le talent narratif de Maurice Tillieux ne se limite pas à recycler ses propres récits de jeunesse pour alimenter sa série policière. L'année 1966, pendant laquelle *Le Chinois à deux roues* est

---

[98] *Ibid.*, p. 105.

[99] Maurice Tillieux déclare ainsi, lors d'un de ses entretiens, « le problème de la page blanche... c'est un problème que je n'ai jamais eu. Un jour je me dis “Bon” et je démarre sur une première planche... ». Propos repris dans Vincent Odin, *Heroic*, *op. cit.*, p. 128.

[100] Propos rapportés dans *Ibid.*, p. 123.

[101] Matthieu Letourneux, « Répétition, variation… et autoplagiat. Les pratiques d'écriture de Jean de La Hire et la question des stéréotypes dans les genres populaires », *Loxias*, 2007, n° 17, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1699 (consulté le 2 avril 2014).

[102] « Au pays du matin calme », paru dans *Héroïc-Albums* en 1950, constitue la base du récit « L'aventure en caleçon » publié dans *Le Journal de Spirou* du 17 février au 24 mars 1966 ; « Pâtée explosive » reprend « Drôles de sandwiches », etc. Cette reprise de récits de *Félix* à *Gil Jourdan* se retrouve également dans *Le Chinois à deux roues*, inspiré de « Parallèle 22 », publié dans *Héroïc-Albums* en 1950.

publié dans les pages du *Journal de Spirou* avant d'être repris en album l'année suivante, marque en effet un tournant dans la carrière de Maurice Tillieux. L'auteur arrête alors sa collaboration pour le journal *Le Moustique*, pour lequel il produit des gags en une planche de *César*, mettant en scène le quotidien désastreux d'un auteur de bande dessinée. Surtout, il commence à fournir des scénarios à d'autres auteurs, entamant une collaboration avec Francis sur *Marc Lebut et son voisin*, puis en 1968 avec René Follet (*S.O.S. Bagarreur*), Will (*L'Ombre sans corps*) ou Roba (*La Ribambelle enquête*), en 1969 avec Arthur Piroton (*Jess Long*)... Comme l'analyse José-Louis Bocquet, Tillieux contribue alors à faire émerger la notion de scénariste de bande dessinée en Belgique. Le statut naît symboliquement en France, au sein de la rédaction du journal *Pilote*, tenue par deux scénaristes eux-mêmes particulièrement prolifiques, et tous les deux transfuges du *Journal de Spirou* : Jean-Michel Charlier et René Goscinny. Dans les années 1960, les scénaristes sont encore rétribués directement par le dessinateur, qui reverse une portion de ses gains (généralement 20 à 25 %).

> Beaucoup sont des amis venus donner un coup de main. Van Melkebeke ne signe pas ses contributions à Hergé et Jacobs, pas plus que Delporte ne signera celles avec Peyo […], Charlier signe les premiers *Buck Danny* parce qu'il en dessine les avions ; et puis on ne gagne pas sa vie comme scénariste, c'est un job d'appoint. Rosy est directeur artistique de la presse Dupuis, Greg dessine ses propres séries, Delporte, Goscinny, Charlier, Duchâteau dirigent des journaux. Aux yeux de l'éditeur, aux yeux de tous, l'impotant, c'est le dessinateur[103].

Le succès phénoménal d'*Astérix*, et les exégèses qui se multiplient dès la deuxième moitié des années soixante pour louer les qualités scénaristiques de la parodie gauloise, prouvent que le succès est aussi affaire de scénarios.

> Cette révélation va frapper de stupeur les grands éditeurs belges, Raymond Leblanc et Charles Dupuis ; c'est que la poule aux œufs d'or est passée entre leurs mains et ils l'ont laissée partir […]. *Astérix* transforme donc leur regard/ Le scénariste entre dans leur champ de vision. Pour les éditions Dupuis, dès 1968, Thierry Martens s'impose comme le maître d'oeuvre de cette ouverture éditoriale. Il y a urgence. Morris part chez Dargaud. Franquin abandonne Spirou. Il faut inventer la relève. Rédacteur en chef depuis l'éviction d'Yvan Delporte, Martens va professionnaliser un certain nombre de scénaristes dont le plus fameux reste Raoul Cauvin ; dans les années 1980, celui-ci signera les principaux best-sellers du catalogue Dupuis. En attendant, en cette fin des années 1960, cette politique volontariste s'appuie sur une population inexistante. L'urgence est de trouver des scénaristes, mais combien de temps faut-il pour former un Goscinny ou un Charlier ? […]
>
> La trajectoire professionnelle arrive en coïncidence avec cette opportunité éditoriale. Il a quarante-sept ans. Il est respecté, admiré, mais sans avoir connu de succès commercial. Il aime profondément raconter des histoires et il ne semble jamais avoir peur de la feuille blanche […]. Maurice Tillieux va bientôt devenir le premier scénariste de la maison Dupuis. Au détriment de sa planche à dessin[104].

[103] José-Louis Bocquet, « Le grand virage » *in* Maurice Tillieux, *Intégrale Gil Jourdan* vol. 3, *op. cit.,* p. 19.
[104] José-Louis Bocquet, *op. cit.*, p. 21.

Format né de contraintes industrielles, l'album de bande dessinée porte en lui une exigence de longueur du récit. Si les gags peuvent se limiter à l'espace d'une planche, plus rarement d'une demi-planche ou de deux planches, les récits d'aventures au sens large tendent à s'allonger pour gagner une forme de cohérence narrative inédite encore à la fin des années 1940. Si l'héritage du roman-feuilleton subsiste dans certaines pratiques (ancrage générique et sériel, suspense de fin de volume, etc.), la complétion des récits en fin de volume tend à forger les traits de la bande dessinée franco-belge. Cette cohésion croissante, en mettant à mal l'économie feuilletonnesque issue de la presse, porte l'émergence de la figure du scénariste. La forme-album transforme donc non seulement les conditions de l'exercice du métier, mais aussi la forme même des récits, déplaçant l'horizon d'attente des lecteurs vers des récits à la densité singulière.

Chapitre V. Construire l'abondance : séries et collections

La matérialité des albums de bande dessinée tend ainsi vers une standardisation accélérée à partir des années cinquante ; mais outre l'intégration de cette contrainte industrielle à l'économie narrative de la bande dessinée, la spécificité du système éditorial de la bande dessinée repose sur d'autres caractéristiques. Écartelée entre une prépublication dans la presse illustrée et la publication sous forme d'albums, la bande dessinée subit donc les influences croisées de logiques distinctes : le flux contre l'unicité du livre, le rebondissement épisodique contre la clôture du récit, la dilution de l'épisode au milieu d'un sommaire panaché contre la concentration du récit… Lorsque les historiens de la bande dessinée analysent tel ou tel récit, il est ainsi rare qu'ils précisent s'ils analysent l'épisode tel qu'il est publié dans la presse, ou sous sa forme d'album ; pourtant, de l'un à l'autre, ce sont bien deux lectures très distinctes qui sont organisées. À l'intertexte du journal succède celui de la série d'albums, ou de la collection, au rythme d'une ou deux planches par semaine succède une continuité narrative offrant une lecture nouvelle… Il s'avère cependant délicat d'analyser cette bande dessinée publiée sous forme d'albums sans en évoquer les formes de publication dans la presse.

Matrice de cette bande dessinée largement destinée à un lectorat enfantin, la presse illustrée imprime en effet nombre de ses caractéristiques à la bande dessinée ; ce sont en effet les contraintes de la publication périodique qui conditionnent largement les contours de la bande dessinée pendant un quart de siècle, de 1950 à 1975 ; après le milieu des années 1970, l'essoufflement de la presse, le poids croissant de l'album sur le marché du livre et la diversification des lectorats met peu à peu à mal ces contraintes anciennes. Notre période est donc marquée par l'affirmation de contraintes sérielles et génériques fortes, puis par le lent et timide ressac de celles-ci, sous l'effet de l'appropriation croissante, par une poignée d'auteurs et d'éditeurs, de pratiques importées du monde du livre. L'apparition de collections ou l'exploration de voies narratives empruntant au romanesque dessinent ainsi des chemins qui permettent de dépasser les contraintes héritées du couple illustré / album.

I. GENRES ET SÉRIES : CONTRAINTES DE L'ÉCRITURE SÉRIELLE EN BANDE DESSINÉE

Préambule. Une économie narrative reposant sur la dialectique du fragment et de la série

Lorsque la production de bande dessinée se concentre sur un public enfantin, au début du XX^{e} siècle, les cadres de son écriture se situent au carrefour du roman-feuilleton et du livre pour enfants. La bande dessinée entre alors de plain-pied dans la culture de masse contemporaine, dont l'un des traits spécifiques est de penser de façon sérielle[105]. Pourtant, si l'on suit Thierry Smolderen, l'élaboration de ce qui, rétrospectivement, a été perçu comme de la bande dessinée, s'ancre précisément dans une critique de la pensée sérielle[106]. Les « romans en estampes » ont été perçus comme des séquences narratives, alors que Töpffer s'employait à critiquer la pensée séquentielle de l'âge industriel. Töpffer, dans ses récits en images, tournerait en dérision l'automatisme de la civilisation moderne et de la pensée qu'elle secrète, en portant à l'absurde l'enchaînement mécanique des causes et des effets : « le mouvement pour lui-même, saccadé, impérieux, qui emporte les personnages-marionnettes bien au-delà de leur volonté, c'est l'image ricanante du progrès[107] ».

Cette critique s'est perdue chez les successeurs et imitateurs de Töpffer, qui reprennent la rhétorique séquentielle sans percevoir la portée ironique que lui attribuait le Genevois. De ce point de vue, ce sont peut-être ces continuateurs qui formalisent à proprement parler le langage de la bande dessinée, sur un malentendu de l'ironie töpfférienne. De série d'images, ou séquence, la bande dessinée devient série de récits. La répétition et la récurrence iconique, aux sources du langage de la bande dessinée, ne se déploient plus seulement à l'échelle de cases contiguës, mais de gags, d'épisodes dispersés dans le temps, proposant une lecture « à suivre ».

La conversion à l'épisode à suivre, dans le cadre de la spécialisation de la bande dessinée comme langage pour les enfants au tournant du siècle, s'opère sous le sceau du roman-feuilleton ; la translation de la bande dessinée vers les pages de la presse illustrée pour la jeunesse coïncide en effet à une massification des publications sérielles pour

[105] Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges, Pulim, "Médiatextes" 2010.
[106] Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, *op. cit.*
[107] Laurent Gerbier, « L'art de lire comme patrimoine immatériel : une histoire empirique de la bande dessinée », *Acta Fabula*, septembre 2010 (volume 11, numéro 8), http://www.fabula.org/revue/document5840.php (consulté le 12 août 2013).

enfants, en particulier dans les publications de l'éditeur allemand Eichler, qui importe massivement les *dime novels* de Street and Smith, imposant les personnages de *Buffalo Bill, Texas Jack* ou *Nick Carter* aux jeunes lecteurs. Dans le cas de la bande dessinée, cependant, la production se répartit entre les deux pôles de l'aventure et de l'humour, aux dispositifs narratifs sensiblement différents. Le gag, qui se développe sur une planche ou un strip, se présente comme une répétition programmée, une recette réinterprétée ; l'ensemble des gags, qui reprennent en général un personnage récurrent, se présente comme autant de variations autour d'un concept. Le prototype le plus achevé de cette rhétorique de la variation infinie d'un concept étroitement défini est sans doute le *Krazy Kat* de Georges Herriman, œuvre poétique et nonsensique qui, tout au long de sa publication dans la presse américaine, de 1913 à 1944, se développe autour d'un canevas initial des plus ténus, le triangle amoureux : Krazy, le chat de genre indéterminé, Ignatz, la souris dont Krazy interprète les briques qu'elle lui jette à la tête comme autant de marques d'amour, et l'officier de police Pupp, qui cherche à protéger Krazy Kat en incarcérant la souris. De ce schéma initial, George Herriman tire une infinité de variations qui font tout le sel de la série.

Dans le récit d'aventure, la clôture se situe dans une tension entre le bas de la page, l'à suivre qui constitue la planche ou la double planche comme unité de production et de compréhension, et l'épisode dans son ensemble. À l'instar des récits feuilletonnesques prolongés ou raccourcis pour coller aux attentes des lecteurs, cette clôture de l'épisode peut être plus ou moins éloignée. Jusqu'au début des années 1960 et la banalisation du recours à des scénaristes spécialisés, il est d'ailleurs fréquent que les auteurs entament leurs récits avec seulement, au mieux, une vague idée de la conclusion qu'ils pensent y apporter. Cette répartition en deux pôles, l'aventure à suivre et le gag achevé, reste quelque peu schématique, la frontière entre l'humour et l'aventure pouvant parfois s'avérer délicate à tracer ; elle est surtout historiquement datée. Au tournant du siècle, les récits de Christophe s'inscrivent justement à cheval entre le récit à suivre et le gag. Si le *Sapeur Camember* est conçu comme une succession de saynètes, il n'en va pas de même des mésaventures de la Famille Fenouillard, dont les gags s'inscrivent dans le canevas délibérément stéréotypé du récit d'aventure. *Bécassine*, figure fondatrice des séries d'albums modernes, se situe également encore dans un entre-deux. Mais le passage du journal à l'album témoigne du glissement progressif des dispositifs narratifs. Née dans l'improvisation, la petite Bretonne ne fait l'objet dans un premier temps que de gags isolés. Ce n'est qu'avec la conversion de la production de Caumery et Pinchon à l'album que s'opère un glissement dans l'écriture,

vers des épisodes longs marqués par la cohérence. Si la cohérence peut demeurer superficielle, elle n'en constitue pas moins le principe unificateur qui préside à l'édition en album.

La dialectique du fragmentaire et du sériel opère ainsi dans l'économie narrative, qui doit autoriser, autant que faire se peut, une double lecture, la lecture de séquences hebdomadaires dans la presse (à raison d'une ou deux pages par livraison, le plus souvent) et la lecture continue dans le recueil qui reprend les pages tirées de la presse. À un deuxième niveau, la dialectique du fragment et de la totalité s'observe dans la reprise, d'un album à l'autre, du même personnage, qui se dote peu à peu d'une galerie d'adjuvants et d'adversaires, et peut gagner en épaisseur au fil des épisodes ; chaque épisode constitue alors un fragment de la série. L'album de bande dessinée se trouve ainsi écartelé entre le flux du héros sériel et l'unicité constitutive du codex.

Au total, l'articulation du continu et du discontinu se joue donc à trois niveaux différents : dans la récurrence des personnages d'une case à l'autre, fondement de l'économie narrative de la bande dessinée ; dans l'enchaînement des pages ou des strips, qui fait de chaque livraison un fragment dans un dispositif plus large ; enfin, dans la succession des épisodes et plus particulièrement, dans le cas français, la succession des albums. C'est avant tout ce troisième niveau qui nous intéresse ici, à un double titre. D'une part, c'est la spécificité française ou franco-wallone de publication sous forme d'album qui modèle de manière singulière l'économie narrative de la bande dessinée : à la logique de flux qui caractérise la bande dessinée d'aventure publiée dans la presse américaine s'opposerait ainsi une forme de clôture forgée par le codex. D'autre part, cette inscription de la bande dessinée dans une logique de production sérielle forge en large part le discours critique qui est porté sur le médium dans les années 1950-1970, à la fois par les éducateurs et par les bédéphiles et auteurs aspirant à un renouvellement du médium, un renouvellement pensé comme indissociable d'un affranchissement vis-à-vis de la logique sérielle.

Au seuil des années 1950, la bande dessinée reste très largement conditionnée par le cadre défini au début du siècle. La grammaire du récit sériel en bande dessinée y est alors définie autour de quelques principes généraux que l'on peut ici exposer succinctement. Le principe le plus général inscrit les séries dans une dialectique de l'identité et de l'altérité, semblable en cela à l'écriture paralittéraire. Comme l'observait ainsi Marc Angenot à propos de *Fantômas*, la clé de son succès réside dans le fait que la série « offre une

extrême inventivité dans une extrême répétitivité[108] », c'est-à-dire dans l'équilibre entre la répétition d'une grammaire narrative et l'inattendu des motifs. Comme le roman populaire là encore, le récit sériel de bande dessinée s'inscrit dans une logique de genre : le récit d'aventure se subdivise ainsi en différentes sous-catégories empruntées au roman et au cinéma populaire : policier, aventures, guerre, western, science-fiction... Chaque genre se définit par un ensemble de conventions qui inscrivent d'emblée la série dans un cadre de compréhension, définit des attentes liées à une tradition[109].

La délimitation de genres fortement définis et contraints assure une fonction de régulation de la production, proposant aux lecteurs un récit balisé d'avance – et commanditant ainsi aux auteurs les conventions propres aux genres. Les genres fonctionnent en effet comme des éléments de structuration de la production, mais aussi de la réception, offrant des promesses de récurrence et de familiarité qui guident la lecture. Alors qu'en matière de cinéma, la revalorisation de la notion de genre a constitué l'un des chevaux de bataille de la nouvelle critique, notamment dans les pages des *Cahiers du cinéma*[110], le désaveu des genres thématiques et structurels reste à peu près complet dans les études littéraires, et dans les bourgeons d'études sur la bande dessinée. Comme l'observe Matthieu Letourneux,

> le récit de genre est un domaine important et fructueux des études cinématographiques, aussi bien à travers l'étude spécifique des genres (le western, le film noir, etc.), mais aussi dans une perspective générale et théorique. Cela vient sans doute du caractère populaire et avant tout commercial de la plupart des oeuvres cinématographiques (après tout, le cinéaste n'a été haussé que tardivement au statut prestigieux d'auteur), lesquelles donnent dès lors une importance plus grande à la stéréotypie, à l'imitation et à la réutilisation de formules. Cela vient également de ce que le système économique du cinéma américain est tel que des cinéastes importants, Alfred Hitchcock, John Ford, ou aujourd'hui Steven Soderberg, Brian de Palma, Steven Spielberg, etc., ont conçu un grand nombre de leurs œuvres comme des récits de genre, non en s'efforçant d'en transgresser les règles (comme le font en général les grands romanciers qui reprennent les formules génériques), mais en faisant un travail personnel au sein de genres et de règles dont ils maîtrisent les codes à la perfection. Dès lors, l'accès même à certaines oeuvres cinématographiques ne peut guère

[108] Marc Angenot, *Le Roman populaire : recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975, p. 121-122.

[109] Pour une réflexion générale sur la question des genres en littérature, voir Gérard Genette, Hans Robert Jauss, et Jean-Marie Schaeffer, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, et Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989. Voir aussi Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998. Pour une réflexion sur le genre en paralittérature, les travaux les plus récents de Matthieu Letourneux fourmillent d'éléments stimulants. Voir notamment « Panique dans le ciel intertextuel. Bob Morane et les avatars du roman d'aventures géographiques au temps de la décolonisation », *Strenae* http://strenae.revues.org/537 (consulté le 2 avril 2014).

[110] Antoine de Baecque, *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Fayard, 2003. Voir aussi Rick Altman, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999 et Thomas Schatz, « The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study » in Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader II*. Austin, University of Texas Press, 1997, pp. 91-101.

> s'envisager indépendamment d'une analyse générique (dans une vision historique du genre)[111].

En matière de bande dessinée, ce désaveu par la critique de l'écriture ou de la lecture générique recouvre les œuvres des décennies 1950-1960 d'un voile d'incompréhension : les codes et règles de cette écriture sérielle ont été plus souvent moquées ou déconstruites, qu'analysées comme un ensemble de contraintes productives. Lorsqu'au début des années 1990 l'Ouvroir de bandes dessinées potentielles (Oubapo) entame sa démarche d'écriture sous contraintes à la manière de l'Oulipo, c'est dans l'occultation même de décennies d'écriture sous contraintes qui ont fait toute l'histoire de la bande dessinée : la seule différence de fond est que la contrainte n'est plus, dans le cadre de l'Oubapo, externe et subie, mais individuelle et délibérée. Ainsi, dans les années cinquante et soixante, chaque épisode se trouve « au croisement d'un double intertexte, celui du genre et celui, plus spécifique, de la série qui en est une application (ou une illustration) singulière[112] ». L'auteur doit dès lors composer avec une double fidélité, d'une part à la loi externe du genre et d'autre part à la loi interne de la série – au point que les séries constituent une véritable « sur-forme imposée au media[113] ». Ces contraintes sérielles et génériques qui structurent la production de bande dessinée dans les années 1950 doivent être décrites sommairement. Nous proposons donc ici une esquisse des règles qui encadrent aussi bien la création que la réception sérielle en bande dessinée, tant ces contraintes surdéterminent le travail créatif et les catalogues d'éditeurs ; ces règles, loin d'être consubstantielles à la bande dessinée, sont historiquement datées, et résultent de l'économie de production dominante.

A. Des séries structurées autour de héros récurrents

La première règle est la récurrence du héros, une récurrence née des exigences commerciales. Töpffer avait déjà perçu les avantages que présentait la récurrence du héros dessiné :

> Quel avantage n'est-ce pas [pour l'artiste] de faire agir dans ses représentations, au lieu d'une figure nouvelle abandonne à chaque fois pour une autre avant d'être complètement saisie, une figure connue, familière à l'esprit, dont son public connaît le caractère et la moralité ; dont déjà, avant de la voir agir, il sait les précédents, il apprécie les motifs ? Une pareille figure, une fois créée, ne nécessite nul besoin d'exposition... (...) [Chaque

[111] Matthieu Letourneux, « La notion d'aventures dans les productions populaires : roman, cinéma et jeu d'aventures », *Belphégor* vol. III, n°1, décembre 2003, http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no1/articles/03_01_Letour_aventu_fr.html (consulté le 12 août 2013).

[112] Thierry Groensteen, « série », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article447 (consulté le 12 août 2013).

[113] Olivier Piffault, « Des séries et des bulles », *La Revue des livres pour enfants*, n° 256, p. 124.

> apparition nouvelle] devient l'acte nouveau d'un même drame par le fait seul que tous les antécédents sont connus, que cet acteur qui paraît, il suffit qu'il agisse, et que nous tenons toujours le fil par lequel son action présente se rattache à sa vie passée[114].

Ainsi, le héros de bande dessinée vit sous le régime de l'éternel retour. « Ses aventures se poursuivent *ad libitum* – autant, du moins, que l'accompagne la faveur du public[115] ». Le principe de la série a en effet comme finalité fondamentale le commerce : avant d'être un outil de segmentation éditoriale, la série constitue un instrument de structuration du sommaire des journaux de bande dessinée. Ainsi, lorsque Greg, prolifique scénariste et rédacteur en chef du *Journal de Tintin* de 1965 à 1974, évoque ses fonctions de rédacteur en chef, il évoque explicitement ce principe du panachage :

> Je me suis pour cela inspiré du système des journaux d'avant-guerre. Dans ces fascicules, le sommaire était très simple : il y avait un cow-boy, un explorateur, un détective... J'ai repris cette idée de « panaché » dans *Tintin* ! Par exemple, je disposais déjà d'un coureur automobile (« Michel Vaillant »), d'un aviateur (« Dan Cooper ») et d'un cow-boy (« Jack Diamond »)[116].

Chaque création de personnage s'inscrit donc dans un horizon générique qui en définit les codes, pose des attentes. Aussi la publication d'albums dans ces années 1950-1960 par Dupuis et le Lombard s'inscrit largement dans l'espace de la bande dessinée « de genre » : westerns (*Red Ryder, Jerry Spring, Jack Diamond*...), aviateurs (*Buck Danny, Dan Cooper*), détectives (*Gil Jourdan, Ric Hochet*), bande dessinée historique (*Alix, Timour*), chevaliers (*Le Chevalier blanc, Johan*)... Dans ce découpage générique, chaque héros se voit assigner à une fonction précise et univoque, quand bien même il s'agirait d'un prétexte progressivement abandonné[117].

Par souci de dynamisme, le héros dessiné reste rarement seul. Quand son compagnonnage n'est pas officiellement annoncé par la titulature (Spirou et Fantasio, Tif et Tondu, Blake et Mortimer...), le faire-valoir peut malgré tout fréquemment occuper les premières loges. Du Pancho de *Jerry Spring* au Gégène de *Valhardi* en passant par Sonny Tuckson dans *Buck Danny* ou Pirlouit dans *Johan*, nombreux sont ces seconds rôles qui, libérés de l'injonction à l'héroïsme, permettent aux auteurs de développer des caractères

---

[114] Rodolphe Töpffer, « Réflexion à propos d'un programme », Bibliothèque universelle de Genève, 1836, cité dans Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpfer, l'invention de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 159.

[115] Thierry Groensteen, « L'Empire des séries », *9e Art* n°4, janvier 1999, p. 78.

[116] Greg, propos recueillis par Hugues Dayez dans « Greg, l'homme du changement », in Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 47.

[117] Cette caractérisation professionnelle forte des héros (il faudrait cependant y ajouter le vaste répertoire de la bande dessinée animalière, qui ne puise qu'en partie dans le registre professionnalisé du héros) permet de comprendre le caractère scandaleux de l'apparition dans les pages du *Journal de Spirou* d'un héros sans emploi. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que Gaston ne fasse son apparition que comme animation épisodique d'abord, puis récurrente, avant de se transformer en gags, avant de passer à l'album. On pourrait presque émettre l'hypothèse que, de ce point de vue, la publication des premiers recueils de gags de *Gaston* en albums de demi-format témoignent de ce statut à part dans la généalogie professionnelle des héros de bande dessinée.

plus complexes ou plus attachants. Il est également fréquent que ce compagnon soit un animal, cheval, chien, écureil ou animal imaginaire. Dans la bande dessinée animalière, le rapport peut d'ailleurs s'inverser, l'animal tenant le premier rôle tandis que son maître occupe des fonctions de faire-valoir, comme dans les premiers épisodes de *Pif le chien*[118], ou dans la série paradoxale *Attila*[119].

À ces éléments très généraux, on peut ajouter des éléments plus spécifiques concernant l'anthroponymie de ces héros, dans la mesure où le nom des héros va précisément structurer l'offre d'albums, et constituer l'unité minimale de repérage. Or l'examen en série de ces héros dégage une frappante impression d'homogénéité dans la composition des noms. Sans surprise, les noms sont dans leur quasi-totalité, pendant les deux décennies 1950-1970, masculins. Pour une *Bécassine* ou une *Espiègle Lili*, innombrables sont les équivalents masculins. Le nom complet est, parfois, précédé de la mention « les aventures de... ». Mais cette présentation à tiroirs s'ancre plutôt dans les pratiques de l'entre-deux-guerres, et s'amenuise au fil des années 1950. L'évolution de la titulature de *Tintin* est à cet égard significative : alors que les premiers albums font mention de ses fonctions et de son rattachement (*Les Aventures de Tintin, reporter du Petit « Vingtième »*, puis *... en Orient* ou *en extrême-Orient*), la publication en 1937 du sixième volume, *L'Oreille cassée*, se réduit aux *Aventures de Tintin, reporter* avant que *Le Sceptre d'Ottokar* ne marque la conversion au sobre *Les Aventures de Tintin*.

Lorsqu'un seul héros porte la série, son nom et son prénom comptent presque systématiquement moins de quatre syllabes : en règle générale, les prénoms de deux syllabes sont suivis d'un nom en une syllabe, ou l'inverse : *Jerry Spring*, *Buck Danny, Gil Jourdan, Buddy Longway, Marc Lebut, Ric Hochet, Luc Orient, Bob Morane* ou encore *Bob Mallard* ; il arrive que les trois syllabes soient utilisées dans un nom, qui fonctionne alors isolément : *Barelli, Corentin, Attila, Astérix, Isabelle*... Plus rares sont les noms de quatre syllabes ou plus : *Benoît Brisefer* est l'une des exceptions, l'essentiel de ces héros au nom allongé datant de l'avant-guerre : *L'Espiègle Lili, Les Pieds-Nickelés,* ou encore *Jean Valhardi* – dont la titulature sérielle est raccourcie à partir de 1959 en *Valhardi.* Ce nom est également investi d'une fonction programmatique, et sa brièveté est généralement censée témoigner de son caractère énergique, *Archie Cash* faisant de ce point de vue figure d'exemple-type.

[118] Philippe Delisle, « Pif, de *Vaillant* à *Pif Gadget* », dans dans Éric Baratay et Philippe Delisle (dir.), *Milou, Idéfix et Cie : le chien en BD*, Paris, Karthala, 2012, pp. 205-219.
[119] Sylvain Lesage, « Attila, un James Bond canin... et suisse », *in* Éric Baratay et Philippe Delisle (dir.), *Milou, Idéfix et Cie : le chien en BD*, Paris, Karthala, 2012, p. 227-240.

Une autre caractéristique sérielle essentielle est que le héros de bande dessinée ne vieillit pas, ou à peine. Les personnages se trouvent ainsi figés dans une éternelle jeunesse. Le passage du temps se manifeste autrement dans les séries, notamment dans les décors qui, dans les séries réalistes, se trouvent actualisés. Cette tension entre contemporain et jeunesse perpétuelle est par exemple frappante chez Franquin, passionné de design contemporain et soucieux de véracité, et qui tout en présentant des Spirou et Fantasio à l'âge constant, fait évoluer le mobilier ou les voitures avec attention : aux différentes Turbotraction imaginées par Franquin succède par exemple la Honda cabriolet de *Panade à Champignac*. Si le temps ne semble guère avoir de prise sur les héros réalistes, le décor peut donc évoluer. L'exemple le plus troublant en est sans doute *Buck Danny*, très fortement ancré dans l'actualité géopolitique de son temps. De Midway à l'après-guerre froide, Buck Danny et ses collègues affrontent ainsi tous les conflits de leur temps dans un constant réalisme documentaire. Si les vignettes didactiques disparaissent peu à peu des albums, les auteurs ont toujours à cœur de représenter le plus précisément possible les derniers modèles en usage au sein de l'U.S. Air Force. Cette volonté de réalisme est dans un premier temps apparemment envisagé aussi pour les personnages : ainsi Buck Danny, brillant pilote de chasse, est régulièrement et rapidement promu ; en 1954, il atteint en album le grade de colonel... auquel il reste définitivement bloqué, pour éviter de perdre, avec une promotion à un grade supérieur, le ressort narratif du pilote opérationnel. Nul doute que derrière un bureau, les aventures du général Danny perdraient de leur caractère haletant. Rattrapés par le principe de la série, les auteurs sacrifient donc le réalisme de la carrière au bénéfice de la continuité narrative. Spirou, Tintin, Jerry Spring, Astérix, Petzi ou Rahan restent ainsi éternellement jeunes[120] ; seul le décor peut, éventuellement, dans les séries réalistes contemporaines, évoluer et indiquer le passage du temps. Le cas le plus spectaculaire d'adaptation du décor au contexte est, paradoxalement, celui de Tintin : non seulement les décors font l'objet d'une attention continue pour faire évoluer Tintin dans son temps, mais Hergé va même, sur un album, jusqu'à reprendre intégralement son récit, à presque trois décennies d'écart. *L'Île Noire* connaît ainsi une histoire éditoriale particulièrement riche. La première édition en noir et blanc date de 1938[121] ; l'album

[120] De ce point de vue, il semblerait fécond de rapprocher la jouvence perpétuelle des personnages de bande dessinée du cas de figure plus complexe de la série télévisée. Certaines séries au long cours se voient ainsi contraintes de faire appel à de nouveaux comédiens pour incarner des personnages intangibles. Le cas le plus fameux est sans doute celui de la série de science-fiction britannique *Doctor Who* : diffusée depuis 1963, la série a connu onze acteurs jouant le rôle éponyme. Les scénaristes ont fait de la succession des acteurs une des clés narratives de la série, le Docteur pouvant se régénérer et se réincarner sous une apparence nouvelle.

[121] Cette édition originale est d'autant plus célèbre que, lors de l'impression du premier plat, le nom de l'auteur a été oublié.

compte alors 127 planches, qui font l'objet d'un travail important de refonte pour adapter le volume dans la nouvelle collection que lance Casterman d'albums de Tintin en 64 planches. Mais la refonte s'est opérée sur la base des strips originaux d'Hergé. Toute autre est la refonte de l'album en 1965, à la demande de l'éditeur anglais Methuen. Lors de ses entretiens, Hergé répète à l'envi que cette refonte correspond à une commande expresse de l'éditeur anglais Methuen, qui en fait un prérequis pour conquérir le marché anglais. Comme le relève Etienne Pollet, il y a là une dose d'hypocrisie, de la part d'un dessinateur qui n'était guère habitué à se laisser dicter sa conduite[122]. C'est bien plus vraisemblablement pour occuper un studio alors frappé de chômage technique dans une période de doutes qu'Hergé entreprend de faire redessiner l'album par son principal assistant, Bob de Moor – qui prend en charge, au moins, décors et accessoires (voitures, trains…). Si l'intrigue ne change pas, tout le cadre référentiel est repris pour ancrer Tintin dans les années 1960 : casernes ou uniformes de pompiers, cabines téléphoniques, trains et avions sont ainsi repris dans une version qui pourrait presque ressembler, dans son étrangeté, à un autoplagiat[123].

Si, pendant les années 1950-1960, la règle qui prévaut dans le paysage des albums de bande dessinée est de ne pas vieillir, l'exception la plus notable est sans conteste celle du pilote automobile Michel Vaillant[124]. Le personnage apparaît sous la plume de Jean Graton en 1957 dans les pages du *Journal de Tintin* dans plusieurs récits courts, avant d'entamer sa première aventure à suivre en février 1958, avec « Le Grand Défi », rassemblé en album en 1959. Jean Graton pose dans cet album initial les fondations de son univers fictif, avec d'emblée l'apparition de l'*alter ego* américain du héros éponyme, Steve Warson, mais aussi de la famille Vaillant. Car c'est là la particularité la plus notable de cette série de mêler deux genres habituellement distincts, l'aventure mécanique et le *soap* familial. Les péripéties de la vie de famille restent certes relativement en lisière des albums avant tout centrés sur les courses automobiles. Mais l'ancrage réaliste très prononcé de la série (bientôt, des coureurs automobiles réels sont intégrés aux courses de Michel Vaillant)

[122] Étienne Pollet, *L'Île noire*, *op. cit*, p. 27

[123] Plusieurs albums de *Tintin* ont fait l'objet d'une reprise pour modifier tel ou tel point, mais aucun n'a fait l'objet d'une refonte aussi profonde que *L'Île Noire*. Parmi les modifications les plus spectaculaires auxquelles Hergé et ses studios se sont livrées, on peut signaler l'adoption d'une attitude plus politiquement correcte dans la représentation des Noirs, qu'il s'agisse de *Coke en stock,* de *Tintin en Amérique* ou du *Crabe aux pinces d'or* ; de manière similaire, dans *Tintin au pays de l'or noir*, l'arrière-plan géopolitique du conflit israélo-palestinien sur fond de mandat anglais est évacué au profit de conflits internes dans le royaume fictifs du Khemed.

[124] Nous reprenons sur ce point les éléments que nous avions développés dans notre mémoire de maîtrise, Sylvain Lesage, *L'Aventure en famille : politique et société dans « Les Aventures de Michel Vaillant » (1957-1976)*, *op. cit.*

conduit Jean Graton à accorder une place importante à des éléments habituellement délaissés. Dès lors, *Michel Vaillant* tranche dans le paysage de la bande dessinée, où les héros d'aventures sont dénués de tout lien familial, cette absence d'attache leur offrant une marge d'action plus grande. Dans *Michel Vaillant*, au contraire, le cadre familial pèse fortement sur l'univers sériel et, de ce point de vue, le premier album synthétise les usages de la famille chez Graton. L'album oppose en effet sur les courses Michel, jeune champion français courageux mais tempéré, entouré de l'amour de ses proches et en particulier de son père, patron de la marque, et de son frère, ingénieur chez Vaillante, à Steve Warson, l'impétueux rival texan. Cette rivalité est enterrée (provisoirement) par Michel à la fin du premier album, lorsqu'il offre sa famille à Steve l'écorché. La famille française unie, contre l'individu isolé et en souffrance : Jean Graton pose là les bases de sa série dans un conformisme très net, qui n'en permet pas moins l'apparition de personnages féminins effacés, ou souvent réduits à l'hystérie lorsqu'elles osent outrepasser la sphère domestique, mais qui tranchent cependant sur une bande dessinée d'aventure encore très masculine.

C'est dans cet ancrage familial fort que Graton, sur le registre de la comédie familiale, fait évoluer et vieillir ses personnages. Après avoir introduit un premier personnage féminin, celui d'Agnès, Jean Graton la marie à Jean-Pierre, le frère aîné de Michel. Michel Vaillant entame ensuite un flirt chaste et prolongé avec la fille du meilleur ami de son père, Françoise Latour, avant de se marier avec elle. Au fil des titres, on voit également le père transmettre la direction de son entreprise à son fils aîné, celui-ci devenir père à son tour... Ainsi, tout en évoluant dans un schéma narratif des plus étroits (les deux principaux éléments de variation étant le circuit et l'adversaire)[125], les aventures de *Michel Vaillant* proposent, au fil de chaque nouveau titre, un vieillissement des personnages et un approfondissement des enjeux familiaux. Un tel vieillissement des personnages reste cependant exceptionnel Dans nombreuses série, chaque épisode est un nouveau commencement, et chacun des titres peut alors se lire indépendamment des autres, dans n'importe quel ordre : *Les Pieds-Nickelés* appartiennent à cette catégorie de héros qui sont moins des personnages que des types, chaque fois actualisés dans une nouvelle aventure. De même, et dans un autre registre, les aventures de la *Patrouille des Castors* ne propose guère, au fond, qu'une série de variations sur une trame inchangée au fil des épisodes. Il

[125] Cependant, plusieurs albums tentent de s'acarter du récit de courses automobiles, et empruntent significativement les chemins de la comédie ou du drame familial, comme dans *Route de nuit* (1962) où Michel entreprend de ramener un jeune orphelin dans le droit chemin (celui-ci finit, au fil des albums, par devenir pilote pour Vaillante, puis par se marier à son tour avec sa coéquipière), ou de dénouer les fils d'un conflit de génération en terre paysanne, sur fond de construction d'une autoroute (*Km 357*). Sur ces albums, voir *Ibid.*

reste cependant courant qu'une série évolue par adjonction de personnages secondaires, adjuvants ou adversaires, personnages qui viennent enrichir l'univers du héros. Tintin voit ainsi se constituer par étapes d'une « famille » de papier introduite au fil des épisodes : les Dupondt en 1933 (*Les Cigares du Pharaon*), la Castafiore en 1938 (*Le Sceptre d'Ottokar*), Haddock en 1941 (*Le Crabe aux pinces d'or*), Tournesol en 1943 (*Le Trésor de Rackham Le Rouge*). Comme l'analyse Thierry Groensteen,

> le lecteur qui découvre la série plus tardivement est en proie à une illusion rétrospective et a l'impression que ces personnages ont toujours été là, qu'ils sont une partie intégrante, inaliénable, de l'univers tintinesque. Même le gag téléphonique de la boucherie Sanzot, qui n'intervient que dans les derniers albums (à partir de *l'Affaire Tournesol*), fait définitivement partie de la mythologie de la série[126].

Cette construction progressive d'un univers fictionnel s'opère aussi bien du côté des séries d'humour que du vaste spectre des séries liées à des péripéties aventureuses ; ainsi, le *Gai-Luron* de Gotlib n'est d'abord qu'un personnage secondaire dans la série « Nanar, Jujube et Piette », publiée dans *Vaillant* à partir de septembre 1962[127] mettant en scène un jeune garçon, un renard apprivoisé (Jujube) et une fillette. Apparu en juillet 1964, Gai-Luron, alors placide quadrupède, se contente dans ses premières apparitions de perturber le déroulement des histoires vécues par les protagonistes principaux. Alors que les animaux s'anthropomorphisent, la série se recentre sur eux, et en 1965 les deux enfants disparaissent totalement ; la série est alors renommée « Jujube et Gai-Luron ». Gotlib introduit peu à peu deux personnages secondaires : l'alter ego féminin de Gai-Luron, d'abord incarné par M^lle^ Dolly puis par Belle-Lurette, et le lecteur de la série qui écrit aux deux personnages, lecteur invariablement représenté par le jeune Jean-Pierre Liégeois, du Var. La série devient « Gai-Luron » en 1967 puis, au moment de la transformation de *Vaillant* en *Pif gadget* en 1969, « Gai-Luron ou la joie de vivre ».

B. Intertextualité et répétition : la série, d'un album l'autre

L'intertextualité, dans une série, d'un album à l'autre, fonctionne donc selon des modalités bien différentes du côté de l'humour et du côté de l'aventure : quand bien même une si grossière distinction est rudimentaire, elle décrit des dispositifs différents. D'une part, les séries d'humour sont basées sur la mise en série de strips, gags en une demi-planche, ou une voire deux planches entières, parfois davantage ; le ressort comique repose

[126] Thierry Groensteen, « série », *art. cit.*

[127] La série apparaît sous le premier titre de « Nanar, Jujube et Cie », et elle est alors signée d'un certain Garm. Lorsqu'en août 1963 elle prend le titre de « Nanar, Jujube et Piette », Marcel Gotlieb a simplifié son pseudonyme en Gotlib.

en règle générale sur un stock de personnages récurrents et de principes comiques dont la compréhension requiert du lecteur une connaissance de l'univers[128] : Gai-Luron est flegmatique, Belle-Lurette en retard ; Bill déteste les bains, la tortue Caroline raffole de la salade, Pif et Hercule entretiennent une relation de haine et d'amitié mêlées...

Cette cohérence interne peut également se retrouver sur des séries développant des récits plus longs : on peut en prendre comme exemple la série Petzi, créée par Carla et Wilhelm Hansen. À mi-chemin entre l'aventure et l'humour, cette série propose des historiettes publiées, au Danemark, sous forme de strips journaliers mais, en France, ce sont surtout les albums de trente-deux pages qui proposent les aventures de l'ourson et de ses amis[129]. Cette série pour tout-petits pose d'emblée les codes de son univers dans *Petzi et son grand bateau*, publié en 1958, et les albums suivants interviennent comme autant de variations sur un canevas initial fixé : Petzi et ses amis parcourent un monde rassurant, peuplé d'animaux gentils ; les personnages bricolent très simplement bateaux et autres moyens de locomotion, en particulier grâce à la réserve inépuisable de trouvailles disponibles dans le bec du pélican ; et, lorsqu'ils sont contents, ou fatigués, les personnages peuvent manger d'énormes piles de crêpes ou de riz au chocolat que la maman de Petzi a pris soin de préparer. Ces courts récits empreints d'une poésie délicate définissent ainsi d'emblée un pacte de lecture dans les premiers épisodes, auquel il n'est pas dérogé dans les épisodes suivants, qui reprennent l'alternance entre voyages (*Petzi aux pyramides, au pays du sommeil, dans l'île aux tortues, au pôle Nord*) et d'activités spécifiques (*Petzi alpiniste, fermier, en plongée, devient Roi*). Les albums, qui content autant d'historiettes fantaisistes et paisibles destinées à de très jeunes lecteurs, proposent autant de variations autour d'un canevas immuable.

L'élargissement progressif de l'univers diégétique peut être travaillé par des renvois, sous forme de renvois à tel ou tel album en note de bas de page, ou de case (« avez-vous lu cet album ? »), qui inscrivent l'aventure en cours dans la mémoire de la série. Il semblerait que ce procédé constitue une spécificité de la bande dessinée franco-belge : en passant par la librairie, une série de bande dessinée acquiert une mémoire interne. Là où les séries américaines ne peuvent en général faire référence qu'à des épisodes passés, une série française ou belge peut faire référence à un épisode sous une forme à la fois passée (dans la diégèse de la série) et présente (dans les rayons des librairies). À ce titre, cette irruption de

[128] Olivier Piffault, « Des séries et des bulles », *op. cit.*, p. 126.

[129] Petzi paraît notamment dans *La Nouvelle République*, sous forme de strips, et sous diverses appellations : « les aventures de Nounou, Pingo et Pelli », « Nounou, Pingo et Petzi » et enfin « Petzi, Pingo et Kiki ». Voir sur ce point Alain Beyrand, « Petzi », dans *Hop !* n°46, 1989.

la figure éditoriale dans le cours du récit (puisque l'analepse prend souvent la forme d'une incitation à l'achat) ne fait pas seulement figure de clin d'œil, mais participe de la construction d'une cohérence interne à la série. Ce procédé, usité dans la production d'albums des années 1950, a été repris par Yves Chaland dans son travail de parodie déconstructrice de la bande dessinée de l'époque, dans *Captivant*, qui multiplie suspenses artificiels, annonces mirobolantes de rebondissements à venir et publicités pour des albums fictifs : c'est justement ce qui fait la force de la parodie chalandienne, qui s'exerce non pas simplement sur des récits, mais sur l'ensemble des intertextes engendrés par ces récits, permettant alors de déployer une critique plus fine du système de production de bande dessinée[130].

[130] Sur cette intertextualité tissée par les renvois à d'autres albums, voir Sylvain Lesage, « La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française », *Mémoires du livre*, 2011, vol. 2, n° 2, http://www.erudit.org/revue/memoires/2011/v2/n2/1001764ar.html (consulté le 24 août 2013) ; une version étendue est en cours de préparation, pour le dossier « La bande dessinée en son miroir » de la revue *Neuvième Art 2.0*.

Ill. 26 Une parodie de l'intertextualité en bande dessinée : Chaland, *Captivant.* Paris, Les Humanoïdes associés, « Pied Jaloux », 1979.

Il est également possible, bien que plus rare, d'effectuer des renvois d'un album à l'autre à l'intérieur d'une même série en intégrant ces renvois au déroulement même de l'histoire. Ainsi, dans *Spirou et les héritiers*, Fantasio invente, dans le cadre d'un concours avec son maléfique cousin Zantafio, un étrange appareil volant : le fantacoptère, que Spirou pilote. Lors de la démonstration, Zantafio met accidentellement le feu à une maison, où un jeune garçon se retrouve pris au piège. Spirou, aux manettes du fantacoptère, parvient à sauver celui-ci, qui, avant de monter dans les bras du héros, retourne dans le brasier... pour rechercher son album de Spirou, *Il y a un sorcier à Champignac*. Pendant

Ill. 27 André Franquin, *Spirou et les héritiers*. Marcinelle, Dupuis, 1952

que sa maison brûle, il déclare alors, tout en feuilletant son album, que « l'essentiel est sauvé[131] », avant de discuter avec Spirou du contenu de son avant-dernier album.

De tels renvois métatextuels, dans lesquels un auteur cite lui-même son propre album en l'intégrant au récit, sont peu courants. Hergé est un autre coutumier de ces clins d'œil ; il faut dire que cet aller-retour entre le réel et l'univers fictionnel avait été inauguré dès la publication dans les pages du *Petit Vingtième*, par l'organisation à l'initiative de Charles Lesne des retours de Tintin en train depuis le « pays des Soviets » ou le Congo. Dans *Les Cigares du pharaon*, Hergé va plus loin dans la construction d'une cohérence : le héros est reconnu par un personnage fictionnel... parce qu'il a lu dans cet univers fictionnel l'un des albums précédents ! En effet, au moment où Tintin rencontre le Sheik Patrash Pasha, celui-ci lui dévoile qu'il suit depuis de nombreuses années ses aventures dessinées. Mais en se penchant sur les différentes versions de l'album, on constate une évolution des plus étonnantes. *Les Cigares du Pharaon* a en effet fait l'objet de trois versions. Or, la scène dans laquelle le Sheik montre à Tintin un album de ses propres aventures est différente dans chacune des trois versions : dans l'édition en noir et blanc de 1934, le Sheik présente *Tintin en Amérique*[132] (troisième volume de la série) ; dans la première édition en couleur, parue en 1955, c'est *Tintin au Congo*[133] (deuxième volume de la série) ; enfin, l'édition de 1964 présente *Objectif Lune*[134] (seizième volume de la série) ! Le paradoxe est que, si du point de vue des années d'édition, *Les Cigares du pharaon* vient après *Objectif Lune*, il en va tout autrement dans la chronologie des aventures de Tintin : au moment où se déroule *Les Cigares*, celui-ci n'a absolument pas vécu les aventures narrées dans *Objectif Lune*, qui

[131] André Franquin, *Spirou et les héritiers*, Marcinelle, Dupuis, 1952, p. 27.

[132] Tournai, Casterman, 1934. Paru initialement à Bruxelles aux éditions du Petit Vingtième en 1932. Édition en couleurs Tournai, Casterman, 1943.

[133] Bruxelles, éditions du Petit Vingtième, 1931. Tournai, Casterman, 1937 et édition en couleurs Tournai, Casterman, 1946. C'est cette dernière édition que montre le Sheik.

[134] Tournai, Casterman, 1953.

le montrent en compagnie de personnages lui étant alors inconnus, comme le capitaine Haddock et le professeur Tournesol... Cette référence paradoxale à un album futur devient alors une manière de rompre la stricte continuité chronologique des albums, et de suggérer que, si ces derniers ont été créés dans un certain ordre, le lecteur peut les lire, lui, dans l'ordre qu'il veut. La simple présence de l'album dans cette case est donc bien plus qu'un malicieux clin d'œil au lecteur attentif : c'est une façon pour Hergé de définir un contrat de lecture pour son œuvre, lui qui n'a de cesse de la reprendre et de l'harmoniser dans son ensemble[135].

La tension narrative à l'œuvre dans les séries de bande dessinée franco-belges s'inscrit donc dans l'horizon de l'album ; à la souplesse d'une intertextualité étendue à un volumineux corpus de presse se surimpose donc, dans cette économie éditoriale, une forme étroitement définie, à l'avance, par sa pagination, son format ou encore sa reliure. Mais la série n'est elle-même que l'un des éléments de structuration de l'offre de livres de bande dessinée, que l'éditeur peut choisir ou non de privilégier dans sa segmentation commerciale. Dès lors, chaque récit de bande dessinée passé par la forme livre se trouve non seulement inscrit, dès le départ, dans un horizon générique définissant attentes et pacte de lecture, ainsi que dans la perspective d'une forme de publication qui en conditionne la narration ; il se trouve également inséré dans un ensemble plus vaste, qui est celui du catalogue de l'éditeur. Dans le cas de la bande dessinée, cette inscription intertextuelle prend deux formes principales : outre la série, la collection constitue un élément crucial d'ordonnancement de la production.

II. DE LA SÉRIE À LA COLLECTION : VERS L'ÉDITORIALISATION DE LA BANDE DESSINÉE

Préambule. Les bénéfices d'une structuration par collections

En matière de bande dessinée, la première collection éditoriale repérable en tant que telle remonte à 1847 ; alors qu'Aubert publie son douzième album de bande dessinée, il inclut rétrospectivement l'ensemble des titres de bande dessinée publiés par sa maison dans une « collection des Jabots », renforçant la filiation töpfferienne que l'éditeur tente de

[135] Par exemple, en introduisant, a posteriori, les personnages des Dupondt dans l'édition couleurs de l'album Tintin au Congo, où les deux policiers font une apparition muette – alors qu'ils sont absents de l'édition noir et blanc.

construire. L'identification d'une forme d'expression spécifique de narration graphique, autour de ce moment Töpffer, correspond en effet chronologiquement au mouvement d'industrialisation et de rationalisation de la production et de l'offre de livres, qui se traduit par une standardisation des formats et des présentations d'ouvrages qu'un éditeur considère comme partageant des traits communs. Ce mouvement concerne l'ensemble de l'édition et, en ce qui nous concerne, en particulier la production de livres pour la jeunesse, comme le rappelle Marielle Mouranche :

> Le regroupement des publications en collections de format, de présentation extérieure et de prix uniques est un des phénomènes majeurs de l'édition au XIX[e] siècle. Cette politique prend forme dans les années 1840, principalement pour les livres pour la jeunesse. Mame semble jouer un rôle précurseur avec sa « Bibliothèque pour la jeunesse chrétienne » créée vers 1840. Hetzel le suit de près puisqu'il lance son « Nouveau Magasin des petits enfants » en 1843 [...]. Dans les années 1850, de nouveaux éditeurs font de même, comme Mégard avec sa « Bibliothèque morale de la jeunesse » ou Hachette avec la « Bibliothèque rose » [...]. En 1870, il paraît donc très peu de livres pour enfants en-dehors d'une collection[136].

En lançant en 1838 sa « Bibliothèque Charpentier », qui s'empare du format nouveau de l'in-18 jésus, Gervais Charpentier apparaît comme le modèle de l'éditeur qui, par son intervention éditoriale, participe de la construction auctoriale des ouvrages qu'il publie. En affirmant la cohérence d'une sélection d'ouvrages réunis sous un label commun et un format immédiatement identifiable, Charpentier pose en effet les bases de cet « ordre des livres » par lequel l'éditeur rend visible et lisible la conception qu'il se fait de son propre travail. « Dans l'ordre des collections, séries et bibliothèques, c'est une représentation consciente de sa propre production que l'éditeur tâche de rendre manifeste[137] ». Ainsi conçue, la collection obéit ainsi à une double fonction, interne et externe. En interne, la collection constitue une « conscience de soi » de l'entreprise, par laquelle « la démarche éditoriale endosse une partie de la logique auctoriale[138] ». L'éditeur détermine, par la mise en collection, une première forme de lecture des ouvrages qu'il entreprend de publier ; lorsqu'une collection commence à s'installer dans la durée, elle prédétermine le travail des auteurs qui ambitionnent de s'y voir publiés, ou se sont vus commander un titre. Cette prédétermination éditoriale de la création, si elle constitue un phénomène généralisable à l'ensemble des branches de l'édition, est d'autant plus forte dans le cas de la bande dessinée que les contraintes formelles y jouent un rôle central. Plus qu'en littérature, la fixation

[136] Marielle Mouranche, *Les livres pour l'enfance et la jeunesse de 1870 à 1914*, mémoire pour le diplôme d'archiviste-paléographe, Ecole nationale des Chartes, Paris, 1986, p. 228.
[137] Cécile Boulaire, « L'ordre des collections », dans Cécile Boulaire, *Mame : deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes / Tours, Presses universitaires de Rennes / Presses universitaires François Rabelais, 2012, p. 231.
[138] *Ibid.*

d'une pagination, le choix du noir et blanc, de la bichromie ou de la quadrichromie, les dimensions et le grammage du papier, le brochage ou la reliure, pèsent directement sur le processus de création, que l'œuvre en question paraisse directement en album, ou fasse le détour par un journal.

Mais les collections obéissent également à une fonction externe, tournée vers le public. Utilisant des signes matériels distinctifs pour conquérir le public, les collections témoignent d'une réflexion « destinée à rationaliser la pratique professionnelle, à l'inscrire dans la durée et à éviter les opérations désordonnées et sans lendemain[139] ». En adoptant une présentation formelle standardisée, les collections s'imposent pour les lecteurs comme élément de repérage au sein de la production. Le choix des caractéristiques formelles qu'un éditeur assigne à ses collections manifeste ainsi l'assignation par l'éditeur de ses ouvrages à un lectorat. En constituant une collection, en lui ajoutant de nouveaux ouvrages ou, au contraire, en transférant des titres d'une collection à l'autre, l'éditeur définit et segmente les secteurs de marché tel qu'il les perçoit. L'ordre de la collection constitue ainsi le lieu de l'interaction entre contraintes industrielles, projection du lectorat, affirmation de l'éditeur comme figure auctoriale et contenu de l'œuvre publiée.

Avant même ces objectifs de sélection des ouvrages et de segmentation du lectorat, le choix pour un éditeur d'inscrire ses ouvrages dans une collection présente un certain nombre d'avantages strictement industriels, comme l'explique Annie Renonciat :

> Abaissement des coûts de production (les cartonnages, les fers, les mises en page sont conçus pour de longues années), structuration de ses catalogues, rationalisation de ses politiques commerciales, fidélisation et mise en confiance des lecteurs, incitation à l'achat, promotion d'une image de marque et [...] situation privilégiée chez les distributeurs[140].

Ainsi conçue, la collection ne trouve au fond sa pleine utilité qu'en âge d'abondance. Lorsqu'une poignée d'éditeurs publient chacun une demi-douzaine de titres par an au maximum, l'adoption de cette forme éditoriale s'avère d'une utilité toute relative. Dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, le poids des contraintes industrielles sur l'édition des livres pour enfants renforce les avantages de la collection, ainsi que l'analyse Simone Lamblin :

> La constance du format, du nombre de pages et de la présentation favorise l'amortissement des frais d'étude et de lancement, en assurant aussi une certaine sécurité du marché. Mais la fabrication est la première à en bénéficier. Mettant en train plusieurs

[139] Jean-Yves Mollier, « Collection », *in* Pascal Fouché, Daniel Péchoin *et al.* (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre. 1, A-D*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, 2002.

[140] Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années-charnières, années pionnières*, *op. cit.*, p. 287.

> volumes identiques, l'éditeur pourra grouper ses commandes de papier : la mise de fonds sera plus importante, mais il profitera de tarifs dégressifs en fonction du tonnage. Plusieurs recueils de peu de pages pourront être tirés en une seule opération ; on groupera de même les couvertures et, éventuellement, les hors-texte de plusieurs volumes. Les travaux de brochage, traités en série, seront plus simples et moins coûteux. La régularité de la production sera naturellement un argument pour obtenir des prix et des conditions de paiement auprès des fournisseurs assurés d'une collaboration suivie. Une fois les habitudes prises, la surveillance du travail pourra devenir moins absorbante. Tous ces avantages permettront donc de réduire le prix de vente en préservant la marge bénéficiaire[141].

La collection joue ainsi un rôle tracteur, qui permet non seulement d'abaisser les coûts de fabrication, mais également de promotion – l'éditeur n'ayant pas à concentrer sa publicité sur un seul titre, mais sur un ensemble de volumes. Dans un marché où l'acheteur et le lecteur sont différents, la collection exerce un rôle psychologique fondamental, fidélisant le public et rassurant les prescripteurs. Pourtant, au seuil de la décennie 1950, deux ensembles de postures se dessinent parmi les éditeurs. Alors que Dupuis structure sa production de romans populaires en collections identifiées par un code couleur, il délaisse cette notion dans la fabrication des albums de bande dessinée, pour lesquels les seuls regroupements significatifs sont les séries et le lien avec le *Journal de Spirou*. À l'inverse, les éditions du Lombard inscrivent d'emblée leur production dans une collection – la « collection du Lombard » – qui regroupe pourtant pendant une décennie l'ensemble de sa production. Sur l'ensemble de la période, on distingue très nettement un avant et un après-1975. Jusqu'à l'émergence en librairie d'éditeurs dédiés à la bande dessinée pour adultes, la collection reste une entité essentiellement caractérisée par des critères formels et, de manière secondaire, s'attachant à segmenter le lectorat par tranches d'âge. À partir des années 1970, l'arrivée sur le marché du livre de bande dessinée d'éditeurs venus d'horizons nouveaux importe de nouvelles pratiques de structuration de l'offre, et la collection devient alors une entité dotée d'une identité thématique (policier / aventure / humour / science-fiction, etc.), esthétique et programmatique, définissant des courants ou renvoyant à des types de narration.

A. La lente affirmation du principe de collection dans les catalogues d'éditeurs

Chez Dupuis, l'unité fondamentale de regroupement reste, jusqu'au milieu des années 1970, la série. Hormis la courte parenthèse de la collection « Gag de poche », il n'est pas

[141] Simone Lamblin, « Vers un produit de qualité : le livre pour enfants », *in Les Livres pour enfants*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1977, p. 50-51.

procédé à un découpage thématique, stylistique ou matériel du catalogue. « Gag de poche » renvoie à un format différent, particulièrement éloigné de l'album de bande dessinée tel qu'il est alors publié[142]. Mais pour le reste, il n'est établi aucun distingo clair entre albums brochés ou cartonnés, albums de 44 ou de 62 pages, en couleurs ou en noir et blanc... L'unité de structuration fondamentale reste donc la série... et le lien au *Journal de Spirou*. Le catalogue d'étrennes 1951 de l'éditeur en témoigne avec éloquence, lorsqu'il annonce « les albums présentés par Spirou ». Au fur et à mesure que ses annonces mettent l'accent sur les albums de bande dessinée davantage que sur les reliures du journal, ce poids de la série se manifeste de plus en plus nettement dans les annonces publicitaires : le catalogue est réparti par série (donc par héros) et, alors que le catalogue grossit, ces héros sont regroupés de manière thématique : en 1955, pour les étrennes 1956, les éditions Dupuis publient ainsi un catalogue rassemblant, entre autres, ses différents titres liés à l'univers du western sur une double page, avec les séries *Red Ryder*, *Lucky Luke* (sept titres chacun), *Jerry Spring* (trois titres) ainsi que *Blanc Casque* de Jijé. Les titres biographiques se voient pour leur part consacrer une page rassemblant les albums de *Surcouf*, de *Stanley*, et les trois biographies en images signées Jijé, *Baden-Powell*, *Don Bosco* et le luxueux *Emmanuel* (celui-ci est alors vendu 750 F, contre 180 à 270 F pour un album broché à la même époque[143]). Pourtant, au-delà de ce rassemblement ponctuel sur l'espace d'une même page de catalogue, aucun label, aucune caractéristique formelle ou matérielle ne vient marquer cette similitude. Ces objets éditoriaux sont donc considérés comme des entités étrangères l'une à l'autre, que seul un point commun d'appartenance générique rassemble.

Au-delà de ces rapprochements de circonstance, aucune collection ne vient formaliser des rassemblements de titres, et la série reste l'unité signifiante. Dès lors, les quelques titres inscrits au catalogue et qui ne s'inscrivent pas dans une série se retrouvent dans une position flottante. C'est en particulier le cas des récits de Jijé, dont les biographies et le *Blanc Casque* sont en règle générale rassemblés en fin de catalogue, où ils se trouvent parfois vendus avec les figurines en latex ou les disques inspirés des aventures dessinées des héros de séries... D'ailleurs, après 1964, la présence des titres de Jijé au catalogue devient particulièrement résiduelle : le nombre de titres de *Jerry Spring* s'amenuise, et ses récits biographiques disparaissent à peu près totalement[144]. Ainsi, aucune collection ne

[142] Sur « Gag de poche », voir *infra*, II, « faire entrer les planches dans les poches ».

[143] Les albums de *L'Oncle Paul* sont vendus 180 F, et les albums brochés de *Lucky Luke* ou *Valhardi* coûtent 270 F.

[144] Il n'est bien sûr pas interdit de penser qu'outre la rationalisation du catalogue, cette marginalisation de celui qui fut pendant les années les plus critiques de l'entreprise le pilier de la maison, soit dûe à sa collaboration au journal *Pilote*, qui débute en 1965...

vient rassembler les titres épars ou les séries entretenant des affinités thématiques évidentes (western, aventure, humour, biographies...).

Le *Journal de Spirou* tout comme le paratexte des albums Dupuis témoignent d'une confusion persistante entre série et collection. Ainsi, lorsque dans le n°1185 du 29 décembre 1960, une publicité vante les mérite de « cadeaux qui vous iront droit au cœur ! », le texte de présentation annonce : « les albums édités par Spirou forment une collection formidable réalisée par des jeunes pour les jeunes. Tous les membres de la famille se disputeront le plaisir de les lire... » : l'ensemble des titres tirés du *Journal de Spirou* est donc présenté comme une seule collection. Cette pratique dure longtemps, témoignant de la persistance de l'impensé de la collection. Le courrier des lecteurs du journal, qui constitue un lieu privilégié de présentation et d'explicitation (voire de défense) de la politique éditoriale, témoigne ainsi de cette confusion. Le 30 janvier 1975, en réponse à un courrier du jeune Hugues Dayez, alors âgé de onze ans, Thierry Martens répond que

> plus de huit millions d'albums sont sortis en 1974 de nos presses, tirage composé en grande partie de rééditions et des nouveaux volumes paraissant dans les séries déjà bien établies. C'est un chiffre énorme, et aqui nous oblige à limiter, chaque année, le nombre de nouvelles collections lancées (...)[145]

Les termes de série et de collection sont utilisés indifféremment comme des synonymes. Un peu plus tôt, le même Thierry Martens annonce dans le courrier des lecteurs que « le département album étudie pour l'instant une nouvelle salve formidable de collections s'ajoutant aux quelque 300 albums que nous maintenons actuellement en librairie : *Sammy* démarre ce mois avec deux albums, puis ce sera au tour d'*Archie Cash*, *Les Petits Hommes*, *L'Oncle Paul*. On étudie d'autres possibilités […][146] ». Ou encore, en février 1975, à la demande d'un lecteur demandant si un album rassemblant les gags de la série « Pauvre Lampil » est prévu, il lui est répondu que ce n'est pas là un projet à court terme : « il faut un stock minimum de 100 à 200 planches pour lancer une collection d'albums, et notre pauvre Lampil est encore loin d'avoir accumulé cette réserve[147] ».

[145] Thierry Martens, « Au pied de vos lettres », *Spirou* n° 1920 du 30 janvier 1975, p. 8. Il répond à un courrier du futur journaliste spécialisé de la RTBF, né le 20 janvier 1964.
[146] Thierry Martens, « Au pied de vos lettres », *Spirou* n°1850 du 27 septembre 1973, p. 13.
[147] Thierry Martens, « Au pied de vos lettres », *Spirou* n°1924 du 27 février 1975, p. 11.

Ill. 28 Jijé, *Kamiliola*. Marcinelle, Dupuis, 1954, quatrième plat.

Le paratexte des albums Dupuis témoigne de ce même usage indifférencié des termes de collection et de série. Ainsi, le premier album de *Jerry Spring, Golden Creek. Le secret de la mine abandonnée* porte sur son premier plat la mention d'une « collection Jerry Spring » numéro 1. Les deux premeirs titres reprennent cette présentation à l'identique, ou le surtitre de collection / série, en capitales rouges, occulte largement le titre de l'épisode. En 1956, pour le troisième album, la présentation est revue : la mention de la collection et le numéro d'épisode sont toujours présents, mais se font alors plus discrets, et le titre d'épisode prend donc de l'importance. En 1958, le sixième titre devient simplement surtitré *Jerry Spring 6* avant de passer, l'année suivante, à « Une aventure de Jerry Spring », avant de repasser dès le titre suivant à *Jerry Spring* (1960), avant d'essayer le *Jerry Spring et Pancho* (1962), l'absence totale de surtitre (1964), le retour à *Jerry Spring* (1965) avant de renouer, en 1977, avec la *Collection Jerry Spring* dans une typographie western qui redouble l'ancrage générique de la série. Particulièrement nombreuses, les fluctuations dans la titulature de la série renvoient, au-delà du rapport douloureux qu'entretient Jijé à la série, mais aussi plus largement au flou du catalogue Dupuis en matière de séries et de collections.

Autre signe de cette confusion entre série et collection, plusieurs séries sont englobées dans des collections... qui ne comptent que cette unique série ! C'est le cas dès 1955 de la collection « Images de l'histoire du monde », qui n'est en fait qu'un surtitre de la collection

Les Timour, qui conte l'histoire d'une famille à travers différentes périodes historiques et aires géographiques. Deux décennies plus tard, les « Histoires peu ordinaires » publient entre 1976 et 1996 ne publient que la série *Jess Long*. Ces deux cas témoignent donc d'une utilisation originale de la titraille. Alors que son catalogue est structuré par des séries, réparties par nom de héros (exclusivement masculins jusqu'en 1971), le paratexte éditorial est donc utilisé non pour créer des regroupements d'ouvrages, mais pour approfondir la caractérisation de ces héros. Dans les pages du journal, le nom du héros peut se suffire à lui-même : Jess Long est assez éloquent pour planter un personnage américain, ne laissant plus alors au lecteur que le choix entre un cow-boy, un aviateur ou un policier... Cet emboîtement d'un titre de série, et d'un titre de collection ou, plutôt, d'un surtitre de série, permet ainsi à l'éditeur de proposer une caractérisation poussée de séries construites sur un modèle routinisé.

La première mention d'une véritable collection dans le catalogue de la maison Dupuis date de 1972 : avec sa collection « Album Okay », Dupuis témoigne d'une volonté de s'adapter au nouveau contexte d'un marché plus concurrentiel ; cette attitude reste cependant des plus velléitaires puisque, après six titres parus en quelques mois, la collection est passée aux oubliettes de son catalogue. Si on l'examine de près, pourtant, le cas de cette collection atteste des difficultés éprouvées, chez Dupuis, pour changer de paradigme éditorial et adopter cet objet exotique qu'est la collection. La collection est élaborée comme une plate-forme pour de nouvelles séries. Lancée en 1972, elle propose en effet six titres de séries inédites sous forme de livres, sous forme d'albums souples de 44 pages. Alors que la maison entame un mouvement de rationalisation de sa production, « Album Okay » offre un nouvel espace pour de « jeunes » auteurs. Sur les six dessinateurs publiés dans cette collection, seuls deux d'entre eux avaient signé des albums chez Dupuis auparavant : Arthur Piroton, qui avait publié en 1963 *Le Grand Raid*[148] et Will, qui est crédité de l'exécution des décors pour *Les Pirates du silence*[149] et a également signé quelques albums de la collection « Carrousel[150] ». Berck est en fait l'auteur le plus confirmé en librairie, mais sa première carrière s'est effectuée auprès de la concurrence, au Lombard ; fin 1971, il compte à son actif six titres de la série *Strapontin*, sur scénarios de

[148] Arthur Piroton, *Le Grand Raid*. Marcinelle, Dupuis, 1963. La série est interrompue après un titre seulement. Arthur Piroton est l'un des plus infortunés auteurs de Dupuis, du point de vue des publications en album. Ainsi, les *Krostons* acquièrent leur autonomie après le passage par la collection « Album Okay »... mais sous la plume de Paul Deliège.

[149] Maurice Rosy, André Franquin, Will, *Les Pirates du silence*, Marcinelle, Dupuis, 1958.

[150] Will participe ainsi à la réalisation des deux albums de « Carrousel » consacrés au personnage du petit Noël d'André Franquin, et signe seul le dessin d'*Antoine et l'anneau magique*, sur scénario de Charles Degotte, en 1968.

René Goscinny et Jacques Acar. Les auteurs publiés dans cette collection sont donc loin d'être des novices mais, dans le catalogue, font figure de nouveaux venus. Surtout, les titres proposés n'ont jamais été publiés jusque-là. Là où la « bibliothèque Charpentier » sélectionnait des textes à republier dans un ensemble, c'est la logique inverse qui prévaut ici, qui consiste utiliser la collection comme plate-forme de test. C'est, au fond, à une forme de référendum grandeur nature que se livrent les éditeurs avec cette collection, en ne consacrant une « collection » qu'aux séries qui ont fait leurs preuves dans la collection « album Okay ». *Isabelle* doit patienter jusqu'en 1983 pour accéder à une série autonome, mais la nouveauté qui est alors publiée est comme un deuxième volume, renvoyant à un titre depuis longtemps indisponible. *Câline et Calebasse* fait l'objet d'un volume publié dans la collection « Péchés de jeunesse », pour ne réapparaître chez Dupuis qu'en 1990. *Sandy et Hoppy* ne démontre pas son éventuelle rentabilité à Dupuis, qui s'en désintéresse avant de laisser le libraire-éditeur bruxellois Magic-Strip se charger de sa réédition à partir de 1980. La moitié des titres lancés dans la collection connaît donc une forme plus ou moins directe d'enterrement. L'autre moitié se voit rapidement consacrer des « collections » d'albums : *Sammy* est repris dès 1973, dans une série autonome qui reprend la numérotation à 1, tout comme *Les Petits hommes*, lancé en 1974[151] et *Les Krostons*, qui démarre l'année suivante. Cette reprise de la numérotation confirme, au besoin, le statut de brouillon de la collection « Album Okay », dont jusqu'à la mémoire est effacée.

Seule exception, la série *Sammy* qui, après de longues hésitations, entraîne par son succès une réédition de l'« album Okay » qui en a marqué les débuts. En 1973, la plainte d'un lecteur, qui déplore l'indisponibilité de cet album en librairie, fournit à Thierry Martens d'expliciter les contraintes de la politique éditoriale de Dupuis :

> Le lancement de toute collection d'album doit coïncider avec un certain nombre d'exigences « commerciales » afin que le succès soit atteint, que les frais de réalisation soient couverts et que l'éditeur puisse continuer à réaliser des albums de cet auteur. Ainsi les albums contenant un grand récit de 44 planches sont généralement mieux accueillis que les ouvrages recueillant plusieurs œuvres séparées : *Rhum Row,* premier grand récit de Sammy, a donc inauguré cette toute neuve collection. « Bon Vieux pour les Gorilles » et « Robots pour les Gorilles » ont été recueillis en un seul volume proposé dans la lancée du premier. « Gorilles et Spaghetti » ainsi que « Les Gorilles marquent des poings » devraient former le troisième, ou le quatrième album s'il est nécessaire d'intercaler le 44 planches d' « El Presidente » pour renouveler l'intérêt. Et il est même possible que, dans un avenir plus ou moins lointain, on réédite dans cette collection le premier album des Gorilles de Berck, publié originellement dans la collection « OKAY[152] ».

[151] *Alerte à Eslapion*, paru en « album Okay », n'est repris dans la série des *Petits hommes* qu'en 1986, où il prend alors le numéro 19 dans l'ordre des épisodes.

[152] Thierry Martens, « Vos lettres sont bien tapées », *Spirou* n°1862 du 20 décembre 1973, p. 30. Pour autant, la réédition n'intervient qu'en 1978, lorsque dix titres sont déjà parus.

Ce n'est donc que dans la deuxième moitié des années 1970 que l'usage des collections commence à se banaliser dans le catalogue des éditions Dupuis. Le tournant en est sans doute le lancement, en 1974, d'une collection « Histoire en bandes dessinées » qui permet de rassembler dans un ensemble des titres épars et parfois anciens, comme *Baden Powell* de Jijé, ou *Mermoz* de Charlier et Hubinon, ainsi que des récits de « L'Oncle Paul », dont le portrait figure, en médaillon, comme logo de collection : même alors, le lien avec le journal semble difficile à dénouer. En 1976, la collection « Péchés de jeunesse » s'attache à couper l'herbe sous le pied des libraires-éditeurs et autres éditeurs constituant leur catalogue aux dépens du fonds négligé des éditions Dupuis, en publiant des récits depuis longtemps indisponibles de *Spirou et Fantasio* (*L'Héritage*, *Radar le Robot*) ou des séries négligées (*Bonjour Bizu*, de Jean-Claude Fournier, *Sandy, du béton dans le désert,* de Willy Lambil). Malgré la présence de quelques véritables inédits, parmi lesquels les titres de Lambil et Fournier, cette collection apparaît essentiellement comme une manière pour l'éditeur de râcler ses fonds de tiroirs, et la collection peine à se départir de son image de purgatoire d'albums mal assumés, entre œuvres de jeunesse (les *Spirou et Fantasio* de Franquin), séries sulfureuses (quelques *Félix* que Tillieux avait créé pour *Héroïc-Albums, L'Epervier bleu* de Sirius) et, surtout, séries malaimées d'auteurs ayant acquis, entre-temps, une notoriété permettant d'envisager une rentabilité de l'opération, comme les aventures d'*Attila* de Rosy et Derib, rendu célèbre par sa série *Yakari,* publiée par Casterman[153].

On peut rapprocher cette collection d'une autre éphémère tentative, « Les meilleurs récits du journal *Spirou* », qui publie douze titres de 1979 à 1986, afin de recycler le *Blanc-Casque* de Jijé, de rassembler quelques récits trop courts pour faire l'objet d'albums isolés (*Spécial animaux*, ou *Contes de Noël,* qui rassemblent tous deux des récits d'auteurs divers) et surtout de republier des récits signés Mittéï restés inédits en album. Dans la lignée des « Albums Okay », la collection « Carte blanche Spirou » accueille des récits inédits en albums avec une prédilection pour les jeunes auteurs. Ainsi, *Les Démêlés d'Arnest Ringard et Augraphie* qui ouvre la collection en 1981, bien que scénarisée par les vétérans André Franquin et Yvan Delporte, est dessinée par Frédéric Jannin, né en 1956, et qui n'a alors à son actif que deux albums... dont Dupuis n'avait pas voulu[154]. Mais la collection s'interrompt après seulement dix titres, en 1985.

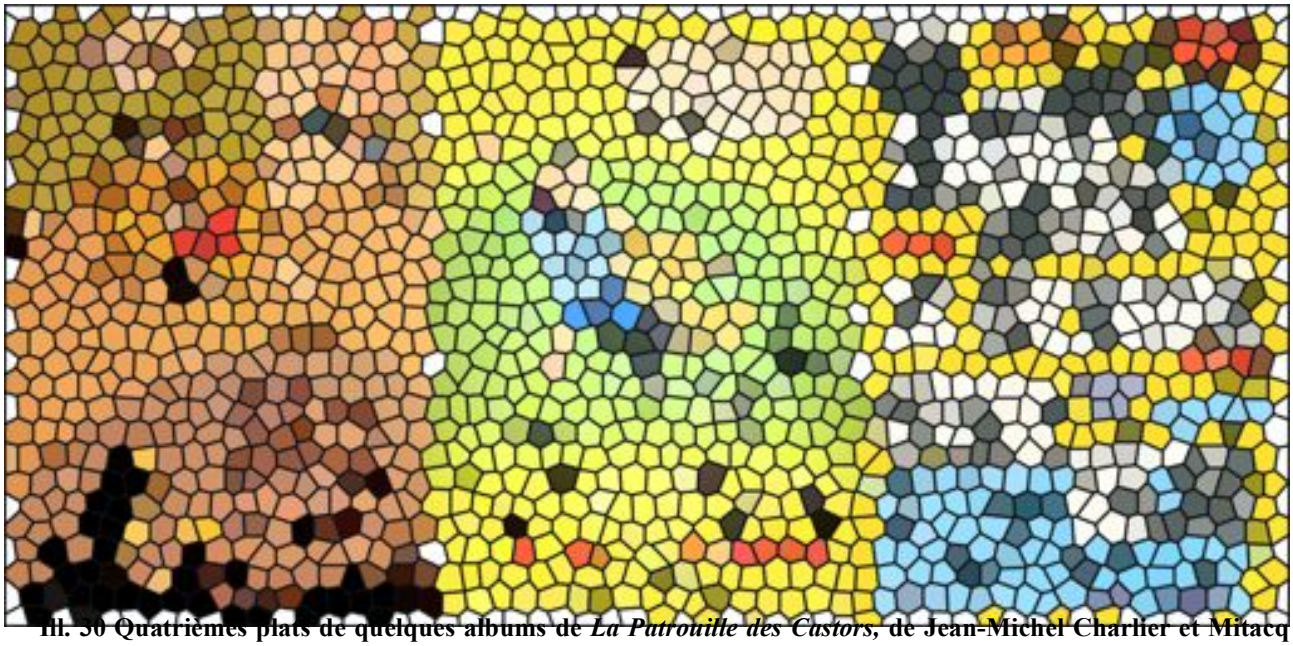
[153] Sylvain Lesage, « Attila, un James Bond canin... et suisse », *op. cit.*

[154] Thierry Culliford, Frédéric Jannin, *Germain et nous*, Paris, Audie, coll. « Les albums Fluide Glacial », 1979 et Frédéric Jannin, *La Revanche de Rockman*, Bruxelles, DistriBD, coll. « BéDéBile », 1979.

De fait, si l'on cherche à observer une réelle inflexion dans l'attitude de Dupuis à l'égard de la collection, il faut attendre jusqu'en 1989 avec le lancement de la collection « Aire libre » qui renouvelle les formes de narration qu'offre Dupuis, ouvrant le catalogue de l'éditeur depuis longtemps cramponné sur ses quarante-huit pages à des narrations amples banalisées depuis une décennie, entre autres par Casterman, avec des titres comme *S.O.S. Bonheur* de Van Hamme et Griffo, ou *Le Voyage en Italie*, deux titres publiés dès le début de la collection, et répartis sur plusieurs volumes s'offrant chacun comme autant de chapitres dans une narration ininterrompue, à la différence de séries classiques. Les albums de Dupuis se projettent donc dans un intertexte réduit essentiellement à deux niveaux, celui de la série et celui de l'ensemble du catalogue. Les quatrièmes plats constituent l'un des espaces privilégiés où se joue cette inscription dans l'intertexte. L'insertion la plus classique dans l'espace de la série consiste à rappeler la liste des titres disponibles. Après deux titres aux quatrièmes plats vierges, *La Revanche des fils du ciel* en 1950 comporte une illustration à bords perdus ; celui-ci présente les héros de la série sur un registre apaisé et souriant, quand le dessin de couverture joue la dramatisation. Cette illustration est accompagnée de la liste des titres précédemment parus. Cet espace paratextuel peut également servir à annoncer des aventures à paraître, voire la suite de l'aventure contenue dans l'album, quand il s'agit d'un épisode découpé en plusieurs volets.

Ill. 29. André Franquin, Les Chapeaux noirs. Marcinelle, Dupuis, 1952, quatrième plat

Ainsi, en 1952, le quatrième plat de *Spirou et les héritiers* (ill. 5) présente les quatre autres albums parus (incluant donc les albums carrés en passe de disparaître du catalogue), mais annonce aussi le sixième album (*Spirou et les héritiers*, qui sera renuméroté en quatrième position) en présentant les ingrédients essentiels du récit : « des inventions étranges, de l'action... et l'animal inconnu de la forêt vierge » – à savoir le Marsupilami, qui fait alors sa première apparition.



Ill. 30 Quatrièmes plats de quelques albums de *La Patrouille des Castors*, de Jean-Michel Charlier et Mitacq ; de gauche à droite, *Le Mystère de Grosbois* (premier titre, 1957), *La Bouteille à la mer* (cinquième titre, 1959) et *Le Hameau englouti* (huitième titre, 1961).

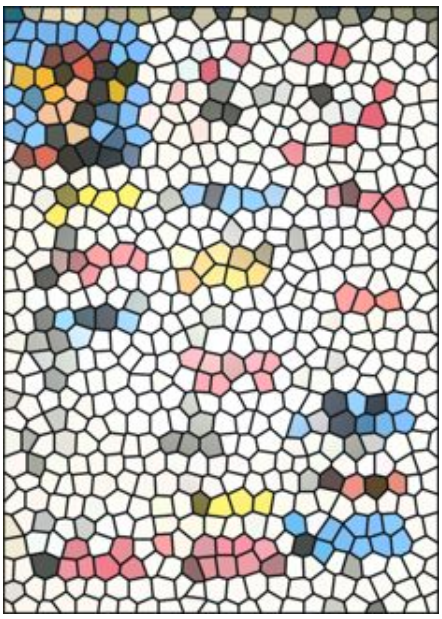
Les albums de la série scout *La Patrouille des Castors* systématisent cette présentation par prolepse dans les premières années de publication. Les deux premiers albums présentent ainsi sur le quatrième plat une précoce représentation de l'auteur au travail, en train de « prépare[r] son prochain album ». Ce dispositif est abandonné au troisième volume, mais l'auteur place de nombreux éléments pour alimenter un suspense, et nourrir une curiosité à l'égard du titre suivant. Plus classique, le deuxième dispositif que l'on peut observer au quatrième plat d'*Une bouteille à la mer*, en 1959, fournit un élément mystérieux pour vivifier les spéculations du lecteur ; *Le Hameau englouti*, en 1961, présente pour sa part un dispositif singulier, où des cases choisies pour les portes qu'elles ouvrent vers le mystère se trouvent commentées par une voie tierce qui annote les dessins de Mitacq. Cette fonction de commentaire sur la série en cours du quatrième plat se trouve également investie par Peyo, pour son album *La Pierre de Lune*. Commencée sous le titre *Une aventure de Johan*, la série introduit comme faire-valoir au héros sérieux qu'est le jeune page, le lutin Pirlouit. Peyo ménage ses effets et, dans *Le Lutin du Bois aux roches*,

ne fait apparaître le personnage qu'après plusieurs planches dans lesquelles les personnages ne font entendre que le mystérieux cri « Piiirlouit ! ». Le quatrième plat du *Maître de Roucybeuf*, en annonçant l'épisode à venir, reprend cet effet de suspense efficace pour caractériser le personnage. Après *Le Lutin du Bois aux roches*, Pirlouit est intégré à l'univers de la série, rebaptisée *Une aventure de Johan... et Pirlouit* ; le quatrième plat fournit alors l'espace à Peyo reconstituant l'itinéraire de la série, d'un Johan seul à sa rencontre avec le facétieux lutin.

Ill. 31. Peyo, trois quatrièmes plats de la série Johan : Le Châtiment de Basenhau (1954), Le Maître de Roucybeuf (1954), La Pierre de lune (1956).

Dans le cas des albums Dupuis, ces quatrièmes plats spécifiques à la série doublent une page intérieure de publicité placée en fin de récit, juste avant les gardes lorsque l'album est cartonné. Dupuis pousse dans ces pages la structuration du catalogue par séries à son apogée, en présentant chacune des série sous un titre, accompagné d'un médaillon du ou des héros portant la série. Dans ce dispositif se trouve sans doute résumée la réduction du catalogue à un ensemble de séries, portés par des personnages incarnant des types : le scout, le pilote, le détective, le chevalier... autant de types repris, sur les couvertures des albums, dans des bandeaux qui inscrivent chaque série dans un horizon générique immédiatement lisible. Cette unification du catalogue sous le principe de la série en vient même à concerner jusqu'aux *Histoires vraies de l'Oncle Paul* : l'Oncle Paul définit par son personnage une collection pourtant constituée d'histoires vraies pourtant sans autre récurrence que celle du narrateur instroduisant chaque récit[155].

[155] Olivier Piffault, « Des séries et des bulles », *op. cit.*, p. 128.



Ill. 32. Peyo, *Le Sire de Montrésor*. Marcinelle, Dupuis, 1989, p. 47.

B. Le Lombard : une conversion précoce au principe de la collection

Alors que Dupuis ne vient à la collection que tardivement et avec réticences, le concurrent bruxellois de la rue du Lombard adopte bien plus tôt une politique de collection. Dupuis présente dans l'après-guerre un catalogue hétéroclite du point de vue des paginations et des caractéristiques ; à l'inverse, le Lombard se démarque d'emblée par une attention portée à l'homogénéité de son catalogue d'ouvrages, rassemblés dans la « collection du Lombard ». Cette attention formelle à l'égard de la fabrication d'albums luxueux est d'autant plus saisissante que son fondateur, Raymond Leblanc, n'a pas la moindre expérience de l'édition, en-dehors de son expérience personnelle d'auteur, lorsqu'il écrit en 1942 *Dés pipés, journal d'un chasseur ardennais*[156]. Quand bien même les albums d'Hergé restent la chasse gardée de Casterman, il semble cependant que ce soit de ce côté qu'il faille chercher l'inspiration décisive. Les éléments archivistiques manquent cependant pour appuyer ou infirmer cette hypothèse, mais on peut imaginer que Raymond Leblanc ne souhaitait pas rester en deçà de son concurrent tournaisien. En recrutant Hergé, en plaçant celui-ci au poste de directeur artistique du *Journal de Tintin*, c'est une marque de qualité que l'ancien fonctionnaire des douanes engage. Nouveau venu sur la scène éditoriale belge, Raymond Leblanc apprend vite, et cherche manifestement à s'affranchir de « l'éthos techniciste » qui caractérise son concurrent carolo. Mais sa démarche est d'emblée transnationale, et on peut également envisager les caractéristiques formelles de ses

[156] Raymond Leblanc, *Dés pipés, journal d'un chasseur ardennais*. Bruxelles, André Gilbert, 1942, un ouvrage dans lequel il raconte son expérience d'officier de réserve mobilisé pendant la guerre.

ouvrages et leur rassemblement dans une « collection du Lombard » comme autant de signes par lesquels l'éditeur entreprend de définir son lectorat outre-Quiévrain.

Un rôle majeur est vraisemblablement joué, au Lombard, par Evany. Né en 1910 et passé par le scoutisme, Eugène Van Nyverseel, qui signe Evany, est le premier collaborateur d'Hergé et décharge ce dernier des travaux annexes au *Petit Vingtième* à partir de janvier 1929. Hergé lui délègue d'abord l'illustration de poèmes puis lui confie son personnage de Totor. Après la guerre, ce grand ami d'Edgar P. Jacobs[157] entre assez naturellement dans l'équipe naissante des éditions du Lombard : si Hergé conserve le titre de directeur artistique du journal, il en constitue plutôt la conscience – voire la statue du commandeur – les fonctions quotidiennes étant assurées par Evany, à la tête du studio de dessin du *Journal de Tintin*[158]. Devenu chef du service artistique du journal, Evany est un maquettiste de l'ombre qui œuvre toute sa vie aux côtés d'Edgar P. Jacobs.

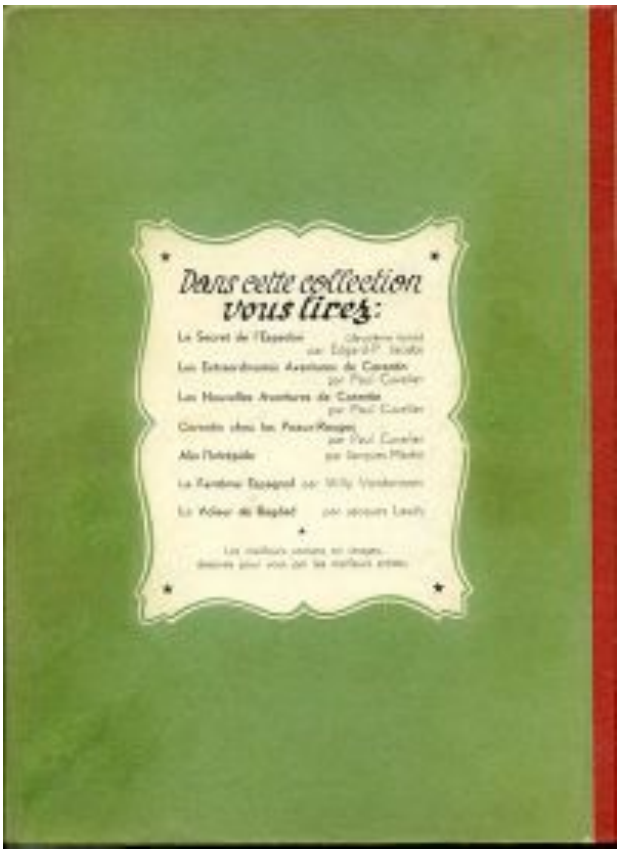
Il semble donc que ce collaborateur de la première heure d'Hergé, ami proche de Jacobs, qui a touché de la mise en page au *Petit Vingtième*, se soit chargé de la réalisation des premiers albums édités à l'enseigne du Lombard, le recueil du *Secret de l'espadon* de son ami Edgar P. Jacobs, sorti pour la Saint-Nicolas 1950 et *L'extraordinaire Odyssée de Corentin Feldoë* de Paul Cuvelier, sorti peu après, pour Noël. Les propriétés matérielles de ces albums démarquent d'emblée le Lombard de la plus grande banalité des formes adoptées par Dupuis, venu de l'imprimerie et de l'édition populaire, et qui privilégie les formats souples ou les cartonnages bon marché. Le Lombard adopte au contraire toutes les marques distinctives de l'édition d'albums pour enfants empreinte d'un luxe relatif, dans la lignée des albums de *Tintin*. Avec leurs 64 pages, leur cartonnage épais, les dos toilés et des quatrièmes plats qui annonce les titres de la collection dans un cartouche en forme de peau d'ours, la « collection du Lombard » impose une marque de fabrique immédiatement reconnaissable. Cette qualité formelle de la fabrication éclaire également la réaction furieuse d'Hergé[159] : avec la « collection du Lombard », Hergé perd en effet une forme de monopole sur l'album de bande dessinée belge de luxe.

La volonté de positionner le Lombard sur le créneau de l'album de luxe ne s'observe pas seulement par les caractéristiques formelles des titres sélectionnés pour la collection,

[157] Benoît Mouchart, François Rivière, *La Damnation d'Edgar P. Jacobs*. Paris, Seuil, « Points / Essais », 2003, p. 215.

[158] Les témoignages concernant ce personnage sont malheureusement des plus rares. On peut se rapporter aux souvenirs ténus qu'en conservent Liliane et Fred Funcken, ou encore François Craenhals, dans le recueil d'entretiens d'Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.* Sur les débuts d'Evany au *Petit Vingtième,* voir également Benoît Peeters, *Hergé : fils de Tintin*, Paris, Flammarion, 2003.

[159] Cf *supra*, I, « Georges Dargaud, Raymond Leblanc : de nouveaux venus dans l'univers de l'édition ».

mais également par le choix d'une démarche jusque-là quasi-inédite dans ce secteur éditorial : le tirage de tête. Cette pratique, venue de la bibliophilie, confère à la première passe une valeur supérieure au tirage courant. En transposant cette pratique à l'album de bande dessinée, le Lombard reprend une pratique déjà initiée par Hergé avec ses albums de *Tintin* qu'il publiait à l'enseigne du *Petit « Vingtième »* : les éditions originales des *Aventures de Tintin, reporter au Petit « Vingtième » au pays des Soviets* (1930) et des *Aventures de Tintin, reporter au Petit « Vingtième » au Congo* (1931), tirées apparemment à 10 000 exemplaires, comptent 500 exemplaires numérotés, appartenant au premier mille. Ces exemplaires sont proposés uniquement en souscription, les premiers souscripteurs ayant la chance de recevoir un exemplaire numéroté et signé de Tintin (signé par Hergé) et Milou (de la main gauche de Germaine, sa future femme).

Ill. 33. Edgar P. Jacobs, *Le Secret de l'Espadon.* Bruxelles, Ed. du Lombard, « Collection du Lombard », 1950, quatrième plat.

La pratique d'un tirage de tête est reprise par les éditions du Lombard, et les cinq cents exemplaires du premier volume du *Secret de l'Espadon* sont imprimés sur papier alfa, un papier particulièrement souple et soyeux ; le deuxième volume du récit, sorti de presse en 1953, est accompagné d'un princeps bien plus exclusif, puisque seule trente à cinquante

exemplaires sur papier floréal[160]. L'opération s'avère-t-elle commercialement décevante, ou Hergé fait-il pression pour l'éditeur de son journal pour qu'il interrompe cette pratique ? En l'absence de réponse archivistique, force est de privilégier cette dernière hypothèse, dans la mesure où Casterman n'a pas repris à son compte cette pratique lors du passage de Tintin à Tournai, et il faut attendre 1958 et la sortie de *Coke en stock* pour voir réapparaître des tirages de tête de *Tintin*.

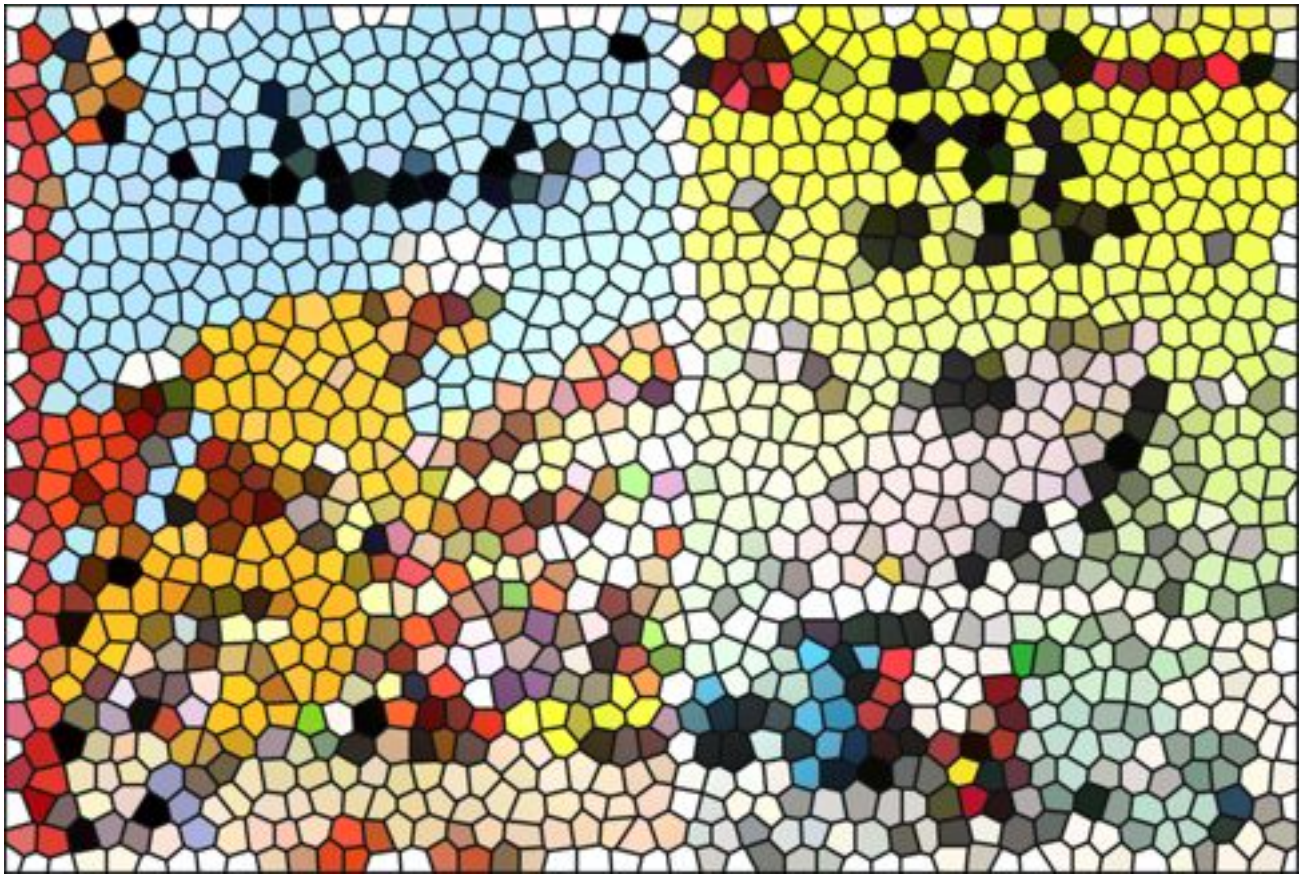
Le quatrième plat de l'album programmatique du Lombard affirme l'identité de la collection, sous le signe de la qualité qui semble guider Raymond Leblanc : « les meilleurs romans en images, dessinés pour vous par les meilleurs artistes ». Au-delà de l'affirmation promotionnelle classique, cette annonce propose un dernier déplacement, anodin en apparence mais sans peut-être la caractéristique la plus importante de la collection : la reconnaissance des auteurs. Chaque dessinateur est systématiquement identifié – contrastant avec les pratiques de Dupuis, qui présente certes les auteurs dans les pages de son journal, mais concentre tout son effort promotionnel sur les séries[161]. Cette reconnaissance s'inscrit dès la présentation de la collection, en vantant conventionnellement « les meilleurs artistes » mais, surtout, les auteurs sont systématiquement mentionnés. En ceci, la « collection du Lombard » constitue un jalon important dans la construction sociale du dessinateur de bande dessinée comme auteur à part entière – pour le scénariste, en revanche, il faudra encore patienter longtemps.

À quelques années d'intervalle, la « collection du Lombard » connaît deux inflexions formelles qui témoignent d'un virage stratégique. En 1958, la « collection du Lombard » adopte un quatrième plat dit « à damier », qui marque une première inflexion ; surtout, en 1963, les quatrièmes plats communs à la collection sont abandonnés. Ces deux évolutions témoignent de l'éclatement de la collection sous le principe de la série, qui structure la prépublication des récits dans le *Journal de Tintin*. Le quatrième plat « à damier » fait succéder, à la peau d'ours qui singeait les réalisations du livre pour enfants au XIX^{e} siècle

[160] Nous n'avons pu identifier ce papier, ni consulter d'exemplaire de ce titre, particulièrement rare. Le *BDM* indique pour sa part qu'outre les cinquante exemplaires numérotés de 1 à 50, deux exemplaires « hors commerce » étaient numérotés A et B. Mais compte tenu du nombre très faible d'exemplaires de ce *princeps*, on peut douter qu'il ait atteint les rayons des librairies, et s'est sans doute vu cantonné, dans un premier temps, à une circulation privée dans les relations de l'auteur voire, éventuellement, de son éditeur. Ce n'est que dans un deuxième temps que ces ouvrages gagnent les réseaux de librairie, à la faveur de la montée en puissance de la collection qui établit ces ouvrages de circulation restreinte comme pièces cardinales des collectionneurs d'albums de Jacobs.

[161] Dans les catalogues d'étrennes, il est rarissime qu'un auteur soit mentionné chez Dupuis ; en 1956, le *Baden Powell* de Jijé est même attribué à un certain « Jigé ». Le contraste est donc manifeste avec le Lombard qui, la même année, crédite l'ensemble de ses titres du nom de leur auteur. Au contraire, Dargaud, qui diffuse en France les albums du Lombard, occulte dans son matériel publicitaire les noms de séries (*Blake et Mortimer, Michel Vaillant*...) pour mettre l'accent sur le nom des auteurs, sauf dans le cas de la série *Chick Bill*, au nombre de titres élevé.

une mosaïque des têtes des héros de la collection. Surtout, les premiers plats sont de plus en plus ornés de petits médaillons accompagnant le titre de la série, et présentant le héros. Grâce à cet artifice, la couverture ne mentionne que discrètement le titre de la série, permettant de concentrer la titraille sur le titre de l'épisode. Alors que les albums Dupuis, à la même époque, utilisent conjointement vignette-portrait et surtitre de série très visible, le Lombard cantonne cette dernière information au second plan, comme le montre une comparaison entre deux titres contemporains.



Ill. 34. Jean Graton, Le Grand Défi. Bruxelles, Le Lombard, "Collection du Lombard", 1959 ; Jean-Michel Charlier, Victor Hubinon, S.O.S. Soucoupes volantes ! Marcinelle, Dupuis, 1959.

Tout en conservant son unité formelle, la « collection du Lombard » craque donc sous la pression des séries. En 1963, alors que la collection survit formellement, elle n'est plus qu'une coquille vide, renvoyant essentiellement aux propriétés formelles des albums, par opposition aux titres de la collection « Jeune Europe ». Sur le premier plat, on ne note aucune différence avec la période précédente ; en revanche, le quatrième plat est individualisé par série. On peut en prendre comme exemple la série *Les Exploits de Michel Vaillant*, dont la nouveauté de 1963 présente un nouveau quatrième plat, récapitulant la

liste des titres parus, présentant les personnages principaux de l'époque[162]. Si cette présentation reste assez classique, la présence d'une photo de l'auteur est plus originale, même si les éléments biographiques restent encore des plus sommaires : le texte d'accompagnement est en effet dédié au héros : « Avec Michel Vaillant, l'auteur nous présente mieux qu'un héros d'aventures. Il nous donne un véritable ami, fort, courageux et loyal ». La photo des auteurs n'est pas systématiquement présente sur les quatrièmes plats (la série *Dan Cooper*, par exemple, s'en dispense), mais elle peut aussi donner lieu à des présentations plus poussées, comme on l'observe sur les quatrièmes plats de la série *Ric Hochet* : « Le scénariste A.P. Duchateau et le dessinateur Tibet : deux grands amis qui ont réuni leurs talents pour créer Ric Hochet, un des héros favoris des lecteurs du *Journal Tintin* ».

Au début des années 1960, la « collection du Lombard » est définitivement interrompue, laissant la place à des albums rassemblés uniquement par série[163]. La mention « une histoire du journal *Tintin* », que l'on trouve sur le premier plat de très nombreux titres, est particulièrement ambiguë, puisqu'elle se retrouve sur l'ensemble des albums du Lombard, qui lance parallèlement en 1964 une collection appelée « une histoire du journal *Tintin* » d'albums souples de trente pages... La mention de couverture « une histoire du journal Tintin » n'est donc alors, sur les albums cartonnés, plus qu'une mention générique qui recouvre une structuration du catalogue qui s'est définitivement convertie au principe de la série.

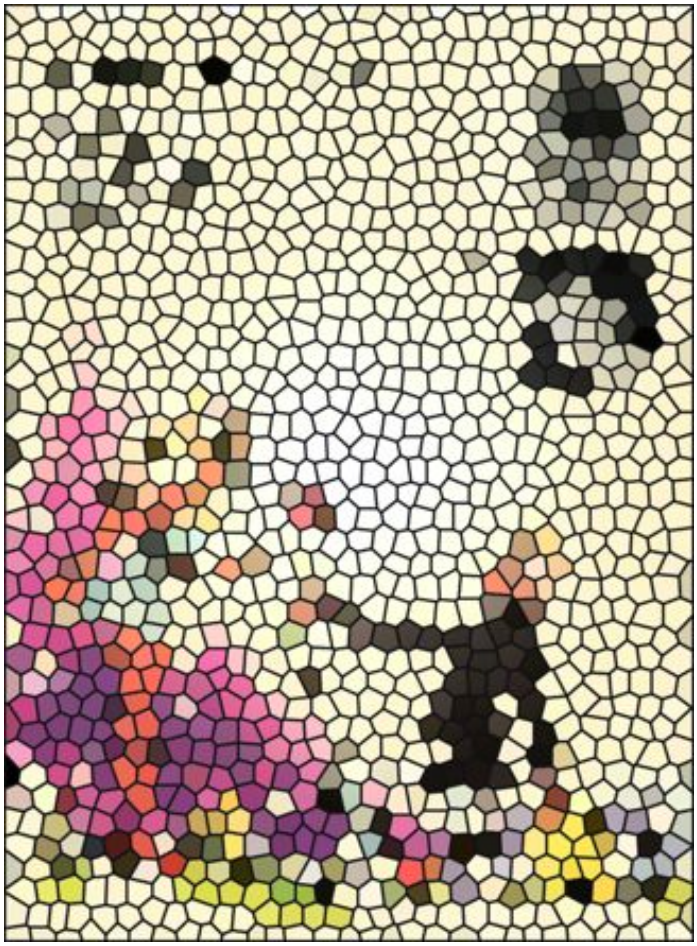
Outre la série, le seul principe de structuration du catalogue n'est donc plus que la différence entre albums cartonnés, hérités de la « collection du Lombard » et les albums souples, hérités des albums de Vanderteen publiés... dans la « collection du Lombard ». Plusieurs collections se chevauchent pour accueillir ces séries : la collection « Jeune Europe » de 1960 à 1977, qui publie 115 albums de 44 planches, pendant que la collection « Une histoire du journal *Tintin* » ne publie que des titres de 32 planches de 1964 à 1970 (36 titres au total), date à laquelle elle est relayée par la collection « Vedette » de 1970 à

[162] Ce quatrième plat reste inchangé jusqu'au dix-neuvième titre de la série, alors même que des personnages nouveaux ont pris de l'importance, à commencer par Françoise Latour, qui fait son apparition dans *Le 13 est au départ*, en 1963 sous les traits d'une journaliste effrontée travaillant pour *Line*. Cet alter ego de Seccotine réapparaît en 1966 sous les traits d'une séduisante jeune femme, avec qui le pilote automobile entame un flirt poussé qui se conclut en 1974 par le mariage de Michel Vaillant avec la fille du meilleur ami de son père, dans *Des filles et des moteurs*.

[163] La collection est en perte de vitesse depuis 1962, mais jusqu'en 1965, les séries *Ric Hochet* et *Michel Vaillant* sont encore englobées dans la collection. Celle-ci subsiste paradoxalement après son arrêt. Ainsi, pour différencier le titre broché des titres cartonnés de la série *Bruno Brazil*, le quatrième plat du quatrième volume, *Aventure à Manhattan*, publié en 1971, distingue le premier titre publié dans la collection « Jeune Europe » de ceux publiés dans la « collection du Lombard », qui a alors pourtant cessé d'exister.

1977 (cinquante titres). Ces collections souples accueillent des séries considérées à un titre ou un autre comme « secondaires », mais aussi de nouvelles séries qui doivent faire leurs preuves en broché avant de se voir consentir un cartonnage : c'est le cas d'*Olivier Rameau*, qui après quatre titres en collection « Jeune Europe » (1970-1973) passe au cartonnage en 1974, ou de *Bruno Brazil* qui, après deux titres publiés en 1969 et 1970 en « Jeune Europe », poursuit ses aventures sous cartonnage en 1971.

Des albums cartonnés aux albums brochés, une différence paratextuelle sépare les deux types d'ouvrages : la place allouée aux auteurs dans le paratexte éditorial. Là où les quatrièmes plats des collections souples ne renvoient qu'au *Journal de Tintin*, les quatrièmes plats des titres cartonnés continuent à accorder une place minimale à l'auteur. Seul *Dan Cooper* continue à échapper à la règle, mais les présentations d'auteurs ont dans l'ensemble tendance à s'accroître, comme l'atteste le quatrième plat de la série *Olivier Rameau* à partir de son passage aux albums cartonnés.



Ill. 35. Greg, Dany, *Le Voyage en Absurdie*. Bruxelles, Ed. du Lombard, « Une histoire du journal Tintin », 1974, quatrième plat.

C. Fleurus : poids de la collection et bande dessinée religieuse

Dans le paysage de la bande dessinée pour enfants des années 1950-1960, c'est sans doute Fleurus qui se livre à la structuration la plus fine de son catalogue. La maison, née de l'Union des Œuvres catholiques de France (U.O.C.F.), publie à partir de 1929 les journaux *Cœurs vaillants* puis *Âmes vaillantes*, et concurrence la Maison de la Bonne presse sur le terrain des publications catholiques pour la jeunesse. Outre ses principales séries, la maison Fleurus adopte précocement le principe de la collection pour assembler des récits épars centrés sur le message évangélique. Le cas de la structuration du catalogue Fleurus permet donc également d'évoquer les spécificités de l'album de bande dessinée religieux, qui de chasse gardée des éditions Fleurus dans les années 1950 tend à se banaliser après Vatican II, au point de constituer un nouveau genre. Ainsi, alors que Fleurus s'éloigne de plus en plus du socle de la bande dessinée religieuse pour laïciser son catalogue, les éditeurs laïques s'emparent eux-mêmes de la Bible et des récits d'inspiration religieuse.

Outre ses collections d'albums religieux, les albums de bande dessinée que Fleurus édite après-guerre, s'ils s'inscrivent dans la logique de série qui structure l'ensemble de la création, s'insèrent également dans des collections. La série restée la plus célèbre, *Sylvain et Sylvette*, passe ainsi de 1953 à 1990 par pas moins de quatre collections : la série commence son histoire éditoriale dans la collection « Fleurette » de 1953 à 1966, passe dans la « Nouvelle série Fleurette » de 1967 à 1979, puis passe dans les collections Séribis (1975-1985) et « Albums Fleurette » (1977 à 1985). L'ensemble du catalogue de bandes dessinées des éditions Fleurus se structure au fil des années 1950, la maison proposant de plus en plus systématiquement des déclinaisons sous forme d'albums des héros de bande dessinée qui animent ses titres de presse. Ainsi, au milieu des années 1950, son catalogue se divise en trois collections : les « albums Fleurette », « la grande collection pour les petits », qui publie les aventures de *Sylvain et Sylvette* ainsi que celles de *Perlin et Pinpin* ; les « albums Fleurdor » qui publient des récits d'aventures et de l'humour en albums à l'italienne et rassemblent « 64 pages d'intrépidité et d'humour », avec pas moins de « 600 illustrations en quatre couleurs[164] », tandis que les « albums Fleurus » constituent le fleuron de la maison, qualifiés de « prince des albums illustrés ». Ces trois collections obéissent à une gradation de prix (respectivement 150, 300 et 450 F en 1954), mais surtout à une gradation par tranche d'âge, des récits pour tout-petits (les nains *Perlin et Pinpin*) aux

[164] *Catalogue des livres d'étrennes* 1955.

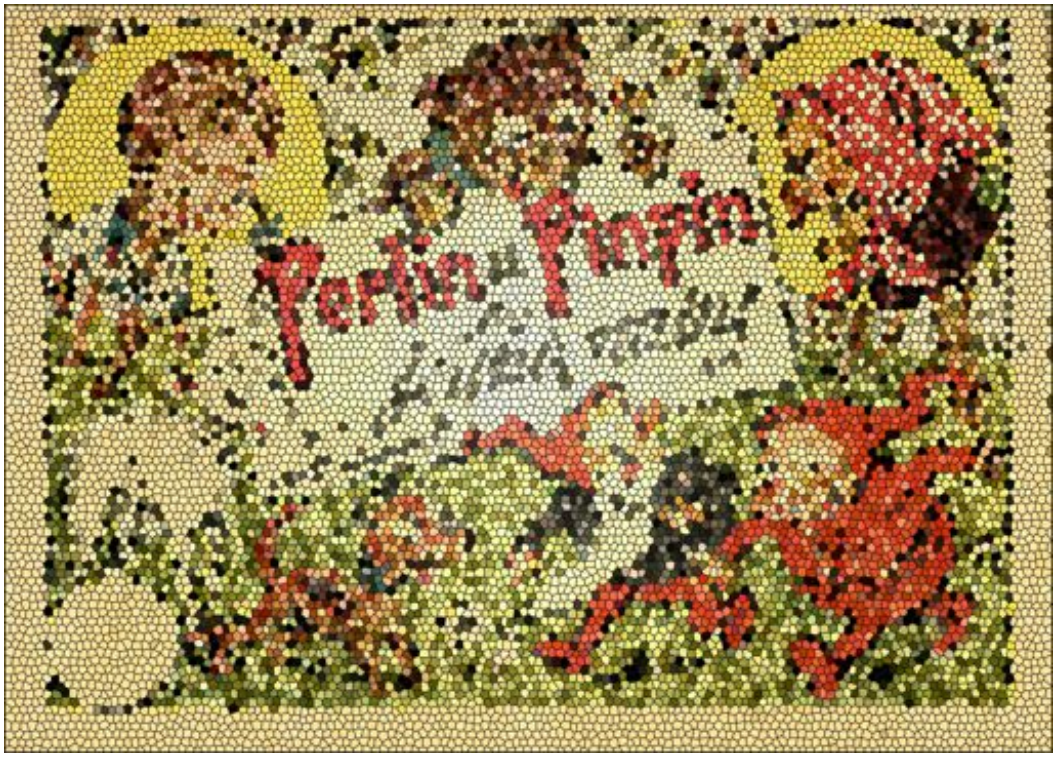
albums de *Fripounet et Marisette.* La structuration du catalogue par prix de vente est tellement forte que, en 1961, les albums sont classés par leur prix de vente.

Fleurus occupe une position paradoxale dans l'espace éditorial de la bande dessinée, forgée à la fois d'écart et d'attention constante aux propositions de la concurrence. D'un côté, en effet, les catalogue de Fleurus, le paratexte de ses albums, témoignent d'une difficulté tenace à assumer la bande dessinée, qui reste presqu'un impensé jusqu'aux années 1960, alors même que, de 1948 à 1959, l'éditeur publie au moins 92 albums de bande dessinée de fiction, sans compter les 46 titres à prétention documentaire de la collection « Belles Histoires et Belles vies ». Semblable à M. Jourdain, Fleurus publie de la bande dessinée sans le savoir – ou plutôt, en refusant d'assumer ce stigmate. Fin 1956, les « albums Fleurus » sont encore présentés comme des « albums reliés – couverture cartonnée, dos renforcé toile – grand format : 280x290 – 48 pages illustrées de plus de 600 dessins en couleurs – présentation soignée ». Ni les termes de récits en images, de films illustrés ou autres périphrases en usage ne parviennent chez Fleurus, qui contourne la difficulté de vendre de la bande dessinée sans le dire en mettant l'accent sur le nombre de dessins et « illustrations » contenus dans les ouvrages concernés. En 1963 encore, la collection « Fleurette » est présentée comme un ensemble d'albums de vingt pages contenant « 240 illustrations en 4 couleurs ». Si l'éditeur évite soigneusement le vocable de « bande dessinée » ou des expressions antérieures qui pourraient y renvoyer, Fleurus ne s'inscrit pas pour antant à contre-courant des pratiques éditoriales de la bande dessinée. En effet, le travail de refonte des collections qu'il entreprend témoigne d'une attention à adapter ses formes de publication aux formats dominants.

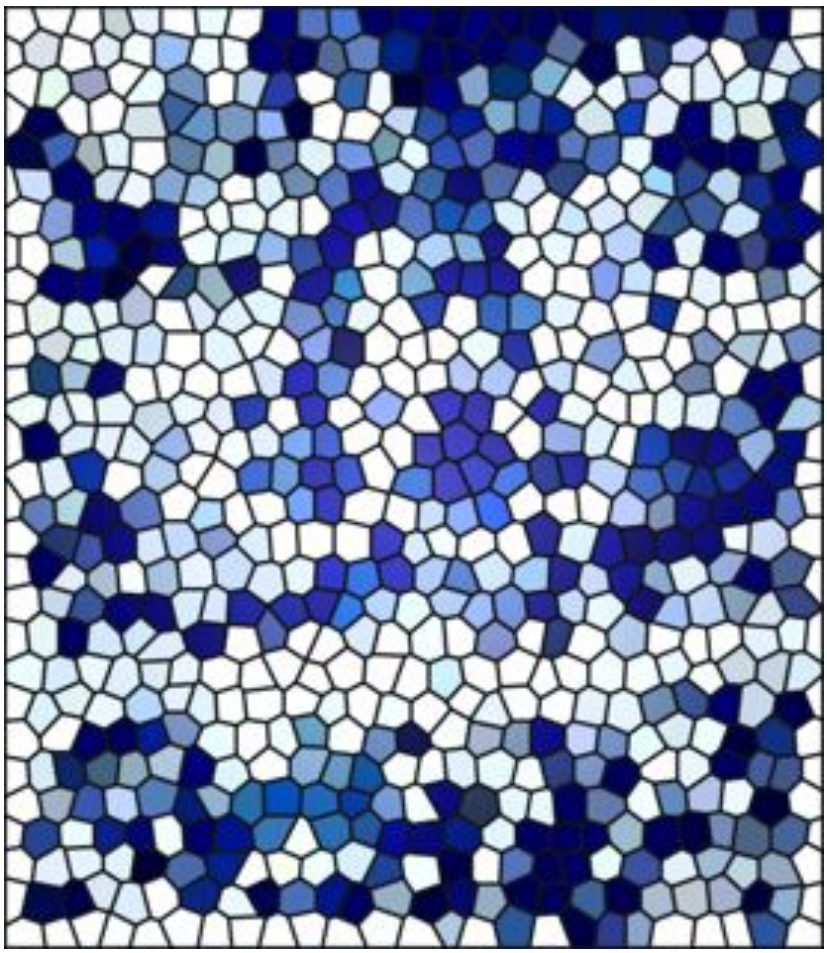
C'est pendant la Seconde Guerre mondiale qu'apparaissent les premiers albums de Fleurus, probablement en 1943 avec la publication d'un album *Perlin et Pinpin,* de Maurice Cuvillier. Né en 1897, Maurice Cuvillier commence sa carrière comme dessinateur pour *Le Pêle-Mêle, L'Almanach Vermot* ou encore *Le Dimanche illustré* puis, dans les années 1930, collabore à *Lisette, Guignol* et *Pierrot,* avant de créer pour *Âmes vaillantes* les personnages de Perlin et Pinpin. Un premier titre tiré des planches d'*Âmes vaillantes* avait paru en 1941 dans un album à la française, à l'enseigne de la Croisade des enfants, à Namur, l'éditeur qui avait publié *Le Dévouement de Jojo* par lequel Jijé commença sa carrière[165]. Les joyeux lutins et la petite Malou font leur apparition en album Fleurus en 1943, sous la forme de fascicules identiques aux récits complets. *Perlin et Pinpin les joyeux nains* compte ainsi

[165] On peut également relever le fait que Maurice Cuvillier a publié, dès 1937, un premier album chez ce même éditeur, *Les mille et une aventures de Zimbo et Zimba*.

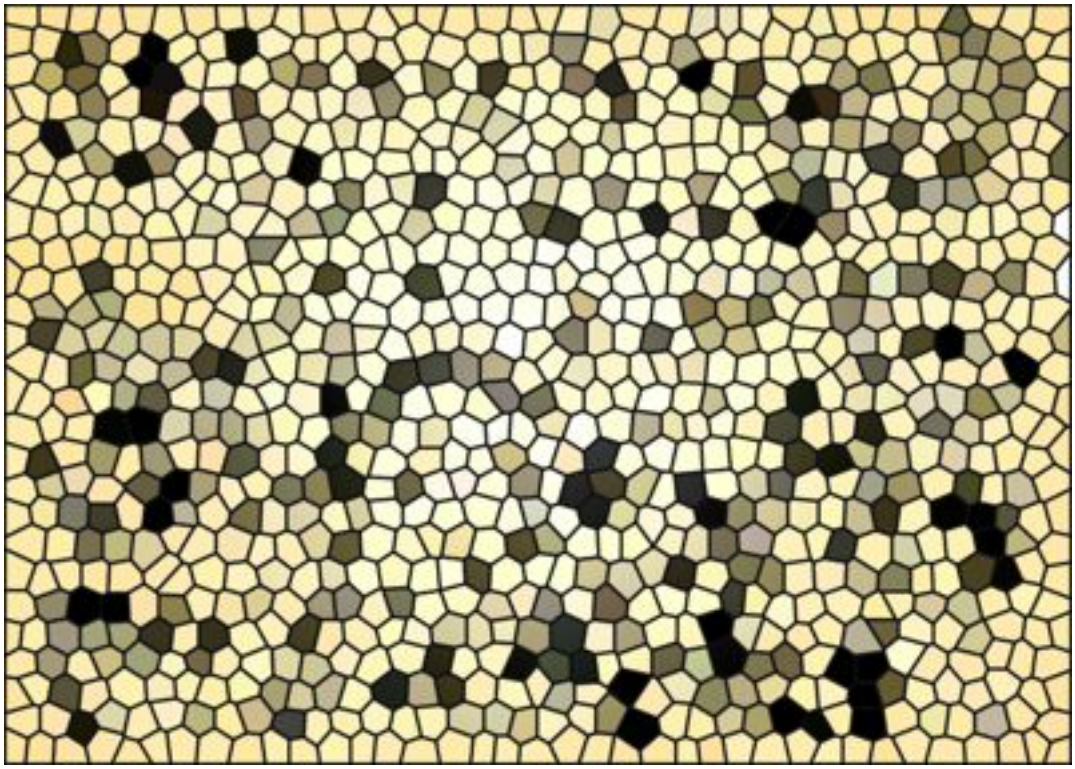
seize pages à l'italienne, avec un premier et un quatrième plat en couleurs, et à l'intérieur sept épisodes de deux pages chacuns, en noir et blanc. Pour cette publication, les cases sont redessinées par Maurice Cuvillier. Enfin, la troisième naissance de *Perlin et Pinpin* en albums date du lancement d'une série dédiée dans la collection « Fleurette » en 1954, avec *Perlin et Pinpin les joyeux nains chez le professeur Duradar*. Ce début de série est particulièrement paradoxal, non seulement par sa numérotation, qui débute à 101, mais surtout par le découpage de l'épisode, repris d'*Âmes vaillantes.* Considérant sans doute qu'il serait fastidieux de rattraper le décalage temporel avec la parution dans *Âmes vaillantes*, les éditions Fleurus publient en effet un récit qui commence *in medias res*, et la première case est ainsi occupée par un court texte qui synthétise la situation et présente les personnages.



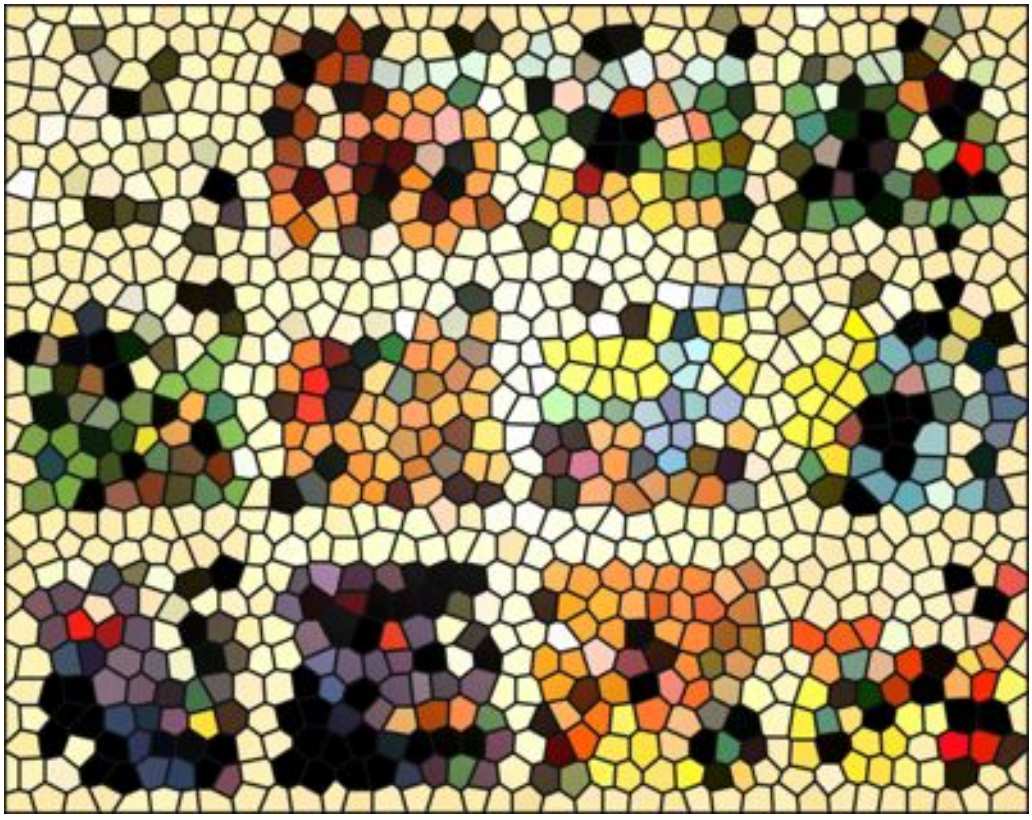
Ill. 37. Maurice Cuvillier, Perlin et Pinpin les joyeux nains. Paris, Fleurus, sd [1943 ?]. On remarque le cartouche destiné à accueillir le numéro d'album, ici oublié.



Ill. 36. Maurice Cuvillier, Perlin et Pinpin les joyeux nains. Paris, Fleurus, sd [1941 ?].



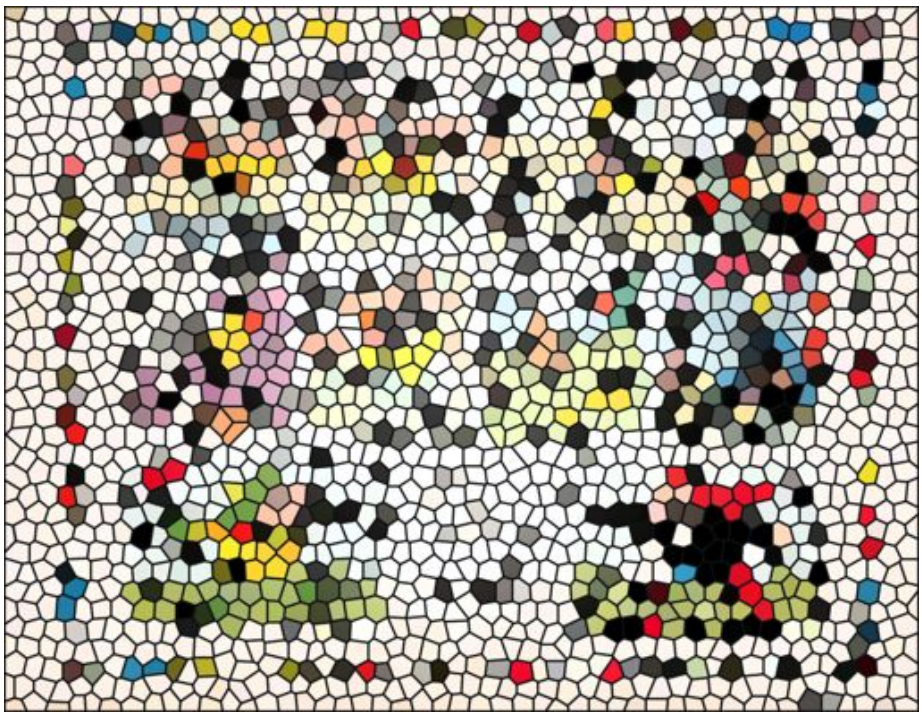
Ill. 39. Maurice Cuvillier, Perlin et Pinpin les joyeux nains. Paris, Fleurus, sd [1943 ?], p. 1



Ill. 38. Maurice Cuvillier, Perlin et Pinpin les joyeux nains chez le professur Duradar. Paris, Fleurus, "Fleurette" n°101, 1954, p. 1.

Cette série, qui met en place un univers merveilleux enfantin se caractérise surtout par une innovation formelle peu suivie par les éditeurs. En 1955, Fleurus agrémente en effet les marges des albums de *Perlin et Pinpin* de guirlandes strictement décoratives, qui renforcent encore l'ancrage enfantin de la sére.

Ill. 40 Perlin et Pinpin chez les abeilles - n°102 - page 20, édition de 1956



Ill. 41 Perlin et Pinpin chez les abeilles - n°102 - page 20, édition de 1954

Ce sont sans doute les albums de la série *Sylvain et Sylvette* qui témoignent le plus de la volonté de Fleurus de proposer des formats de publication adaptés. La série apparaît pendant la Seconde Guerre mondiale dans le bimensuel *Coeurs vaillants / Âmes vaillantes*, le 31 août 1941, occupant la huitième page du journal qui s'ouvre par les aventures de « Tintin et Milou dans la brousse ». Les aventures des deux enfants aux éternels sabots sont publiées en albums à partir de 1953, en reprenant les aventures publiées dans *Fripounet et Marisette* en 1949 : les premières planches de Maurice Cuvillier n'étant donc pas reprises en albums. Comme *Perlin et Pinpin*, *Sylvain et Sylvette* s'inscrivent dans la collection « Fleurette », et sont proposés sous forme d'albums à l'italienne. En 1959, Claude Dubois prend la succession de Maurice Cuvillier décédé deux ans plus tôt, en alternance avec Jean-Louis Pesch, à raison d'un album sur deux, puis ils sont rejoints par d'autres dessinateurs. En 1967, après 84 titres parus, la série reprend sa numérotation à 1, avec *Le Défi des compères*, qui inaugure donc une nouvelle série « Fleurette ». Celle-ci comporte initialement, comme la première, vingt pages par volume, avant de passer à seize pages en 1974 ; dans un effort de rationalisation, certains des titres précédents sont alors réédités en format seize pages, occasionnant un redécoupage sauvage des récits concernés. Enfin, en 1980, une troisième série apparaît qui, pour ne pas simplifier le repérage, s'intitule « deuxième série Fleurette », et publie trente titres numérotés de 1 à 30 jusqu'en 1986.

Mais parallèlement à ces albums à l'italienne, Fleurus entreprend dès 1957 de republier les aventures des jeunes campagnards et leurs compères animaliers sous la forme d'albums à la française, dans de « nouvelles aventures de Sylvain et Sylvette », qui publient dix titres jusqu'en 1965. En 1973, le format à la française est repris pour la collection « Séribis ». Ces albums de 48 pages, aux couvertures souples, contiennent chacun – comme leur nom l'indique – deux récits, et comprennent également quelques pages de jeux pour compléter la pagination. À partir de 1982, les récits sont étendus à 48 pages, et les albums sont repris sous une couverture identique mais cartonnée, témoignant d'une adaptation de l'éditeur au canon dominant du livre de bande dessinée. De même, *les Aventures de Fripounet et Marisette* de René Bonnet, publiées sous la forme de huit albums carrés (275 x 290 cm) entre 1952 et 1957, sont certes rééditées à l'identique dans une collection « Archives » au début des années 1980, mais pour laisser place à de *Nouvelles aventures de Fripounet et Marisette* publiées sous le format classique de l'album à la française.

Ainsi, malgré des découpages par collections fins et variables, Fleurus se concentre rapidement sur une poignée de séries. L'arrêt après 1960 des albums de *Fripounet et*

Marisette, trois ans après la mort de Maurice Cuvillier, indiquent une difficulté pour Fleurus à lancer de nouvelles séries, tout en développant des solutions inventives pour exploiter ses séries en cours. Fleurus développe ainsi un catalogue particulièrement riche et mal connu : le discrédit qui frappe les productions de l'éditeur catholique renvoient symétriquement à celui qui frappe les éditions Vaillant. Mais là où l'éditeur communiste a pu jouer le rôle de pépinière de talents, rien de tel chez Fleurus qui, en se concentrant sur une bande dessinée pour les plus petits et en inscrivant sa production dans des univers sériels très contraints, s'est retrouvé dans l'incapacité de renouveler son catalogue de bande dessinée à l'orée des années 1980.

C'est donc surtout dans le domaine de la bande dessinée religieuse que Fleurus marque le plus nettement sa spécificité, en rassemblant dans des collections des récits éloignés de l'horizon sériel. La principale de ses collections, « Belles Histoires et Belles Vies », lancée peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale, prend son essor dans les années 1950 et, en 1972, près d'une centaine de titres ont été publiés dans cette collection édifiante. Publié en 1948, le premier titre, *La Plus belle histoire* inaugure la collection et pose les fondations des dispositifs de narration en image des récits religieux chez Fleurus. Comme le remarque Jean-Bruno Renard, la bande dessinée chrétienne s'inscrit dans la longue histoire de l'iconographie religieuse :

> Les peintures murales et les statues de l'Antiquité chrétienne, la sculpture romane, les vitraux gothiques, les tableaux religieux, les icônes, les enluminures des manuscrits, les ex-voto, puis, avec l'apparition de l'imprimerie, les gravures, l'imagerie populaire de la littérature de colportage, enfin les livres illustrés : tous ces modes d'expression ont mis en images l'Histoire Sainte et la légende dorée[166].

L'apparition de récits en images dans les illustrés catholiques pendant l'entre-deux-guerres se traduit, après la guerre, par l'apparition de collections d'ouvrages inscrivant l'iconographie religieuse sous la forme d'albums de bande dessinée. Ces albums empruntent des formes de narration héritées de l'iconographie populaire, en particulier de l'image d'épinal, avec, sur chaque page, quatre vignettes de dimensions égales, accompagnées d'un lourd pavé de texte sous-jacent. Ce conservatisme formel témoigne, jusqu'à la fin des années 1960, de la méfiance récurrente de la maison Fleurus à l'égard de formes plus modernes de narration en images, en particulier celles ayant recours à la bulle de dialogue : pour de la fiction, la méfiance est surmontée, mais pour assumer une catéchèse, la bulle de dialogue reste encore problématique. Mais au vieux préjugé partagé par les élites culturelles dans les années trente concernant la vulgarité supposée de la bulle

[166] Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle : essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 31.

de dialogue, s'ajoute en effet dans le cas de la bande dessinée religieuse un obstacle épistémologique supplémentaire. Gage de sérieux, nombre de ces textes sont écrits par des prêtres, les deux fondateurs de l'U.O.C.F. : l'abbé Courtois signe ainsi neuf titres et l'abbé Pihan, trois. Mais la scénariste la plus sollicitée dans le cadre de cette collection reste indubitablement Agnès Richomme. Les illustrations sont réalisées par des auteurs liés aux journaux du groupe Fleurus, tels que Robert Rigot, l'auteur de « Frédéri le Gardian » pour *Coeurs Vaillants*, qui signe huit des neuf albums de l'abbé Courtois, et vingt-et-uns des trente albums d'Agnès Richomme).

Le ressort de la narration est constitué par le souci d'édification, l'éveil de vocations, et cette fonction mobilisatrice des récits se trouve redoublée par des préfaces, comme par exemple celle que signe le directeur national des œuvres pontificales missionnaires de Lyon, pour ouvrir le volume consacré à la vie de Pauline Jaricot :

> La vie de Pauline Jaricot peut-elle vous intéresser ? Je crois vraiment que oui. Dans votre cœur il y a tant de générosité. Vous voudriez que tous les hommes soient plus heureux, qu'il n'y ait plus de guerre, que les hommes soient frères, que personne ne meure de faim. Vous comprenez que le but de la vie, ce n'est pas d'accumuler des richesses et de se vautrer dans le confort. Alors vous pouvez entendre le message de Pauline. Comme elle, humblement, vous pouvez servir l'Eglise aujourd'hui. l'œuvre de la Propagation de la foi, qu'elle a fondée, existe toujours. Elle a même beaucoup grandi, mais les besoins de l'Eglise dans le monde se sont multipliés. Elle est pressée de faire connaître l'amour du Christ aux hommes de toutes les nations, et pas seulement en parlant, mais en agissant. Pourquoi ne seriez-vous pas un jour des prêtres, des religieuses ou des laïcs missionnaires ? Pourquoi, dès maintenant, ne participeriez-vous pas à l'effort missionnaire de l'Eglise par votre prière, vos sacrifices, votre activité et même le don de votre argent ? En lisant la vie de Pauline Jaricot, je crois que vous apprendrez à être plus généreux, et que vous comprendrez que toute oeuvre, dans l'Eglise, doit se réaliser par la croix, celle de Jésus-Christ, grâce à laquelle le Saint-Esprit pénètre tous les cœurs[167].

Les récits publiés par la collection s'y répartissent en cinq catégories principales : récits bibliques (*L'Histoire Sainte, La Plus Belle Histoire*), vie et apparitions de la Vierge (*La Belle Vie de Notre-Dame, Notre-Dame de Fatima, Les Bergers de la Salette*...), histoire de l'Eglise et du catholicisme (*Histoire de l'Eglise, Histoire des Missions, L'Epopée jociste*...), vie des héros de l'Eglise (*Charles de Foucauld, Pie XII, Le Bon Pape Jean, Le Père Brottier*...), enfin et surtout, des hagiographies (*Saint Pierre, Saint Paul, St François d'Assise, Saint Jean Bosco, Saint Yves*, mais aussi *Kateri Tekakwitha*, figure centrale du catholicisme amérindien, ou le missionnaire Théophane Vénard...)[168]. Ces hagiographies portent pour une large partie la marque de l'ordre religieux qui en passe commande à

[167] Georges Marchand, « préface », dans Agnès Richomme, Mixi-Berel, *Pauline Jaricot*. Paris, Fleurus, « Belles Histoires et Belles vies » n°90, 1969, p. 7.

[168] Sur cette typologie des récits en images de la collection « Belles histoires et belles vies », voir Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, *op. cit.*

Fleurus pour assurer sous une forme supposément moderne une généalogie de leur ordre – une marque souvent visible jusque dans le titre des albums : *Les soeurs de Ribeauvillé : en hommage à leur fondateur l'Abbé Louis Kremp 1749-1717, Marie-Louise Trichet, fondatrice de la congrégation des Filles de la Sagesse, Marie-Louise Hartzer et les Filles de Notre-Dame du Sacré-Cœur, Mère Natalie : fondatrice des Filles de l'Enfant-Jésus de Lille : 2 août 1778-23 février 1858...* Ces titres de commande (sans doute rentables pour la trésorerie du groupe Fleurus) restent d'une diffusion délicate à appréhender, très vraisemblablement à l'usage interne de l'ordre commanditaire. D'autres titres connaissent cependant une diffusion bien plus large, comme l'*Histoire Sainte* du Père Bondallaz et Bernard Baray, dont les deux tomes sont réimprimés à cinq reprises entre 1951 et 1960, portant les tirages à 175 000 et 150 000 exemplaires pour chacun des tomes[169].

Tableau 8 Tirages de *L'Histoire sainte* du Père Bondallaz et de Bernard Baray entre 1951 et 1960

n°	date	t. I	t. II
Édition originale	sept 1951 /oct. 1952	50 000	50 000
2	nov 53 / nov. 54	40 000	40 000
3	nov 55/rentrée 57	40 000	30 000
4	avr 1958 / avr. 1960	30 000	30 000
5	sept 1960 / -	15 000	
TOTAL		175 000	150 000

Pendant les deux décennies 1950-1960, Fleurus se trouve placé pratiquement seul sur le terrain de la bande dessinée religieuse. La maison de la Bonne Presse publie également des vies de saints, dont *Marie, mère de Jésus*, prépublié dans les pages de l'hebdomadaire *Bernadette* en 1954-1955 et publié en album en 1956. Le récit présente l'intérêt de systématiquement proposer des va-et-vients entre histoire sainte et temps présent, par l'intermédiaire de la lectrice, représentée par le personnage de Bernadette. Cette construction permet non seulement de relier systématiquement les épisodes narrés et la piété quotidienne des enfants, mais également de mettre le doigt sur les zones d'ombre des

[169] Roland Francart et Paule Fostroy, *La BD chrétienne*, Paris, Cerf, « Bref », 1994.

textes sacrés, comme par exemple le cas de la mort de Joseph : l'album mentionne ainsi à propos de sa mort :

> Il mourut probablement avant le début de la vie publique de Notre-Seigneur, car à partir de ce moment-là, l'Evangile parle de Jésus comme le Fils de Marie, ce qui semble indiquer que celle-ci était veuve depuis déjà un certain temps. À défaut de détails précis, il nous est facile d'imaginer la sérénité de cette mort entre les bras de Jésus et de Marie et l'accueil réservé au ciel à ce bon serviteur, si fidèle gardien du double dépôt précieux qui lui avait été confié[170].

Outre cette publication, la Bonne Presse publie plusieurs titres à coloration religieuse dans sa collection « Ciné-Color ». Mais, de manière significative, *Jésus de Nazareth*, *Monsieur Vincent* ou autres *Bernadette, messagère de la Vierge* côtoient des titres nettement plus profanes, tels que *Le Puma aux yeux d'escarboucles*, *Les sept samouraï* ou encore l'album de science-fiction *Tony Sextant*. Insérés dans des collections génériques, les récits religieux de la Bonne Presse font appel à des modalités de narration graphiques moins marqués par la tradition spinalienne que Fleurus, et empruntent sans complexe aux langages de la bande dessinée. En-dehors de la Bonne Presse, les albums hagiographiques de Dupuis constituent une des rares exceptions : la bande dessinée religieuse reste étroitement cantonnée à la sphère des éditeurs confessionnels, et le cas de Jijé illustrant la vie de Jésus reste exceptionnel. En 1947, Jijé se lance en effet dans la réalisation d'une biographie illustrée de Jésus, sous le titre *Emmanuel*. Le scénario est signé de l'abbé Balthasar ; paralysé par l'ambition du projet, Jijé s'y réfugie dans une démarche de pure illustration, tout en explorant la technique du lavis. L'ouvrage, réalisé d'abord en deux tomes en 1946 avant d'être réuni en un tome unique l'année suivante, déroute par sa volonté de privilégier les sources : le texte inséré dans les bulles de dialogue n'y est pas, comme dans les « Albums de la Bonne nouvelle » de Pilamm[171], une version adaptant le texte sacré aux contingences du récit en image, mais bien la lettre de l'Evangile, dans une version à peine allégée[172]. Plans et cartes permettent de situer précisément l'action de Jésus, constamment commentée dans des notes de bas de page qui puisent aux travaux du père Lagrange, fondateur de l'Ecole biblique de Jérusalem. On peut en prendre comme exemple l'Annonciation, pendant laquelle Marie et Gabriel dialoguent dans les mots même de l'Evangile de Luc : « Comment cela sera-t-il puique je ne connais pas d'homme ? / L'Esprit-Saint viendra sur toi, et la vertu du Très-Haut te couvrira de son ombre. Aussi ce

[170] J. Richard, Solveg, Marie, mère de Jésus, 1956, p. 86. L'ouvrage est préfacé par le père jésuite Alphone de Parvillez.
[171] Pilamm, *Le Mystère de la grotte* Tournai, Casterman, « Les albums de la Bonne Nouvelle », 1948, suivi de trois titres entre 1948 et 1950.
[172] Philippe Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*, Paris, Éd. Karthala, 2010, p. 79.

saint enfant sera appelé Fils de Dieu ». Mais pour éclairer le lecteur, une note du père Lagrange développe ce point délicat :

> Marie étant vierge, comme l'ange le savait, elle désirait demeurer telle... Alors pourquoi était-elle fiancée à Joseph ?... C'est que la coutume n'admettait pas le célibat volontaire d'une fille d'Israël... C'est que Joseph était dans les mêmes sentiments, où vivaient alors tant de ces personnages qu'on nommait les esséniens. Unie par le mariage à cet homme juste, chaste comme elle, elle s'assurait une paix tranquille dans une vie toute consacrée à Dieu par deux âmes dignes de se comprendre et de s'aimer en lui[173].

Cette surcharge de l'album par le texte, à la fois l'Evangile lui-même et l'appareil critique qui vient le commenter, ne peut se comprendre qu'à la lumière du problème théologique de fond que pose l'adaptation en bande dessinée de la Bible. D'une part, art visuel, la bande dessinée doit nécessairement *représenter*, et donc se résoudre, malgré toutes les précautions, au risque de trahir la réalité historique. L'Ancien Testament rapporte la parole des prophètes ; il n'en décrit pas les visages. Surtout, la parole divine, dans l'Ancien et le Nouveau Testament, est avant tout *logos* : comment la transcrire par des images ? De la Genèse à l'Annonciation, des Commandements à la prédication du Christ, le message biblique est fondé, contenu dans le texte[174]. La forme narrative du récit illustré, reposant sur une interaction moindre du texte et de l'image, paraît donc, paradoxalement, plus adaptée aux mises en images de la Bible.

Les réticences des éditeurs confessionnels et laïcs à adapter la Bible en bande dessinée sont cependant levées progressivement à partir des années 1970 sous la conjonction de plusieurs facteurs. Le renouvellement de la catéchèse après Vatican II permet d'envisager de nouvelles armes pour lutter contre l'incroyance. La banalisation de la bande dessinée religieuse peut ainsi être perçue comme l'une des dimensions de la nouvelle doctrine de l'Église en matière de culture, autour du concept d'inculturation[175]. Dans le même temps,

---

[173] Abbé Balthasar, Jijé, *Emmanuel*. Marcinelle, Dupuis, 1946, p. 8.

[174] On retrouve là le distinguo platonicien entre l'image supposée s'adresser aux sens, tandis que le verbe s'adresserait à l'intellect. Entre l'immanence de l'image et la transcendance du texte, il paraît difficilement envisageable de transmettre une vérité biblique par l'image, et même de ne pas en trahir le message verbal, à moins de submerger le dessin par le texte – solution adoptée dans *Emmanuel.* La place considérable du texte tient à la volonté de rester le plus près possible du texte biblique, dont les coupes sont limitées au maximum, au point que les échanges entre personnages sont régulièrement, et contre toute logique, ponctuées de « il dit : ». Le texte biblique met donc à l'épreuve les limites même du langage de la bande dessinée et le fonctionnement de la dialectique texte/image. Les bandes dessinées muettes ont évidemment démontré, si besoin était, que le texte ne constituait pas une condition nécessaire pour définir la bande dessinée. De fait, cependant, la plupart des œuvres incluent du texte, dans des proportions variables. L'abondance du texte, véritable déluge qui risque d'emporter le lecteur, constitue cependant, à notre connaissance, un cas unique dans l'histoire de la bande dessinée européenne.

[175] Le concept apparaît au milieu des années 1970 dans le vocabulaire de la missiologie catholique, avant d'être repris par Jean-Paul II ; en 1995, le quatrième décret de la 34e Congrégation générale des jésuites adopte cette définition de l'inculturation : « Le processus d'inculturation de l'Évangile du Christ dans une culture humaine est une forme d'incarnation du Verbe de Dieu dans toute la diversité de l'expérience humaine, par laquelle le Verbe de Dieu vient habiter dans la famille humaine (Jn 1, 14). Quand le Verbe de Dieu est ainsi enfoui au coeur d'une culture, il est comme une semence enterrée qui puise sa nourriture de la terre alentour et croît jusqu'à la maturité ». L'inculturation répond donc au souci des missionnaires de prendre

l'explosion du marché de l'album de bande dessinée aiguise les appétits des éditeurs. Secteur éditorial extrêmement dynamique, la bande dessinée apparaît également comme un langage jeune, paré de toutes les vertus à l'heure où les inquiétudes médiatiques se reportent sur la consommation télévisuelle. L'explosion de la production rencontre donc les évolutions doctrinales et un regard ecclésial différent sur la bande dessinée, jugé digne de transposer le texte biblique.

Une des justifications qui accompagnent cette prolifération de publications est justement l'argument de la vraisemblance historique, systématiquement répété, étayé notamment par les épais dossiers documentaires qui complètent les albums, montrant les fouilles archéologiques, des photos de paysages... Les éditeurs cherchent donc, d'une certaine manière, à se dédouaner de leur mise en images « sacrilège », en ancrant leur démarche profane dans une logique documentaire. Dans son essai sur la religion dans la bande dessinée, Jean-Bruno Renard avance une explication supplémentaire, liée à la méfiance des religions du Livre envers l'image :

> Dans des populations en grande majorité analphabètes, les images étaient un moyen efficace de catéchèse – les cathédrales comme « livres de pierre » – mais, depuis l'alphabétisation et l'imprimerie, l'image a été cantonnée dans un rôle secondaire. (…) Par ailleurs, pendant des siècles – du christianisme primitif au XIX^{e} siècle – la fonction des images bibliques a été de rappeler des épisodes importants de L'Histoire Sainte et non de raconter celle-ci[176].

Le revirement se manifeste également sur un plan plus doctrinal ; il est entre autres exposé par le dominicain Jacques Loew, pionnier du mouvement des prêtres ouvriers et fondateur de la Mission Ouvrière Saints Pierre-et-Paul, dans sa préface au Nouveau Testament coédité par les éditions Bible et Tradition et Fayard en 1977 :

> Pourquoi le cacher ? Le signataire de cette préface a hésité, réfléchi, prié avant d'accepter de participer – même modestement – à cette édition.
>
> N'est-ce pas réduire « l'indicible » - ce qui ne peut être dit - « l'ineffable » - ce qui ne saurait être raconté – que de le mettre en bande dessinée ?
>
> Comment allier la description du « Mystère » (…) avec un mode de représentation qui ne saisit que le visible et en accentue les traits ? Pour le croyant émerveillé par la phrase de saint Jean : « Et le Verbe s'est fait chair », n'est-ce pas insister sur la « chair » et masquer le « Verbe » ?
>
> Il y a bien Fra Angelico dont les fresques conduisent au-delà de la peinture ou le Rembrandt des Disciples d'Emmaüs. Mais évoquer de tels noms, n'est-ce pas aggraver le désarroi et condamner l'entreprise ? Et pourtant, si Dieu a pris la condition d'homme « en

en compte la spécificité des cultures locales, en tenant compte des différences de la culture rencontrée pour adapter le message évangélique, mais aussi pour susciter, de l'intérieur de la culture d'accueil, des créations nouvelles.

[176] Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, *op. cit.*, p. 34-36.

toute chose excepté le péché », pourquoi refuser un mode d'expression universellement répandu aujourd'hui[177] ?

Alors que dans les années 1960, les références directes à la religion se font de plus en plus rares dans les publications laïques, la transposition du texte biblique en bande dessinée se banalise dans la décennie suivante. Le milieu des années 1970 est en effet marqué par une profusion d'initiatives. D'une part, Fleurus lance en 1974 sa collection « Vivants témoins » ; si celle-ci conserve de « Belles histoires et belles vies » (arrêtée en 1971) le principe des biographies de grands hommes (et grandes femmes) de l'Eglise, elle fait surtout appel à des dessinateurs qui impriment une marque plus moderne à la collection ; les contributions de Dino Battaglia comptent ainsi parmi les plus marquantes de la collection. Les éditions Cheminements proposent, à partir de 1975, une « Bible pour tous » intitulée Jésus libérateur : quatre volumes portant sur l'ancien testament, sur un scénario du père Pierre Thivollier, Fils de la Charité, connu pour son livre à succès Le Libérateur. Cette initiative est suivie dès 1976 de Jésus et son message de libération, puis de la collection « Bibliorama » ; à partir de 1979, le relais est pris par la collection « Histoire du peuple de Dieu » publiée par les éditions du Bosquet. De 1976 à 1979, Univers-Média publie sa Bible en bandes dessinées. Ce foisonnement de publications par des maisons spécialisées dans la deuxième moitié des années 1970 est repris et amplifié, au début de la décennie suivante, par les maisons généralistes. En 1983, le succès de L'Histoire de France en bandes dessinées pousse les éditions Larousse à proposer une Bible en huit volumes ; la même année, Dargaud propose lui aussi sa Bible en bande dessinée .

Cette vogue naissante de la bande dessinée religieuse, insérant le texte biblique dans une didactique par l'image, s'inscrit dans un mouvement de structuration croissante des catalogues d'éditeurs par collections, offrant un découpage d'une offre d'albums en pleine explosion. En fonction de son histoire, chaque maison d'édition adopte donc des logiques de structuration de son catalogue qui lui sont propres. Alors que chez Dupuis l'entité dominante reste longtemps la série, d'autres éditeurs s'emparent plus précocement de la collection comme outil de regroupement des titres inscrits au catalogue. Et si au Lombard, la collection reste une superstructure encadrant des séries, chez Fleurus, la définition de collections étroitement définies par la segmentation générationnelle des lecteurs permet de proposer des récits d'inspiration religieuse éloignés des contraintes sérielles.

[177] Jacques Loew, « Préface », in *La Jeunesse de Jésus : texte des Évangiles.* Salon-de-Provence / Paris, éd. Bible et Tradition / Fayard, 1977.

D. Les jeux de l'urne et du hasard : la constitution d'un catalogue d'albums, entre modèle référendaire et politique éditoriale

Au lecteur d'aujourd'hui, les catalogues d'éditeurs de bande dessinée peuvent apparaître comme unis par une cohérence forte ; cette cohérence en réalité superficielle, qui fait fi des titres ou des séries abandonnés ou délaissés, masque cependant un problème crucial pour la plus grande partie de ces éditeurs, et en particulier pour les éditeurs belges : leur amateurisme. À l'orée des années cinquante, seul Casterman peut en effet être qualifié d'éditeur professionnel de livres – et il ne marque alors qu'un intérêt extrêmement limité pour la bande dessinée. Dupuis peut certes s'appuyer sur une petite expérience dans l'édition de romans populaires mais, dans l'ensemble, Dupuis et le Lombard sont des novices en matière d'albums, tout comme, en France, Georges Dargaud. Venus de l'imprimerie (Dupuis) ou entrepreneurs opportunistes (Raymond Leblanc), ces éditeurs élaborent pourtant des catalogues d'éditeurs qui, aujourd'hui, apparaissent en partie nimbés d'une aura patrimoniale[178]. Cette construction de catalogues fait surgir de redoutables défis pour ces apprentis éditeurs.

Entre le début des années 1950 à la fin des années 1980, la place respective du journal et du catalogue d'albums change radicalement pour la maison Dupuis. Alors que l'album n'est encore en 1950 qu'un prolongement annexe du journal, qui reste central dans l'identité de la maison carolo, le rapport de force s'est totalement renversé quatre décennies plus tard, et le journal ne constitue alors plus qu'une vitrine, un outil de promotion adossé à un catalogue d'albums ; le journal est devenu un moyen commode de promouvoir quelques titres, et de s'attacher des auteurs, mais n'occupe plus qu'une place annexe dans les dispositifs de l'entreprise. Entre-temps, le statut occupé par le référendum constitue un témoin éclairant des évolutions en cours dans la maison d'édition. Aussi Dupuis constitue-t-il un bon observatoire du déplacement des pratiques de structuration de l'offre de livres de bande dessinée sur plusieurs décennies, à la jonction d'une démocratie périodique et de l'affirmation d'une volonté éditoriale forte, celle de Charles Dupuis, cadet de la famille et maître d'œuvre de la politique éditoriale.

Le lancement d'une politique ambitieuse de fabrication d'albums peut être daté pour Dupuis du début des années 1950. En 1952, la maison d'édition carolo publie onze titres, témoignant d'une ambition dans le secteur de la librairie. En cinq années, de 1951 à 1956,

[178] Sur la construction du patrimoine de la bande dessinée, voir *infra*, III, « Bédéphilie et patrimoine : l'invention d'un regard ».

le CA de la branche « librairie » passe pour la France de 346 000 F à un million de francs[179]. Le milieu des années cinquante marque un tournant pour l'entreprise, à plusieurs titres. 1955 correspond en effet à plusieurs évolutions marquantes pour l'éditeur du *Journal de Spirou*. Outre l'augmentation du capital de la société parisienne, destinée à doter l'entreprise de moyens à la hauteur de ses nouvelles ambitions, et le transfert du siège social rue des Bois, c'est surtout en Belgique que se manifestent les changements les plus significatifs. 1955 correspond en effet à la fondation de la SEPP, dotée d'abord d'un modeste capital de 400 000 FB, et d'abord destinée à servir de boîte aux lettres reliant la maison-mère à ses diverses branches, tout en gérant divers biens immobiliers de la famille, avant de trouver sa véritable utilité en devenant la branche gérant le merchandising et les droits dérivés des personnages. C'est également en 1955 que s'amorce une évolution décisive pour le journal, lorsque Charles Dupuis décide d'ouvrir une rédaction à Bruxelles. Pour l'éditeur enraciné dans son terroir de Marcinelle, le déplacement dans la capitale marque une ambition nouvelle, qui signe certes une ouverture à la création, mais témoigne surtout d'une volonté d'encadrement des dessinateurs.

Depuis Marcinelle, il s'avère en effet plus difficile de contrôler directement la production des auteurs ; la formation d'une écurie d'auteurs, ambition personnelle de Charles Dupuis, avait jusqu'alors été déléguée à la World Press de Georges Troisfontaines qui, semble-t-il, entreprend de convaincre les Dupuis de la nécessité du rapprochement. Georges Troisfontaines, qui gère la publicité du journal, aurait ainsi la rédaction sous la main pour les questions et réaménagements de dernière minute[180]. La rédaction s'installe ainsi dans le même bâtiment que Georges Troisfontaines, qui sous-loue à Dupuis une partie de ses bureaux de la Galerie du Centre, à une poignée de pâtés de maison de la rue du Lombard où Raymond Leblanc a élu domicile. Dans le même temps, Yvan Delporte est nommé rédacteur en chef, sans en porter le titre. Comme l'analyse Stanislas Faure,

> Dans cette entreprise familiale où la confiance était un élément essentiel, il arrivait qu'un des collaborateurs de la rédaction prenne peu à peu plus de responsabilité que les autres. Il devenait de fait la personne que l'on consultait, à qui l'on remettait les travaux et l'interlocuteur privilégié de Charles Dupuis. Mais il n'était jamais nommé rédacteur en chef, ou engagé par contrat sous ce titre. Ce ne fut qu'a posteriori que ce titre fut donné. Y. Delporte raconte à ce propos qu'il exerçait depuis longtemps la fonction de rédacteur

[179] S5 B4 HAC C5 exposé de Paul Dupuis / réunion du CA, 26/4/1978, évolution CA librairie.

[180] C'est en tout cas l'interprétation qu'en donne rétrospectivement Yvan Delporte dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 223.

en chef, lorsque ce titre fut rajouté par l'éditeur à côté de son nom sur la légende d'une photo rassemblant toute la rédaction[181].

Entré à l'âge de dix-sept ans dans la maison Dupuis, d'abord chargé de retoucher les tenues trop avantageuses des héroïnes américaines, Yvan Delporte est chargé d'accentuer le virage humoristique voulu par Dupuis, en compagnie de Maurice Rosy, qui occupe les fonctions de directeur artistique de la maison. Le tandem est cependant chapeauté par Charles, le cadet de la famille Dupuis, qui exerce une surveillance tatillonne sur le journal, qu'il considère comme sien.

Cette ambition éditoriale nouvelle se manifeste également sur un autre terrain : celui du référendum, outil de management et de construction d'une politique éditoriale. L'outil n'a, en lui-même, pas une grande originalité. Ce qui est original, dans le cas des référendums du *Journal de Spirou*, c'est la longévité du procédé, et le poids qu'il occupe dans le catalogue. Ainsi, lorsque le journaliste Hugues Dayez interroge Charles Dupuis sur sa politique éditoriale, et le choix d'attribuer à un auteur des volumes cartonnés ou brochés, celui-ci s'exclame en retour : « Ah oui, les référendums, c'était formidable ! On épluchait ça avec une attention extraordinaire. C'était un outil essentiel qu'on devait organiser chaque année ». En l'absence d'archives éditoriales, et alors que les principaux concernés sont décédés[182], il est délicat de mesurer la part exacte qu'occupent les référendums dans les prises de décision. Mais, symboliquement au moins, ces référendums occupent une place centrale qui mérite d'être analysée.

Presque toutes les personnalités interrogées par Hugues Dayez dans le cadre de son ouvrage sur la concurrence entre *Tintin* et *Spirou* évoquent d'ailleurs le référendum, la plupart pour en déplorer les effets néfastes, et quelques-uns pour s'en féliciter. Parmi ceux-ci, outre les éditeurs qui les ont actionnés, celui qui vante le plus les mérites du référendum est un dessinateur du Lombard. Il s'agit en effet de Tibet, de son vrai nom Gilbert Gascard, passé par les *Héroïc-Albums* et auteur avec le scénariste André-Paul Duchâteau de la série *Ric Hochet*. Auteur prolifique, voire stakhanoviste, Tibet appartient à cette génération de dessinateurs qui ne s'embarrassent guère de clichés ou de réemploi de leurs propres intrigues ou thèmes. Héritiers des feuilletonistes, Tibet et Duchâteau proposent dans *Ric Hochet* un univers narratif en vase clos qui repose, à l'instar de celui d'un Jean de La Hire,

[181] Stanislas Faure, *L'univers du "Journal de Spirou", (1946-1968): étude de contenu et analyse de l'adaptation de l'illustré belge à son public*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Philippe Levillain et Pascal Ory, Paris X-Nanterre, 1993, p. 55.

[182] Charles Dupuis, Maurice Rosy, Yvan Delporte et Thierry Martens sont tous les quatre décédés, rendant impossible toute investigation par le biais d'entretiens avec ces personnalités de premier plan.

sur une écriture de la répétition, de la variation, voire de l'autoplagiat[183]. Auteur central par le poids qu'il occupe dans les pages du *Journal de Tintin*, Tibet appartient à une catégorie d'auteurs passée au travers du processus de légitimation de la bande dessinée, et qui construit rétrospectivement sa stature d'auteur par l'exaltation du grand public, qu'il oppose aux prix. Or, Tibet construit le grand public justement par le biais du référendum, comme il l'explique à plusieurs reprises à Hugues Dayez. Après avoir confessé « j'ai toujours été une usine », il explique bien vivre l'accusation d'être un dessinateur stéréotypé :

> Souvent, je plaisante moi-même avec mes jeunes collègues, parce que je n'ai jamais eu de prix ! Or, premier au référendum, cela signifie quand même quelque chose : cela signifie que Ric Hochet a plu à une majorité de lecteurs. Je me souviens d'une année où Ric Hochet était premier partout (en Hollande, en Suisse, au Luxembourg, au Canada, en France), chez les garçons et chez les filles, chez les petits et chez les grands ! Ric Hochet était vainqueur toutes catégories, et il y avait autant d'écart de points entre Ric Hochet et le deuxième titre classé, qu'entre le deuxième et le dernier du classement : c'est quand même fabuleux, ça vaut tous les prix du monde ! Mais cela dit, Greg, à l'époque où il était rédacteur en chef de "Tintin" et où il allait souvent à Paris pour "Achille Talon" et "Pilote", me disait avec son ricanement habituel : "Tu sais, les gars à Paris, "Ric Hochet", ça les fait plutôt rigoler !" Mais je lui répondais : "Tu sais, je ne fais pas Ric Hochet pour "les gars à Paris" ! Je me fous des "gars à Paris" ! Moi, j'ai les lecteurs du journal "Tintin" qui me suivent, et cela me satisfait..." Prenons une comparaison au cinéma : Hitchcock a certainement récolté beaucoup moins de prix dans sa carrière qu'Ingmar Bergman ! Parce qu'Hitchcock fabriquait ses films pour le public. A partir du moment où l'on fabrique pour le public, on ne peut pas avoir de prix, c'est évident[184] !

Moyen d'asseoir son statut, le référendum est même, dans le cas de Tibet, la matrice de son œuvre commune avec Duchâteau : mécontent des scores de la série « Chick Bill », Tibet cherche une autre série pour décoller au sein du journal : « j'ai fait "Ric Hochet" pour être premier au référendum, et j'y suis arrivé ! Résultat : j'ai fait un infarctus très jeune[185] ! ». Tibet est certes le seul dessinateur à revendiquer aussi ouvertement le référendum contre les prix, mais son cas pourrait très vraisemblablement être transposé à d'autres auteurs de la concurrence.

Dans *Le Journal de Spirou,* le référendum apparaît fin 1955, avec le n°920 du premier décembre, avec deux pages demandant la collaboration des lecteurs, sous le titre « Spirou a besoin de votre opinion » :

> Vous allez contribuer à rendre *Spirou* encore plus attrayant, encore plus passionnant. La rédaction de *Spirou* et l'éditeur ont de grands projets. Ils veulent améliorer encore l'intérêt

[183] Aucun travail de dépouillement narratologique systématique n'a été entrepris pour l'œuvre de Tibet, mais on peut en lire une déconstruction ironique par David Vandermeulen, *Ric Remix,* Bruxelles, Le Lombard, 2012, exercice de style d'inspiration oubapienne, dans lequel l'artiste compile une série de coups reçus par le détective en veste pied-de-poule.

[184] Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 133.

[185] *Ibid.*, p. 131.

> du journal. Mais avant de passer aux réalisations, nous tenons à connaître l'avis des lecteurs... Votre avis. Indiquez-nous les cinq séries en images que vous préférez[186].

C'est donc alors uniquement le journal qui constitue l'objectif annoncé des rédacteurs anonymes de ce court texte, tout comme dans l'annonce située quelques pages avant, enjoignant les lecteurs de répondre : « Ce référendum est fait pour vous : c'est grâce à vos réponses que nous pourrons faire un « Spirou » toujours meilleur, toujours plus beau, toujours plus passionnant[187] ! ». De fait, tout au long des différents référendums, mini-référendums, maxi-référendums, référendums d'hiver ou d'été qui jalonnent la vie du journal, c'est toujours le journal qui est explicitement visé par la rhétorique accompagnant les référendums, d'abord strictement dans le cadre des annonces de chaque occurrence puis, au fil des années, de plus en plus abondamment dans le courrier des lecteurs, dans lequel la rédaction plaide régulièrement pour l'intérêt de telles consultations.

Pourtant, indirectement, c'est bien le programme éditorial qui se trouve influencé par le biais du référendum, ne serait-ce que parce que ne sont publiés en albums que des épisodes déjà passés par les pages du journal. Rares sont les exceptions passées par des publications-sœurs, comme *Blanc-Casque,* de Jijé[188].

Le cas de ce récit méconnu[189] est cependant isolé, et très rares sont les exceptions à la trajectoire prévue, allant de la publication dans le journal à l'arrivée en librairie. Dès lors, après la décision prise par le rédacteur en chef ou l'éditeur (Charles Dupuis) de publier ou non un auteur et une série, le référendum agit comme un deuxième filtre, permettant de passer de la lecture d'une poignée de professionnels à l'avis de plusieurs milliers de lecteurs assidus du journal. Il est même étonnant de constater que, jusqu'à la fin des années 1970, alors même que la production d'albums est devenue centrale dans l'économie de la maison Dupuis, les discours accompagnant la réalisation des référendums ne mentionnent que la volonté de proposer un journal en adéquation avec les goûts des lecteurs. La politique éditoriale n'est jamais explicitement mentionnée dans ces rédactionnels. Il nous semble

[186] *Spirou* n°920, 1er décembre 1955, p. 23.

[187] *Spirou* n°920, 1er décembre 1955, p. 6.

[188] Le récit est adapté d'un roman de l'abbé Jules-Joseph Pirot, *Elle vit. Choses du Canada* qui raconte la chute d'un homme qui connaît la grâce dans les grandes plaines du Canada en 1894. Le récit, d'une tenue morale suffisante pour être publié dans une collection de romans missionnaires, est cependant jugé trop audacieux pour les pages du *Journal de Spirou* : même fermement désavouée, la représentation du père qui se saoûle et met en danger son enfant risquerait visiblement d'être mal interprétée, et c'est donc *Le Moustique* qui publie le récit du 14 février 1954 au 28 novembre 1955. Rassemblé en album en 1956, *Blanc-Casque*, constitue un « one-shot » avant la lettre dans une édition structurée par la série, et n'est que faiblement défendu par *Le Journal de Spirou*.

[189] D'après les témoignages de Jijé, les ventes de ce récit sont restées des plus faibles, au grand regret du dessinateur. En 1981, Spirou accueille enfin le récit, dans une version légèrement raccourcie. Comptant 52 planches, le récit est raboté à 48 pour entrer dans la collection des « Meilleurs Récits de Spirou », avant d'être réédité dans son intégralité en 1992 dans le troisième volume de la collection *Tout Jijé*.

pourtant que ces référendums s'inscrivent pleinement dans les interrogations au cœur de notre problématique, tant ils occupent une place centrale dans la définition du catalogue. Issus directement des pages du journal, présentés pendant plusieurs décennies comme un prolongement du journal, les albums trouvent donc en partie leur origine dans le référendum.

Plus largement, l'édition d'albums n'est pas la vocation première de ces éditeurs belges, venus de la presse ou de l'imprimerie, et qui disposent au début des années 1950 d'une expérience limitée, voire nulle, dans le domaine du livre. Le cas le plus manifeste est celui de Raymond Leblanc, nouveau venu dans la presse en général, et qui se lance dans la presse enfantine illustrée armé avant tout d'une dose solide de flair, et de son carnet d'adresses qui lui a permis de prendre la concurrence de vitesse. Pour le reste, il avait laissé la politique éditoriale entre les mains d'Hergé. Tous les témoignages sur la naissance de l'entreprise convergent sur l'empirisme de sa démarche éditoriale. Interrogé par Hugues Dayez sur les incohérences de sa politique éditoriale, il revendique cet apprentissage sur le tas, réalisé à l'écoute des référendums.

> D'abord, nous n'étions pas, en principe, éditeur d'albums ! Notre but, c'était de lancer un journal « Tintin » et, éventuellement après, un journal pour filles... Et puis, après deux ou trois ans de parution du journal, nous avons reçu des demandes de plus en plus nombreuses de lecteurs nous réclamant l'album de « L'Espadon » ! Il n'était pas question pour nous de faire des albums de Tintin, puisque ceux-ci étaient édités par Casterman. Mais ces demandes nous ont fait réfléchir, et nous avons fait ce premier album de Jacobs à titre de test, pour voir comment les lecteurs allaient réagir. Parce que nous nous posions la question : « Ils viennent de lire cette histoire dans le journal « Tintin », comment se fait-il qu'ils en redemandent ? » Et pourtant, ils en redemandaient tellement que le succès de ce premier album fut étonnant... Et c'est de là que nous sommes partis, et nous avons fait des petites enquêtes de marché comme cela se faisait dans ce temps-là. Très modestement, on faisait des référendums dans le journal, et les histoires les plus plébiscitées furent éditées les premières en album[190]...

De fait, cette prudence de l'apprenti-éditeur, qui préfère se reposer sur les séries les plus plébiscitées par les lecteurs du journal, permet d'éclairer la carrière occultée de Jacques Laudy, qui appartient à l'équipe des « quatre mousquetaires » fondateurs du journal, et qui ne signe aucun album au Lombard :

> Nous aimions beaucoup Laudy [...] mais l'histoire avec laquelle il a démarré dans *Tintin*, à savoir « Les quatre fils Aymon », n'était pas un si bon choix. Et puis, son graphisme n'était pas très commercial, il était artistique. Puis il a fait « Hassan et Kaddour » en couleurs, mais curieusement, lors des référendums, cette série n'était jamais en tête[191]...

[190] Raymond Leblanc, « Le point de vue de l'éditeur », dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 20.
[191] *Ibid.*, p. 21.

Si le rôle déclaré du référendum semble légèrement plus fort au Lombard que chez Dupuis, il s'avère cependant plus difficile à décrypter, en raison de sa moindre visibilité dans les pages du journal-maison. Au contraire, les pages de *Spirou* sont emplies d'échos, discussions, critiques, annonces et résultats liés aux différents référendums qui se multiplient. Aussi nous semble-t-il plus aisé d'analyser le référendum à la lumière du *Journal de Spirou* – en gardant à l'esprit que l'intervention éditoriale paraît plus forte chez Dupuis, où les auteurs témoignent de manière récurrente de l'implication directe de « M. Charles » dans les décisions, en dernier recours, les rédacteurs en chef et directeurs artistiques successifs n'assurant que la gestion quotidienne.

1. Charles Dupuis : figures d'un éditeur paternaliste

On trouve d'ailleurs un témoignage particulièrement éloquent de cette implication directe de Charles Dupuis dans la vie de la rédaction, et la détermination du programme éditorial, dans les pages de la série « Pauvre Lampil », de Raoul Cauvin et Willy Lambil. La série apparaît d'abord dans la rubrique « Carte blanche », où elle n'est alors créditée que de Willy Lambil (Willy Lambillotte de son vrai nom), alors auteur de « Sandy et Hoppy » et de quelques épisodes de « L'Oncle Paul » avant de reprendre au pied levé « Les Tuniques bleues », pour remplacer Louis Salvérius, décédé prématurément en 1972, à trente-sept ans. Avec Lampil, Lambil fait vivre, bientôt sur scénarios de Raoul Cauvin, les aventures de son alter ego, Lampil, dessinateur de la série « Panty et son kangourou » que tout le monde confond avec ses collègues (Franquin, Peyo, Tibet...) ; dessinateur acariâtre, hypocondriaque et méconnu, Lampil permet de mettre en scène petites et grandes frustrations de la vie de dessinateur, entre sollicitations des journalistes et rapports avec l'éditeur.

Les premiers gags parus dans cette rubrique irrégulière partent de situations réelles vécues par les collègues auteurs, comme s'en explique Willy Lambil :

> L'idée nous est venue lors d'une interview radio en Belgique d'un de nos confrères qui dessine dans une maison concurrente de Dupuis. Il se croyait connu des enfants qui étaient là mais lorsqu'il a parlé de son personnage, personne n'a réagi. Il tirait une tête « pas possible » et nous nous sommes dits que nous étions tous à la merci d'une pareille mésaventure, et nous avons décidé de raconter l'histoire d'un dessinateur malheureux[192].

La première histoire dans laquelle apparaît l'alter ego de Lambil raconte donc une interview qui dégénère, au détriment de l'interviewé que personne ne connaît, et n'intéresse personne. L'idée d'offrir un regard sur les coulisses de la rédaction n'est pas nouvelle dans

[192] Willy Lambil, interview par Jean Léturgie, *Schtroumpf fanzine* n°35, novembre 1979, p. 7.

Spirou, qui consacre une part importante du rédactionnel et des différentes animations à mettre en scène, souvent sur le mode burlesque, la vie de la rédaction – Gaston constituant l'archétype de cette mise en scène. Mais les récits de Lambil vont plus loin, en mettant en abyme la profession d'auteur de bande dessinée, un métier alors tiraillé entre les premières formes de reconnaissance (festivals, prix, dédicaces, interviews...) et l'anonymat d'un travail soumis à l'autorité de l'éditeur. C'est donc une vision caustique de la légitimation de la bande dessinée qui est proposée avec cette figure d'auteur raté. « Il s'agissait, précise Lambil, d'une attaque contre ceux qui se prenaient pour des "Artistes". Il fallait se rabaisser au niveau où nous étions, tous. C'est-à-dire nulle part[193] ».

Cette série à part, qui dévoile sur le mode burlesque les « dessous » du métier et offre aux lecteurs une vision férocement désabusée du milieu de la bande dessinée, naît significativement d'un référendum. L'un des épisodes matriciels met en effet en scène Lambil/Lampil (il n'est alors pas nommé, mais reste très reconnaissable à son allure et au kangourou accroché au-dessus de sa table à dessin) recevant les résultats du référendum, pour découvrir sa place peu enviable de soixante-quinzième auteur sur soixante-quinze. L'anecdote prend une saveur particulière dans la mesure où le récit est publié juste avant les trois pages consacrées au « Grand référendum d'été 1973 »...

Ill. 42 « Carte Blanche à Willy Lambil », *Spirou* n°1837 du 28 juin 1973, p. 24.

[193] Willy Lambil, interview par Christian Marmonnier, citée dans l'introduction de l'intégrale *Pauvre Lampil*, Marcinelle, Dupuis, 2011, p. 16.

Matrice des récits, le référendum constitue également l'examen de passage qui va faire de cette série de gags isolés une série récurrente, malgré une parution à éclipses :

> Un référendum axé sur les histoires parues dans la « Carte blanche » fut réalisé [fin 1973]. Les avatars du désastreux Lampil monopolisèrent les premières places. On tenait là une série en or de gags plébiscités par le public. Il devenait indispensable de les sortir de la « Carte blanche » et de les présenter plus régulièrement dans le sommaire de l'hebdomadaire […]. C'est à cette occasion que le titre « Pauvre Lampil » fut choisi, car cela définissait parfaitement le thème […]. La production restait cependant limitée car les « Tuniques bleues » mobilisaient le dessinateur et se vendaient de mieux en mieux depuis leur introduction dans les grandes surfaces[194].

Outre le référendum, les séances de dédicaces cauchemardesques où personne ne vient, si ce n'est pour le confondre avec un autre dessinateur, les interviews des journalistes qui se rabattent sur lui seulement après avoir essayé en vain toute la rédaction, la figure de Charles Dupuis occupe une place récurrente dans l'univers de « Pauvre Lampil », comme dans l'épisode « L'éditeur a toujours raison » (*Spirou* n° 1853 du 18 octobre 1973) où Lambil met en scène un rendez-vous chez Charles Dupuis, qui le reçoit le plus aimablement du monde... jusqu'au moment où il a l'outrecuidance de demander une augmentation.

Ce rôle central de Charles Dupuis dans sa maison d'édition est également rapporté par Lambil, lorsqu'il raconte ses débuts chez Dupuis, à la fin des années 1950 :

> Je réalisais des histoires d'une dizaine de pages, pas moins bonnes que celle finalement publiée dans Spirou, mais toujours refusées, par principe. D'ailleurs, ma dernière tentative était celle de la dernière chance car j'étais vraiment désabusé. Ce jour-là, le directeur de la World Press, qui travaillait dans les mêmes locaux, a vu mes dessins, juste avant que j'aille une nouvelle fois les proposer à Dupuis. Il m'a promis de les prendre si ce dernier les refusait. À mon avis, ses propos ont dû remonter aux oreilles de Charles Dupuis car il a finalement accepté mon travail. Je l'ai échappé belle, car j'ai su par la suite que la World Press ne se comportait pas toujours bien avec ses employés[195].

Le rôle de Charles Dupuis au sein de la rédaction est également mis en exergue par l'autre série mettant en scène l'envers du décor du *Journal de Spirou*, « Gaston Lagaffe ». Publiée à partir de 1957 dans les pages du journal, la série présente non pas un dessinateur isolé à domicile, mais la vie d'une rédaction où Charles Dupuis exerce une tutelle discrète mais bien palpable. La grande trouvaille de Franquin est en effet de représenter le patron à de multiples reprises, mais sans jamais le dessiner : c'est toujours par téléphone, au travers d'une porte ou par l'intermédiaire de Fantasio, voire de M. Boulier, que le directeur transmet ses instructions, à moins qu'il ne manifeste sa présence par le biais de l'interphone, ou des objets précieux qu'il entrepose dans les locaux du journal. Mais cette

[194] Thierry Martens, « En ce temps lointain, la carte blanche », in Raoul Cauvin, Willy Lambil, *Pauvre Lampil. L'intégrale*, Marcinelle, Dupuis, 2011, p. 7.
[195] Willy Lambil, entretien avec Philippe Cauvin dans Philippe Cauvin, *Lambil*, Paris, Toth, 2003, p. 25.

invisibilité du patron, sur laquelle joue Franquin, est au fond le corollaire de son pouvoir sur le journal : seuls les sous-fifres apparaissent en première ligne, le vrai pouvoir, lui, restant soigneusement caché. D'ailleurs, dans sa première « apparition » dans les gags de « Gaston », Fantasio, à qui il donne un ordre par téléphone, y répond par un salut militaire...

Autre série qui marque l'animation du journal, les « hauts de page » de Yann et Conrad mettent également en scène Charles Dupuis à de multiples reprises. En apparence exclusivement ancrée dans la logique de flux de l'hebdomadaire, cette courte animation des pages du journal jette un éclairage singulier sur l'album de bande dessinée chez Dupuis. Nés en 1954 et 1959, Yann Le Pennetier et Didier Conrad se rencontrent au milieu des années 1970, par l'intermédiaire de la rédaction de *Spirou*, où ils se voient proposer en 1978 par le nouveau rédacteur en chef, Alain de Kuyssche, l'animation de l'espace des hauts de page, où ils commentent avec moult irrévérence les planches publiées par leurs collègues. L'animation détonne par son humour caustique, très provocateur, qui n'hésite pas à attaquer directement certains auteurs-vedettes dont les auteurs raillent l'esprit boy-scout étriqué, les scénarios répétitifs... Après huit mois, l'animation est interrompue, suite aux protestations répétées de ces auteurs :

> Presque tous les auteurs de l'ancienne génération étaient hyper vexés, se sentaient insultés et prenaient tout au premier degré. Ils étaient fous furieux. Ils faisaient tout ce qu'ils pouvaient en fonction de leur pouvoir, autrement dit selon leurs chiffres de ventes, pour faire pression sur l'éditeur afin que cela s'arrête. Les plus virulents étaient Devos, De Gieter, Leloup. Ils ne comprenaient pas pourquoi l'éditeur qui publiait leurs bandes dessinées payait des gens pour les démolir[196].

Lancée pour redynamiser un hebdomadaire en perte de vitesse, l'animation est donc suspendue à la suite des protestations des auteurs dont les ventes importantes portent le catalogue Dupuis. Cet épisode témoigne donc aussi du renversement du rapport de forces

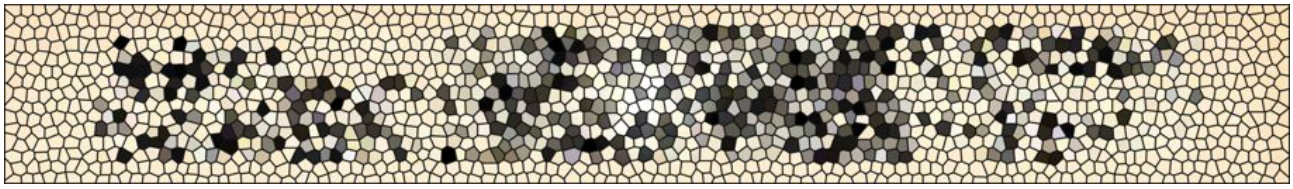
[196] Yves Schlirf, dans Vivian Lecuivre, Serge Buch et Gilles Ratier, *Yann & Conrad : une monographie*, Saint-Égrève, Mosquito, 2007, p. 54.

entre hebdomadaire et catalogue, à la fin des années 1970. Par ailleurs, ces gags irrévérencieux sont rassemblés en 1981 dans un album, dans un petit format à l'italienne calqué sur le bandeau de haut de page du journal Spirou, édité par le libraire Yves Schlirf, sous le label Bidouille :

> Quand j'ai voulu publier en album les « hauts de page », il y a eu un tollé d'une partie des auteurs Dupuis. J'ai reçu des lettres de menaces via avocat : « Si vous publiez mon héros, qui est ma création, je vous fait un procès ». C'est pour cela que nous avons mis des bandeaux sur les yeux pour que ça ne soit pas vraiment les personnages[197].

Plusieurs des hauts de page dessinés par Yann et Conrad mettent en scène la figure de Charles Dupuis, et témoignent de l'impertinence systématique déployée par le duo marseillais dans les pages du journal :

Ill. 44 Yann, Conrad, *Spirou* n°2262 du 20 août 1981, p. 26



Ill. 43 Yann, Conrad, *Spirou* n°2253 du 18 juin 1981, p. 23

Les témoignages des dessinateurs comme les mises en scène d'auteurs dévoilant les « coulisses » de la maison dressent donc le portrait d'un Charles Dupuis interventionniste, prenant très à cœur les décisions éditoriales. Hugues Dayez, l'une des rares personnalités auxquelles Charles Dupuis ait accepté de se livrer, confirme ces traits du personnage :

> Pendant près de cinquante ans, Charles Dupuis va définir la ligne éditoriale de l'hebdomadaire, avec l'attention d'un père guettant les notes du bulletin scolaire de son enfant. Paternaliste, Charles Dupuis le sera avec son journal comme avec ses auteurs : « Quitter Charles Dupuis, c'était comme se rendre coupable de haute trahison ! » m'ont confié nombre d'auteurs de la maison[198].

Dans l'entretien exceptionnel que Charles Dupuis a accepté d'Hugues Dayez, l'éditeur confirme d'ailleurs ce rôle, pour en faire un critère de distinction par rapport à Raymond Leblanc :

[197] Yves Schlirf, *ibid.*, p. 56. Il est significatif que l'édition de cet objet passe non par les éditions Dupuis, mais par une entreprise à la frange de l'espace éditorial.
[198] Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 190.

> Je voyais de temps en temps Raymond Leblanc, et nous avions des dialogues intéressants ; on s'estimait l'un l'autre. Lui trouvait que je faisais bien mon boulot, et moi je trouvais qu'il ne le faisait pas aussi bien que moi, mais enfin ! Je trouvais qu'il avait d'autres qualités que je n'avais pas : en publicité, par exemple, il était très doué, mais pour choisir les dessinateurs et les scénaristes, il n'avait pas le « feeling » adéquat – il avait d'ailleurs conscience de cette faiblesse, puisque c'était plutôt le rédacteur en chef de *Tintin* qui s'occupait de la politique du journal[199].

Les témoignages des rédacteurs en chef qui ont travaillé sous sa tutelle corroborent eux aussi le poids de Charles Dupuis dans les décisions éditoriales. Alain de Kuyssche, rédacteur en chef de *Spirou* de 1978 à 1982, évoque ainsi Dupuis comme une « entreprise paternaliste avec à sa tête un patron de droit divin pratiquement[200]... ». Son prédécesseur, Thierry Martens (rédacteur en chef de 1968 à 1978) tempère ce jugement lorsqu'il évoque son propre prédécesseur, Yvan Delporte, et la relation paradoxale que cet anarchiste entretenait avec l'éditeur catholique :

> *Spirou*, c'était surtout le journal de M. Charles. Delporte se chargeait de la réception des scénarios, de leur transmission à Charles Dupuis avec son opinion, etc. Si Dupuis acceptait, c'était bon ; s'il refusait, Delporte passait par la bande, c'était la seule latitude qu'il avait[201].

Mais les représentations, gags et souvenirs ne sont pas seuls à accréditer l'hypothèse d'un interventionnisme de Charles Dupuis dans les décisions éditoriales. Les compte-rendus des réunions de conseil d'administration de la branche parisienne de l'entreprise témoignent ainsi de l'implication de Paul et de Charles Dupuis dans la gestion quotidienne, Paul tenant les cordons de la bourse alors que Charles s'occupe, à l'évidence, des relations avec les auteurs. Ainsi, le conseil d'administration du 23 juin 1980 s'achève par un hommage rendu par Charles à Jijé, mort quatre jours avant :

> Après la mort de Victor Hubinon, Maurice Tillieux, René Goscinny, après la mort de mon propre fils Pierre, il y a déjà deux ans, nous pleurons aujourd'hui Joseph Gillain, il avait 66 ans. Il est entré aux éditions Dupuis en 1940. C'est lui qui, après Rob Vel, dessina les personnages principaux du journal : Spirou, Spip et Fantasio... C'est lui aussi qui forma la meilleure équipe du journal : Franquin, Paape, Morris (...). D'un tempérament gai, dynamique, exubérant, il devait marquer de son empreinte la bande dessinée européenne. La mort de Victor Hubinon, de Maurice Tillieux et de Joseph Gillain constitue, pour Spirou et la Maison Dupuis, une perte immense[202].

Cet hommage vibrant, dans lequel Charles Dupuis associe la perte de trois des piliers du journal à celle de son fils cadet synthétise bien la gestion paternaliste de l'éditeur. Le paradoxe de cette maison réside donc dans cet étonnant mélange entre une gestion très centralisée, personnalisée (dans laquelle Charles Dupuis joue un rôle prédominant, au

[199] Charles Dupuis, entretien avec Hugues Dayez dans *Ibid.*, p. 196.
[200] Alain de Kuyssche, entretien avec Christelle Pissavy-Yvernault, Bertrand Pissavy-Yvernault, *Yvan Delporte : réacteur en chef*, Marcinelle, Belgique, 2009, p. 121.
[201] Thierry Martens, dans *Ibid.*, p. 46.
[202] S5 C 253 HB, procès-verbal du Conseil d'administration du 23 juin 1980.

moins de l'après-guerre au rachat de l'entreprise, soit tout de même quatre décennies de pouvoir autocratique) et d'apologie permanente du référendum. Les pages du journal, matrice du catalogue d'albums, mettent donc en scène simultanément l'arbitraire bonhomme de l'éditeur, et le jeu de la démocratie statistique – l'identité de la maison reposant donc, selon nous, sur cette mise en tension de deux paradigmes éditoriaux, la validation par le grand public et la figure quasi-hetzélienne de l'éditeur paternaliste.

2. Référendums et éducation citoyenne dans Le Journal de Spirou

Les multiples référendums proposés aux lecteurs sont en effet abondamment accompagnés de textes tâchant d'inciter les lecteurs à voter ; les résultats sont peu à peu systématiquement rendus publics, commentés, contestés dans le courrier des lecteurs, critiques auxquelles la rédaction s'efforce de répondre... Un abondant discours rédactionnel accompagne donc ces dispositifs par lesquels Dupuis met en scène une démocratie éditoriale.

La thématique du référendum déborde du seul cadre de la politique éditoriale. Ainsi, fin 1959, le journal publie sous le titre « On ne nous demande rien » un long article sur la télévision, sous le chapeau « les jeunes et la TV constituent les éléments d'un problème d'aujourd'hui ». Le journal, qui consacre une part importante de son rédactionnel à traiter d'actualité technique, n'en est pas à son premier article sur la télévision. Mais ce n'est plus l'angle technique qui intéresse ici la rédaction, mais bien plutôt la réception, et en particulier la question des méfaits supposés de la télévision sur les jeunes :

> Moyen d'expression encore tout jeune, la TV intéresse les jeunes. Et les aînés se sont penchés sur elle, l'ont analysée, ont rédigé des mémoires, des rapports, des conférences où ils donnent des opinions catégoriques... et parfois contradictoires. […] « Les jeunes doivent regarder la TV avec modération ». « Il faudrait interdire aux jeunes de regarder la TV ». Mais personne, ou presque, n'a songé à nous demander ce que nous, les jeunes, pensions à ce sujet. Lacune que Spirou comble aujourd'hui grâce à son référendum[203].

Le questionnaire joint, auquel les lecteurs sont invités à répondre n'est, comme bien des questionnaires de l'époque, pas d'un intérêt marquant[204] ; son principal intérêt est sans doute, outre l'intérêt qu'il manifeste pour les publics de la télévision, d'offrir un exemple du tropisme référendaire dans les pages du journal. Le discours rédactionnel qui accompagne les référenduems est, pour sa part, fortement marqué par un double argumentaire statistique

[203]Yvan Delporte, « On ne nous demande rien ! », *Spirou* n° 1133 du 31 décembre 1959, p. 14.

[204] Pour une déconstruction des représentations des téléspectateurs, la référence incontournable est la thèse de Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années cinquante aux années quatre-vingt*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Christian Delporte, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2013.

et démocratique. La légitimité finale du référendum est en effet politique, mais sa puissance repose sur l'ampleur statistique des résultats recueillis, abondamment mis en avant. Ainsi le référendum 1971 est-il décrit comme une « inondation » de sacs postaux, qu'une « armée de techniciens dépouillent et portent en graphiques statistiques pour que nous puissions disposer d'une vision claire de vos goûts, critiques et souhaits[205] ». Cet outil statistique est régulièrement loué pour son aridité, comme par exemple dans le dernier numéro de 1970, où sont présentés, in extremis, les résultats du référendum de l'année :

> Un référendum dépouillé est chose aride. Des milliers de réponses sont amoncelées, Des milliers de réponses sont amoncelées, étudiées, classées, comptabilisées : un énorme rapport en naît, bourré de statistiques et de tableaux, tenant compte des différences d'âge et de sexe, du milieu rural ou citadin, de l'édition suivie. Plusieurs doubles pages de courrier n'arriveraient pas à reproduire tous ces chiffres et pour-cent dans leur sécheresse. Seul l'enthousiasme compte […][206].

Si la puissance statistique, le flot des réponses sont ainsi exaltés, c'est bien entendu pour renforcer le sentiment d'appartenance des lecteurs au journal, dont le référendum est l'un des instruments[207] ; mais c'est aussi pour appuyer la mission attribuée explicitement au référendum : « faire la moyenne statistique des variantes du goût[208] ». À ce titre, il est opposé au courrier des lecteurs, expression de la subjectivité des lecteurs les plus actifs :

> Le référendum confronte statistiquement les voix de la majorité, souvent silencieuse, et des minorités plus dynamiques prenant régulièrement position par écrit pour leur conception du journal. C'est pour cette raison qu'il est précieux. Car il témoigne régulièrement du dosage général des goûts de nos lecteurs, dosage qui se répercute dans nos programmes futurs et la gamme des recherches que nous faisons pour vous élaborer demain un journal plus jeune et plus vivant[209].

Mais cette justification par la statistique ne renvoie qu'à un moyen mis en œuvre : la finalité allouée à ces référendums est bien, fondamentalement, politique. Ainsi, les résultats du référendum du printemps 1976, publiés avec le n° 2000, ont été dressés à partir de 6 320 réponses, laissant la rédaction espérer « que nous serons désormais chaque semaine un peu plus nombreux à élaborer un journal démocratique en constant

[205] Spirou [Thierry Martens], « Au pied de vos lettres », *Spirou* n°1739 du 12 août 1971, p. 12.

[206] M. Archive [Thierry Martens], « Courrier de M. Archive », *Spirou* n°1707 du 31 décembre 1970, p. 10.

[207] On peut de ce point de vue rapprocher l'usage des référendums dans la presse de bande dessinée et celui des « votes de paille » dans la presse télévisuelle, en particulier *Télé 7 Jours*, où dès les années soixante les téléspectateurs sont invités à voter sur une variété de sujets, alors même que le journal ne décide nullement de la politique de programmation ; mais la posture démocratique permet au journal de s'affirmer comme le porte-parole des téléspectateurs ignorés par l'ORTF. Plus généralement, ce genre de procédés est d'usage courant dans d'autres formes de presse « populaire ».

[208] Spirou [Thierry Martens], « Au pied de vos lettres », *Spirou* n° 1930 du 10 avril 1975, p. 14.

[209] Spirou [Thierry Martens], « Au pied de vos lettres », *Spirou* n° 1904 du 10 octobre 1974, p. 24

perfectionnement[210] ! ». La rédaction enfonce le clou deux semaines plus tard, posant le jugement du grand public comme un contrepoids nécessaire aux chapelles esthétiques :

> La vocation de Spirou est d'atteindre et de détendre un très large public. Le référendum nous permet donc, démocratiquement, de mieux cerner ce large public, quelles que soient les données subjectives que les éléments séparés cherchent à glisser. [...] Nous n'en sommes plus aux votes pluralistes où la voix de certaines personnes valait plus que les voix de leurs voisins moins bien nés ou moins riches[211].

Le référendum de 1981 donne également l'occasion au rédacteur en chef de se livrer à une vigoureuse défense d'une forme de démocratique éditoriale participative :

> Dès que le référendum a été lancé, la plus simple honnêteté consiste à communiquer les résultats aux participants. Imaginez ce que donnerait le fait d'organiser des élections politiques et de n'en pas donner l'issue aux électeurs ! Et puis le référendum permet de supprimer quelques idées fausses. Et de consacrer des vedettes qui s'ignorent. Ou qu'on ignore.
>
> Je puis vous dire que le vrai vainqueur du référendum, c'est « l'Agent 212 », même s'il ne se classe pas premier. […] Votre verdict a été très clair […]. « L'Agent 212 », qui est déjà un hôte régulier de nos pages, le sera avec plus de régularité encore. Je sais : je n'ai déjà que trop tendance à utiliser les grands mots. Mais enfin que les lignes qui précèdent servent de leçon de démocratie à ceux qui croient avoir la science infuse. Ou qui, tout simplement, croient inventer la démocratie en refusant de se plier à ses règles[212].

Le référendum, mené fin 1981, permet ainsi de sanctionner le succès d'une série publiée depuis 1976 dans les pages du journal, et qui après cinq ans de publication vient de faire l'objet d'un premier album, publié en avril 1981. Le référendum constitue ainsi l'un des outils de mesure du succès populaire de cette série, qui fait l'objet à partir de cette date d'un album par an jusqu'en 1990, avec même deux albums annuels en 1987 et 1988[213].

Le référendum n'est donc pas qu'un simple outil de construction du lien avec les lecteurs. Outre ce rôle, fondamental pour le journal, d'animation d'une communauté, d'implication des lecteurs dans la vie du journal en leur vantant leur propre rôle dans l'élaboration du journal, le référendum agit en effet comme un thermomètre éditorial, permettant de mettre en avant des séries, d'accélérer ou de ralentir des programmes éditoriaux. Dans l'hommage en demi-teinte qu'il rend à Charles Dupuis, Yvan Delporte retient justement la capacité qu'a pu avoir, momentanément, Charles Dupuis à s'émanciper du diktat du référendum :

> Dans son rôle, il n'était pas mauvais du tout. Seulement il était prisonnier de son entourage et il avait peur de mal faire. Si quelque chose se vendait mal, c'est sur lui que tous les Dupuis allaient se retourner. Et c'est cette faiblesse que je lui reproche. Pourtant,

[210] M. Archive [Thierry Martens], « Petit survol des résultats du référendum de printemps 1976 », *Spirou* n° 2000 du 12 août 1976, p. 26.

[211] Spirou [Thierry Martens], « Vos lettres sont bien tapées », *Spirou* n° 2002 du 26 août 1976, p. 4.

[212] Alain de Kuyssche, « C'est ça, la rédaction », *Spirou* n°2301 du 20 mai 1982, p. 3.

[213] Par la suite, le rythme d'un album annuel est maintenu sans anicroche jusqu'en 1997, avant de devenir légèrement plus épisodique.

> il y a deux années pendant lesquelles il s'est montré un véritable éditeur. Tous les ans, il y avait le référendum. Pour être sûr de faire le journal qui plaisait au lecteur, il lui demandait son avis sur les bandes publiées. Et pendant deux ans, *Saki*, de Hausman, était vomi par le public. Et Charles Dupuis disait : « Je sais bien qu'il y a des lecteurs qui n'aiment pas Saki, mais on va tout de même la garder ». Si cela avait été une série qu'il n'appréciait qu'à moitié, il ne l'aurait pas fait, évidemment, mais là, il l'a tout de même gardée. Dans ce cas-là, on a affaire à un véritable éditeur[214].

Le référendum constitue donc le lieu où se mettent en tensions deux paradigmes éditoriaux, mais deux conceptions du catalogue aussi, simple prolongement du journal ou rassemblement d'ouvrages à destination d'un lectorat élargi. C'est donc l'identité de l'éditeur, sa capacité à imposer un choix qui se joue à travers la soumission ou non aux verdicts du référendum. Cette soumission se complique du fait de la direction multipolaire de la maison Dupuis. Éditeur possessif, Charles Dupuis est en effet souvent décrit comme un éditeur ambitionnant de publier toute la bande dessinée, en particulier par celui qui fut son rédacteur en chef pendant une décennie et la mémoire de l'entreprise, Thierry Martens :

> Son rêve était d'éditer une sorte de bottin hebdomadaire de la bande dessinée où pratiquement tout ce qui tenait plume ou pinceau se trouverait englobé de manière à ne rien laisser à ses concurrents. S'il n'avait tenu qu'à lui, Hergé aurait été engagé lorsqu'il postula peu après la Libération, *Pilote* aurait été racheté par Dupuis après sa première débâcle et nombre d'auteurs découverts par ses soins ne se seraient pas engagés sur des voies parallèles[215].

Mais Charles Dupuis, en dépit de son implication profonde dans la maison d'édition, n'est que le cadet d'une fratrie où les rênes sont tenues d'abord par l'aîné, Paul ; les comptes rendus des conseils d'administration témoignent systématiquement de ce rôle moteur de Paul Dupuis dans l'entreprise, au moins jusqu'à son retrait forcé, en 1978, à l'instigation de son beau-frère Marcel Dupuis. Si le rôle de René Matthews paraît plus effacé, l'influence de Paul Dupuis paraît déterminante car, outre son statut d'aîné, celui-ci contrôle le cœur de l'entreprise : l'imprimerie. Si l'on manque d'archives internes pour décrypter les rapports de force au sein de la fratrie, les référendums pouvaient jouer un rôle d'instruments au sein du débat interne à l'entreprise.

La carrière d'un auteur est largement influencée par les résultats du référendum. On peut en citer deux cas de figure opposés : Raymond Macherot, au Lombard, et Fournier, chez Dupuis. Né en 1924 à Verviers, Raymond Macherot entre en 1952 au studio de dessin des Editions du Lombard, réalise quelques récits complets avant de créer en 1954 le personnage du lérot Chlorophylle. Après trois albums publiés en 1956 et 1957 dans la

[214] Yvan Delporte, dans Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *Yvan Delporte*, *op. cit.*, p. 96-97.

[215] Thierry Martens, « Charles Dupuis, l'épopée d'un précurseur de la bande dessinée », http://www.actuabd.com/Charles-Dupuis-l-epopee-d-un-precurseur-de-la-bande-dessinee (consulté le 2 août 2013).

luxueuse « Collection du Lombard », Macherot se voit en 1961 rétrogradé, pour la quatrième aventure de son lérot et la première du détective anglais Clifton, au brochage de la collection « Jeune Europe », que le Lombard vient de lancer. Ce passage du volume relié ressemble à s'y méprendre à une sanction pour un dessinateur qui revendique rétrospectivement son manque de popularité dans le référendum-maison du *Journal de Tintin*[216]. En 1964, Macherot en tire les conséquences, et s'exile à quelques pâtés de maison, chez *Spirou*, où il publie *Chaminou et le Khrompire*, publié en volume cartonné l'année suivante. À l'inverse, Fournier, malmené également par le référendum, s'en tire par le haut. Né en 1943, celui-ci se lance dans la bande dessinée par l'intermédiaire d'André Franquin, qui prend le jeune dessinateur sous son aile et l'introduit dans la rédaction. Après un temps d'apprentissage, Fournier est enfin publié dans les pages de *Spirou* en 1967, avec un récit à suivre introduisant son personnage de Bizu. À peine deux ans plus tard, ce jeune auteur est amené à prendre la succession d'André Franquin, comme il le raconte lui-même :

> Franquin avait envie d'arrêter Spirou, il me le disait souvent. Mais moi je n'aurais jamais eu l'outrecuidance de lui dire « Je suis là ». Je n'y aurais même pas pensé. Et un jour, j'arrive à la rédaction, porter des planches de Bizu. Delporte me dit « C'est bien que vous soyez là, l'éditeur veut vous voir ». À l'époque, il y avait les conneries de référendum et Bizu était toujours dernier. Je me dit « Ça y est, mon compte est bon ». Charles Dupuis me dit « M. Fournier, je vous conseille de vous asseoir. (rires) Est-ce que vous êtes contents de ce que vous faites ? » Je lui dis « Moi je suis content de ce que je fais, mais apparemment les lecteurs… » Il me dit « Oui, je suis au courant. Bon, je vais vous dire. On a pensé à vous pour reprendre les aventures de Spirou de M. Franquin ». Je suis resté… Je ne parviens même pas à croire que c'est vrai. C'est une blague. « Non, non, c'est à vous qu'on a pensé. Quand est-ce que vous m'amenez les premières planches ? » Je lui dis « Il faut que je travaille les personnages. Je n'ai jamais travaillé Spirou et Fantasio. Il me faut au moins deux mois ». Il me dit « Non, non, dans trois semaines, vous m'amenez la première planche et un scénario ». Trois semaines plus tard, il les avait[217].

Fournier obéit donc à une trajectoire inverse de celle de Macherot, spectaculaire et, à ce titre, exceptionnelle, mais témoignant cependant du rôle du référendum dans la trajectoire des auteurs : lorsqu'une série rencontre trop de votes défavorables, l'auteur n'est pas nécessairement renvoyé, mais on lui conseille au minimum de changer d'approche et, au besoin, il se voit commander une autre série. Dans le n°1687, à l'occasion du « référendum 70 », le courrier des lecteurs, « Au pied de vos lettres », évoque ces réorientations par euphémisme : « Les dessinateurs viendront aux nouvelles, car VOTRE appréciation leur permet de se rendre compte s'ils progressent ou s'éloignent dans la voie

[216] Voir par exemple Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 356.

[217] Jean-Claude Fournier, entretien avec Thierry Lemaire, « Charles Dupuis me dit : "M. Fournier, je vous conseille de vous asseoir" », http://www.actuabd.com/Jean-Claude-Fournier-1-2-Charles (consulté le 2 août 2013).

qu'ils ont choisie[218] ». C'est en défendant le référendum contre les critiques récurrentes de certains lecteurs que la rédaction dévoile le plus l'utilisation qui en est faite. En octobre 1973, la rubrique « Vos lettres sont bien tapées » publie un courrier de lecteur, réel ou non, réclamant un « anti-référendum » :

> En effet, s'il n'est pas pensable de faire un journal de qualité sans succès, donc sans lecteurs, ce ne doit pas être non plus la majorité qui doit dicter les goûts et les orientations du journal. Il est facile d'imaginer le résultat dans cette voie en considérant la qualité de certains gros tirages de la presse pour adultes. Ne peut-on imaginer, disons pour corriger les effets néfastes du référendum pour certains dessinateurs de qualité, mais heurtant au premier abord les lecteurs par la nouveauté de leur style, un second référendum groupant, par exemple, les professionnels de Spirou ?
>
> Ainsi pourrait être maintenu un équilibre entre la qualité, nécessaire pour l'avenir et le bon goût, et la vox populi, par son bon sens corrigerait certains excès. Allant à contre-courant, je doute du succès de ma suggestion, et pourtant je crois y trouver un certain bon sens.

Le courrier est signé d'un certain Paul Moreau, de Gouvieux, mais que ce courrier soit réel ou non n'importe guère ici, tant il apporte une contradiction probablement récurrente de la part des dessinateurs et, assurément, des lecteurs du journal, à l'encontre du rédacteur en chef, qui prend alors la plume pour défendre sa propre vision du référendum.

> Ce « contre-référendum » serait assurément nécessaire si le référendum était utilisé comme une « hache ». Eliminant immédiatement et définitivement tout ce qui semble traîner à la queue de l'appréciation publique.
>
> Or ce n'est nullement le cas. Un référendum bien utilisé est avant tout un THERMOMETRE, une prise de température ambiante qui n'est véritablement valable que par raport à d'autres référendums antérieurs... ou postérieurs. Spirou a une très vielle tradition du référendum puisque nous en pratiquons, sous diverses formes, depuis la dernière guerre. Les résultats de chacun de ces référendums particuliers sont toujours remis scrupuleusement dans le contexte général de l'ensemble des référendums. Nombre de séries d'« avenir » ont besoin d'un démarrage lent, et nous pouvons t'assurer qu'aucune série n'a jamais « capoté » au premier référendum. Mieux, il s'avère, à la suite de prises de température répétées, qu'un personnage n'arrive vraiment pas à s'implanter, nous donnons généralement une seconde, voire des troisième et quatrième chances à leurs auteurs pour autant que leur graphisme nous semble indiscutable[219].

Le rédacteur en chef donne même un nom en pâture : celui d'Artur Aldoma Puig, auteur espagnol né en 1935, collaborateur dans les années 1950 et le début des années 1960 des maisons anglaises Fleetway et D.C. Thompson pour lesquelles il dessine des séries de guerre et de western, avant d'entrer chez *Spirou* en 1970. Il y signe d'abord des récits de « L'Oncle Paul », avant d'animer un avatar de « Marc Dacier », « Brice Bolt ». En 1973, il lance avec Victor Mora « Les Commandos de la nature », série désavouée par le référendum. Mais cet auteur, sous ses divers pseudonymes, publie encore deux récits de dix-neuf pages en tout en 1974 dans sa série « Les Commandos de la nature », et douze pages en 1975... avant de rejoindre les pages de *Pif*. Le référendum agit donc bien comme

[218] Spirou [Thierry Martens], « Au pied de vos lettres », *Spirou* n° 1687 du 13 août 1970, p. 4.
[219] Spirou [Thierry Martens], « Vos lettres sont bien tapées », *Spirou* n° 1852 du 11 octobre 1973, p. 6.

un filtre, et l'auteur ne se voit consacrer d'albums par Dupuis qu'en 1984-1985, lorsque pour remplir la collection « Dupuis Aventures » nouvellement créée, l'éditeur racle ses fonds de tiroirs[220] – et publie les pages du dessinateur, entre-temps passé à la concurrence.

Le référendum peut donc apparaître, à première vue, comme un simple outil de construction du lien avec les lecteurs ; dans cette perspective, le rôle d'un référendum se cantonnerait à la seule animation du journal. Dans les pages de *Spirou*, cependant, le rôle du référendum est poussé bien plus loin, car si tous les témoignages rétrospectifs insistent sur le poids personnel de Charles Dupuis dans la constitution du catalogue, le référendum semble constituer un instrument déterminant dans l'élaboration de ce catalogue, opérant comme un filtre décidant de la poursuite ou non des séries dans les pages du journal et donc, *in fine*, de leur reprise sous forme d'albums. Pour un éditeur privilégiant longtemps le journal, dont il s'occupe depuis ses plus jeunes années, le référendum constitue ainsi un outil privilégié de construction du catalogue.

III. DÉPASSER L'HORIZON SÉRIEL : CYCLES ET VOIE ROMANESQUE

La force avec laquelle la série structure la bande dessinée dans les années 1950-1960 s'observe dans la rareté et la faible cohérence de la plupart des collections. En-dehors des récits biographiques, la logique de série, issue de la presse et, plus largement, de l'écriture du roman-feuilleton, imprègne largement la création. La structuration d'une offre de bandes dessinées pour adultes se traduit dans ce contexte par l'exploration de plusieurs voies de dépassement du paradigme de la série, parmi lesquelles les principales sont sans doute l'essor de la collection, et la prospection vers une narration romanesque. Mais il existe avant cela une autre voie qu'explorent certains auteurs pour tâcher de s'affranchir du seul horizon sériel : celui du cycle narratif.

Dans sa thèse consacrée à la littérature de science-fiction, Anne Besson avance l'hypothèse d'une distinction narrative entre cycles et séries. Bien que toutes deux constituent des réponses à un enjeu commercial de fidélisation du public, elles se distingueraient par une articulation différente du fragment et de l'ensemble :

[220] Cette série présente cependant un cas singulier. Elle est dessinée par Eddy Paape, qui appartient au noyau dur du *Journal de Spirou* après-guerre, sur scénario du prolifique Jean-Michel Charlier. . Après six albums brochés publiés entre 1960 et 1963, Dupuis décide d'interrompre la publication en albums des récits, qui continuent pourtant de paraître dans les pages du journal jusqu'en 1967. Entre-temps, Eddy Paape est passé à la concurrence, approché par Greg, devenu rédacteur et en quête d'une équipe rafraîchie.

> La série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu ; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes. Ces principes constituent la traduction, en termes de structure et de forme, d'une ambition différente pour chaque ensemble : la réitération pour la série, la totalisation pour le cycle. En tant qu'ensembles romanesques, cycle et série possèdent de nombreux points communs, ceux qui sont nécessaires à la perceptibilité, et donc à l'existence, de l'ensemble : essentiellement, des récurrences inter-volumiques, le retour d'au moins un personnage ou d'au moins un nom propre pouvant être considéré comme la condition sine qua non de constitution d'un ensemble. Si le retour est ainsi une donnée commune, ce sont les modalités de ce retour, susceptibles d'importantes variations, qui provoquent la différenciation entre cycle et série au sein des ensembles romanesques ; la série devient le domaine du retour répétitif, et le cycle celui du retour évolutif.
>
> Retour répétitif, discontinuité de l'intrigue, réitération : la série est l'ensemble où les parties l'emportent sur le tout, c'est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer […]. Retour évolutif, continuité de l'intrigue et totalisation : dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d'un tout qui vaut plus que ses parties. Les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions[221].

Tout en admettant que cette bipartition nette du champ des ensembles romanesques ne représente guère qu'un « idéal théorique […] largement battu en brèche par les pratiques individuelles », Anne Besson postule donc une distinction entre les deux types d'ensembles narratifs en littérature. Il ne nous paraît cependant pas certain que cette distinction soit valable dans le cas de la bande dessinée, où le cycle apparaît essentiellement comme un prolongement de la série. Si l'on retient la possibilité de lire chaque volume indépendamment, les *Aventures de Tintin* constitueraient un exemple de mise en cycle d'une série : de succession d'épisodes, Hergé construit rétrospectivement une cohérence interne (par le jeu des pages de garde, des quatrièmes plats ou encore des clins d'œil aux albums) qui approcherait ainsi *Tintin* du cycle. Pourtant, le temps ne semble guère avoir de prise sur Tintin, et les retrouvailles récurrentes de personnages perdus de vue (le général Alcazar, Tchang) s'apparente plutôt à l'exploitation feuilletonnesque de rhizomes narratifs inexplorés. Surtout, l'apparition de cycles de nature romanesque, embrassant dans un vaste mouvement plusieurs volumes et retraçant plusieurs âges de la vie d'un personnage (ou d'une entité plus abstraite) intervient pour l'essentiel, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, le prolongement d'une série. Lorsqu'un cycle sort casqué de la cuisse d'un scénariste, il s'inclut presque toujours dans l'horizon de la série. Cependant, même en ne présentant qu'une modalité complémentaire de la série, le cycle vient mettre en tension

[221] Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien: cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 23.

celle-ci en rompant avec la logique de l'éternel retour du héros. Et cette rupture de la temporalité du récit constitue un vecteur puissant d'affirmation de la voie romanesque dans la bande dessinée à partir des années 1970. On en prendra trois exemples, sélectionnés dans des registres génériques différents : le western *Blueberry*, les aventures spatio-temporelles de *Valérian*, et enfin la fresque historique des *Sept Vies de l'épervier* qui, chacun à leur manière, travaillent le cycle pour étirer l'espace de la série.

A. Blueberry, Valérian, Les Sept Vies de l'épervier : le cycle comme voie de dépassement de la temporalité sérielle

La série *Blueberry* de Jean-Michel Charlier et Jean Giraud mérite un examen élargi, au-delà des seules questions de structuration des ensembles narratifs. La série est créée dans les pages de *Pilote* en 1963 afin de donner au journal un héros de western ; elle s'inscrit initialement dans un horizon générique étroitement codé, non seulement par sa fonction de segmentation du sommaire du journal, mais aussi par le profil de son scénariste, Jean-Michel Charlier, prolifique feuilletonniste et co-rédacteur en chef du journal, avec René Goscinny. Jean-Michel Charlier cherche d'abord à approcher Jijé, dessinateur de *Jerry Spring* chez Dupuis, qui décline l'offre mais propose le nom de son assistant, le jeune Jean Giraud – alors âgé de 25 ans[222]. La série nous paraît emblématique des périgrinations éditoriales d'un vaste ensemble d'auteurs après les années 1970. Dargaud publie en effet les dix-huit premiers albums de 1965 à 1980. Le dix-neuvième opus de la série, *La longue marche*, est publié par Fleurus, avant que *Blueberry* ne passe chez Hachette pour deux titres en 1982, avant d'être récupérée par Novedi en 1986, puis par Alpen, avant de revenir à Dargaud en 1993[223]. Une telle versatilité éditoriale de la série signale les ballottements qu'elle subit au gré des mouvements de concentration de l'édition de bande dessinée dans les années 1980, et du départ de Jean-Michel Charlier de chez Dargaud.

La série change d'ailleurs plusieurs fois d'appellations : de Fort Navajo, Une aventure du Lieutenant Blueberry à Mister Blueberry, en passant par Une aventure du Lieutenant

[222] Gilles Ratier, *Jean-Michel Charlier vous raconte*, Bègles, le Castor astral, 2013, p. 206.

[223] Encore ne s'agit-il là que de la version simplifiée : si l'on inclut les versions belges, il faut ajouter EDI 3 BD (pour l'édition belge de *La Longue Marche*), et Novedi, déjà, pour l'édition belge des albums publiés par Hachette. Si on ajoute les rééditions, les choses se compliquent encore, car Dargaud reste propriétaire du fonds des tomes 1 à 18, mais à partir du tome 19 les rééditions sont opérées par les différents éditeurs actifs : *La Longue marche* est ainsi édité par Fleurus, réédité d'abord par Hachette, puis par Dupuis dans sa collection « Repérages », avant d'être reprise en 2003 par Dargaud. Même chose avec l'opus suivant, *La Tribu fantôme*, publié par Hachette (1982) et Novedi (côté belge, 1982), réédité par Dupuis en 1992, et réédité par Dargaud en 2003.

Blueberry , Lieutenant Blueberry et le plus sobre Blueberry. Il faut également y ajouter les séries dérivées : La jeunesse de Blueberry à partir de 1975, et Marshall Blueberry (1991). Or les trois premiers volumes de La Jeunesse de Blueberry sont à l'origine inclus dans la série principale (et numérotés respectivement 18, 19, 20). Ce n'est qu'après 1979 que la série est clairement séparée de Lieutenant Blueberry, la séparation des deux séries s'accompagnant en même temps d'une séparation des tâches : si Jean-Michel Charlier continue de signer dans un premier temps les scénarios, le relais est pris, côté dessin, par Colin Wilson, un des émules de Jean Giraud. À partir de cette transition – qui ne se traduit par un volume qu'en 1985 – La Jeunesse de Blueberry fait l'objet d'une maquette de couverture spécifique, et les titres qui s'y rattachent sont présentés à part sur le récapitulatif présent en quatrième plat. Alors qu'il s'agit d'une série jouissant d'une reconnaissance à la fois critique et populaire, Blueberry paraît donc être un condensé des avanies éditoriales du système des séries, qui pousse à produire, produire toujours plus, et trouver intrigues parallèles et spin-offs quand le filon s'épuise ou que le rythme de parution n'est pas suffisamment soutenu pour entretenir l'attente du public.

Démarré sous les habits de la série de genre (le western crépusculaire), *Blueberry* témoigne en effet du talent de feuilletoniste de Jean-Michel Charlier pour développer intrigues secondaires et cycles enchâssés : guerres indiennes (de *Fort Navajo* en 1965 à *La Piste des Navajos* en 1969, puis de *La Piste des sioux* à *Général « Tête Jaune »* en 1971), histoire du chemin de fer (*Le Cheval de fer* et *L'Homme au poing d'acier* en 1970), le diptyque de l'or (*La Mine de l'Allemand perdu* et *Le Spectre aux balles d'or* en 1972), le trio d'albums consacrés au trésor des confédérés (de *Chihuahua Pearl* à *Ballade pour un cercueil*, 1973-1974), puis le long cycle du complot contre Grant, où Blueberry peine à établir son innocence (du *Hors la loi* en 1974 au *Bout de la piste*, en 1986)... Cette structure très élaborée de la série qui, plutôt que de travailler la répétition d'un même motif narratif, explore la trajectoire d'un individu aux prises avec l'histoire, est semble-t-il née intégralement structurée par le scénariste, avant même la réalisation du premier album :

> *Blueberry* est une série un peu spéciale, puisque contrairement à mes autres histoires, c'est une série que j'ai conçue dans son ensemble, sur une durée de plusieurs dizaines d'albums. Dès le début, d'une façon peu détaillée évidement, mais avec beaucoup de précisions, je savais très exactement ce qui allait se dérouler, d'album en album, dans le récit de la vie de Blueberry. C'est tout à fait particulier par rapport à mes autres séries[224].

La comparaison avec *Les Tuniques bleues* éclaire ce rapport à la série construit par *Blueberry*. La série de western de Cauvin et Lambil publiée par Dupuis s'inscrit elle aussi

[224] Jean-Michel Charlier, entretien dans « Jean-Michel Charlier - 1944-1989 : 45 années de scénarios », *Hop !* n°44, 3e trimestre 1988.

dans le cadre d'événements historiques réels, et respecte une dichotomie alternant guerres indiennes et guerre de Sécession. Par ailleurs, l'imaginaire de base est le même, avec une prédilection pour les figures anti-héroïques et la dénonciation de la « boucherie héroïque » de la guerre. Mais ce qui rassemble ces deux séries est peut-être moins fort que ce qui les différencie : outre une différence de registre (pessimisme crépusculaire chez Charlier, prégnance de l'humour chez Cauvin), les deux séries sont séparées par une inscription chronologique différente. Alors que Blueberry vieillit, prend des coups et porte sur son visage et sur ses épaules le poids des ans et des épreuves, le temps n'a pas de prise sur le couard caporal Blutch et le matamore sergent Chesterfield. Par la construction d'arcs narratifs enchâssés, Charlier offre sur l'ensemble de la série un portrait humain d'une grande densité, où les épreuves qui accablent de plus en plus le personnage principal font écho à la surcharge baroque qui épaissit le trait de Giraud[225].

La série *Valérian, agent spatio-temporel* de Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, publiée en album à partir de 1970, présente une structure narrative complexe articulant un cycle et une série. La succession des récits mettant en scène le héros propose en effet une série d'aventures indépendantes, fonctionnant soit sur le modèle d'un album autonome (*L'Empire des mille planètes, Bienvenue sur Alflolol, Les Oiseaux du maître*) soit sur des diptyques (*Métro Châtelet direction Cassiopée* ; *Brooklyn station terminus cosmos*). Née dans *Pilote* en 1967, la série permet de combler le déficit du journal dans le genre science-fictionnel. La logique de composition générique des sommaires avait jusque-là exclu la science-fiction, un genre jouissant encore d'une aura sulfureuse, en particulier auprès de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse. Après la publication (sans prépublication) du premier *Lone Sloane* de Philippe Druillet en 1966 par Losfeld, la première apparition des « Naufragés du temps » de Gillon et Forest dans les pages de *Chouchou* en 1964, ou encore la multiplication des albums des *Pionniers de l'Espérance* au début des années 1960, les temps semblent cependant changer, et *Pilote* prend acte de ce tournant en publiant à son tour une série de science-fiction. Alors que les séries d'aventure du journal portent la marque de la précision documentaire de Jean-Michel Charlier, l'arrivée de la science-fiction constitue un virage significatif.

[225] La trajectoire biographique fictive de Blueberry est d'ailleurs prolongée par Charlier en-dehors de l'espace de la série : en 1995, dans sa série *Les Gringos,* créée en 1979 pour *Super As*, Charlier introduit la figure de Blueberry. L'épisode se déroulant en 1913, Blueberry est devenu un vieil homme, aventurier sur le retour présenté comme « l'un des plus célèbres personnages de l'ouest » à Pancho Villa, avant que des miettes de son histoire ne soient évoqués. Jean-Michel Charlier, Guy Vidal, Victor de La Fuente, *Viva Nez Cassé.* Paris, Dargaud, 1995.

Lecteur assidu de science-fiction, Pierre Christin décide dans un premier temps de contourner l'obstacle du voyage dans l'espace. Tournant le dos aux modèles classiques du *space-opera* (dont le modèle en bande dessinée serait sans doute « Flash Gordon »), Christin adopte des formes narratives nouvelles. Ainsi, les trois premières histoires de la série situent Valérian au XIe siècle[226], puis au XX^e^ [227], trois récits dans lesquels Valérian pourchasse un dissident, Xombul, superintendant des rêves qui cherche à prendre le pouvoir à Galaxity, capitale de l'empire terrien. *L'Empire des mille planètes*, deuxième album de la série, est donc le premier récit à s'emparer du thème du voyage spatial. Cette répartition entre récits « historiques » et récits de voyage constitue l'une des grandes originalités de la série, qui alterne entre trames historiques (rattachées à l'évolution de Galaxity) et trames spatiales ou spatio-temporelles.

Avant d'entamer le récit proprement dit, l'album *L'Empire des mille planètes*[228] s'ouvre ainsi sur le dessin d'un amas planétaire, autour de cette interrogation à valeur introductive : « Noirs espaces infinis de l'univers, soleils brûlants éclairant des terres inconnues... Combien de milliards de civilisations, combien de milliards d'êtres vivants pouvez-vous abriter ? ». Placées en exergue, ces deux phrases permettent d'opérer la transition entre l'exploration de la Terre à différentes périodes du présent et du passé, avec la présence de quelques technologies du futur, et la reprise de codes du *space opera*, très vite dépassés dans une œuvre originale et puissante. Dans la manière dont il se positionne par rapport à *Valérian*, qui constitue le pan le plus connu de sa production, le scénariste Pierre Christin révèle un positionnement ambigu par rapport au principe de la série :

> Je n'ai pas voulu multiplier les séries en vue de bâtir un empire commercial ! J'ai toujours été content d'avoir une série, *Valérian*. Je pense que j'aurais été malheureux si je n'en avais pas ! Avec Enki Bilal ou Annie Goetzinger, j'ai écrit beaucoup d'albums au coup par coup. Ma position est ambiguë car je me rattache à la littérature populaire qui fonctionne sur le principe des séries. Mais je ne suis pas tout à fait un écrivain populaire car j'ai tendance à écrire des bandes dessinées comme on écrirait des romans : un par un ! Je ne me sentais pas attiré par l'idée de mener trois ou quatre séries[229]…

De fait, après une production intensive pendant la décennie soixante-dix (neuf titres publiés entre 1970 et 1980), la production décroît nettement (cinq titres seulement entre 1981 et 1990, et quatre albums entre 1991 et 2001). Tout en reprenant des personnages récurrents et en jouant sur les ressorts narratifs de la série, Pierre Christin et Jean-Claude

[226] « Les Mauvais Rêves », paru dans *Pilote* du 9 novembre 1967 au 15 février 1968.
[227] « La Cité des eaux mouvantes » (*Pilote* du 25 juillet au 24 octobre 1968), « Terres en flammes » (10 avril-10 juillet 1969)
[228] Pierre Christin, Jean-Claude Mézières, *L'Empire des mille planètes,* Paris, Dargaud, 1971.
[229] Pierre Christin, entretien avec Nicolas Anspach, *Auracan* n°21, avril-juin 1986.

Mézières s'emploient à en détricoter les attentes dans leur exploration spatio-temporelle. Les allers-retours dans le temps, et l'alternance de récits spatio-temporels et d'aventures ancrées dans le contemporain, permettent ainsi aux auteurs de brosser un cycle s'étalant sur plus de 3 000 ans, dans une série très particulière, dans la mesure où elle n'a pas de présent. Plus singulier encore, la série met en place deux trames historiques.

Jusqu'au diptyque *Métro Châtelet direction Cassiopée* (1980) / *Brooklyn Station-Terminus Cosmos* (1981), les différents albums exposent les aventures de Valérian et Laureline dans une narration sérielle classique encore proche des codes du space-opera. Mais les auteurs se retrouvent coincés, au début des années 1980, par un ressort dramatique exposé dans le deuxième album, *La Cité des eaux mouvantes* (1970). Cette aventure se déroulait en effet dans un New-York post-apocalyptique, imaginant qu'un dépôt de bombes à hydrogène avait explosé et transformé radicalement la Terre. De cette Terre ravagée serait née Galaxity, après l'invention de la machine spatio-temporelle en 2314. Le rapprochement de l'échéance 1986 laissant envisager qu'il serait compliqué de conserver l'alternance de récits spatiaux et de récits « contemporains » laisse ainsi planer la menace de mettre à bas l'économie narrative de la série. Fin lecteur de science-fiction, Pierre Christin s'attache à surmonter l'incohérence dans *Les Spectres d'Inverloch* (1984) et *Les Foudres d'Hypsis* (1985) : venant de 3152, le Superintendant du Service Spatio-Temporel, aidé de Valérian et Laureline, empêche en 1985 l'explosion nucléaire qui devait désorganiser la Terre l'année suivante. Le répit accordé à la série plonge cependant celle-ci en plein paradoxe temporel. En déviant la flèche du temps, les agents détruisent le futur de la planète, rendant impossible l'émergence de Galaxity, qui s'est construite sur les décombres de l'Âge Noir. Sans Galaxity, sans voyage spatio-temporel, l'existence même de Valérian est théoriquement impossible : c'est le paradoxe temporel bien connu du grand-père, exposé en particulier par René Barjavel dans *Le Voyageur imprudent*[230]. Diverses solutions provisoires sont proposées par les auteurs, avant qu'en 2001, *Par des temps incertains* apporte une cohérence définitive au cycle en adoptant la théorie des multivers : il existe bien deux histoires parallèles de la Terre après le XX^{e} siècle.

Bien que la cohérence de l'univers sériel dans *Valérian et Laureline* soit exemplaire, celle-ci s'est construite par touches successives. *Les Sept vies de l'épervier* représente de ce point de vue un autre cas de figure attestant du poids des logiques industrielles dans le passage de la série au cycle. Publié en album à partir de 1983, ce cycle naît en fait en 1980

[230] René Barjavel, *Le Voyageur imprudent, roman extraordinaire*, Paris, Denoël, 1944.

dans les pages de *Pif Gadget.* Scénariste pour le journal depuis une poignée d'années, Patrick Cothias se voit commander une série historique, représentant « une héroïne à la Zorro évoluant dans un cadre moyenâgeux[231] », mais Cothias réussit à obtenir un décalage chronologique vers le XVIIe siècle, alors peu exploré par la bande dessinée d'aventure. Héros enfantin, « Masquerouge paraît à partir du 23 juin 1980 dans des récits complets d'une dizaine de pages, où le souffle narratif se trouve fortement contraint par l'exigence de chute épisodique. Cependant, alors que la bande dessinée historique retrouve une vigueur nouvelle caractérisée par le succès des *Passagers du vent* de François Bourgeon publié à partir de 1979 chez Glénat[232], le format du récit complet marque ses limites. Quittant *Pif Gadget*, Patrick Cothias et André Juillard développent l'imaginaire de « Masquerouge » dans une série bien plus ambitieuse, *Les Sept vies de l'épervier*, qui met en scène les destins croisés d'une famille de petite noblesse auvergnate et des membres de la famille royale à la fin du règne du roi Henri IV, avec comme figure centrale Ariane de Troïl. Le titre programmatique de la série porte en lui-même la tomaison mais, avant même la conclusion du cycle en 1991 avec *La Marque du condor*, Patrick Cothias étend considérablement l'univers de la série en abordant successivement la colonisation du Canada dans la série *Cœur brûlé*, la vie de Molière dans *Le Fou du Roy* (où Molière devient fils de Louis XIII et d'Ariane de Troïl), celle du *Masque de fer,* la genèse de *Masquerouge...* Le rideau ne retombe sur l'ensemble de ces séries qu'après une cinquantaine de titres, alors même que le scénariste se retrouve contraint à élaguer ses propositions :

> J'ai éprouvé une énorme frustration à avoir eu à conclure. [...] J'ai été obligé de conclure plus vite que prévu. Cette angoisse m'a fait ralentir mon rythme de travail. J'ai eu des problèmes psy, je suis parti sur d'autres projets. J'ai laissé traîner les choses, ne parvenant pas à conclure […]. Finalement, je crois que pour les lecteurs l'ensemble des *7 Vies de l'Epervier* c'est avant tout le tronc d'André [Julliard]. Il a fallu un certain temps pour que je m'en rende compte, pour que l'éditeur s'en rende compte, pour que nous prenions de concert l'initiative d'arrêter certaines séries, puis d'accélérer la conclusion des différents cycles. Au début, je travaillais en totale liberté, avec la bride sur le cou franc galop, vers la fin je devais contrôler mon souffle[233].

Les Sept Vies de l'épervier témoigne donc de la volonté de construire un univers fictionnel dont la cohésion repose en large partie sur l'emprunt de personnages historiques réels et d'événements qui structurent le cycle, autour de la naissance et de la mort des personnages, de celle de leurs parents ou de leurs enfants. À ce titre, les cycles enchâssés

[231] Patrick Cothias, entretien avec Henri Filippini, *Les Sept Vies de l'Épervier,* Grenoble, Glénat, coll. « Les Cahiers de la bande dessinée présentent », 2004, p. 6.
[232] François Bourgeon, *La Fille sous la dunette*, Grenoble, Glénat, 1979.
[233] Patrick Cothias, entretien avec Henri Filippini, *op. cit.,* p. 12.

de l'univers des *Sept Vies de l'épervier* constituent une tentative d'épuisement du genre en recourant aux *prequels* et *sequels,* aux *spin-offs*, à l'exploitation des failles de la chronologie des volumes précédents... mais se heurte à l'accueil réservé du public. Ainsi, l'appropriation de la figure des cycles par les auteurs de bande dessinée s'opère dans des registres très différents. Tout en s'inscrivant dans des catégories génériques classiques (bande dessinée de cape et d'épée, western, science-fiction), le cycle se propose comme une voie de dépassement du simple horizon de la série, qu'il s'agisse de densifier et de complexifier l'histoire d'un personnage ou d'en creuser la psychologie (*Blueberry*), d'embrasser l'histoire passée et future de l'humanité dans une vaste fresque aux accents très contemporains (*Valérian*) ou de complexifier la série en exploitant chaque rameau narratif jusqu'à épuisement de l'intérêt des lecteurs. Ces arcs narratifs, d'amplitude chronologique variable, inscrivent donc le cycle comme l'une des modalités de la série dans le récit de genre, tout à la fois prolongement de la logique sérielle et tentative de dépassement de ses limites.

B. La légitimation par la collection. La prolifération des collections au milieu des années 1970.

Le dépassement de l'espace de la série s'opère cependant à une échelle plus large dans l'essor croissant de logiques de collection. La volonté d'ériger la bande dessinée en neuvième art s'est en effet manifestée par une remise en cause profonde du carcan de la série.

L'émergence d'une bande dessinée « pour adultes » s'inscrit ainsi en réaction contre le double cadrage générique et sériel de la bande dessinée, catégories rattachées à l'enfance dont le neuvième art tâche de s'extraire. La construction dialogique d'une bande dessinée « pour adultes » passe ainsi par l'assimilation de la série au cadre infantilisant d'une bande dessinée subordonnée à des prescriptions de rentabilité et, contre le principe sériel, cette bande dessinée « pour adultes » tente de faire vivre des logiques de collection. Ainsi, la lecture par Boltanski de la situation précédant la structuration du champ se fait au prisme de la « position dominée qu'elle occupe dans l'ordre des légitimités et de son autonomie très faible par rapport au champ économique, propriétés qui ont notamment pour conséquence l'assujettissement des producteurs aux lois du marché[234] ». Or l'une des

[234] Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 37.

caractéristiques, selon Boltanski, de cet assujettissement, réside justement dans la relation anonyme entretenue par les producteurs avec leurs séries :

> Les producteurs entretiennent également une relation anonyme à leur œuvre : ils publient sous plusieurs pseudonymes différents, reprennent des séries dessinées par d'autres producteurs dont ils adoptent le style, partagent avec d'autres dessinateurs la production d'une même planche (division du travail entre celui qui fait le crayonné, l'encrage, la couleur ou, dans les grands studios […], entre les spécialistes des décors, des personnages, du lettrage, etc.)[235].

À l'inverse, l'autonomisation du champ se traduirait notamment par une transformation radicale de la relation à l'œuvre :

> Ils tolèrent de plus en plus difficilement la relation anonyme du producteur à l'oeuvre qui caractérisait le bon faiseur stipendié d'autrefois et publient sous leur nom véritable au moins la partie de leur œuvre qu'ils jugent la plus estimable ou utilisent toujours le même pseudonyme, nom d'auteur sous lequel ils se font connaître. Ils refusent de reprendre des personnages ou des séries créés par d'autres, choisissent leurs scénaristes, font eux-mêmes leurs couleurs, tentent de s'affranchir de la contrainte que constitue l'obligation de fournir chaque semaine les planches que réclame le journal et manifestent dans nombre de leurs conduites professionnelles une « volonté d'innovation personnelle[236] ».

En distinguant deux pôles et deux ensembles de conduites des producteurs à l'égard de leurs œuvres, Luc Boltanski décrit tout autant qu'il durcit une opposition entre bande dessinée de série et bande dessinée d'auteur. Mais tout l'intérêt de ces discours qui invalident la série est qu'ils construisent un autre ensemble de pratiques de création qui tentent de s'affranchir du carcan de la série, en explorant la voie du romanesque : la polarisation esquissée par Boltanski est plus largement portée par toute une série d'acteurs (auteurs, critiques, éditeurs, libraires...) qui structurent éditorialement l'espace de la bande dessinée en secteurs marqués par des pratiques d'édition distinctes. À la dure loi des séries, ces créateurs tentent d'opposer une double logique d'auteurs et de collections : dans un marché où l'élément structurant de l'offre ne serait plus la série mais son auteur, la collection intervient comme instance de régulation de la production et de repérage, de guidage du lecteur.

Ainsi, au milieu des années 1970, alors que la production gagne en ampleur et que la création atteint un tournant, les collections se multiplient : « Histoires fantastiques » chez Dargaud, « Maîtres de la bande dessinée » chez Hachette en 1973, « 30 / 40 » chez Futuropolis et « Bouquins Charlie » au Square en 1974, ainsi que, la même année, le retour d'Hachette sur le segment de la bande dessinée avec « Bande verte », « bande jaune », « bande chamois » et « bande mauve ». La multiplication des séries touche non seulement des éditeurs installés, qui restructurent leur catalogue pour offrir aux titres rassemblés en

[235] *Ibid.*, p. 38.
[236] *Ibid.*, p. 50.

collection une visibilité plus grande (« Western » chez Dargaud en 1974, « Évasion » chez Dupuis en 1977[237], « Histoires de l'histoire » en 1980 au Lombard...) mais surtout les nouveaux venus sur le marché, qui construisent leur identité éditoriale par la définition de collections : les jeunes éditions Artefact lancent ainsi « La Crise » en 1977 (accueillant notamment comme premier titre *Vingt Dieux c'est le synode* de F'Murr) puis « La Crainte », « La Tranche » et « La Graphe » l'année suivante. De même, l'éditeur Jacques Glénat qui en 1974 publie dans sa collection « BDécouvertes » aussi bien jeunes auteurs que grands anciens (en 1975, sa collection rassemble Claire Bretécher avec *Les Gnan-Gnan,* et le binôme Auguste Licquois / Marijac pour la réédition de *Guerre à la Terre*) segmente sa production à la fin de la décennie en lançant « BD V.F. » et la collection « Grands classiques de la BD » en 1978.

Dans leur intitulé même, la plupart des collections décrivent cette segmentation croissante qu'opèrent les éditeurs dans leurs catalogues, et témoignent des domaines d'application variables du principe de la collection. La collection peut ainsi rassembler des titres unis par une logique de genre : « Western » ou « Les Grands Capitaines[238] » chez Dargaud, « Thriller » chez Albin Michel, « Mythologie » ou « BD Noire » chez Glénat, « Histoires et légendes » au Lombard, « Collection noire », « Sang pour sang » ou « H. Humour humanoïde » aux Humanoïdes Associés (1981-1987), « Nouvelle collection humour » chez Magic-Strip, « Conquistador » chez Delcourt ; on peut y ajouter, parmi d'autres, le commode « Aventures », utilisé aussi bien par Dargaud (1979-1983) que par les Humanoïdes Associés (1981-1985) ainsi que par Dupuis pour son « Dupuis-Aventures » (1983-1986). On peut en rapprocher les genres moins connus de la biographie religieuse et du catéchisme dessiné : « Croyants de tous les pays », « Chrétiens de nos régions », « Croyants de tous pays », « Grandes heures des chrétiens », toutes collections signées Fleurus. Le renvoi à une aire géographique, pour sa part, est presque exclusivement orienté vers le domaine américain, qui reste le principal tropisme étranger du marché de la bande dessinée en France : « BD VF » puis les plus explicites « Comics USA » et « Stars & Strips » (Glénat), « USA » (Fromage), « Spécial USA » (Albin Michel), « Copyright » (Futuropolis), « BD US » (Aedena) : aucun autre domaine étranger ne vient faire l'objet

[237] Cette collection ne rassemble à notre connaissance que trois titres de la série *Bobo* de Paul Deliège, publiés entre 1977 à 1980. En 1981, le quatrième volume de la série garde globalement la même maquette, mais ne fait plus référence à la moindre collection englobante, témoignant de la force du tropisme sériel chez Dupuis

[238] La collection contient dix titres, essentiellement signés du spécialiste du récit de guerre Pierre Dupuis, dont le premier relate la Longue marche de Mao Tsé-Toung, avant de brosser les portraits de De Gaulle, Lénine, Tito...

d'une collection dédiée, en dépit de l'abondance des éditions de titres d'auteurs italiens ou espagnols, par exemple – invisibles en partie parce que perçus comme intégrés aux logiques de production françaises. Chez les plus petits ou les plus récents des éditeurs, les collections peuvent également renvoyer à des mouvements générationnels : « hic et nunc » (Futuropolis), « Atomium 58 » ou « Modern Steel » (Magic-Strip), « Dessinateurs de notre temps » (DistriBD) « Espoirs » (Michel Deligne)[239], mais aussi « Repérages » (Dupuis). À l'inverse, le renouvellement du marché de la bande dessinée passant largement par l'exhumation de son patrimoine et sa mise en livre, nombreuses sont les collections à définir leur identité par cet ancrage dans le passé du neuvième art : « Les Maîtres de la bande dessinée » (Hachette), « Les Classiques de l'aventure » (éditions du Fromage), « Aventures de l'Âge d'or » (Deligne), « Rétro » (Bédéscope), « Archives » (Fleurus)... Enfin, plusieurs collections se définissent par leurs caractéristiques formelles, dans la lignée de la « 30/40 » par Futuropolis : « 16/22 » (Dargaud), « 1/1 » (Jonas), « Deligne 16/24 » (Deligne), mais aussi « Tirage de tête » (Dupuis). Une démarche nettement plus exceptionnelle peut consister pour un auteur à publier les titres épars d'un auteur sous un label de collection... qui reprend le nom de l'auteur, comme Dupuis qui essaie de lancer une collection « Cossu » pour publier les ouvrages d'un de ses espoirs de relève, Antonio Cossu, dessinateur né en 1952, passé par les cours de Claude Renard à l'institut Saint-Luc et la publication collective *Le 9ème rêve,* pépinière des jeunes talents belges. À la fin des années 1970, il multiplie les collaborations au *Journal de Spirou, Pilote, Métal hurlant* ou *Circus.* En 1987, Dupuis tente une collection « Cossu » qui ne dépasse pas le troisième titre ; malgré son arrêt rapide, cette collection constitue une tentative originale pour se dégager de la logique de structuration du catalogue par séries, et de rendre une place de premier plan aux auteurs.

La prolifération des collections à partir du milieu des années 1970 et la multitude de leurs orientations, leur durée de vie parfois brève, attestent une restructuration de l'offre de bande dessinée autour des collections. L'essentiel de ce recentrage concerne des albums de bande dessinée destinés aux adultes : les éditeurs spécialisés dans la bande dessinée enfantine, comme Dupuis, se préoccupent moins de collections – et, s'ils ne restent pas totalement à l'écart du mouvement, celui-ci concerne surtout les créneaux les plus avancés en âge du lectorat.

[239] Cette collection ne contient cependant qu'un seul titre, publié en 1979, attestant de la difficulté pour le libraire-éditeur à se projeter dans la création contemporaine.

Dans l'articulation de la série et de la collection, on peut distinguer deux types de positionnements éditoriaux différents. Alors que des éditeurs visant explicitement un lectorat adulte assument le principe de la série dans des collections englobantes, la série constitue pour d'autres un repoussoir à partir duquel ils tentent d'établir des collections sur des principes alternatifs. De Glénat, qui assume la logique sérielle incluse dans ses collections, à Casterman ou Dupuis qui, forgés dans le moule de l'édition la plus industrielle, tentent de diversifier leurs productions en s'écartant du principe sériel, ce sont deux modalités d'adaptation à la nouvelle donne que l'on observe. L'émergence d'un lectorat adulte pour la bande dessinée travaille donc, à toutes les extrémités du spectre éditorial, le principe sériel – que les séries soient plus finement segmentées dans des collections clairement identifiables, ou qu'elles soient en partie délaissées au profit d'autres logiques de rassemblement. Nous examinerons ici successivement deux positionnements éditoriaux différents, en prenant comme étude de cas la collection « Vécu » que lance l'éditeur grenoblois Glénat en 1985, puis en nous intéressant aux collections qui revendiquent l'inspiration romanesque chez l'éditeur tournaisien Casterman.

À la fin des années 1970, la revue *Circus* qu'utilise l'éditeur Jacques Glénat pour se constituer un portefeuille d'auteurs publie plusieurs séries utilisant l'histoire en toile de fond. Si « Félina » de Victor Mora et Annie Goetzinger est un récit de genre classique inscrit dans le passé, tout comme le « Capitaine Cormorant » d'Hugo Pratt et Stelio Fenzo, plusieurs séries tentent de donner au contexte historique une place nouvelle, et en particulier « Les Passagers du vent » de François Bourgeon, une fresque historique décrivant avec minutie le fonctionnement du commerce triangulaire – et en particulier le trafic d'esclaves. Publié en album en 1980, l'album rencontre un succès redoublé par la publication de trois autres débuts de séries historiques au début des années 1980 : *Louis la Guigne* (1982) de Frank Giroud et Jean-Paul Dethorey qui dresse un portrait au vitriol de la France de l'après-Première Guerre mondiale à travers le portrait d'un ancien forçat de retour de Cayenne ; *Les Sept Vies de l'épervier* de Patrick Cothias et André Juillard, avec un premier titre publié en 1983, *La Blanche morte* ; enfin, *Les Chemins de Malefosse* de Daniel Bardet et François Dermaut qui, à partir du *Diable noir* en 1983, explore la France des guerres de religion. En 1984, chacune de ces séries est publiée isolément, malgré des similitudes de maquettes, et deux volumes sont déjà disponibles pour chaque série – en-dehors des *Passagers du vent*, qui a atteint le cinquième titre. Flairant l'opportunité, le bras droit de Jacques Glénat, Henri Filippini, décide de rassembler ces quatre séries autour d'un magazine et d'une collection :

> Ces quatre séries [...] ont joué un rôle précurseur […]. Elles suscitaient clairement l'intérêt d'un vaste public et elles possédaient toutes un dénominateur commun [...] : des personnages fictifs évoluant dans un cadre historique réel […]. Mais avant même la collection, c'est l'idée de la revue qui a germé. Pour des raisons éditoriales, les Editions Glénat avaient besoin de se doter d'un magazine, et il nous a paru naturel de réunir ces auteurs dans un support cohérent[240].

Plus qu'un projet de presse, *Vécu* est cependant d'abord un pari sur la constitution d'un catalogue de titres liés à la bande dessinée historique ; malgré l'effritement considérable des ventes de la presse de bande dessinée, malgré l'échec de *Gomme* de Glénat, la légitimité passe encore largement, dans la bande dessinée adulte, par la presse. Si passer par la constitution d'un titre de presse offre une vitrine en kiosque et un revenu complémentaire aux auteurs, la cohérence avec laquelle Glénat retravaille son catalogue témoigne du fait que les ambitions de Glénat se sont essentiellement déplacées dans le secteur de la librairie. Loin du didactisme qui imprégnait les *Belles histoires de l'Oncle Paul*, la collection « Vécu » ne se revendique pas comme vecteur de transmission de valeurs morales ou d'une didactique appuyée et, d'autre part, elle se dégage d'emblée de la responsabilité de dire le « vrai », comme l'illustre l'éditorial du premier numéro de la revue, signé de Stan Barets[241] :

> Du premier silex pris en main jusqu'à nous, cent mille générations se sont succédées et vingt milliards d'êtres humains sont passés sur cette planète. Les hommes ont trois millions d'années pendant lesquelles ils sont nés, ils sont morts. A tort ou a raison, ils ont agi, ils ont cru. En un mot, ils ont Vécu. Et, ici, en tentant de décrire l'Histoire, nous voulons raconter leurs histoire... Rien que du *VÉCU*.
>
> Et uniquement du *VÉCU*. Comment trouver meilleur scénariste que la vie elle-même ? L'imaginaire ne sera jamais aussi vaste que la réalité et avec nos récits nous voulons vous entraîner, à travers les civilisations et les âges, à la découverte de l'Aventure.Aujourd'hui les cendres de Gandhi ont été dispersées. Les empires de Ramsès ou de Napoléon ne sont plus que ce que notre souvenir en fait, car il n'y a que les sots pour croire qu'il n'existe qu'une vérité historique : les vérités sont toujours légendaires. C'est l'idée de *VÉCU*. C'est pour cela que *VÉCU* ne craint pas les mélanges : BD, récits et nouvelles servent tous le même propos : montrer que l'Histoire, c'est aussi l'Aventure[242].

La définition de l'histoire telle que veut la construire la revue ne manque pas ici d'ambiguïtés, en particulier en affirmant simultanément que « l'imaginaire ne sera jamais aussi vaste que la réalité », mais qu'« il n'y a que les sots pour croire qu'il n'existe qu'une vérité historique ». Cependant, cette affirmation prend le contrepied du didactisme de la bande dessinée historique telle qu'il a pu être porté par les biographies édifiantes de *L'Oncle Paul*, mais aussi par les collections plus récentes de bande dessinée historiques, à

[240] Henri Filippini, « 10 questions à Henri Filippini » dans [SN], *1984-1994. Vécu, l'album du 10ème anniversaire*. *L'aventure de l'histoire et de la BD*, Grenoble, Glénat, « Vécu », 1994, p. 3

[241] Né en 1949, Stan Barets crée à la fin des années 1970 la librairie Temps Futurs, et occupe chez Glénat les fonctions de rédacteur en chef du titre, tandis que la direction de collection est assurée par le bras droit de Jacques Glénat, Henri Filippini.

[242] Stan Barets, éditorial, *Vécu* n°1, mars 1985, p.3.

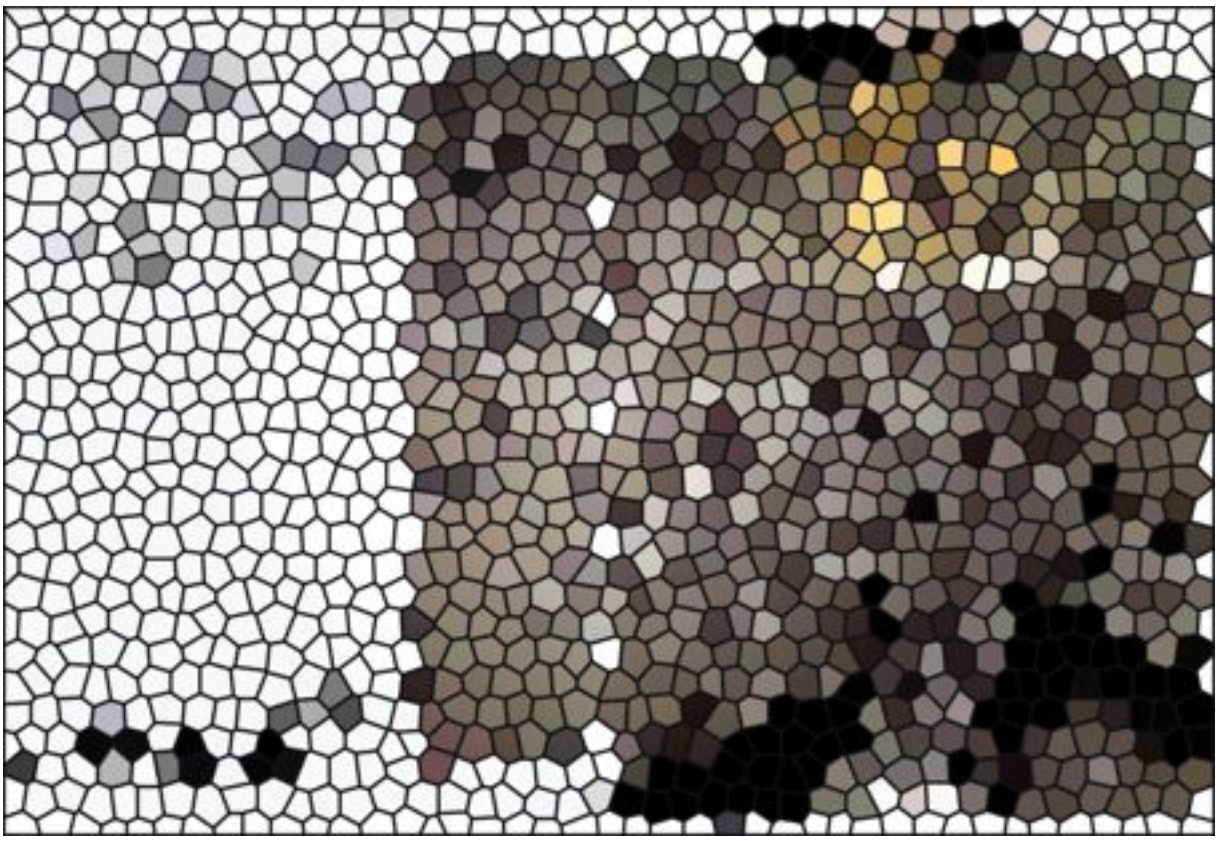
commencer par *L'Histoire de France* en bandes dessinées de Larousse, qui reprenait en 1976-1977 un découpage narratif très imprégné du roman national lavissien. La collection « Vécu », au contraire, s'intéresse au destin de l'individu « ordinaire » (même s'il reste héroïque) pris dans la tourmente de l'histoire[243], comme le montrent les quatre séries matrices de la collection.

Lancée fin 1984, la série fait l'objet d'une production soutenue : en mars 1992, on compte 128 titres disponibles au catalogue, répartis sur 36 séries différentes[244]. L'ensemble des titres publiés s'inscrit dans une série articulant petite et grande histoire, et respectant la règle des trois unités : unité de personnage, de genre, et de longueur[245]. Chacun des albums compte en effet 42 à 46 planches et 48 pages, avec une couverture cartonnée et un format strictement défini à 21,5x29,3cm. Surtout, une maquette très construite forge l'unité de cette collection. L'illustration de couverture ne couvre pas l'ensemble du premier plat, laissant une mince bande blanche en haut de la couverture ; surtout, cette illustration de couverture déborde systématiquement sur le quatrième plat, accompagnant sous forme d'un étroit bandeau vertical le prière d'insérer et la liste des titres disponibles qui y est proposée. Cette bande blanche, sur le premier plat, est coupée par un bandeau central, comprenant une zone grisâtre hachurée de traits diagonaux inclinés à gauche, traits repris sur le dos de la couverture – permettant ainsi une identification immédiate en librairie ou dans une bibliothèque, qu'elle soit publique ou personnelle : que le rangement soit assuré en bacs ou en étagères, les hachures restent systématiquement visibles. Sous cet étroit bandeau, une bande de couleur deux fois plus haute contient le nom de l'auteur, inscrit en capitales noires ou blanches, selon la couleur du fond. En dessous, un cartouche contient le nom de la série, sa tomaison et son titre, dans un bloc soit transparent soit monocolore comme sur le tome 1 de *Louis la Guigne*, où la titraille est placée sur fond gris.

[243] Julien Rosemberg, « La bande dessinée historique : une source possible pour l'historien. L'exemple de la collection Vécu (1985-2002) », *Belphégor* vol. IV, n°1, novembre 2004, http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Rosem_vecu_fr.html (consulté le 15 août 2013).

[244] Glénat, bon de commande de mars 1992, archives personnelles. De huit titres publiés en 1985, la production atteint en 1989 un pic avec vingt-deux nouveautés, réparties sur dix-neuf séries et l'unique *one-shot* du catalogue de la collection.

[245] Le seul titre qui ne s'inscrit pas dans l'horizon sériel est un titre publié par effet d'aubaine à l'occasion des célébrations du bicentenaire de la Révolution de 1789, un ouvrage collectif à la couverture ambiguë, proposant sous le titre *La Révolution enfin !* le visage grimaçant d'un condamné une fraction de seconde avant que la lame de la guillotine ne lui tranche la tête.



Ill. 45 Jan Bucquoy, Daniel Hulet, *Le Temps des innocents*. Grenoble, Glénat, « Vécu », 1985, quatrième et premier plat : l'exemple d'une identité de collection marquée

Daniel Hulet propose avec le deuxième volume des *Chemins de la Gloire*, *Un jeune homme ambitieux*, une lecture novatrice de cette maquette rigide, en faisant du filet délimitant ce cartouche le cadre d'un tableau inclus dans son illustration de couverture. La rigidité de la maquette est cependant tempérée par le fait qu'une majorité de titres voit le cadre du bloc transgressé par un fragment de corps d'un protagoniste illustré, en général la tête. La mention de l'éditeur est elle aussi immuable, au centre et en bas de la couverture, avec comme conséquence que si l'auteur ne tient pas suffisamment compte de cet emplacement, il peut voir son dessin considérablement amoindri, comme sur la couverture de *La Mort du loup*, sixième volume des *Pionniers du Nouveau Monde* : Jean-François Charles y représente en gros plan un personnage féminin à la chevelure relâchée, tenant un pistolet prêt à l'emploi et dont le décolleté généreux semble constituer une sérieuse invite pour le lecteur... si ce n'est que ce décolleté se trouve camouflé par le logo de l'éditeur, amoindrissant évidemment la charge érotique tentée par le dessinateur[246].

La mention de l'appartenance à une collection n'est pour sa part présente qu'au quatrième plat, et de manière indirecte, en renvoyant à « une aventure du magazine *Vécu* »,

[246] Xavier Ramette, *La première de couverture à travers trois collections de bande dessinée*, mémoire de DESS édition sous la direction de Jean-Marie Bouvaist, Paris XIII, 1992.

comme si le premier plat contenait déjà suffisamment d'éléments distinctifs pour assurer l'identité de la collection. Outre la maquette, la collection se caractérise par l'amplitude de la couverture historique qu'elle propose, de l'Antiquité égyptienne (*Les Héritiers du soleil, Corian*) à l'entre-deux-guerres européen (*Louis la Guigne, Les Chemins de la Gloire*) et l'Allemagne de 1937 (*Yérushalaïm*), en passant par le Moyen Âge (*Les Aigles décapitées*), les explorations des conquistadores (*La Sueur du soleil*), la Nouvelle-France au temps de la guerre de Sept Ans (*Les Pionniers du Nouveau monde*), la Venise de Casanova (*Giacomo C.*), la période révolutionnaire (*Arno*), la chute de l'Empire (*Le Postillon*), la Seconde République (*Chronique de la maison Le Quéant*), la mafia new-yorkaise du début du XX^{e} siècle (*De Silence et de sang*) ou la guerre civile russe de 1920 (*Les Poux*)[247]. Dans leur intitulé même, l'ensemble de ces séries font collection, avec une structure d'abord copiée sur le modèle des *Passagers du vent*, et une titulature sérielle en deux blocs : *Les Chemins de la Gloire*, *Les Chemins de Malefosse*, etc. avant que la formule ne s'épuise et ne soit remplacée par des titres plus courts, reprenant la titulature classique : *Dampierre, Corian, Giacomo C., Milosz*...

Le pacte de lecture établi par la collection repose également sur la promesse d'une cadence élevée de sortie des titres et, de fait, les premières années de la collection répondent à cette attente avec le rythme soutenu d'un titre par an et par série, imposant un effort considérable aux auteurs, en particulier aux dessinateurs. Cet ensemble de conventions définies par la collection suscitent le rapatriement d'un certain nombre de collections commencées ailleurs dans le giron de « Vécu », aussi bien pour des séries commencées chez Glénat que des séries récupérées auprès de concurrents. Ainsi, *Louis la Guigne* de Frank Giroud et Jean-Paul Dethorey est publié en 1982. Nulle tomaison ou surtitre pour indiquer que ce titre est sur le point de devenir un titre de série ; en 1984, les deux auteurs donnent une suite, et sous l'intitulé *Louis la Guigne 2*, publient *Moulin Rouge*. Ce n'est qu'en 1986, avec le quatrième volume, *Le Jour des faucons,* que la série intègre la collection, et les trois premiers titres sont alors repris sous la maquette collective. *Les Pionniers du Nouveau Monde* de Jean-François Charles est en revanche d'abord publié par Michel Deligne (deux volumes) avant d'être reprise par Glénat en 1986-1987 : les deux premiers volumes sont réédités en 1986, et la première nouveauté Glénat sort l'année suivante.

[247] Dans une majorité de cas, la période historique se voit assigner une graphie des lettres évocatrice de ce passé, des romantiques cursives de *Giacomo C.* à la typographie Art Déco de *Louis la Guigne*.

Ainsi, la collection « Vécu » manifeste dans sa structure et ses caractéristiques formelles une présence forte de la marque, avec une maquette très efficace, et des principes de collection déclinés sur une gamme de thèmes et d'époques – au risque de l'uniformité de séries qui, au-delà de périodes ou d'espaces géographiques différenciés, partagent codes génériques du récit de cape et d'épée, appétence pour les figures féminines soumises et dénudées, et pessimisme viscéral à l'égard du pouvoir[248].

Alors que « Vécu » manifeste surtout, dans sa structure, l'envie par Glénat de dupliquer le succès d'une poignée de séries à l'échelle de plusieurs dizaines d'univers fictionnels, d'autres éditeurs s'emparent de l'outil que constitue la collection pour construire une ligne affranchie de la série. Le cas des collections se rattachant à des logiques romanesques fournit un échantillon particulièrement emblématique de la manière dont la collection tente, parfois, de s'affranchir de la série. En lorgnant vers une écriture et une édition plus littéraires, ces collections tentent (pour certaines) de s'affranchir du stigmate paralittéraire que peut incarner la série. Ses caractéristiques historiques et narratives construisent dans les soixante-dix la série comme repoussoir de la bande dessinée d'auteurs que veulent construire bédéphiles et auteurs de l'auto-proclamée avant-garde.

> Perçue comme une reconnaissance et un aboutissement par les auteurs (du travail / des revenus réguliers et prévisibles), un objectif par les éditeurs (facilité commerciale, rentabilité longue d'un investissement), un confort et une logique identitaire (par le poids des héros, par les codes et savoirs induits dans la série) par les lecteurs, la série a cependant accentué et concentré sur elle les phénomènes de stigmatisation culturelle de la bande dessinée[249].

La sérialité constitue en effet un élément supplémentaire qui alimente le discrédit de la bande dessinée dans les années 1950-1960 : la reprise d'éléments qui renvoient la bande dessinée à des formes de « paralittérature » pèse en effet sur la condamnation de la bande dessinée. Comme le souligne Gérard Genette, que l'un des motifs récurrents de valorisation de la « grande » littérature a toujours été celui de l'unité, de l'unicité, de l'œuvre, « sorte de valeur dominante a priori, aussi impérieuse qu'impensée, presque jamais soumise à l'examen, reçue de toujours comme allant de soi[250] ». Au-delà de la simple revalorisation du *one-shot* au détriment de la série, c'est plus largement la voie du romanesque qui apparaît au fil des années 1970 et 1980 comme une manière d'échapper au carcan de la série. Comme le rappelle Laurent Gerbier,

[248] Julien Rosemberg, « La bande dessinée historique, *op. cit.*
[249] Olivier Piffault, « Des séries et des bulles », *op. cit.*, p. 129.
[250] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 189.

> l'invention du romanesque correspond pour la bande dessinée à la découverte de sa propre maturité : à un certain moment de son évolution, la bande dessinée semble avoir découvert qu'elle constituait avait tout un extraordinaire moyen de raconter des histoires, dont le contenu n'était pas étroitement prédéfini par ce moyen lui-même. Autrement dit, la « voie romanesque » correspond avant tout à une double libération par laquelle la bande dessinée s'affranchit simultanément d'un carcan générique et d'une pesanteur formelle[251].

Ainsi, le catalogue de l'exposition fondatrice « Bande dessinée et figuration narrative » de 1967 proposait une lecture de l'histoire de la bande dessinée au prisme du découpage générique, opposant la masse des livres pour enfants à une série de tentatives pour dépasser ce cadrage et construire une bande dessinée « pour adultes ». L'invention d'un romanesque en bande dessinée répond donc partiellement à une volonté de dé-génériser la bande dessinée, en refusant de l'inscrire systématiquement dans les catégories issues du roman populaire. C'est de ce double horizon tel qu'il se laisse lire en 1967, que le romanesque essaye d'affranchir la bande dessinée ; « cette conquête de la liberté narrative accompagne la conquête de la liberté formelle : contre la domination du strip et de la planche, l'invention du romanesque impose la continuité narrative et la longue durée du récit qui s'affranchit des formats prédéfinis[252] ».

Pour notre part, nous voyons la tentation du romanesque comme un mouvement plus large, qui est loin de n'affecter que les avant-gardes. C'est toute l'ambiguïté de ce rattachement à la légitimité romanesque, que d'être écartelée entre la construction d'une bande dessinée « d'auteur » et l'exacerbation de la logique de série. Outre l'affirmation du *one-shot* comme forme adaptée à l'expression d'une création d'auteur, le cadre de la série est également porté par un souffle romanesque. La revendication d'un souffle nouveau pour la narration dessinée dépasse donc le seul pôle avant-gardiste de la création. Mais cette revendication du romanesque constitue aussi un élément de structuration du champ, dans la lignée des précoces intuitions de Luc Boltanski. Ainsi, on a pu voir que la voie du cycle qui permet de surinvestir l'espace de la série, s'efforce de transposer le souffle romanesque à l'intérieur du cadre sériel, en développant des arcs narratifs à l'échelle de plusieurs volumes successifs.

Outre le fait qu'il affecte la création et le statut de la bande dessinée et de ses auteurs, ce souffle romanesque revendiqué constitue également une des forces de transformation du livre de bande dessinée. En travaillant l'album, en faisant éclater ses limites, le romanesque constitue l'un des vecteurs privilégiés de dépassement d'un cadre étroitement formaté. Par

[251] Laurent Gerbier, « La voie romanesque », *in* Thierry Groensteen (dir.), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Seuil, 2001, p. 174.
[252] *Ibid.*, p. 175.

sa force intrinsèque et son effet d'entraînement sur le secteur de l'édition de bande dessinée, *La Ballade de la mer salée* d'Hugo Pratt marque un tournant. Le récit de Pratt met en scène l'errance en Mélanésie, au milieu des années 1910, de Raspoutine, des cousins Groovesnore et de Corto Maltese, sur fond de piraterie. Le récit est publié en Italie (sous le titre « Una ballata del mare salato ») dans Sergente Kirk de juillet 1967 à février 1969, republié en livraisons périodiques dans le *Corriere dei Piccoli* en 1972 puis en album chez Mondadori, passant alors de l'article indéfini à l'article défini, *La Ballata del mare salato*. Claude Moliterni, qui avait entrepris depuis Lucques de faire publier Pratt en France (cf infra), entreprend la parution du récit en feuilleton dans *France-Soir* puis dans des suppléments de *Phénix*, une publication laissée interrompue par l'arrêt de la revue. Pendant ce temps, Publicness avait publié quatre albums de *Corto Maltese*, la série développée par Hugo Pratt à partir de son feuilleton mélanésien. Ceux-ci proposaient des formes éditoriales novatrices, en particulier le premier de ces titres, *Corto Maltese*, qui reprend dans un épais volume à l'italienne six épisodes parus dans *Pif Gadget* en 1970[253], avec un cartonnage éditeur sous jaquette ornée d'une tête en très gros plan du héros, accompagnée de la mention « 1er prix *Phénix* de la meilleure bande dessinée d'aventure ». Le troisième titre, *La Lagune des beaux songes*, adopte dès 1973 le format à la française 30 x 40 cm magnifiant l'élégance du noir et blanc d'Hugo Pratt, dans une formule immédiatement reprise par Futuropolis pour sa collection « 30/40 ». Il est délicat de connaître aujourd'hui les tirages qu'ont atteint ces titres, mais les prix qu'ils atteignent sur le marché de l'occasion laisse supposer que leur rareté naît de tirages qui ne devaient probablement pas dépasser la poignée de milliers d'exemplaires.

La publication par Casterman en 1975 de *La Ballade de la mer salée* confère donc à l'œuvre d'Hugo Pratt une audience très nettement élargie. De 1973 à 1975, Casterman publie une première série de cinq volumes reprenant les récits publiés dans les pages de *Pif Gadget* dans une version reformatée selon les cadres de l'édition française de bande dessinée : paginations réduites à une quarantaine ou une cinquantaine de pages, reliure cartonnée avec un dos pincé, et colorisation des titres à partir du troisième volume, *Vaudou pour monsieur le président*. Conçus pour se rapprocher le plus fortement des formes dont Casterman est coutumière, ces albums infligent de singulières distorsions aux récits de Pratt, en particulier par la mise en couleurs qui, outre qu'elle occulte un trait élaboré pour une publication en noir et blanc, se retrouve confronté au problème de bulles de dialogues

[253] Il s'agit des épisodes « Le secret de Tristan Bantam », « Rendez-vous à Bahia », »Samba avec Tir Fixe », « L'aigle du Brésil », « Et nous reparlerons des gentilhommes de fortune » et « à cause d'une mouette ». Il existe également de cet album une version toilée.

non délimitées : alors qu'en noir et blanc les dialogues sont retranscrits sur fond vierge, dans la publication Casterman les coloristes doivent arrêter des frontières entre décors et dialogues, brisant le fin entrelacement de la méditation paysagère et des dialogues ciselés. Cette première salve de publications n'a qu'une durée de vie limitée, et dès 1976 les albums noir et blanc sont devenus indisponibles[254]. La publication de *La Ballade de la mer salée* en 1975 tranche donc avec plusieurs décennies d'expérience de Casterman en matière de bande dessinée, et amorce une redéfinition partielle de son fonds. Les catalogues de l'éditeur tournaisien offrent ainsi une perspective sur l'évolution du statut de la figure de Pratt, de sonde isolée à nouveau pilier du fonds. À partir de 1976, *La Ballade de la mer salée* devient en effet l'un des étendards d'une catégorie qui commence alors à émerger dans son catalogue, celle de « grands romans de la bande dessinée », avec la publication de *Fort Wheeling* du même auteur[255]. Avec deux titres à la présentation semblable, un embryon de collection se dessine en effet, uni par des caractéristiques formelles qui tranchent sur la production de Casterman : *La Ballade* compte 161 planches, *Fort Wheeling* 107 ; tous deux sont publiés en noir et blanc, dans des volumes souples avec des couvertures à rabats, ornées d'aquarelles de Pratt. Alors que le premier titre va jusqu'à omettre le nom de l'éditeur au premier plat, celui-ci réapparaît sur le deuxième volume. Ces paginations considérables recouvrent pourtant des récits bien différents, avec pour *Fort Wheeling*, publié au début des années 1960 dans des revues argentines puis italiennes, un ancrage très fort dans les codes du western, tandis que *La Ballade de la mer salée* s'en éloigne. Publié à plusieurs reprises sous forme de feuilletons, le récit trouve en effet une cohérence inédite dans son rassemblement en album : le rythme lent du récit, la narration éclatée, la pluralité des personnages dont les trajectoires s'entrecroisent sans qu'aucun assume franchement le statut de héros largement associé à la bande dessinée d'aventure, la fréquence des respirations graphiques et diégétiques, des pages de mélancoliques méditations, se trouvent ainsi resserrées en codex. Les références à Stevenson, Conrad ou Melville, sans oublier Coleridge voire Baudelaire s'y trouvent magnifiées par une impression en noir et blanc particulièrement soignée qui, loin d'être une simple mesure d'économie, apparaît comme le choix d'une valorisation du trait, du geste de l'auteur, dans la lignée des choix esthétiques de la Socerlid, par exemple, dans sa défense et illustration de cet art qu'elle veut proclamer neuvième.

[254] Archives Casterman, bons de commande 1976.
[255] Le titre est publié en 1976, et n'apparaît donc qu'à partir du catalogue 1977.

Avant même de publier un deuxième titre et d'entamer réellement sa collection « Les grands romans de la bande dessinée », Casterman joue insidieusement de la logique de série : sans retitrer l'ouvrage ou l'inclure tout à fait explicitement dans une série, le choix de la couverture oriente nettement la lecture, en plaçant au cœur du récit le personnage de Corto Maltese, dont la tête apparaît à cinq reprises sur l'illustration de couverture. Le marin à la boucle d'oreille n'est alors pourtant qu'un personnage parmi d'autres, que la rédaction de *Pif* a ultérieurement décidé de mettre en avant pour, justement, se recentrer sur la figure héroïque qui lui semble indissociable de la bande dessinée d'aventure. Si le personnage n'a pris sa place centrale qu'après la *Ballata del mare salato*, l'histoire éditoriale des récits d'Hugo Pratt (publication dans *Pif*, albums Publicness et Casterman) impose rétrospectivement Corto Maltese comme un personnage central. Le recentrage sur une figure héroïque qui n'apparaît pas aussi nettement dans le récit est donc porté à son apogée par Casterman, qui présente en rabat de la couverture le personnage.

De fait, sa collection « les grands romans de la bande dessinée » se trouve écartelée entre l'ambition littéraire et le poids de la série à la fois sur le marché de la bande dessinée, et dans la démarche de création d'Hugo Pratt, formé à l'école du feuilleton de presse et du récit de genre. De fait, la collection reste centrée sur la création d'Hugo Pratt : seul un titre de Hans Kresse, une biographie dessinée de *Vidocq*, est publiée fin 1977 mais, fin 1982, il n'est déjà plus disponible en catalogue[256]. L'examen du catalogue permet de relever une irrésolution manifeste de la ventilation des ouvrages dans les diverses collections qui se multiplient dans le sillage d'*(À suivre)*. En 1983, « Les grands romans de la BD » ne contient plus que des titres de Pratt, sur une présentation standardisée : volumes brochés, de pagination importante (de 104 à 168 pages), lettrage en capitales de couleurs vives, grande illustration à bords perdus en aquarelle, et utilisation de la signature de Pratt comme d'un label. Casterman publie aussi une version couleurs de trois titres de la série *Corto Maltese*, dans une version cartonnée de grand format carré. Les aventures du gentilhomme de fortune sont aussi publiées dans la collection « Les Romans *(À suivre)* », tandis que la collection « Un auteur *(À suivre)* » publie en couleurs la suite des *Scorpions du désert* (dont le premier volume était paru dans la collection « Les grands romans de la BD ») ainsi que *La Jeunesse de Corto Maltese*.

Malgré cette ventilation anarchique des ouvrages d'Hugo Pratt dans ses différentes collections, le travail entrepris par Casterman témoigne d'une volonté de tirer ses récits

[256] Archives Casterman, catalogue *Casterman BD 1983*, non paginé.

vers le pôle littéraire : la réédition en 1979 de récits publiés par *Pif Gadget* en 1970 et rassemblés en volume par Publicness sous le titre *Corto Maltese*, que Casterman renomme *Sous le signe du Capricorne*, tourne ainsi le dos aux origines plébéiennes du feuilleton dessiné qu'est la série, pour faire de chacun des récits complets l'un des « premiers chapitres de la saga de Corto Maltese » : ce glissement du feuilleton vers le chapitre synthétise tout l'effort de déplacement qui est mis en œuvre par Casterman pour tirer Pratt vers la littérature. De manière frappante, cette stratégie se révèle très inégalement payante de part et d'autre de la frontière linguistique : pendant la première moitié des années 1980, Casterman vend environ vingt fois moins d'exemplaires annuels de sa collection en flamand qu'en français[257].

La publication des récits d'Hugo Pratt ne constituent cependant que la première étape dans le recentrage de Casterman dans le domaine de la bande dessinée pour adultes, dans le sillage de la revue *(À suivre)* lancée en février 1978 pour élargir le catalogue pour adultes à partir de Pratt, et confiée à Jean-Paul Mougin, ancien secrétaire de rédaction de *Pif-Gadget* manifestement choisi par Hugo Pratt comme animateur de la revue[258]. Avec une maquette signée Etienne Robial, et un éditorial qui annonce de manière fracassante « l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature[259] », la revue poursuit le virage opéré par la vénérable maison wallonne vers la bande dessinée de création pour adultes. La couverture du premier numéro, signée Tardi, lance la prépublication d'*Ici Même*, sur scénario de Jean-Claude Forest. Le créateur de *Barbarella* lorgnait, fin 1976, sur le poste de rédacteur en chef de ce qui s'appelait encore *Saga*[260]. Peut-être peu convaincue par son expérience à la tête de *Chouchou,* la direction de Casterman préfère nommer un professionnel de l'édition plutôt qu'un auteur. Directeur littéraire chez Casterman, Didier Platteau n'en commande pas moins un récit alors intitulé « Arthur Même ». Si, en février 1977, c'est encore avec quelque circonspection que Didier Platteau qualifie de « roman » le récit que Forest et

[257] Archives Casterman, statistiques de vente « jeunesse ». À titre de comparaison, sur la même période, les volumes vendus de la série *Petzi* sont sensiblement équivalents de part et d'autre de la frontière linguistique, avec un total légèrement supérieur en néerlandais en 1981, puis un léger tassement au profit de la version française par la suite. Le différentiel pour *Les 4 As* ou *Adèle Blanc-Sec* se situe pour sa part autour d'un volume en néerlandais vendu pour douze volumes en français, et d'un pour six volumes de *Quick et Flupke*.

[258] Jean-Paul Mougin, journaliste de formation, entre en 1965 à l'ORTF. Renvoyé après mai 1968, il entre chez *Vaillant* au moment où le journal opère sa mue en *Pif Gadget*. En 1973, la direction profite d'une absence du rédacteur en chef, Richard Médioni, pour se débarrasser d'Hugo Pratt, dont les valeurs idéologiques paraissent incertaines et, surtout, le style apparaît en décalage avec la ligne enfantine que défend la direction. C'est à cette occasion que Claude Moliterni introduit Hugo Pratt chez Casterman ; lorsque la maison tournaisienne décide de lancer un titre de presse pour explorer de nouveaux modes de narration dans la lignée des récits de Pratt, celui-ci se souvient de l'ancien secrétaire de rédaction, passé entretemps par *Télé Gadget*, *Détective* et *L'Echo des savanes,* où il a noué des liens avec plusieurs des auteurs-phares de la nouvelle génération, comme Baudoin, Régis Franc, Pétillon ou Ted Benoît.

[259] Jean-Paul Mougin, éditorial, *(À suivre)* n°1, février 1978, p. 3.

[260] Archives Casterman, dossier Forest, courrier de Didier Platteau à Jean-Claude Forest du 14 février 1977.

Tardi élaborent, leur contrat, élaboré début 1977 a bien intégré ce vocable littéraire, prévoyant le versement de leurs à-valoirs aux auteurs « à la livraison de chaque chapitre[261] ». Entre onirisme et érotisme, mêlant humour cruel et élans poétiques, le récit manifeste avec force les ambitions littéraires nouvelles de Casterman, portées par deux des noms les plus prestigieux de l'avant-garde française, Jean-Claude Forest faisant figure de symbole des précurseurs d'une bande dessinée « adulte » et Tardi du relais pris par la nouvelle génération. Les 163 planches du récit sont de fait, au cours de la prépublication dans les pages de la revue, divisés en onze chapitres ; mais ce qui pourrait n'être qu'artifice de revue essayant de recycler une pratique ancienne prend pleinement sa signification dans la publication en 1979 sous forme de livre broché, sur le modèle de la collection « Grands Romans de la bande dessinée » : la publication est divisée en chapitres par des pages numérotées qui reprennent cette pratique, banale en littérature, mais encore nouvelle dans la bande dessinée.

Tableau 9 Jean-Claude Forest, Jacques Tardi, *Ici Même*. Tournai, Casterman, « Romans (À suivre) », 1979 : liste des chapitres

Titre de chapitre	Nombre de pages
Le pays clos	19
Julie	15
Deuil	13
Bon Dieu, quel printemps !	18
Des fois, je mens...	15
L'orage ça m'inspire	12
Ça, exactement la maladie.	13
J'ai un ami qui fait naufrage	16
Le mal de manque	12
Aujourd'hui, rien	12

[261] Archives Casterman, dossier Forest, contrat n° 2214 [sd, janvier-février 1977].

Stop ! Arthur	18

L'intitulé des chapitres prend ainsi tout son sel, témoignant du mélange des registres entre style descriptif au début du récit (Le Pays clos, Julie), le discours direct (J'ai un ami qui fait naufrage), généralement marqué par la familiarité et le style oral singulier d'un homme miné par la folie (L'orage ça m'inspire), ainsi que les formules énigmatiques et poétiques (La mal de manque), et même la réminiscence capétienne (Aujourd'hui, rien). De plus, le resserrement de la narration sur des chapitres plus courts dans la deuxième moitié du récit (jusqu'au dénouement qui reprend une forme plus ample) signale une accélération du récit focalisé sur un personnage entraîné dans le tourbillon de sa folie[262].

La constitution d'une collection avance rapidement pour Casterman et, en avril 1983, « Les romans *(À suivre)* » rassemblent déjà dix-sept titres. La production se ralentit par la suite, et début 1986, la collection ne compte que vingt-cinq titres disponibles : les sorties de livres se recentrent alors sur les collections « Un auteur *(À suivre)* » et « Studio *(À suivre)* ». Par rapport à ces deux dernières collections, l'élément le plus marquant des maquettes de la collection « Les romans *(À suivre)* » est précisément l'absence de cohérence : illustrations à bords perdus ou vignettes encadrées par des filets, en noir et blanc ou en quadrichromie (ainsi qu'en bichromie), titre typographié ou calligraphié, place du nom de l'auteur... Les différences l'emportent nettement sur les similitudes. Par ailleurs, de l'aventure (*Corto Maltese en Sibérie, Jour de colère*) au roman policier (*Alack Sinner flic ou privé*, *Brouillard au pont de Tolbiac, Magnum Song*) en passant par la rêverie métaphysique (*Fable de Venise*), la chronique paysanne fantastique (*Silence*) ou la saga historico-mythologique (*Bran Ruz*) et la parodie bouffonne (*Jehanne au pied du mur*), la collection brouille les genres et témoigne du refus d'un ancrage générique étroit. Le point commun le plus marquant de ces ouvrages réside sans doute dans une forme qui radicalise et systématise la publication en noir et blanc, et surtout des récits de longue ampleur, des quatre-vingt pages de *Brouillard au pont de Tolbiac* aux deux cent pages de *Bran Ruz*. Cependant, là où la mythologie entourant la collection a retenu une liberté totale allouée aux auteurs dans la fixation de leur nombre de pages, l'examen des contrats et courriers échangés par Didier Platteau et les différents auteurs du nouveau catalogue témoigne d'une

[262] Cette analyse trouve son origine dans la communication donnée par Jacques Dürrenmatt (« La bande dessinée a-t-elle besoin de chapitres ? ») lors de la journée d'études organisée par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, « Circulations, transferts et adaptations dans la bande dessinée » à l'Université Versailles-Saint-Quentin le 18 mai 2010, reprise dans Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 109.

réalité plus nuancée, puisque chaque pagination fait l'objet d'une négociation entre l'éditeur et l'auteur.

À la jonction de la logique de série et d'une structuration par collection, *Les Cités obscures* de Benoît Peeters et François Schuiten témoignent sans doute plus qu'aucune autre série de la capacité de ce cadre sériel, hérité de la presse illustrée, à générer son propre dépassement. Né en 1956, Benoît Peeters suit des études de philosophie à la Sorbonne, se lie à Roland Barthes avant de publier deux romans, *Omnibus*, biographie imaginaire de Claude Simon, et *La Bibliothèque de Villers*, hommage à Borges. À l'inverse, François Schuiten fait des débuts plus précoces en bande dessinée. Né la même année que Benoît Peeters, il suit les cours de Claude Renard à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, et collabore à la revue *Le 9e Rêve*, pépinière de talents belges, tout en collaborant à *Métal hurlant*. En juin 1982, *(À suivre)* publie les pages des « Murailles de Samaris ». Dans un monde qui semble dominé par l'esthétique de Victor Horta et l'humour de José Manuel Borges, un voyageur se perd dans un ville fantôme qui se révèle être un théâtre d'ombres. Le récit est bouclé en septembre, et se clôt par une forme d'impasse, puisque le héros meurt broyé par la ville labyrinthique et évanescente de Samaris, mettant à mal d'emblée le principe d'une continuité sérielle – qui n'est pas contractuellement prévu[263]. Fin 1983, Schuiten et Peeters imaginent une deuxième histoire pour *(À suivre)*, à nouveau centrée sur le thème de l'architecture[264]. Le rédacteur en chef, Jean-Paul Mougin, leur propose alors d'en faire une série dont le titre serait *Les Cités Obscures*, et c'est avec ce surtitre qu'est rassemblé le premier recueil, publié dans la collection « Un auteur *(À suivre)* » en 1983. Mais venu d'une frange de la création se réclamant de l'avant-garde, le dessinateur refuse de s'inscrire dans le cadre d'une série classique avec personnage récurrent, comme en atteste son scénariste, Benoît Peeters :

> Lorsque j'ai abordé le scénario de bande dessinée, vers 1980, je n'avais aucune hostilité théorique au principe de la série. Au contraire, mon admiration pour des œuvres comme celles d'Hergé, de Franquin, de Jacobs m'aurait plutôt donné un préjugé favorable vis-à-vis de la récurrence des personnages. Je n'ai donc prémédité aucune stratégie de contournement.
>
> Il se trouve seulement qu'avec François Schuiten, nous avons tenté de trouver une idée qui nous plaise à tous deux et nous corresponde en profondeur, tant narrativement que graphiquement. Cela nous mena aux *Murailles de Samaris*, dont le malheureux héros n'était guère en mesure de revenir : le récit l'avait broyé. Ce qui réapparut, avec *La Fièvre d'Urbicande*, ce fut plutôt l'univers […]. Il est vrai que François, de par ses

[263] Archives Casterman, dossier Schuiten et Peeters, contrat n° 2422 du 4 décembre 1981, p. 1. Le récit s'appelle alors encore simplement *Samaris*.

[264] Archives Casterman, dossier Schuiten et Peeters, contrat n° 2455 du 17 décembre 1982. Le projet s'intitule alors *La Fièvre d'Urbicande. Roman en bande dessinée*.

> expériences antérieures avec son frère Luc et avec Claude Renard, de par le goût de l'expérimentation qui caractérisait le groupe du *9e Rêve*, avait sans doute d'assez vives réticences vis-à-vis de l'idée classique de série. Une idée que nous avons donc fait évoluer à notre guise, en tentant d'imposer une autre forme de cohérence. Avec *Les Cités obscures*, nous avons aujourd'hui le sentiment de bénéficier de tous les avantages de la série (le premier étant de pouvoir approfondir un univers) sans subir ses inconvénients (le moindre n'étant pas d'avoir l'impression de refaire plusieurs fois le même livre)[265].

L'élément récurrent qui anime la singulière série que constituent *Les Cités obscures* n'est donc pas le héros, mais l'univers. *Les Cités obscures* proposent en effet l'exploration d'un univers parallèle au nôtre ; ces cités obscures, qui sont progressivement explorées dans chacun des volumes, constituent en effet un ensemble disparate de villes réparties sur une anti-Terre, invisible depuis notre Terre car située exactement en face d'elle dans l'axe du Soleil. Si des portes permettent le passage d'une Terre à l'autre, le monde obscur apparaît comme un reflet déformé du nôtre. Après avoir exploré l'étrange et vénéneuse mécanique qu'est la lointaine cité de Samaris, entre Art déco, angoisse kafkaïenne et nouveau classicisme, les auteurs explorent Urbicande, ville annihilée par l'extension incontrôlable d'un étrange Réseau. Passant du récit complet à la série labyrinthique, les auteurs en plantent les germes au début de *La Fièvre d'Urbicande*, en représentant à de multiples reprises une carte des différentes cités, dans le bureau de l'Urbatecte, Eugen Robick. Sorti début 1985, l'album, satire féroce de la mégalomanie de l'urbanisme futuriste, est récompensé de l'Alfred du meilleur album au festival d'Angoulême, couronnant une reconnaissance critique très rapide, prolongée par le dossier que consacrent *Les Cahiers de la bande dessinée* à François Schuiten en mai 1986. Dans *La Tour* (1987), les auteurs se confrontent au mythe de Babel puis, avec *La Route d'Armilia* (1988), fournissent un récit d'apprentissage, en zeppelin, autorisant l'exploration de plusieurs cités nouvelles. Mais plus que le foisonnant imaginaire des Cités obscures, qui développe tout un univers parallèle, l'élément le plus notable pour nous est la variété formelle des livres que les auteurs tirent de cet univers.

Cette variété tient d'abord à la matérialité des différents albums qui composent peu à peu la série. Le premier titre, *Les Murailles de Samaris*, se présente sous la forme d'un classique album de 48 pages en couleurs, sous une couverture cartonnée. Après ce premier titre paru dans la collection « Un auteur *(À suivre)* », le suivant est inclus dans la collection « Un Roman *(À suivre)* » ; les auteurs y adoptent en effet la forme d'un récit ample, étalé sur 96 pages, en noir et blanc, sous une couverture brochée et un format inférieur d'un centimètre au précédent (22x29,5 cm, contre 23x30,5 cm). Creusant le jeu sur la véracité

[265]Benoît Peeters, « Contre le scénario normalisé », entretien, *Neuvième Art* n°4, janvier 1999, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article77 (consulté le 17 août 2013).

de leur univers, les auteurs incluent au début du récit une préface de sept pages, sous forme d'une lettre du héros à la commission des hautes instances. *La Tour*, pour sa part, compte 104 pages, tandis que *La Route d'Armilia* revient à un format de 60 pages. Entre-temps, Casterman réédite *Les Murailles de Samaris* dans une version augmentée d'une postface, en reprenant la couverture pour harmoniser la présentation de la série : la mention de la collection disparaît, et l'illustration de couverture sort de sa vignette pour s'étendre sur l'ensemble de la page.

À ces quatre titres publiés avant 1990 et qui composent la partie la plus facilement assimilable à une forme d'albums de bande dessinée, il faut cependant ajouter d'autres ouvrages, car la singularité de cette série tient à son déploiement sur une multitude de formats différents. Les auteurs construisent en effet leur univers au-delà des frontières traditionnelles de la fiction, pour en accréditer l'existence et dresser des prolongements de leurs questionnements au-delà des seules frontières de l'album de bande dessinée. Le premier des titres à explorer au-delà de l'album le monde apparu en bande dessinée est *Le Mystère d'Urbicande*[266], présenté comme la thèse d'un mystérieux professeur de Brok, un texte parodique annoté de commentaires indignés attribués à Eugen Robik lui-même. L'ouvrage est d'ailleurs accompagné d'une fiche de bibliothèque précisant de ne pas prêter l'ouvrage à Robik, et d'une lettre déplorant son état de santé mentale. Conçue comme un canular, cette plaquette au tirage limité (1900 exemplaires), se mue bientôt en première preuve tangible de l'existence du monde obscur. Quelques années plus tard, l'album *Brüsel* représentera d'ailleurs Eugen Robik annotant furieusement un exemplaire de ce *Mystère d'Urbicande*, achevant la vertigineuse mise en abyme.

Entre *La Fièvre d'Urbicande* et *La Tour*, Peeters et Schuiten sortent *L'Archiviste*, un album aux dimensions massives (30x40cm) sous couverture cartonnée, qui contient un texte illustré dans lequel un archiviste, Isidore Louis, entreprend d'enquêter sur le « mythe » des Cités obscures ; celles-ci font en effet l'objet d'une fascination troublante chez certaines personnes qui croient en l'existence d'un autre monde parallèle au nôtre, et le rapport inclus dans le livre s'intitule d'ailleurs « Rapport sur un curieux cas de superstition ». Petit à petit, l'archiviste finit par croire lui-même à l'authenticité de cet univers, se voit alors retirer ses recherches, et accusé d'être l'instigateur de toute l'histoire.

[266] Benoît Peeters, François Schuiten, *Le Mystère d'Urbicande*. Bruxelles, Schlirf-Book, 1985. On pourrait également inclure, la même année, une plaquette de quelques pages intitulée *Carnet de voyage*, signé d'Eugen Robick, apportant commentaires et dessins au sujet de quatre des Cités obscures. La plaquette est incluse dans le tirage de tête de *La Fièvre d'Urbicande*, qui comprend 1 000 exemplaires toilés sous emboîtage du deuxième récit.

Le livre peut donc se lire comme une progressive plongée dans la folie, ou comme l'exhumation d'un secret bien réel. Les auteurs poursuivent ainsi leurs interrogations sur la trace et l'écriture de l'histoire, en présentant l'univers depuis une perspective inversée par rapport aux albums, à travers le regard d'un observateur du monde « réel » sur l'univers fictif. Chaque double page, présentant une pièce supplémentaire à l'enquête, se divise en trois parties ; sur la page de gauche, une vignette en noir et blanc montre l'archiviste au travail, sur une table progressivement envahie par les archives et les tasses de café. Sous cette vignette, un texte narre, du point de vue de l'archiviste, la progression de son investigation tandis que la page de droite offre un aperçu de l'une des pièces en question. Le dispositif narratif permet de brouiller le rapport entre réel et imaginaire, d'autant que lorsqu'Isidore Louis finit par se convaincre de l'existence des Cités, et se voit retirer les recherches, il se rend dans son bureau vide où ne restent plus que trois documents du dossier des Cités, dont l'un représente son image. Fait-il lui-même partie des Cités obscures, a-t-il été happé par l'univers parallèle, ou a-t-il simplement sombré dans la folie ? Les auteurs se gardent bien de répondre sur ce point, cultivant les faux-semblants et jeux de miroirs et vont jusqu'à inclure, en quatrième plat, un cul-de-lampe représentant leurs propres albums (*Les Murailles de Samaris, La Fièvre d'Urbicande* et *La Tour*) comme autant de pièces versées au dossier...

En 1988, à l'album géant succède l'*Encyclopédie des transports présents et à venir*, un petit ouvrage à l'italienne (16x13 cm) toilé, d'une vingtaine de pages, écrit par le savant Axel Wappendorf, et qui retrace un historique des transports modernes, du tripode aquatique à la locomotive aérostatique. Tiré à huit cents exemplaires, numéroté et signé, l'ouvrage n'est vendu par Casterman qu'en guise de supplément à *(À suivre)*, contre des timbres-poste. Le prolongement le plus spectaculaire de l'œuvre de Peeters et Schuiten hors de l'espace des albums de bande dessinée constitue cependant l'exposition « Le Musée des Ombres », exposition-spectacle conçue pour l'ouverture du CNBDI de Roland Castro fin 1989[267]. Particulièrement spectaculaire, l'exposition s'ouvre sur un futur où la bande dessinée n'est plus qu'une trace archéologique ténue, avant d'ouvrir une faille passant vers l'univers des Cités obscures. L'exposition met ainsi en scène l'univers des Cités obscures, laissant le visiteur découvrir le bureau d'Eugen Robick, l'atelier d'Axel Wappendorf, la bibliothèque de l'Archiviste... Plus qu'une exposition sur un auteur ou une œuvre,

[267] Concernant cette exposition, voir Pierre-Laurent Daures, *Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée,* mémoire de master de bande dessinée de l'Ecole européenne supérieure de l'image, sous la direction de Lambert Barthélémy et Thierry Groensteen, Poitiers, 2011.

l'exposition incarne donc la chair des livres dans l'espace de l'exposition, pour structurer un univers cohérent, comme l'explique François Schuiten :

> Je considère que ça fait partie intégrante. On ne considère pas qu'il y a les albums et puis le reste. Il y a des films, une station de métro, il y a des objets, des expositions... tout ça participe à l'univers. Ce qui m'intéresse d'ailleurs, c'est de parler d'un univers plutôt que de parler d'une série ou d'une collection d'album[268].

Nourri de la pluralité des livres qui construisent les Cités obscures, l'exposition se prolonge d'ailleurs elle-même dans un livre, un coffret-CD contenant une dramatique sonore accompagné de dessins attribués à un peintre nommé Augustin Desombres, constituant les prémices d'une histoire qui devient, en 1996, *L'Enfant penchée*.

C. « Aire Libre » : la conversion tardive de Dupuis au récit romanesque

Entamée au milieu des années 1970 comme une manière de catalyser des formes feuilletonnesques dans une forme culturellement plus digne, comme un vecteur de légitimation du neuvième art, la voie romanesque se banalise à la fin des années 1980, comme en témoigne l'arrivée sur ce créneau de Dupuis en 1988, cinq ans après que le Lombard ait lui aussi tenté d'inclure à son catalogue des récits s'éloignant du cadre sériel, avec sa collection « Histoires et légendes ». L'éditeur carolo, habitué des séries et de la bande dessinée de genre, qui multipliait des collections éphémères, se lance en effet dans l'exploration de la voie romanesque, par le biais de sa collection « Aire Libre », lancée alors que la direction de la maison a été confiée depuis 1986 au scénariste Jean Van Hamme. Formellement, cette collection se démarque du reste de son catalogue par des dimensions légèrement plus élevées (23,8x31 cm) mais surtout par des paginations qui peuvent reprendre les formats classiques de 48, 56 ou 64 pages, mais aussi monter jusqu'à 72 ou 80 pages.

Par son titre polysémique, la collection s'attache à renvoyer aussi bien à une bouffée d'air qu'à un espace de liberté, cherchant à renouveler l'image de l'éditeur. Cette volonté de renouvellement se traduit par un travail important sur la maquette. Un premier projet est commandé au dessinateur Malik, basé sur le dessin d'un aigle qui aurait dû symboliser le nom alors retenu, « Air Libre[269] ». Mais la cohabitation de styles graphiques différents fait envisager le recours à une maquette plus abstraite, commandée à Yves Amatéis – qui, en rupture avec les pratiques éditoriales jusqu'alors en cours chez Dupuis, est même crédité

[268] François Schuiten, entretien avec Pierre-Laurent Daures du 21 décembre 2010, « Réinventer l'histoire », in Pierre-Laurent Daures, *Enjeux et stratégies, op. cit.*, vol. 2, annexes, p. 124.
[269] Xavier Ramette, *La première de couverture*, *op. cit.*, p. 70.

sur chacun des albums. De ce premier projet, reste l'idée du coup de pinceau qui balafre la première de couverture, le dos et la quatrième : par le coup de pinceau, Dupuis cherche à définir sa griffe. Le travail graphique se concentre surtout sur le choix d'un triangle comme emblème de la collection, et sur les filets qui séparent les différents éléments du bloc de titre. Alors que le label de collection est rappelé discrètement en toutes lettres, c'est surtout le nom de l'auteur ou des auteurs qui s'imposent avec force, dans des capitales épaisses à empattement – quand le titre du récit se trouve réduit à une casse et une graisse bien inférieure[270]. Coup de pinceau et triangle se trouvent rappelés au quatrième plat, en passant par le dos, achevant de fonder l'unité visuelle de la collection. Mais l'élément le plus marquant de cette maquette, qui fonde son unité à coup sûr, est sans doute ce qui en est absent. Dupuis a en effet pris grand soin d'effacer toute trace de son rôle avec cette collection. Le nom de l'éditeur n'apparaît en effet jamais sur la couverture, le dos ou le quatrième plat, et n'est présent que sur une fausse page, le recto de la page de faux titre, avec les autres mentions légales que sont l'ISBN ou la date de dépôt légal. Un examen superficiel d'un livre de la collection, limité à ses premier et quatrième plats, ne permet pas de relier l'ouvrage à l'éditeur de *Boule et Bill*. Cet effacement de l'éditeur derrière sa collection, exceptionnel dans sa radicalité, présente probablement un double avantage : celui de ne pas effrayer les acheteurs d'albums Dupuis enfantins, et celui de réussir à attirer à la collection une clientèle d'acheteurs qui pourrait se trouver rebutée par le label à Dupuis. Ainsi, juste après le rachat de Dupuis et son incorporation dans le groupe Média Participations, alors que certains craignaient un coup d'éteignoir sur la création, Dupuis se lance au contraire dans une collection ambitieuse dans les espaces de narration qu'elle offre aux auteurs. Mais cette ouverture se fait au prix d'une occultation de l'identité de la maison d'édition.

Fin 1990, seize titres ont déjà été publiés. Pour la plupart, les auteurs sont des auteurs confirmés, comme le Suisse Bernard Cosendai, dit Cosey, qui a en 1988 à son actif onze titres de sa série *Jonathan* au Lombard, et le diptyque *À la recherche de Peter Pan*, dans la collection « Histoires et légendes » du Lombard. L'auteur est déjà auréolé d'une reconnaissance non seulement populaire, mais également critique, avec l'attribution en 1979 du Prix Saint-Michel et, en 1982, l'Alfred du meilleur album de l'année pour *Kate*,

[270] Les caractères utilisés pour le nom de l'auteur sont trois fois hauts que ceux du titre. On remarquera cependant qu'en dépit d'ambitions littéraires marquées, lorsqu'il y a plus d'un auteur, le nom du scénariste est systématiquement placé après celui du dessinateur, au motif qu'un dessinateur, chez Dupuis, perçoit 2/3 des droits d'auteurs, contre 1/3 pour le scénariste. Telle est en tout cas l'explication qu'en fournit Thierry Martens dans Xavier Ramette, *op. cit.*, p. 37. Cette persistance du traitement secondaire du scénariste atteste, à la fin des années 1980, de la force des pesanteurs qui tendent à dévaloriser le scénario au détriment du geste du dessinateur.

septième titre de la série *Jonathan*. Des auteurs publiés, Marvano est sans doute le plus novice : né en 1953, Mark Van Oppen est architecte d'intérieur de formation, passé au début des années 1980 par la rédaction en chef de *Kuifje*, avant de signer quelques histoires courtes dans *Tintin* et *Robbedoes*, mais n'a à son actif aucun album lorsqu'il se lance dans le triptyque de *La Guerre éternelle*. Si certains des auteurs sont largement expérimentés, la collection n'en réserve pas moins des surprises, en particulier dans le cas de Will. Né en 1927, Willy Maltaite entre en apprentissage au début des années 1940 chez Joseph Gillain : « Je ne savais rien du tout et il m'a montré comment voir juste, explique-t-il […]. C'était un type universel, il faisait aussi bien de la gravure sur bois que de la sculpture ou de la peinture. J'ai tout fait avec lui, sans réaliser de BD, jusqu'à l'âge de 20 ans[271] ». Réalisant d'abord des dessins pour *Bonnes Soirées* et *Le Moustique*, Will réalise son premier album de trente planches en noir et blanc, *Le Mystère de Bambochal*, imprimé à compte d'auteur en 1950 suite au refus de Charles Dupuis de l'inclure à son catalogue[272]. C'est surtout la reprise du *Tif et Tondu* de Fernand Dineur qui assure la notoriété de Will, surtout lorsque, de 1955 à 1968, Maurice Rosy épaule Will au scénario. En 1970, après deux décennies dans la bande dessinée pour enfants, Will amorce un premier virage dans son œuvre avec la série *Isabelle*, sur scénario d'Yvan Delporte et Raymond Macherot, ainsi qu'André Franquin. À travers le personnage de la sorcière Calendula, Will accentue la place des personnages féminins dans ses récits. Mais c'est toujours en tant qu'auteur de séries pour enfants qu'il est connu en 1989 lorsqu'il publie *Le Jardin des désirs*, sur scénario de son vieux complice Stephen Desberg, qui collabore avec lui depuis la fin des années 1970 à *Tif et Tondu*. Les deux auteurs signent en 1989 et 1990 deux récits érotiques et libertins qui tranchent avec leur production précédente.

Dans ses premiers mois, la collection se cherche, et Dupuis semble hésiter entre l'ambition romanesque et les voies balisées du récit de genre. La plupart des premiers titres publiés s'inscrivent en effet dans le cadre de récits de genre de bonne facture, visant un lectorat plus âgé, mais nettement inscrit dans un certain horizon sériel. La collection est en effet lancée en mai 1988 avec *Le Crépuscule des elfes*, deuxième tome d'une série de Pierre Dubois et René Hausman, *Laïyna.* La publication fin 1988 du premier tome de *La Guerre*

[271] Will, entretien avec Gilles Ratier, *Hop !* n°64, 3e trimestre 1994, page 6.
[272] Will, entretien avec Gilles Ratier, *Hop !* n°64, 3e trimestre 1994, page 7.

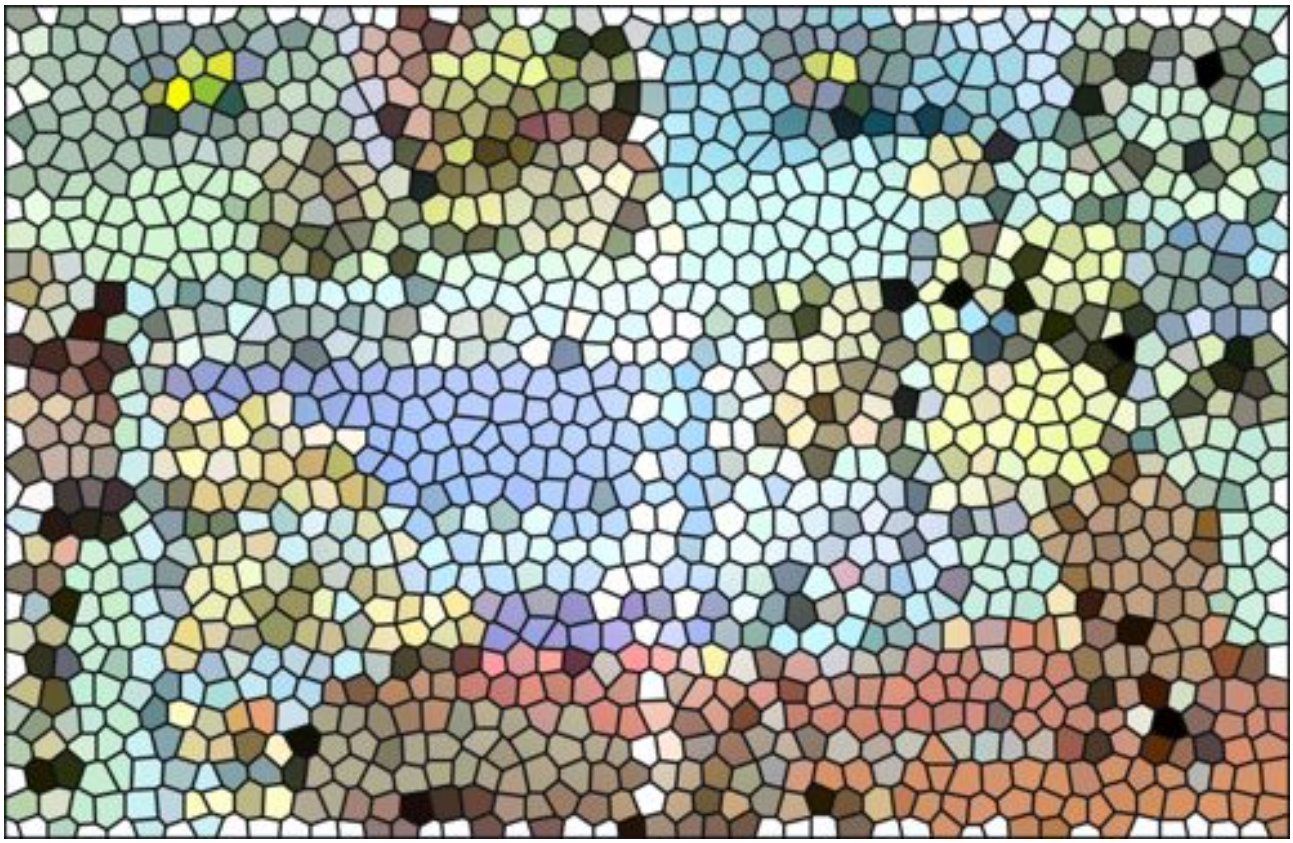
éternelle, dans lequel Marvano adapte le roman-culte de science-fiction de l'Américain Joe Hadelman, peut sembler marquer une volonté de s'inscrire dans le récit de genre[273].

La collection inclut également, d'emblée, des récits à la teneur narrative ou politique témoignant d'une volonté marquée d'engagement politique ou poétique. Ainsi, parallèlement au premier titre signé Herman, inscrit dans une logique sérielle et générique forte, sont publiés deux titres qui marquent les ambitions de Dupuis de s'éloigner de ce qui pouvait être perçu comme sa marque de fabrique (récit de genre et lectorat enfantin). Mai 1988 voit en effet la sortie simultanée des premiers tomes de *SOS Bonheur* de Jean Van Hamme et Werner Goelen, dit Griffo, et du *Voyage en Italie* de Cosey. Avec *SOS Bonheur*, Jean Van Hamme entame une trilogie dans laquelle le récit éclaté, focalisé sur plusieurs personnages aux profils très différents, dresse le portrait d'un futur très proche marqué par un système social despotique ; de la coercition à la rébellion et au retour à l'ordre, Van Hamme pose la question du joug débonnaire d'un despotisme démocratique encadrant démographie, sécurité sociale et vacances obligatoires.

Mais plus qu'aucun des titres publiés avant 1990, c'est sans doute *Le Voyage en Italie* de Cosey qui synthétise les nouvelles ambitions de Dupuis dans l'expérimentation de nouvelles formes de récits. Sur un rythme lent, cette réflexion mélancolique sur l'écoulement du temps imbrique plusieurs temporalités. Refusant les facilités du *flash-back*, Cosey travaille plutôt sur les souvenirs ou les échos portés des événements ; deux amis d'enfance, vétérans du Vietnam, qui se retrouvent pour quelques jours en Italie, sont rattrapés par leur amour de jeunesse commun, leurs souvenirs et leurs fantômes. Or les couvertures des deux tomes de ce récit doux-amer constituent non seulement les couvertures les plus riches de la collection « Aire Libre », mais utilisent avec une puissance rare l'espace du livre pour offrir aux lecteurs plusieurs niveaux de sens. La composition du dessin d'ensemble utilisé pour les deux couvertures présente un dispositif d'apparence simple : le personnage principal, de face, contemple tristement le lecteur, qui aperçoit une valise, une fenêtre ouverte sur un paysage manifestement italien, si l'on en croit le titre, et surtout toute une série de photos. La présentation est cependant enrichie par le découpage singulier du dessin de couverture, qui ne présente sur le premier volume que l'extrémité du bras du personnage principal, étonnamment absent de la couverture – si ce

[273] Publié à partir de 1974 aux États-Unis, *La Guerre éternelle* est un récit de science-fiction explorant les effets psychologiques du voyage temporel et dénonçant l'inhumanité de la guerre et d'une bureaucratie aveugle. L'expérience d'Hadelman pendant la guerre du Vietnam, transposée dans le cadre générique du *space-opera*, vaut au récit un accueil critique élogieux, le premier tome recevant les prix Nebula et Hugo.

n'est pas les traces qu'il a laissées, ces photos de lui. Mais surtout, comme le récit lui-même, les premiers plats ne prennent leur sens que lorsque les deux tomes sont juxtaposés.



Ill. 46 Cosey, premiers plats du *Voyage en Italie*, 1 et du *Voyage en Italie,* 2. Marcinelle, Dupuis, « Aire Libre », 1988.

À la lecture des deux tomes, le lecteur s'aperçoit en effet que certaines photos présentes sur le premier plat du premier volume renvoient à des cases du deuxième volume, et inversement. L'origine de ces « photos » redessinées est très variée : reprise d'une case, d'un extrait de case, mélange de plusieurs cases, ou création d'une scène non évoquée dans le récit : les photos d'identité réalisées au photomaton, présentes à gauche de la première couverture, prolongent ainsi l'histoire en laissant supposer la poursuite, non représentée, d'une scène présente dans l'album. Formellement, ces photographies sont très diverses, du photomaton à la composition étudiée, de la photo-souvenir au portrait, de la photo encadrée au papier aux bords crénelés. De ce point de vue, la fenêtre joue également le rôle d'un cadre photographique, en représentant une scène italienne quand le personnage se trouve, manifestement, aux Etats-Unis où il se souvient avec mélancolie de ce voyage en Italie : d'emblée, ce découpage indique l'ouverture sur l'ailleurs du récit. Historiquement, enfin, les photographies représentent toute une série de couches successives pré et post-Vietnam : photos d'une jeunesse insouciante, portrait envoyé au guerrier, photographie d'enrôlement puis de guerre, mais aussi photos témoignant de la vie après le Vietnam,

jusqu'au présent du récit de l'album, avec la photo de la petite Keo, la Cambodgienne qui rêve d'Amérique. Ainsi, l'enchevêtrement des photos ne joue pas seulement ici le rôle d'une annonce du récit à venir, mais témoigne de la matrice narrative de ce récit jouant sur les allers-retours dans le temps : ceux-ci sont loin de se cantonner à une simple progression dramatique, mais reprennent le rythme des souvenirs pour écrire un récit au passé toujours réactualisé.

D. Roman BD, roman graphique et graphic novel, vers l'apparition d'une nouvelle catégorie éditoriale

La voie du romanesque se manifeste enfin, vers la fin de notre période, par l'apparition d'une nouvelle catégorie éditoriale, celle du roman graphique. Si retracer l'histoire de cette catégorie nécessite un détour par les États-Unis, elle témoigne de l'intensité des circulations de formes culturelles à partir de la fin des années 1960 de part et d'autre de l'Atlantique, et la manière dont la forme-album, au-delà des seules frontières de la France et de la Belgique, transforme en profondeur le paysage de la création internationale. Un mythe tenace a longtemps tenu Will Eisner pour le créateur de l'expression, lors de la publication en 1978 de *A Contract with God and Other Tenement Stories*, chez Baronet[274]. Aux États-Unis, la présentation de bandes dessinées sous forme de livre remonte au début du XX^{e} siècle ; des années 1900 au milieu des années 1930, il existe un secteur florissant d'édition de recueils de bandes dessinées en recueils cartonnés coûteux, qui disparaissent avec la Dépression et sont remplacés par la forme bien meilleur marché qu'est le *comic-book*[275]. Au début des années 1950, des livres de poche reprennent des bandes dessinées parues dans la presse quotidienne, dans le sillage des premiers recueils de la série *Pogo* parus chez Simon & Schuster à partir de 1951 et *Peanuts* publiés par Holt à partir de l'année suivante 1952. Cette réédition de succès populaires en livres de poche reste cependant une niche commerciale étroite, largement portée par *Peanuts*, et qui n'évolue qu'avec l'arrivée au début des années 1980 de nouveaux best-sellers (*Garfield, The Far Side, Calvin and Hobbes*...). De son côté, le secteur du *comic book* reste un marché parallèle touchant des officines spécialisées, mais n'atteignant pas les rayons des librairies généralistes, et le *comic book* s'inscrit dans des formes empruntant essentiellement aux fascicules (périodicité, circuits de diffusion, qualité de fabrication).

[274] Jean-Paul Gabilliet, « Du comic book au graphic novel : l'européanisation de la bande dessinée américaine », *Image & Narrative*, 2005, vol. 12, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm (consulté le 16 août 2013).
[275] Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes*, *op. cit.*

Le retour de la bande dessinée vers des formes de livres pouvant se rapprocher à la fois de l'album français et du livre en général s'amorce, aux États-Unis, dans la mouvance underground. Comme le relève Jean-Paul Gabilliet,

> il y eut dans les années 70 des publications sous forme de fascicules qui, par le nombre de pages et la volonté de raconter en une fois un récit complet échappant à toute logique de série ou de feuilleton, relevaient du concept de l'album ; citons, par exemple, ce qui fut certainement la première bande dessinée autobiographique américaine, B*inky Brown Meets The Holy Virgin Mary* de Justin Green, publié en 1972[276].

C'est dans ce contexte que paraît en 1976 le premier volume à porter sur sa couverture l'appellation de « graphic novel », *Beyond Time and Again. A Graphic Novel,* de George Metzger : un volume à l'italienne de 48 pages reliées sous jaquette couleur illustrée, qui rassemble des récits d'heroic-fantasy publiés par Richard Kyle, qui avait forgé l'expression « graphic novel » dans un fanzine dès 1964. La diffusion limitée de cet ouvrage font que, semble-t-il, Will Eisner n'ait pas eu connaissance de ce titre lorsqu'il réemploie à son insu l'expression de Kyle. Au-delà de la question généalogique, on peut remarquer que le milieu des années 1970 est marqué par une prolifération des volontés de changer l'appellation des recueils publiant de la bande dessinée. Ainsi, *Bloodstar* de Richard Corben, publié lui aussi en 1976, se présente comme un « graphic novel » sur la jaquette, qui précise : « Bloodstar est un concept radicalement nouveau : un roman graphique, combinant toute la puissance visuelle et imaginaire de la bande dessinée et la richesse du roman traditionnel[277] ». De même, lorsque Martin Vaughn-James entreprend de révolutionner la narration graphique dans *The Cage*, en 1975[278], il prend soin de se démarquer des formes industrielles de la bande dessinée en sous-titrant son volume « A Visual Novel ». La deuxième moitié des années 1970 est donc marquée par une intensité des recherches formelles pour échapper au carcan de la bande dessinée de *comic-book*. Pour conquérir les rayons des librairies généralistes, ces auteurs recourent donc à diverses périphrases qui mettent longtemps à s'imposer.

En 1976 aussi, trois associés fondent la maison NBM : Terry Nantier, Beall et Marc Minoustchine. Le premier découvre la bande dessinée française lors d'une adolescence parisienne, et le troisième publie sous son nom une poignée de titres en 1974-1975, en

[276] Jean-Paul Gabilliet, « Du comic book au graphic novel », *op. cit.*

[277] *« Bloodstar* is a new, revolutionary concept — a graphic novel, which combines all the imagination and visual power of comic strip art with the richness of the traditional novel ». Richard Corben, *Bloodstar*. Leawood (Kansas), Morning Star Press, 1976.

[278] Martin Vaughn-James, *The Cage*, Toronto, Coach House Press, 1975.

particulier *L'Appel des étoiles* d'Enki Bilal[279]. En fondant NBM, les éditeurs ambitionnent de publier l'avant-garde française aux États-Unis, sous forme de livres rompant avec les formats américains usuels, et s'inspirant des albums français. Parmi les premiers titres sortis en 1977, on retrouve ainsi *The Call of The Stars* d'Enki Bilal avec lequel Marc Minoustchine avait traversé l'Atlantique, et *Racket Rumba* de Jean-Marc Laureau, plus connu sous la signature de Loro, collaborateur du journal *Pilote* qui n'a alors signé qu'un titre à la Serg, et un autre chez Publicness (*Déboires d'outre-tombe*, qui rassemble en petit format une histoire parue dans *SuperPocketPilote*). Les titres européens que proposent ces éditeurs sont vendus comme « graphic albums », toujours dans cette optique distinctive.

Bien que la forme du *graphic novel* reste marginale jusqu'à la deuxième moitié des années 1980, le moment *Raw* qui s'ouvre en 1980 témoigne de la séduction croissante qu'exerce le livre dans l'avant-garde américaine de bande dessinée. Art Spiegelman, figure emblématique du mouvement *underground* des années 1960-1970, fonde la revue avec Françoise Mouly, une artiste française vivant à New York qui avait fondé en 1978 la maison Raw Books and Graphics, pour éditer des objets graphiques divers. Mariés depuis 1977, les deux artistes fondent la revue *Raw* pour continuer à faire vivre éditorialement l'inderground. Sous-titré « graphix magazine », la revue détonne par son grand format, son papier de qualité et son impression luxueuse, qui en font un objet à part, à mi-chemin entre la revue et le livre[280]. La revue publie une large sélection d'auteurs européens publiés en France sous forme de livres, de Lorenzo Mattotti à Ever Meulen en passant par Jacques Tardi, Kiki Picasso, Baru ou Jacques Loustal.

Le format du *graphic novel* ne s'impose cependant qu'après le succès de *The Dark Knight Returns* et de *Watchmen*, qui font entrer l'univers super-héroïque du *comic book* dans l'espace du livre, peu après le succès critique du premier volume de *Maus*, d'Art Spiegelman, sorti chez Pantheon Books en 1986. Au moment où la diversification des formats de publication bat son plein aux États-Unis, les premières formes de *graphic novel* font leur apparition dans l'espace éditorial français, au-delà de l'OVNI éditorial qu'a pu représenter *Maus*. Au début des années 1980, le terme de « roman » s'est étendu au-delà des frontières de la collection de Casterman, « Les grands romans de la BD » et de son prolongement « Les romans *(À suivre)* ». C'est le cas de Dargaud, qui tente entre 1980 et

[279] Enki Bilal, *L'Appel des étoiles*, Paris, Minoustchine, 1975. Ce recueil de récits courts de science-fiction publiés dans *Pilote* paraît la même année que le premier album que publie l'auteur chez Dargaud, *La Croisière des oubliés*, sur scénario de Pierre Christin.

[280] Art Spiegelman et Françoise Mouly accréditent d'ailleurs eux-mêmes cette idée d'une revue qui se rapproche du livre dans leur entretien avec Bill Kartalopoulos, « A Raw History: The Magazine », *Indy Magazine*, winter 2005.

1983 une collection « BD Roman ». Celle-ci se réduit à quatre titres seulement, mais témoigne d'une volonté de trouver un espace éditorial pour des récits atypiques : le premier récit érotique de Milo Manara, *Le Singe*, le troisième volet des aventures de *Valentina* du maître italien de l'érotisme Guido Crepax, la réédition du récit noir de Golo et Frank, *Ballades pour un voyou*, et enfin *L'Île de Satan* d'Hans G. Kresse[281]. Les couvertures sont sobres, avec une illustration sur fond blanc encadrée d'un mince filet noir et une présentation typographique qui n'est pas sans lorgner, déjà, vers la « Blanche » de Gallimard.

En revanche, la publication d'*A Contract with God* n'a étrangement pas repris explicitement le vocable de « roman graphique ». En 1982, les Humanoïdes Associés le traduisent sous le titre *Un bail avec Dieu* dans leur collection « Autodafé », qui ne compte que six titres. La collection accueille dans un format in-octavo des récits à la pagination importante. En quatrième plat, un court texte de présentation dresse cependant les ambitions d'« Autodafé » :

> « Autodafé » est plus qu'une autre collection : un concept inédit entre roman et BD. Rendant toute la liberté aux créateurs, bannissant les frontières entre images et mots, c'est un format unique, une nouvelle dimension dans l'art de raconter.

De fait, la collection rassemble des objets graphiques atypiques, à commencer par une novellisation du *Bunker de la dernière rafale*, le court-métrage de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet. L'ouvrage reprend sous forme romancée le déroulement du film, illustré de nombreux photogrammes, mais aussi d'un plan du bunker, une description des armes et insignes des personnages... Le titre le plus atypique publié dans la collection est cependant, le premier volume de *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa, œuvre phare du manga dont la publication passe apparemment largement inaperçue, sans doute en raison de l'arrêt de la collection en 1983 qui ne permet pas de publier les volumes suivants[282]. Avec son format réduit en noir et blanc et sa pagination élevée (de 150 à plus de 200 pages), la collection ambitionne de constituer un laboratoire d'exploration de formes nouvelles, comme l'analyse rétrospectivement son éditeur, Jean-Luc Fromental :

> « Autodafé » avait pour mission d'explorer [le terrain] d'une bande dessinée de format différent, avec une pagination plus importante, des sujets plus adultes, une hybridation plus grande, sans doute, avec la littérature, c'est-à-dire une place plus importante

[281] L'un de ces quatre titres est donc le prolongement d'une série entamée au Square, et un deuxième est la réédition d'un titre récupéré avec le fonds de cet éditeur. Il semble donc que la collection ait servi à Dargaud de filtre pour trouver une place à des titres inclassables.

[282] Voir *infra*, II, « Petit format, bande dessinée américaine, manga : l'envers de l'album ? ».

> accordée au texte. C'était juste une collection qui est arrivée un peu tôt, parce qu'à l'orée des années 1980, il y avait encore beaucoup de chemin à parcourir[283].

Mais la brièveté récurrente des expériences de collections à coloration littéraires dit bien à quel point le sillon creusé, entre autres, par Casterman, est encore loin de constituer un nouveau standard. En 1986, lorsque Pantheon Books rassemble les six premiers chapitres de *Maus* qu'Art Spiegelman et Françoise Mouly avaient publié dans *Raw*[284], le problème de la catégorie éditoriale à utiliser se pose immédiatement : pour les critiques et les libraires, le livre est s'avère littéralement inclassable. Alors que Pantheon défend le terme de *graphic novel*, Art Spiegelman s'avère réticent, constatant qu'au milieu des années 1980, l'expression s'est galvaudée pour désigner des bandes dessinées de long format, que la narration soit romanesque ou non. Il se méfie aussi de la charge militante d'un terme brandi pour légitimer la bande dessinée plus que pour désigner une forme narrative[285].

Pour la publication française, les réticences des éditeurs littéraires sont sont surmontées par Elisabeth Gille, fille de la romancière Irène Némirovsky, morte à Auschwitz[286]. Lorsque Flammarion entreprend la publication du *Maus* d'Art Spiegelman, l'éditeur prend soint de désamorcer les préventions éventuelles de son lectorat. Dans la traduction du sous-titre, le passage de *A Survivor's Tale* à *Un survivant raconte* atteste du glissement voulu par l'éditeur français, du récit au témoignage, garantie de sérieux. Surtout, le texte placé en prière d'insérer marque un relatif inconfort face à cette représentation de la tragédie individuelle et collective sous la forme d'une bande dessinée animalière :

> Maus raconte la vie de Vladek Spiegelman, rescapé juif des camps nazis, et de son fils, auteur de bandes dessinées, qui cherche un terrain de réconciliation avec son père, sa terrifiante histoire et l'Histoire. Des portes d'Auschwitz aux trottoirs de New York se déroule, en deux temps (les années 30 et les années 70) le récit d'une double survie : celle du père, mais aussi celle du fils, qui se débat pour survivre au survivant. Ici, les Nazis

[283] Jean-Luc Fromental, entretien du 9 mai 2012 avec Elisa Renouil, *Définir le roman graphique. Du genre au format,* mémoire de master 2 « Politiques éditoriales » sous la direction de Benoît Berthou, université Paris-XIII, 2012, annexe 3, p. 125.

[284] Avant d'être accepté par Pantheon Books, le livre a fait l'objet de nombreux refus d'éditeurs, dont Art Spiegelman publie les lettres de refus dans Art Spiegelman, *MetaMaus*, Paris, Flammarion, 2012.

[285] Robert Petersen, *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives.* Santa Barbara (Californie), Praeger, 2011, p. 222. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'Art Spiegelman a rejoint l'éditeur montréalais Drawn & Quarterly dans son combat pour faire accepter par le Book Industry Study Group le *graphic novel* comme une catégorie éditoriale distincte. Voir sur ce point Charles McGrath, « Not Funnies », *The New York Times*, 11 juillet 2004, http://www.nytimes.com/2004/07/11/magazine/11GRAPHIC.html..?smid=pl-share (consulté le 16 août 2013).

[286] Née en 1937, Elisabeth Gille échappe aux rafles ; placée sous la tutelle d'Albin Michel puis de son gendre Robert Esménard, elle entre précocement dans l'édition et fait l'essentiel de sa carrière chez Denoël où elle dirige pendant douze ans la collection « Présence du futur », avant de passer chez Flammarion en 1986, où elle dirige le département de littérature étrangère.

> sont des chats et les Juifs des souris. **Oubliez vos préjugés** : ces souris-là ont plus à voir avec Kafka ou Orwell qu'avec Tom et Jerry. **Ceci est de la vraie littérature**[287].

Publié au format d'un roman (15x24 cm), en noir et blanc et sur 160 pages, l'ouvrage rencontre un succès critique considérable et une couverture de presse qui relance la vogue de la narration romanesque en bande dessinée. Pourtant, Flammarion qui lance une collection « Roman BD » dans la foulée du succès critique de *Maus* ne publie là encore qu'une poignée de titres, en particulier *Le Journal de Jules Renard lu par Fred,* exploration pionnière des rapports entre romanesque et mise en image refusant les facilités de l'illustration, ou encore *Le Tango du disparu*, de Pierre Christin et Annie Goetzinger. Ce sont à nouveau les Humanoïdes Associés qui reprennent la voie du romanesque avec leur collection « Roman graphique ». Mais la minceur de son catalogue et, surtout, sa brièveté (treize titres publiés entre 1988 et l'arrêt en 1990) indiquent qu'il s'agit là encore d'un nouvel échec, malgré des titres remarqués comme le *36 15 Alexia* de Frédéric Boilet. Le format de publication retenu frappe par son classicisme, avec des dimensions d'album ordinaire (22x28,5 cm), et l'absence de toute indication paratextuelle externe inscrivant l'un des titres dans une collection globale. Ce n'est qu'à l'intérieur des rabats de couverture que la collection prend un peu sens, avec un logo de collection ambigu, la machine à écrire, qui tire irrésisistiblement vers l'imaginaire du *hard-boiled,* et des prières d'insérer qui s'efforcent laborieusement de rattacher des récits pour la plupart très classiques à des formes littéraires, comme par exemple *Chienne de vie* de Miguelanxo Prado :

> D'abord auteur de chroniques de science-fiction […] [Miguelanxo Prado] aborde ensuite l'humour en composant des séries de portraits aussi féroces qu'universels de l'homme contemporain (Cronicas Incongruentes et Quotidiana Delirante). Ils sont regroupés ici pour la première fois en une sélection originale, constituant le drôle de roman de cette chienne de vie, par petites touches cruelles.

Ainsi, à la fin des années 1980, l'aspiration romanesque est revendiquée par quatre éditeurs différents, avec des visées distinctes : « Romans BD » chez Flammarion et « Roman graphique » aux Humanoïdes Associés ne parviennent cependant pas à s'imposer, et il ne reste plus sur le terrain de la littérature graphique que Casterman, avec sa collection pionnière « Grands romans de la BD » et, surtout « Romans *(À suivre)* », ainsi que Futuropolis, qui lance en 1988 une collection jouant sur l'ambiguïté entre roman graphique et roman illustré, la collection « Futuropolis / Gallimard » lancée en fanfare par la publication du *Voyage au bout de la nuit* relu et mis en image par Tardi[288]. De catégorie fourre-tout désignant ce qui ne rentre pas vraiment dans le cadre d'une série, l'expression

[287] Nous soulignons.
[288] Cf *infra* l'étude de cas que nous consacrons à Futuropolis.

de roman graphique devient à la fin des années 1980 un genre littéraire en soi, une forme d'expression renvoyant à la densité du récit, à des stratégies narratives inédites, voire à une forme de volonté documentaire. Au cours de la décennie 1990, les éditeurs français dits alternatifs (L'Association, Cornélius, les Requins marteaux, Ego comme x en particulier), poursuivent et systématisent l'exploration de la voie romanesque. La volonté de s'éloigner des standards de publication se traduit par la banalisation de livres à couverture souple, épais, en noir et blanc, témoignant d'une véritable ambition littéraire et abordant des thématiques jusque-là rares comme l'autobiographie, le journal intime ou le reportage[289]. En 1991, Benoît Peeters dresse un bilan mitigé des rapports entre littérature et bande dessinée, notant qu'« un siècle après avoir séduit les dessinateurs, la bande dessinée mériterait de retenir l'attention des écrivains[290] ». Mais la capacité du roman à fabriquer de la légitimité pour la bande dessinée, et repousser les connotations péjoratives ou les préjugés contre la narration graphique, ne produit ses effets qu'à la fin de la décennie 1990, lorsqu'une production de romans graphiques commence à se frayer plus régulièrement un passage vers les tables des librairies[291].

IV. BANDE DESSINÉE ADULTE, BANDE DESSINÉE POUR ADULTES : NOUVEAUX LECTEURS, NOUVELLES FORMES ÉDITORIALES ?

La formule de Pierre Bourdieu, « la jeunesse n'est qu'un mot », synthétise bien la construction discursive des classes d'âges. Tout comme les classes sociales ou le sexe, ces catégories conventionnelles que l'on se donne pour décrire la société sont socialement construites. En ce qui concerne la jeunesse, la différenciation de cette classe d'âge au sein de la société française est un processus ancien, qui s'accentue au cours du XX^{e} siècle[292]. L'État, le système scolaire, les partenaires sociaux, les médecins contribuent à ce travail de

[289] Thierry Groensteen, « Roman graphique », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448 (consulté le 16 août 2013).

[290] Benoît Peeters, *Case, planche, récit*, *op. cit.*, p. 99.

[291] Thierry Smolderen, « Graphic novel / roman graphique : la construction d'un nouveau genre littéraire », *Neuvième Art* n° 12, janvier 2006, p. 11-18.

[292] Pour la période contemporaine, voir notamment Jean-François Sirinelli, *Les baby-boomers: une génération, 1945-1969*, Paris, Fayard, 2003, Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007., ainsi que Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France : XIXe-XXIe siècle*, Paris, PUF, 2009.

définition d'une classe d'âge distincte. L'histoire de la jeunesse est mieux balisée que l'histoire de la vieillesse[293] ; l'âge adulte, en revanche, se trouve peu étudié en soi, essentiellement défini en creux, comme l'aboutissement du processus de socialisation des jeunes. Les historiens du culturel ont insisté sur le rôle des médias dans la construction des classes d'âge : en ciblant leurs publics, ils contribuent à les définir, et certains groupes puisent dans les médias références identitaires et signes distinctifs (musicaux, vestimentaires, comportementaux) qui renforcent leur sentiment d'appartenance. Anne-Marie Sohn donne ainsi à son *Histoire des jeunes des années 1960* le titre d'une émission de télévision : *Âge tendre et tête de bois*. Alors que le baby-boom remodèle la pyramide des âges, certains groupes ont leurs médias de prédilection : la presse enfantine et la bande dessinée pour les plus jeunes, la radio et la presse « yéyé » pour les adolescents[294]. Les médias joueraient donc un rôle décisif dans la définition des expériences culturelles de l'enfance et de la jeunesse contemporaines[295].

Or dans les années soixante, ce schéma qui assigne un peu rapidement la bande dessinée à la jeunesse se trouve remis en cause par l'émergence de publications qui revendiquent ouvertement un lectorat adulte, et par le combat d'auteurs et d'amateurs pour faire accepter l'idée d'une bande dessinée « adulte ». Commence alors une phase de construction de cette idée d'une bande dessinée adulte, ou bande dessinée pour adultes, construction qui, en creux, va dessiner les contours d'une bande dessinée « jeunesse ». Alors que dans les années cinquante, l'assignation de la bande dessinée à la jeunesse constitue une évidence largement partagée, cette évidence commence à se fissurer dans les années soixante, entamant un processus dont on peut dater symboliquement le terminus ad quem avec la distinction (tardive) de catégories « bande dessinée pour adultes » et « bande dessinée jeunesse » en 1986 dans les enquêtes de branche du Syndicat national des éditeurs.

L'assignation initiale de la bande dessinée à l'univers culturel de l'enfance et de la jeunesse repose sur un présupposé élaboré en grande partie par les éducateurs, et qui sous-tend largement toute l'action de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse ; celle-ci, en considérant systématiquement la bande dessinée comme une forme pouvant s'adresser aux enfants, ou pouvant séduire ceux-ci,

[293] Sur cette catégorie d'âge, voir notamment Élise Feller, *Histoire de la vieillesse en France, 1900-1960: du vieillard au retraité*, Paris, Séli Arslan, 2005 et Vincent Gourdon, « Les grands-parents en France du XVIIe siècle au début du XXe siècle », *Histoire, économie et société*, 1999, vol. 18, n° 3, p. 511‑525.

[294] Jean-François Sirinelli, « Le coup de jeune des sixties », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 116‑154.

[295] Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur*, *op. cit.*, p. 394.

trace un cadre qui restreint largement les conditions d'existence d'une bande dessinée s'adressant à des adultes.

A. La « bande dessinée adulte » : une construction militante

Si la « bande dessinée pour adultes » n'apparaît comme catégorie dans les enquêtes de branche du Syndicat national des éditeurs qu'en 1986, le constat d'une mutation du lectorat s'opère deux décennies plus tôt. En 1973, lorsqu'il analyse les mutations du « champ de la bande dessinée », Luc Boltanski date de 1964, avec le lancement de *Chouchou,* l'apparition du premier « magazine de BD pour adultes ». Le passage à l'âge adulte, pour Boltanski, se repère d'abord dans l'espace de la production, où il se distinguerait par le recours à l'obscénité :

> Le dessin obscène publié en-dehors des filières traditionnelles (*Le Canard sauvage, L'Echo des Savanes*, etc.), a pour propriété essentielle d'être interdit aux enfants. Il exprime la revendication d'un statut adulte, *ie* de dessinateur pour adultes, la recherche d'une novation esthétique réalisable par un simple déplacement des contenus […][296].

Pour Luc Boltanski, la mutation du lectorat concerne d'abord de grands adolescents ou jeunes adultes qui disposent d'une réserve de temps libre, ceux qu'il appelle « les nouveaux adolescents », placés en position d'intermédiaires culturels[297]. Pourtant, dès les années 1960, on trouve plusieurs traces de l'émergence indiscutable d'un lectorat adulte pour la bande dessinée, à commencer par le Club des bandes dessinées (1962) qui se constitue autour d'un double objectif : exhumer, rassembler, étudier voire rééditer les bandes dessinées de l'enfance des adhérents, celles de leur « Âge d'or » ; mais aussi affirmer la dignité d'un art proclamé adulte. Ainsi, le club se fixe comme objectif de démontrer

> que la bande dessinée est un art adulte, un moyen d'expression égal au cinéma ou à la littérature […]. Des centaines de milliers de bandes dessinées sont parues depuis 1897 et […] il est impossible que parmi elles il ne se trouve pas quelques œuvres d'art. Le rôle du Club est de les retrouver et de persuader les éditeurs jusqu'ici voués à l'enfance, qu'ils ont en face d'eux un énorme public adulte[298].

Si les effectifs ne dépassent pas les quelques centaines d'adhérents, l'étude du profil de ces bédéphiles des premiers temps offre un aperçu irremplaçable sur un lectorat adulte de la bande dessinée au début des années 1960. En 1964, le Club compte quatre cents adhérents, dont le doyen est né en 1897, et les plus jeunes sont nés en 1945 :

---

[296] Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*, p. 51.

[297] Ces « nouveaux adolescents » se trouvent, selon Boltanski, dotés par leur passage prolongé dans le système scolaire d'une « ébauche de disposition cultivée » les poussant à transférer les dispositions acquises à l'école au domaine de la bande dessinée. Voir sur ce point *Ibid.*, p. 40-41.

[298] Francis Lacassin, compte-rendu de l'Assemblée générale du Club des bandes dessinées, *Giff-Wiff* n°7, juillet 1963, p. 5.

> Plus de 78 % des adhérents sont nés entre 1922 et 1939 inclus, plus de 55 % entre 1926 et 1934. Le type parfait est né en 1928 (presque 10 % des adhérents d'âge connu) et, à six ans, apprit à lire dans les premiers numéros du *Journal de Mickey*[299].

Deux ans plus tard, le constat par plusieurs titres de presse[300] d'un « phénomène Astérix » qui se serait abattu sur la France prend acte d'une banalisation de la consommation de bande dessinée par les adultes ; plus encore, en multipliant les parallèles entre la geste gaullienne et les aventures gauloises, *L'Express* en particulier met l'accent sur les tonalités adultes de la série, et les niveaux de lecture qu'elle offre aux lecteurs avertis :

> Les Français de 1966 ne reconnaissent-ils pas, dans ces Gaulois irréductibles, courageux, teigneux, têtus, ripailleurs, bagarreurs et rigolards », l'image qu'ils se font d'eux-mêmes ? Les Gaulois de Goscinny qui râlent contre les prix qui montent, les bateaux qui troublent la pêche, l'air vicié de Lutèce, les embouteillages sur la route des vacances, la mauvaise humeur des hôteliers, ceux qui ricanent à la promiscuité des H.L.M. romaines (« ils sont fous, ces Romains ! »), aux curieuses habitudes culinaires des Bretons (« Ils sont fous, ces Bretons ! »), aux étranges moeurs des Egyptiens (« Ils sont fous, ces Egyptiens ! »), s'attendrissent volontiers pour secourir l'opprimé contre l'oppresseur, le civil contre le militaire, l'individu contre la Société, pour rendre la justice par grandeur d'âme, et ridiculiser par bonté de coeur les méchants et les traîtres[301].

De nombreux observateurs relèvent donc, entre le début des années 1960 et le milieu des années 1970, l'existence d'un lectorat adulte de la bande dessinée. Ce constat a depuis été repris et intégré à la vulgate de l'histoire de la bande dessinée, pour faire des années 1960 un moment charnière dans l'apparition d'une bande dessinée adulte. Patrick Gaumer, dans son *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, identifie ainsi ce basculement à la figure de Barbarella, l'héroïne de Jean-Claude Forest : « Barbarella est un symbole ; elle est la première héroïne de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui la bande dessinée pour adultes[302] ».

La construction d'une « bande dessinée pour adultes » apparue au milieu des années 1960 tient cependant en bonne partie du mythe historique, pour deux raisons principales : d'une part, on ne dispose pas de sources fiables concernant le lectorat de la bande dessinée avant le début des années 1980. Il paraît donc bien présomptueux de postuler une mutation culturelle fondamentale alors même qu'on ignore quel était véritablement le lectorat de la bande dessinée de part et d'autre de cette charnière symbolique du milieu des années 1960.

---

[299] Pierre Couperie, « Composition et comportement du club », *Giff-Wiff* n°11, septembre 1964, p. 53.

[300] Outre *L'Express*, deux titres de presse majeurs consacrent des dossiers aux aventures du guerrier moustachu : *Paris-Match* qui accorde deux pages aux « triomphes d'Astérix » dans son n°890 du 30 avril 1966, et *Candide*, qui place Astérix en une de son n°348 de décembre 1966, sous le titre « la folie Astérix ».

[301] SN, « Le phénomène Astérix », *L'Express*, 19 septembre 1966.

[302] Patrick Gaumer, « Barbarella », *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*. Paris, Larousse, 2010. Ce rôle charnière de Barbarella est plus prononcé encore sous la plume de Thierry Groensteen, qui fait de l'héroïne le pivot d'une histoire de la bande dessinée dans le catalogue commenté de la Cité nationale de la bande dessinée et de l'image : Thierry Groensteen, *Astérix, Barbarella & Cie : histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la Bande Dessinée d'Angoulême*, Paris / Angoulême, Somogy / Centre national de la bande dessinée et de l'image, 2000.

Au contraire, on dispose de sources, rares et déjà abondamment commentées, établissant la consommation de bandes dessinées par des adultes ; le récit autobiographique de Cavanna[303], notamment, rappelle l'existence d'un lectorat adulte de la bande dessinée au début du XX^{e} siècle. Le cas des parents de Cavanna, lecteurs de *L'Épatant*, a pu pousser à conclure un peu vite que les pratiques adultes de lecture de bande dessinée étaient limitées aux milieux populaires. Une telle répartition de l'espace social de la lecture reprend étroitement l'assignation à la minorité des pratiques populaires, et nous paraît à ce titre des plus suspectes. Dans l'attente de travaux plus approfondis sur l'enre-deux-guerres, on peut remarquer qu'il existe des pratiques de lecture adultes de productions culturelles *a priori* destinées à la jeunesse.

Par ailleurs, il ne fait aucun doute que la bande dessinée adulte existe bien avant les années 1960 ; le lectorat adulte n'est alors pas seulement le futur de la bande dessinée, ou son passé (autour de la production satirique du XIX^{e} siècle) : elle est également son présent. Comme le relève Harry Morgan,

> Pour ramener la BD d'avant 1968 à l'univers enfantin, il a fallu la réduire au strict domaine des illustrés pour la jeunesse qui éclosent à partir du début du XX^{e} siècle. Il faut entendre dès lors par « passage de la BD à l'âge adulte » non l'invention d'une bande dessinée plus évoluée […] mais la constatation qu'une littérature enfantine (la seule admise comme BD) a pu proposer à un certain moment des œuvres lisibles par tous les âges […] et que, parmi les grandes revues enfantines, il en est une [*Pilote*] qui s'est adressée petit à petit à un public plus âgé (de lycéens et d'étudiants plutôt que d'écoliers et de collégiens)[304].

La seule véritable question qui demeure est donc de déterminer si la bande dessinée pour adultes a pu ou non disparaître momentanément du paysage éditorial. Pour nous cantonner à notre période d'étude, la presse quotidienne nationale et régionale publie abondamment de la bande dessinée. Phénomène encore très méconnu, cette bande dessinée de presse de grande diffusion se destine en partie à un lectorat indubitablement adulte : adaptations d'œuvres littéraires, récits de crimes et autres feuilletons sentimentaux constituent le lot commun de cette bande dessinée qui, dans les pages de *France-Soir* en particulier, s'adresse sans le moindre doute à un lectorat adulte. En outre, bien qu'on ne dispose pas de chiffres précis sur le lectorat des publications de petit format, il paraît difficilement contestable que certaines d'entre elles ne soient pas destinées en partie au moins à des adultes. Enfin, pour prendre un troisième cas de publication de bande dessinée pour adultes, on peut rappeler que *Nous Deux* est d'abord sous-titré, lors de sa sortie en

[303] François Cavanna, *Les Ritals*, Paris, Belfond, 1978.

[304] Harry Morgan, « Bande dessinée et enfance, histoire d'un préjugé » dans Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Ed. de l'An 2, 2003, p. 164.

France en 1947, « l'hebdomadaire du roman dessiné », et introduit des « films en planches dessinées », bandes dessinées au lavis aux mises en pages souvent audacieuses. Bien que le « roman dessiné » cède bientôt la place au très méconnu roman-photo, l'après-guerre a correspondu à une tentative originale pour faire exister une bande dessinée sentimentale reposant sur des codes iconographiques nouveaux, inspirés de l'esthétique hollywoodienne[305]. Des publications spécialisées strictement dans la bande dessinée s'adressent également à un public adulte, en particulier *Héroïc-Albums*, qui ambitionnent « de ne pas plaire seulement à l'adolescence ; ils veulent présenter des récits dessinés réalistes, aussi artistiques que possible, débarrassés de tout esprit ridiculement enfantin[306] ». Les formes de bande dessinée pour adultes sont donc nombreuses dans l'après-guerre, et persistent largement dans les années 1950 et 1960 ; elles sont cependant peu connues, car elles appartiennent à la large galaxie de formes non adoubées par les bédéphiles et les historiens du 9e art. Les voies de la respectabilité – et donc de la patrimonialisation – passent par l'illustré et l'album, deux supports d'abord privilégiés par les récits en images pour les enfants.

L'idée d'une bande dessinée « adulte », ou « pour adultes », telle qu'elle se manifeste à partir des années 1960, témoigne donc d'une ambition militante, celle de faire de cette bande dessinée pour adultes une forme culturelle distincte de la bande dessinée « tous publics », c'est-à-dire enfantine, avec des thématiques et des esthétiques propres. La construction discursive d'une bande dessinée adulte résulte donc d'une tentative de mise à distance des contraintes et spécificités de la bande dessinée pour la jeunesse, qui se voit ainsi définie simultanément, en creux. L'entreprise de légitimation de la bande dessinée, qui passe par l'affirmation d'une dimension adulte du médium élevé au rang d'art, s'accompagne ainsi de l'occultation stratégique des pratiques de lecture adultes de la bande dessinée avant les années 1960. Derrière ce vocable renvoyant à un âge adulte, c'est une catégorie socio-générationnelle qui est visée, celle des hommes adultes éduqués, comme l'éclaire l'article de Luc Boltanski lorsqu'il évoque les recompositions du lectorat :

> Sans perdre son public traditionnel – enfants, adultes des classes populaires et « parents » des classes supérieures, qui « empruntent » les bandes de leurs enfants et se les approprient sur le mode ludique et distant caractéristique de la relation des classes cultivées aux biens symboliques démunis de légitimité – la BD, un peu à la façon des

[305] Sylvette Giet, *Nous deux : 1947-1997 : apprendre la langue du coeur*, Leuven / Paris, Peeters / Vrin, 1997. Voir aussi Jan Baetens, *Pour le roman-photo:*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, "Réflexion faite", 2010 et Isabelle Antonutti, *Cino del Duca: de « Tarzan » à « Nous deux », itinéraire d'un patron de presse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

[306] extrait des vœux de la rédaction pour l'année 1951, cité par Thierry Martens, *Le journal de Spirou, 1938-1988*, *op. cit.*, p. 59.p. 59

> films dits de « catégorie B », westerns, policiers, « péplums », etc., dans les années 50, tend à acquérir aujourd'hui un nouveau public doté de nouvelles dispositions propres à modifier le type de relation qu'il entretient avec elle[307].

Dans l'analyse bourdieuso-boltanskienne de la structuration du champ de la bande dessinée, la présence d'adultes dans le lectorat de la bande dessinée dans les années 1950 ne constitue guère, au fond, qu'une modalité du vaste lectorat enfantin des récits en images. Le lectorat adulte s'y répartit ainsi entre les mineurs culturels que seraient les adultes de classes populaires incapables d'une lecture distanciée, et les adultes de classes supérieures capables de cette distanciation culturelle et l'exerçant sur les lectures de leurs enfants. L'existence d'une bande dessinée destinée spécifiquement à un lectorat adulte, susceptible d'appropriations diverses par des lecteurs aux compétences variables, n'est ainsi pas envisagée avant le milieu des années 1960 par Luc Boltanski, qui s'empare des chevaux de bataille des militants de la légitimation du neuvième art en même temps qu'il en décrypte les postures. L'occultation très large d'un lectorat adulte pour la bande dessinée constitue en elle-même un signal essentiel. L'apparition de la « bande dessinée adulte » comme catégorie distincte témoigne des ambitions militantes de groupes d'auteurs, de lecteurs ou de critiques, qui utilisent l'épithète générationnel comme un moyen de construire la dignité du neuvième art. Il importe dès lors de suivre les arguments portés par ces promoteurs d'une bande dessinée « adulte » en gardant bien à l'esprit qu'il ne s'agit pas tant, en la matière, d'une nouveauté réelle, que d'un regard inédit porté sur le lectorat adulte de la bande dessinée. En fait de « naissance » d'une bande dessinée pour adultes, trois phénomènes se conjuguent dans les années 1960 : l'acceptabilité de la lecture de la bande dessinée par les adultes s'accroît, pendant que les récits en images destinés à un lectorat spécifiquement adulte trouvent une place de plus en plus nette dans les rayonnages des librairies et que, parallèlement, une génération d'auteurs s'empare de thématiques nouvelles. Mais l'histoire de la bande dessinée, construite largement sur le modèle d'une succession de maîtres et de chefs-d'œuvre, s'est longtemps concentrée exclusivement sur cette mutation thématique, sans en dégager les ressorts plus profonds que sont la mutation des lectorats et, surtout, la mutation des cadres éditoriaux qui offre de nouveaux débouchés aux œuvres s'adressant spécifiquement à un lectorat adulte cultivé.

Cette construction d'un lectorat adulte de la bande dessinée s'inscrit donc dans une perspective très nettement militante : celle de l'affirmation d'une dignité inédite pour la bande dessinée. Le mouvement de légitimation de la bande dessinée emprunte en effet

[307] Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*, p. 40.

deux chemins parallèles, le premier affirmant la qualité d'art (le neuvième) de la bande dessinée, par le biais d'expositions, exhumations et autres événements, et le deuxième justifiant les qualités intrinsèques de la bande dessinée par la distinction de ceux qui en lisent. Cette volonté de légitimer la bande dessinée par ses lecteurs apparaît très clairement dans la littérature grise des bédéphiles. Ainsi Pierre Couperie s'attache-t-il à railler le déterminisme d'un Fredric Wertham faisant de la lecture des *comics* un facteur irréfutable de propagation du crime et de la violence[308] :

> Presque dès leur naissance, les bandes dessinées ont été l'objet de vives attaques […]. Des caricatures d'enquête furent faites. On prit soin de les mener chez les jeunes délinquants et dans la clientèle des psychanalystes. Dans ces conditions, le verdict ne faisait pas de doute : la lecture des bandes américaines mène à l'abrutissement puis au crime ; l'enfant qui se passionne pour les illustrés où elles paraissent ne peut être – ou devenir – qu'un minus inculte rêvant d'assassinats. Quant à l'adulte qui persiste à les aimer, c'est une sorte de drogué, réfugié dans l'irréel, faute de pouvoir s'adapter au monde où il vit. De fait, on n'a jamais mené une enquête d'ensemble sur le niveau intellectuel, les goûts, la réussite de tous les lecteurs d'un journal. Et jamais, surtout, on ne s'est préoccupé de savoir ce qu'étaient devenus, dans la vie, ces lecteurs que les prophètes vouaient à l'assassinat et au psychanalyste. Or ces minus incultes, c'était nous ; 20 ans, 30 ans après, que sont-ils devenus ? Le Club des Bandes dessinées est, à cet égard, une expérience unique, puisqu'il rassemble les plus convaincus de ces anciens lecteurs, des adultes qui devraient, selon les théories, se répartir entre les maisons de fous et les pénitenciers[309].

Pierre Couperie prend alors appui sur les statistiques du très jeune Club des bandes dessinées, afin de renverser le postulat de Wertham. Après avoir détaillé la proportion de ruraux, de Parisiens, l'âge moyen de l'adhérent, il conclut ainsi :

> Nous savons maintenant ce qu'est devenu le jeune abruti promis à la guillotine – il ne s'est pas si mal débrouillé – les prophètes de malheur n'a'avaient pas prévu qu'il deviendrait directeur général adjoint d'une grande compagnie d'électricité, avocat à la cour, maître de conférences ou maître assistant à la faculté des Sciences de Paris, médecin, ingénieur, bibliothécaire ou réalisateur de films […]. le Club compte plus de talents que bien des sociétés savantes de provinces. Quel coup pour les théories venimeuses !

Cependant, tout en défendant la possibilité d'une lecture adulte de la bande dessinée qui ne soit pas pathologique, les premiers bédéphiles valorisent avant tout leurs lectures d'enfants, et érigent en canon les bandes dessinées qu'ils lisaient dans les illustrés des années 1930. Comme l'analyse Harry Morgan, « la description du statut de la bande dessinée en France au début des années 1960 et la montée en épingle des tentatives de réhabilitation du médium, correspondent donc à la vision du *fandom*, vision subjective et

[308] Le psychiatre Fredric Wertham (1895–1981) est une figure centrale aux Etats-Unis de la lutte contre l'influence jugée néfaste des illustrés, à laquelle il fournit un appareillage d'apparence scientifique, en particulier dans son ouvrage *The Seduction of the Innocent.* Sur ce personnage emblématique des paniques morales occasionnées par la bande dessinée, voir Bart Beaty, *Fredric Wertham and the critique of mass culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

[309] Pierre Couperie, « Résultats du référendum », *Giff-Wiff* n°3-4, décembre 1962, p. 10.

flatteuse pour les intéressés, mais anhistorique[310] ». Autrement dit, pour construire et consolider leurs positions de premiers défenseurs d'un médium en butte à une hostilité partiellement exagérée, les premiers bédéphiles élaborent un schéma dialectique dans lequel ils se posent comme accoucheurs d'une bande dessinée adulte. Mais si la construction intellectuelle d'un passage à l'âge adulte s'avère largement artificielle, il n'en reste pas moins que les années 1960 manifestent l'apparition d'une édition pour adultes.

Ainsi, entre l'apparition d'une bande dessinée adulte, ou d'une bande dessinée pour adultes, et l'apparition statistique de la catégorie comme segment à part de l'édition française, le passage à l'âge adulte de la bande dessinée pose alors une question centrale dans l'évolution des formes éditoriales. Le rôle joué par le livre dans la cristallisation d'un lectorat adulte pour la bande dessinée n'a en effet jamais été analysé. Pourtant, l'apparition de livres, puis de collections et d'éditeurs de bande dessinée spécialisés dans une bande dessinée destinée aux adultes transforme en profondeur non seulement le marché de la bande dessinée, redécoupe le lectorat et ouvre de nouvelles pratiques de lecture, mais accélère également la légitimation de la bande dessinée, dans la lignée des objectifs prônés par le Club des bandes dessinées. Vecteur de légitimité, le livre facilite ainsi l'acceptation d'un nouvel espace social conquis par la bande dessinée – au risque d'occulter des pratiques antérieures de lecture de la bande dessinée par les adultes.

En effet, le terme de bande dessinée « pour adultes » se caractérise avant tout par son ambiguïté et sa plasticité. Renvoyant pêle-mêle à la représentation de la nudité ou de la violence, à un contenu thématique élargi (science-fiction, introspection, scatologie), à des stratégies narratives inédites (rapport à la littérature, changement de registres graphiques) ou aux pratiques de lecture (composition du lectorat, lectures littérale ou distanciée, bédéphilie), la bande dessinée « adulte » recouvre une variété d'acceptions. Cette polysémie est sans doute plus révélatrice que problématique : à partir du milieu des années 1960 au plus tard, une multitude d'acteurs du secteur de la bande dessinée, des auteurs aux lecteurs en passant par les éditeurs, porte l'expression d'une bande dessinée adulte comme étendard de transformations diverses. Devenu enjeu central de la recomposition du paysage de la bande dessinée, le qualificatif d'adulte relève de ces épithètes stratégiques disputés comme le terme de « populaire » qui renvoie d'ailleurs symétriquement à la bande dessinée « adulte » : la bande dessinée est-elle ou doit-elle être un art (ou un divertissement) « populaire », lui faut-il au contraire « passer à l'âge adulte », injonction renouvelée

[310] Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, *op. cit.*, p. 158.

presque sans discontinuer du début des années 1960 à aujourd'hui ? Ce type de débat pourrait paraître stérile s'il ne structurait pas des lignes d'opposition fortes dans le paysage de la bande dessinée d'hier et d'aujourd'hui, parmi auteurs, lecteurs, libraires, critiques ou éditeurs, et s'il ne contribuait pas à répartir les formes éditoriales selon une distribution socio-générationnelle. Si la question du passage à l'âge adulte de la bande dessinée recoupe en partie la notion éminemment minée de culture populaire et le processus, largement discuté, de légitimation culturelle, il ne paraît pas possible d'éviter de déconstruire les strates de signification qui se sont superposées sur cette entité mythique qu'est la « bande dessinée adulte ». Pour ce faire, il nous paraît essentiel de revenir sur quelques-unes des rares données statistiques dont nous disposons. Bien que le substrat sociologique qui les fonde paraisse parfois des plus fragiles, ces données permettent de nuancer nettement la thèse d'une mutation brutale des lectorats de la bande dessinée. Dans un deuxième temps, nous renverserons la perspective en passant de l'évocation des pratiques de lecture à celle des formes-livres, des produits dans lesquels s'inscrivent ces pratiques de lecture, afin d'examiner les ouvrages qui encadrent les appropriations de la bande dessinée.

B. Pratiques adultes de lecture : de maigres indicateurs

L'apparition statistique des pratiques de lecture adulte de la bande dessinée se distingue par son caractère tardif. Avant la première mention de la bande dessinée dans les enquêtes de grande ampleur menées par le Ministère de la Culture pour sonder les pratiques culturelles des Français au début des années 1980, seules quelques enquêtes ponctuelles, aux terrains constitués souvent de manière cavalière, s'intéressent de plus ou moins près à la lecture ou la possession d'albums de bande dessinée. La première enquête significative menée sur le lectorat de la bande dessinée date du début des années 1970. Entre décembre 1971 et février 1972, la Bibliothèque municipale de Toulouse mène un sondage auprès de ses lecteurs, et recueille dans ce cadre quelque cinq cent réponses. Par l'étroitesse de l'échantillon et surtout la méthode de recrutement des échantillonnés, la valeur de ce sondage est pratiquement nulle. Ne sont interrogés dans ce cadre que des lecteurs de la Bibliothèque (à l'exception de cinquante personnes interrogées à l'extérieur, n'ayant jamais mis les pieds à la bibliothèque, sans que l'on sache précisément comment ces individus ont été approchés), le dispositif du sondage mettant de plus en avant les lecteurs les plus à l'aise avec l'idée de s'entretenir de pratiques de lecture. Pourtant, ce sondage n'est pas totalement dénué d'intérêt, tant il permet de pointer une forte lecture de la part de ces lycéens et étudiants privilégiés par l'enquête.

Sur les cinq cent individus interrogés, une petite moitié (230) est âgée de 18 à 25 ans, et 72 % ont entre 14 et 25 ans. Les trois quarts de ces sondés sont lycéens ou étudiants, et une majorité des enquêtés sont des enquêtées ; les filles sont d'ailleurs sur-représentées dans la tranche 18-25 ans (141 filles, 89 garçons). Les résultats de ce sondage expriment donc essentiellement l'opinion d'un public jeune fréquentant assidûment la bibliothèque ; mais ce biais reflète partiellement la physionomie du public de la bibliothèque : environ 50 % des abonnés ont alors moins de 18 ans[311].

Les réponses apportées au questionnaire font apparaître une lecture régulière de bandes dessinées déclarée par 41 % des personnes interrogées. L'élément le plus frappant dans ces réponses est le caractère presque secondaire de l'illustré : les lecteurs déclarent lire de la bande dessinée dans la presse d'informations et sous forme d'albums, plus que dans les pages d'illustrés. Plus significatif encore, moins de 10 % des sondés déclarent un abonnement à un journal de bande dessinée. Par ailleurs, sur les 204 personnes qui déclarent lire régulièrement de la bande dessinée, 189 affirment en acheter. Ce public d'acheteurs représente 38 % de l'échantillonnage total, et si l'achat d'illustrés l'emporte chez les moins de 18 ans, l'achat d'albums augmente avec l'âge... et le pouvoir d'achat. Ce questionnaire, par l'étroitesse de son panel, n'apporte aucune réponse offrant des généralités sur les pratiques de lecture des adolescents et adultes. Cependant, cette enquête, par son caractère pionnier, témoigne non seulement d'une sensibilité nouvelle émergeant dans les bibliothèques publiques, mais également d'un vieillissement relatif du lectorat de la bande dessinée. Dès le début des années 1970, l'enquête parvient ainsi à saisir la génération d'adolescents et de jeunes adultes qui a pu, pour une part, grandir avec *Pilote*. Mais là où l'on serait tenté d'associer trop étroitement cette place nouvelle de la bande dessinée dans les pratiques de lecture des jeunes adultes, et le moment *Pilote*, l'enquête apporte un double démenti, témoignant d'une part de la place marginale de ce journal dans les lectures des jeunes, et attestant surtout d'une répartition genrée de la lecture de la bande dessinée dans laquelle les jeunes filles s'avèrent très consommatrices[312].

---

[311] *Lecture et bande dessinée enquête sur la bande dessinée, réalisée par la BM de Toulouse*. Toulouse, service de la Lecture publique, décembre 1971-février 1972, ronéoté, p. 3.

[312] La consommation intense de titres ou de séries considérées comme « masculines » par les filles se trouve confirmée par une enquête étonnante, menée une décennie plus tôt dans le pensionnat d'une cité industrielle de l'Est. En dépit d'un dispositif d'interrogation facilitant au maximum la fourniture de réponses filtrées (un questionnaire rempli en un quart d'heure, de manière impromptue, pendant le cours de religion donné par l'aumônier), la lecture d'illustrés s'avère manifestement fréquente ; et loin des héroïnes spécifiquement féminines, les figures mentionnées dans les réponses sont Spirou, Tarzan et Kansas Kid, héros d'un petit format de western récemment interrompu. R. de Pechebrun, « Une enquête dans un pensionnat d'une cité industrielle de l'Est », *Bulletin d'informations de l'A.B.F.* n°33 (nouvelle série), novembre 1960, p. 35.

La première enquête sur les *Pratiques culturelles des Français*, menée en 1973, se concentre pour sa part sur l'impact de la télévision, auquel le questionnaire consacre pas moins de trois pages, ainsi que sur les pratiques multimédiatiques : possession d'appareils de diapositives, d'un électrophone, d'un magnétophone... Le dépouillement du questionnaire et de ses résultats manifeste ainsi une véritable invisibilité de la bande dessinée aux yeux des enquêteurs. Parmi les livres possédés par les foyers visités, sont ainsi distingués livres d'histoire, d'art, de théâtre, de poésie, dictionnaires et encyclopédies, livres religieux, scientifiques, techniques, politiques, philosophiques, littérature classique, romans d'écrivains actuels, romans policiers, d'espionnage ou de science-fiction, et livres pour la jeunesse. Le questionnaire reprend donc sommairement les catégories des enquêtes de branche du Syndicat national des éditeurs, et ce n'est que lors de l'enquête suivante que les albums de bande dessinée font leur apparition dans le questionnaire, en 1981. Cette apparition tardive de la bande dessinée dans les préoccupations du Ministère de la Culture fait apparaître avant tout son inégale répartition dans l'espace social. Alors que d'aucuns s'échinent à fantasmer la bande dessinée en incarnation d'une culture populaire, seuls un tout petit peu plus de 40 % des foyers possèdent un ou plusieurs albums de bande dessinée en 1981. Surtout, cette possession se répartit de manière très inégale dans l'espace social, puisque les foyers dont le « chef de famille » ne possède aucun diplôme ne déclarent qu'à 26 % la présence d'un album au moins, tandis que les foyers dont le chef de famille est titulaire du baccalauréat ou d'un diplôme supérieur, en déclarent la possession à 64,7 %.

La bande dessinée est donc largement présente dans les foyers, mais paraît étroitement corrélée au niveau éducatif ; faut-il en déduire que les foyers où le niveau de diplôme est inférieur ne possèdent pas de bande dessinée, ou qu'elle n'emprunte pas les formes de l'album, mais plutôt celles de l'illustré ou du petit format ? Sur ce point crucial, nous ne disposons d'aucune donnée permettant d'aborder correctement la question. Lors de l'enquête 1988-1989, le taux de possession des albums de bande dessinée a grimpé, pour frôler la moitié des foyers interrogés, avec 47 % de taux de possession. Effet de légitimité croissante, qui désinhiberait certaines déclarations à l'enquêteur, succès plus massif de la bande dessinée dans les pratiques culturelles, ou déplacement de la possession vers le livre ? Il reste délicat de se prononcer, mais sur la fin de notre période, l'album de bande dessinée s'est banalisé dans l'espace social, au point de devenir l'une des catégories d'ouvrages les plus possédées, certes loin derrière les dictionnaires (70 %) ou les livres de cuisine (65 %), moins possédée également que les romans « autres que policier ou espionnage » (58 %), mais à des niveaux comparables de la littérature classique (48 %), du

roman policier et d'espionnage (45 %) et même, plus surprenant, à un niveau sensiblement plus élevé que les « livres pour enfants » (40 %)[313].

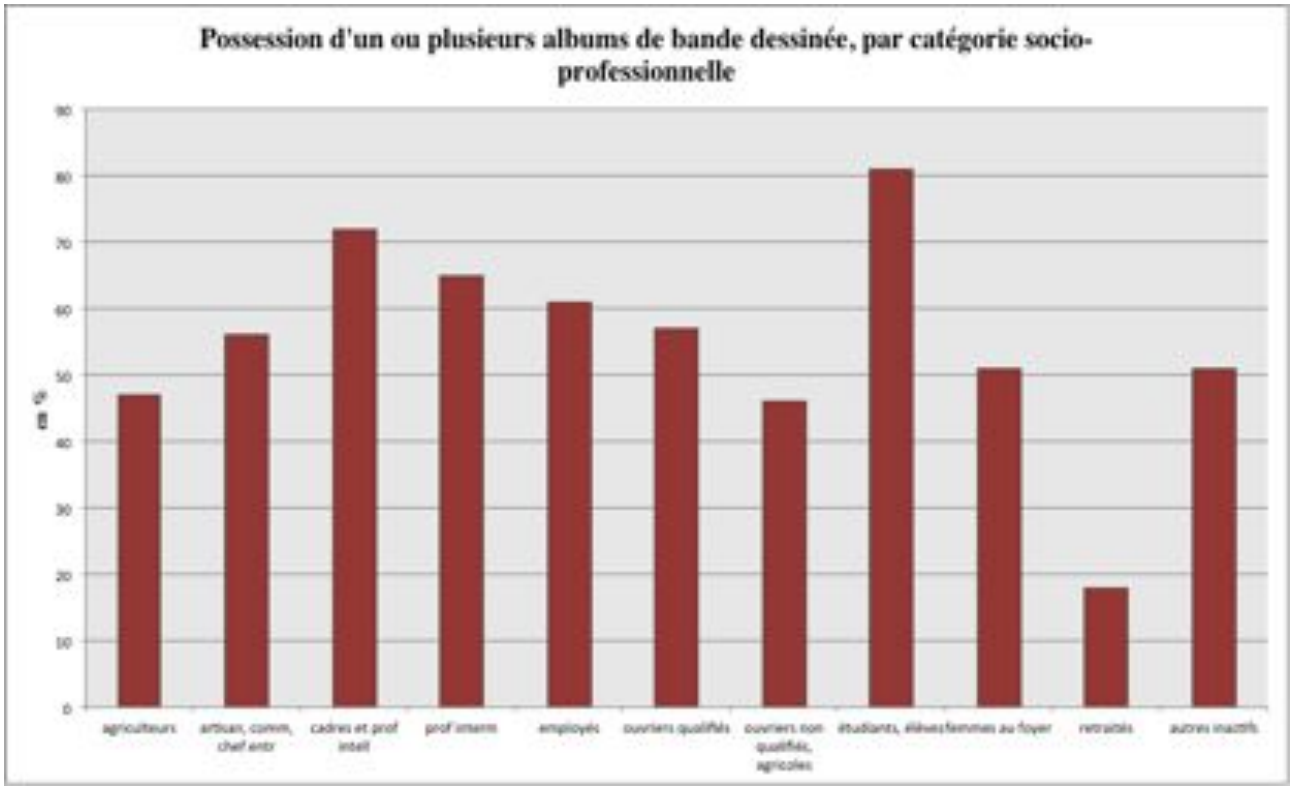


Figure 24. Répartition de la possession d'albums de bande dessinée par catégorie socio-professionnelle (des personnes interrogées), d'après Pratiques culturelles des Français, 1988.

Pourtant, comme le démontre la figure 1, la répartition de la possession d'albums de bande dessinée reste toujours étroitement corrélée aux catégories socio-professionnelles. Si ces catégories sont d'une utilisation contestable dans l'enquête sociologique[314], elles nous indiquent cependant une possession nettement plus forte dans les milieux socialement privilégiés. Les cadres et professions intellectuelles constituent ainsi la deuxième catégorie de propriétaires d'albums avec 72 % d'individus interrogés propriétaires d'au moins un livre de bande dessinée, derrière les étudiants et élèves. Cette répartition socio-professionnelle se traduit logiquement par une concentration de la possession à Paris (63 %) et dans le reste de l'agglomération parisienne (59 %), alors que dans les communes rurales et les villes de moins de 100 000 habitants, la moyenne tourne autour de 50 %.

[313] On peut cependant objecter que la répartition entre les catégories « albums de bande dessinée » et « livres pour enfants » ait pu occasionner des confusions ; dès lors, l'évolution de la place respective des deux catégories d'ouvrages tiendrait essentiellement à une compréhension variable de la frontière entre les deux.

[314] Pour une critique récente et stimulante de l'usage des catégories socio-professionnelles en histoire culturelle, voir Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur*, *op. cit.*, pp. 305-356, « Des ouvriers et des cadres supérieurs : les CSP comme variables explicatives privilégiées de la réception télévisuelle ».

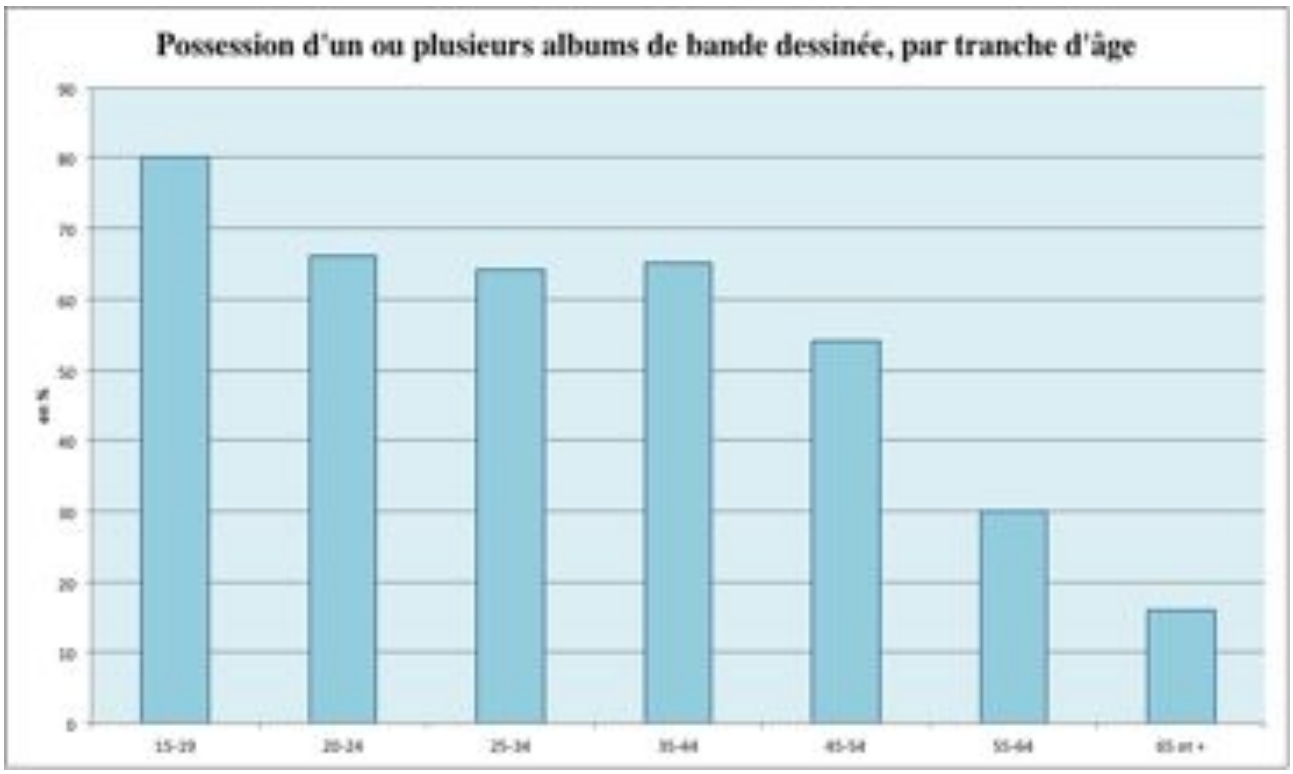


Figure 25. Possession d'un ou plusieurs albums de bande dessinée par tranche d'âge, en pourcentage des personnes interrogées, d'après Pratiques culturelles des Français, 1988.

Outre la variable socio-professionnelle, et de manière plus nette encore, la possession de livres de bande dessinée se répartit très inégalement dans les générations. Très forte avant vingt ans (80 %), la possession reste supérieure à 60 % jusqu'à quarante-quatre ans, et supérieure à 50 % jusqu'à cinquante-quatre ans (54 %). C'est à partir de 55 ans que la possession décroche largement, passant brutalement à 30 % des personnes interrogées. Ce décrochage brutal de la possession pour les générations nées avant 1926 tend donc à confirmer l'hypothèse soulevée déjà par les premiers bédéphiles des années 1960, celle d'un basculement culturel occasionné par la massification de la presse illustrée dans les années 1930. Les générations qui grandissent en lisant les aventures des *Pieds-Nickelés* ou de *Bécassine* manifestent en effet un attachement bien moins marqué à l'égard de la bande dessinée que les générations qui ont pu faire leurs premiers pas de lecteurs dans les pages du *Journal de Mickey* et de ses nombreux concurrents, imitateurs et suiveurs. Le point le plus surprenant réside peut-être dans la répartition genrée de la possession d'albums ; celle-ci est en effet à peine plus élevée pour les hommes que pour les femmes (56 % contre 52 %). Alors que de nombreux commentateurs relèvent le faible nombre de figures féminines dans la bande dessinée, et concluent quelque peu hâtivement à une consommation essentiellement masculine, ce chiffre apporte une première nuance. Peut-être es femmes déclarent-elles en partie la possession d'albums qu'elles ne liraient pas, et

appartenant plutôt à leur conjoint. Aussi est-il nécessaire, pour affiner les données, d'examiner le nombre d'albums lus au cours de l'année écoulée.

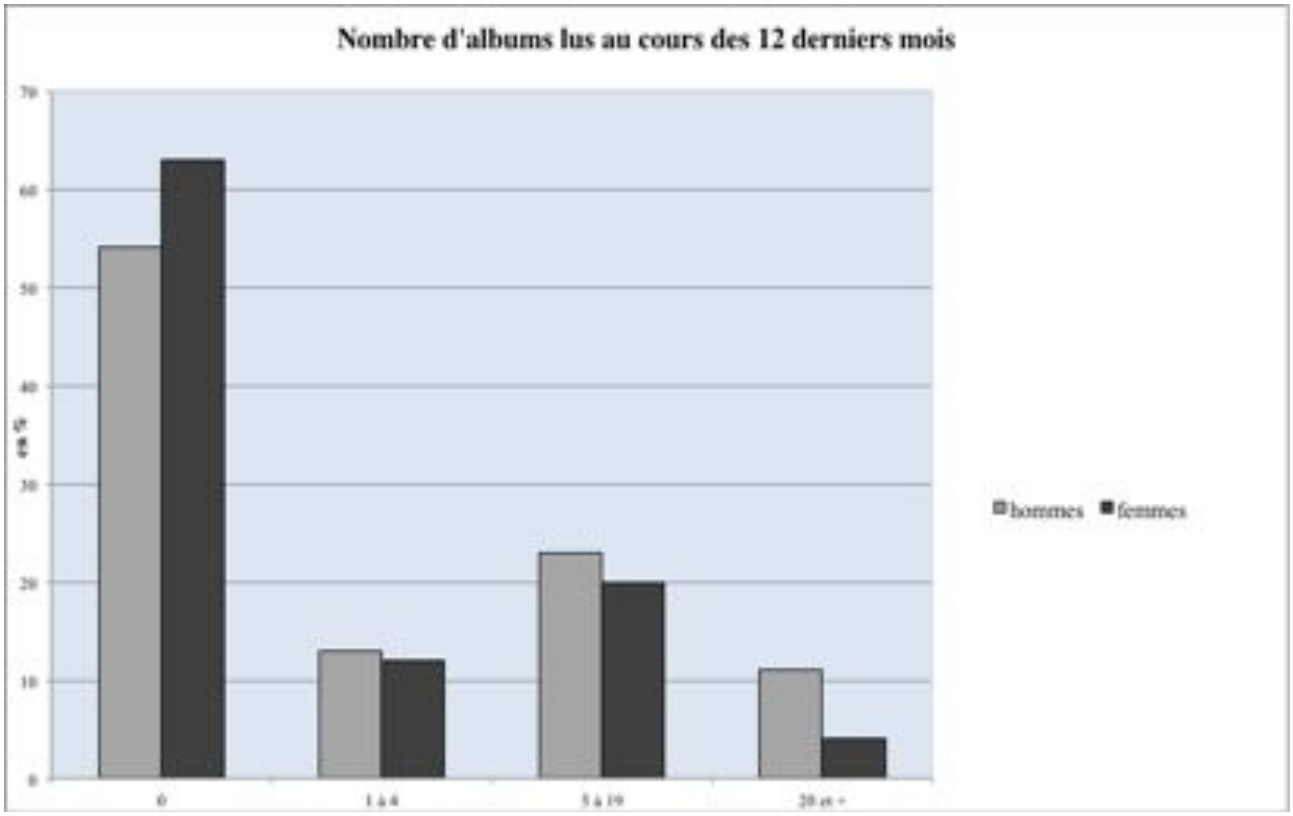


Figure 26. Nombre d'albums lus au cours des douze derniers mois, en pourcentage des personnes interrogées, d'après Pratiques culturelles des Français, 1988

La répartition du nombre d'albums lus au cours des deux derniers mois met en avant deux informations centrales. D'une part, si la possession d'albums de bande dessinée s'est banalisée dans l'espace socio-culturel, la consommation reste, de son côté, un phénomène bien plus rare, puisqu'une solide majorité (59 %) des personnes interrogées déclare n'avoir lu aucun album au cours des douze derniers mois. Une petite majorité de lecteurs consomme entre 5 et 19 albums par an, tandis que l'autre moitié se répartit entre « petits lecteurs » (1 à 4 albums lus par an, 12 % des personnes interrogées) et gros lecteurs (vingt albums et plus, 8 % des personnes interrogées). Parmi les lecteurs de bande dessinée, la consommation est légèrement plus importante chez les hommes, mais les moyennes restent proches. Ainsi, parmi les lecteurs moyens (5 à 19 albums), les hommes sont plus nombreux que les femmes (23 %, contre 20 %). Mais l'écart est surtout manifeste parmi les gros lecteurs (vingt albums et plus), puisque les hommes sont presque trois fois plus nombreux dans cette catégorie (11 %, contre 4 %). Cet écart genré dans la consommation, qui va croissant avec le nombre de livres dans l'année, se traduit dès lors par un taux plus élevé de

non-lectrices d'albums bande dessinée (63 % chez les femmes, contre 54 % chez les hommes)[315].

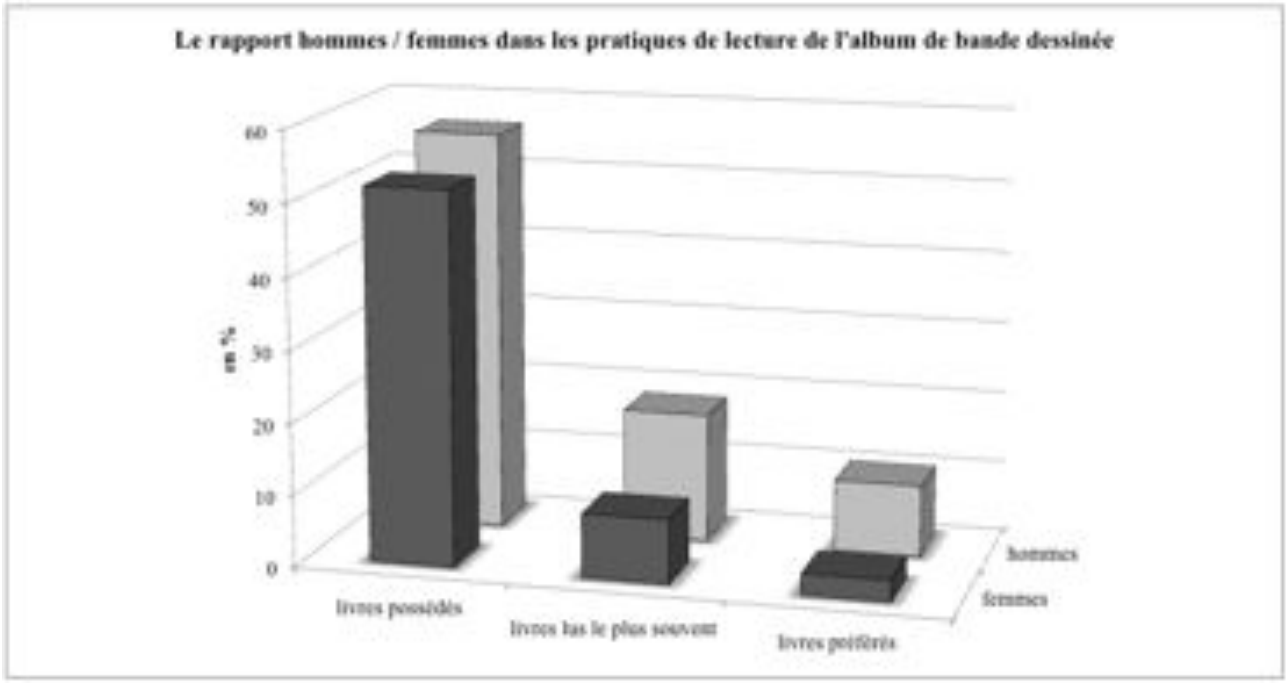


Figure 27. Le rapport hommes / femmes dans les pratiques de lecture de bande dessinée, en pourcentage des personnes interrogées, d'après Pratiques culturelles des Français, 1988.

Mais plus que dans les proportions respectives de lecteurs et de lectrices d'albums, la répartition genrée se manifeste avant tout dans la place assignée à la bande dessinée dans les pratiques de lecture. En effet, malgré une proximité des taux d'ouvrages possédés et du nombre d'albums lus dans l'année, les écarts sont très importants lorsqu'il s'agit d'assigner une place à l'album de bande dessinée dans une hiérarchie des lectures. Ainsi, les hommes sont deux fois plus nombreux à déclarer lire le plus souvent un album (18 % des hommes interrogés, contre 9 % des femmes), et plus de trois fois plus à faire de l'album de bande dessinée leur lecture préférée (10 % contre 3 %). Ce qui distingue nettement les femmes des hommes dans la consommation de bande dessinée n'est donc ni la possession, ni la lecture moyenne, mais plutôt l'intensité de lecture, bien plus fréquente chez les hommes que chez les femmes, et l'importance accordée à la bande dessinée au sein du panel de l'ensemble des lectures[316]. Ces lecteurs assidus, ces passionnés de bande dessinée,

[315] Cet écart est-il lié à des modes de consommation différents de la bande dessinée ? Il est possible que les femmes lisent davantage de bande dessinée dans les quotidiens, les hebdomadaires, et déclarent moins ce type de lecture ; aucun travail n'a permis d'explorer cette question.

[316] L'enquête de 1997, qui dépasse notre propos, apporte un éclairage encore plus net sur la différence hommes / femmes dans les pratiques de lecture de la bande dessinée ; la question du genre de livres lu le plus souvent amène un écart bien plus net (6 % de femmes déclarent lire le plus souvent de la bande dessinée, et 17 % des hommes, dans le groupe des lecteurs de livres, contre respectivement 9 et 18 % en 1988) ; surtout, la question du genre de livre préféré, qui n'autorise qu'une seule réponse, conforte le déséquilibre très net

pourraient être ceux qui forment la frange la plus visible du lectorat de bande dessinée, celui qu'auteurs et critiques rencontrent dans les festivals, dédicaces, les pages des fanzines. Mais leur visibilité, leur activisme marqué ont ainsi occulté la place des femmes dans la lecture et la possession d'albums.

À ce titre, on peut constater à la fin de notre période une banalisation de la consommation d'albums de bande dessinée pour les générations du *Journal de Mickey*, nourries d'illustrés ou de petits formats pendant leurs jeunesses respectives, puis passées à l'album. Dans les années 1950, tous les albums de bande dessinée sont simultanément pour les adultes et pour les enfants : destinés à l'enfance, ces albums doivent passer par les mains d'un adulte, qui l'achète puis le donne ou l'offre à l'enfant (après l'avoir éventuellement lu). À la fin de notre période, ce schéma s'est fissuré, et si les enfants restent encore largement dépendants des adultes pour se procurer les albums, ces mêmes adultes se voient proposer une offre spécifique, et affichent ouvertement leurs lectures de bande dessinée. Objet familier, présent dans de nombreux foyers, l'album n'est cependant pas une lecture régulière ; les Françaises et les Français sont bien plus nombreux à posséder un album qu'à en lire... Les adultes consomment-ils davantage de bande dessinée au début des années 1980, ou sont-ils, plus simplement, davantage enclins à déclarer leurs pratiques de lecture en situation d'enquête ? Ainsi formulée, la question aboutit à une impasse ; cependant, ces enquêtes sur le lectorat permettent de mettre le doigt sur un phénomène indéniable : le déplacement des modalités de lecture de la bande dessinée. Quittant les pages de la presse au moment où son lectorat vieillit, la bande dessinée passe d'un support à l'autre, migrant en partie de la presse vers l'espace du livre. S'extirpant peu à peu de la situation qui la reléguait dans une manière d'enfer culturel, la bande dessinée trouve ainsi une nouvelle vie sous forme d'albums, que les lecteurs les plus âgés peuvent offrir et s'offrir de manière plus régulière. Pourtant, ce processus d'émergence d'une bande dessinée « adulte » se caractérise par un net paradoxe : si les adultes sont devenus de plus en plus nombreux à lire et posséder de la bande dessinée, la jeunesse reste surreprésentée dans les pratiques de lecture.

---

entre hommes et femmes. 11 % des hommes déclarent préférer la lecture d'albums de bande dessinée, contre 2 % des femmes. Il faut ajouter à cette remarque une concentration nette sur les générations les plus jeunes : 23 % de l'ensemble des 15-19 ans déclare préférer la bande dessinée. Au cours des années 1990, la lecture d'albums de bande dessinée devient donc un phénomène de plus en plus masculin, et ancré dans une culture adolescente.

Figure 28. Taux de possesseurs de livres déclarant lire « le plus souvent » de la bande dessinée, d'après l'enquête Les Pratiques culturelles des jeunes.

En dépit d'une banalisation croissante de la possession d'albums, à la fin de notre période la bande dessinée reste en effet, de manière frappante, perçue comme emblématique d'une culture jeune. L'enquête publiée en 1992 sur « les pratiques culturelles des jeunes[317] », reprenant les résultats des enquêtes « Pratiques culturelles des Français » relus à la lumière de la question d'une spécificité des cultures jeunes, permet en effet de pointer de nettes différences d'une génération à l'autre dans la consommation de bande dessinée. Cette enquête établit comme une évidence la bande dessinée comme une pratique culturelle « jeune » : la bande dessinée y est ainsi présentée – tout comme la littérature classique – comme « typique des 15-24 ans[318] ». À partir du taux de personnes interrogées déclarant lire « le plus souvent de la bande dessinée », l'enquête fait donc de cette forme culturelle une composante d'une « culture jeune » : 30 % des 15-24 ans liraient ainsi le plus souvent de la bande dessinée, contre 14 % des Français en moyenne et, de manière plus frappante, 7 % des 45-54 ans puis 2 % de la population après 55 ans. Le déclin

[317] Frédérique Patureau, *Les pratiques culturelles des jeunes : les 15-24 ans à partir des enquêtes sur les Pratiques culturelles des Français*, Paris, Documentation française, 1992. L'enquête, qui approfondit les résultats de l'enquête Pratiques culturelles des Français pour la catégorie des 15-24 ans, reste encore très fortement marquée par le schéma des hiérarchies culturelles assignant la bande dessinée à un strapontin dans les valeurs légitimes : l'enquête s'étonne en effet que les 15-24 ans consomment abondamment aussi bien de la littérature classique que de la bande dessinée, précisant qu'il s'agit là de « deux bornes apparemment antinomiques de la production littéraire » : Frédérique Patureau, *op. cit.*, p. 181

[318] *Ibid.*, p. 180.

spectaculaire avec l'âge de la lecture de bande dessinée accréditerait ainsi l'idée d'une culture générationnelle. L'enquête voit ainsi dans la littérature classique et la bande dessinée deux formes culturelles réunies par de mêmes « caractéristiques “jeunes” » :

> Tous deux sont lus d'abord par les adolescents (26 % des 15-19 ans lisent « le plus souvent » des ouvrages classiques, 37 % d'entre eux des BD contre respectivement 23 % et 23 % des 20-24 ans) ; tous deux ont accompli, depuis 1981, une percée plus marquée dans la population « jeune » que dans l'ensemble de la population nationale. En effet, les jeunes déclarent lire aujourd'hui de la littérature classique dans une proportion deux fois plus importante qu'en 1981 […] et la proportion est presque comparable en ce qui concerne la BD (35 % en 1989 contre 20° % en 1981 pour les 15-19 ans, 21 % contre 13 % pour les 20-24 ans)[319].

De fait, si sur les possesseurs de livres interrogés dans l'enquête « Pratiques culturelles des Français », 14 % déclarent lire « le plus souvent » de la bande dessinée, ce chiffre s'élève à 37 % des garçons de 15 à 24 ans... Il y a donc un facteur d'âge et de sexe indubitable ; au sein de cette large catégorie que serait la jeunesse, la lecture de bande dessinée se concentrerait sur la partie masculine la plus jeune : 30 % de ces jeunes déclarent lire « le plus souvent » de la bande dessinée – une moyenne recouvrant une forte différence entre filles et garçons (23 % contre 37 %), et entre les plus jeunes (15-19 ans) et les plus âgés de cette catégorie (20-24 ans), avec respectivement 37 % et 23 % de déclaration de la bande dessinée comme genre le plus souvent lu. L'enquête apporte des éléments d'explication à cette séduction exercée par la bande dessinée : « elle prolonge, bien sûr, un intérêt global des jeunes pour l'image ; mais elle est aussi – à l'instar du rock dans le domaine des genres musicaux – la forme d'expression littéraire la plus nouvelle, celle qui séduit d'abord par sa modernité, celle, enfin, qui est le moins associée au cadre scolaire[320] ».

Pourtant, ce qui sépare la jeunesse du reste de la population adulte est avant tout l'intensité de la consommation du neuvième art, et la place occupée par la bande dessinée au sein des autres lectures. Ainsi, 41 % de l’ensemble des personnes interrogées déclarent avoir lu au moins une bande dessinée au cours des douze derniers mois, contre 68 % des 15-24 ans. Ces écarts témoignent ainsi d'une volonté nette d'assigner la bande dessinée à la « jeunesse ». Alors que bédéphiles, militants et éditeurs s'échinent à construire l'espace d'une bande dessinée « adulte », les sociologues de la culture insistent donc au contraire sur la jeunesse du lectorat – tout comme, d’ailleurs, les publicitaires et communiquants, qui

[319] *Ibid.*, p. 182.
[320] *Ibid.*, p. 185.

s'échinent à voir dans la bande dessinée le langage de la modernité[321]. Cette assignation à la jeunesse peut être lue comme un avatar supplémentaire des hiérarchies culturelles faisant de la bande dessinée une forme dégradée de communication, par rapport à la littérature ou à la peinture, ou même au dessin. Il est en tout cas frappant que la jeunesse des sociologues et celle des éditeurs ne soit en rien comparable : les sociologues appréhendent ainsi la jeunesse à partir de 15 ans – l'âge à partir duquel mener des enquêtes devient réalisable facilement ; pour les éditeurs, c'est à peu près l'âge auquel commence le lectorat « adulte », et la bande dessinée « jeunesse » est en fait une bande dessinée enfantine. La bande dessinée « adulte » reste donc, paradoxalement, d'abord consommée par des jeunes, qui restent statistiquement les plus gros lecteurs, ainsi que les amateurs les plus fervents.

La construction de l'adulte comme lecteur de bandes dessinées s'accompagne donc d'un passage sous silence de l'intensité des lectures féminines de la bande dessinée, et d'un relatif malentendu sur la délimitation en âge de ces adultes. À quel moment le jeune devient-il un adulte ? Il ne nous appartient pas d'apporter de réponse à une question aussi vaine, mais plutôt de noter qu'il s'agit là d'un enjeu dans l'espace de l'édition de bande dessinée, et dans l'espace de la critique. On peut en prendre un témoignage simple : le palmarès du festival de la bande dessinée d'Angoulême. À partir de 1981, on voit en effet apparaître une distinction entre le ou les prix du meilleur album (le prix du meilleur album se voyant parfois doublé d'un prix du « meilleur album étranger ») et le prix enfant, attribué cette année-là à Roba pour *Bill est maboul* ; la série *Boule et Bill* s'était vue récompensée en 1978 d'un prix récompensant une « œuvre comique étrangère » – puisque produite en Belgique. En 1981, la différenciation entre prix pour l'enfance et prix pour adultes se fait plus forte, repoussant ainsi l'enfance ou la jeunesse aux marges de la légitimité. Domaine de la série, l'enfance se trouve ainsi érigée en repoussoir d'une bande dessinée « adulte » qui concentre les marques de dignité. Cette segmentation des récompenses entre adultes et enfants constitue donc une victoire pour les bédéphiles luttant contre l'assignation à l'enfance, mais surtout une reconnaissance de la construction intellectuelle d'un passage à l'âge adulte, et donc de la relecture de l'histoire de la bande dessinée. Le format de publication constitue un des éléments centraux dans la construction d'une différence entre bande dessinée jeunesse et bande dessinée adulte, et donc dans l'affirmation d'une dignité pour cette bande dessinée adulte. Si la segmentation du marché

[321] Voir sur cette association en particulier Alain Lachartre, *Objectif Pub. La bande dessinée et la publicité, hier et aujourd'hui*. Bruxelles / Paris, Magic-Strip / Robert Laffont, 1986, à la fois étude des réalisations antérieures et plaidoyer pour une intégration croissante de la bande dessinée dans le langage de la publicité.

peut s'avérer artificielle sur le plan intellectuel, ou narratif, elle produit des effets manifestes dans la forme des ouvrages et dans le paysage éditorial.

C. Des formes éditoriales spécifiquement adultes ?

À partir du début des années 1960, deux phénomènes affectent en parallèle la création de bande dessinée. D'un côté, la création est marquée par une effervescence forte ; du laboratoire qu'a pu représenter *Pilote* pour une génération d'auteurs, à la multiplication de revues nées de l'éclatement de la rédaction dans l'après-mai 1968 (*L'Echo des Savanes, Fluide glacial*) et, plus largement, à l'ébullition de projets alternatifs passant par les revues ou le fanzinat, l'avant-garde s'efforce de marquer sa différence en explorant des terres nouvelles, en particulier la sexualité, comme l'analyse rétrospectivement l'une des figures centrales de ce mouvement, Jean Giraud :

> Pour atteindre une capacité de création maximale, il fallait ruser d'une façon insupportable. Hergé avait créé une sorte de malentendu magique mais puissant : faire croire qu'il travaillait pour les enfants alors qu'il œuvrait pour tout le monde, en expurgeant sa création de tout ce qui relevait de la sexualité. Nous voulions nous émanciper de cette méthode […]. À l'époque, l'expérimentation s'imposait, nous cherchions à établir une sorte de spectre de ce qui était possible. Pour ça, il fallait tester. Mais l'envie de bousculer, de choquer n'était pas si délibérée. Cela ressemblait aux sorties de classes, quand les élèves se déversent dans la cour de récré. Ils crient, et au bout de trente secondes, ça commence à se tasser. Nous, nous entrions dans la période cri ! C'était sympa comme tout[322].

Dans la foulée de cette effervescence créatrice, un carcan commence à se desserrer sur la bande dessinée, et plusieurs évolutions commencent à se manifester : les personnages ont désormais un âge et un sexe, éprouvent des sentiments amoureux, ont des motivations égoïstes ou mesquines ; la mort entre dans le champ de la représentation, et les institutions font l'objet d'attaques redoublées[323]. Ce bouillonnement créatif reste cependant très largement un phénomène de presse : du journal au fanzine, la publication périodique reste encore très largement l'espace de l'innovation. Alors que la confection et la vente d'albums restent un phénomène encore limité, la presse de bande dessinée et, plus largement, la presse de création graphique représente un horizon d'émancipation et d'exploration de nouveaux territoires.

Simultanément à ce large mouvement de transgression des frontières et de recomposition des positions, la bande dessinée se déplace de manière accélérée vers le

[322] Jean Giraud, « Moebius : interview d'un dessinateur mutant », entretien avec Clarisse Bouillet et Anne-Claire Norot, *Les Inrockuptibles*, 20 octobre 2010, http://www.lesinrocks.com/2012/03/12/livres/bd/moebius-interview-dun-dessinateur-mutant-111170/ (consulté le 14 août 2013).

[323] Pierre-Laurent Daures, « La naissance d'une forme classique en bande dessinée », *La Revue des livres pour enfants*, 2011, n° 259, p. 120.

secteur de la librairie. Cette évolution, entamée au début des années 1960, se trouve achevée à la fin des années 1970, quand l'ensemble des organes de presse issus de cette mouvance alternative se dote de catalogues de livres, d'A.U.D.I.E., issu de *Fluide Glacial*, aux Humanoïdes associés (qui publie les albums tirés de *Métal hurlant*), en passant par Artefact, né du fanzinat. Alors que l'émergence d'une scène alternative de la bande dessinée constitue un phénomène largement répandu à l'échelle de l'Europe et de l'Amérique du Nord, le déplacement éditorial de la presse vers le livre constitue, très largement, une exception française. La forme éditoriale dominante de cette constitution d'une avant-garde en bande dessinée s'inscrit en effet dans le modèle contre-culturel de la *free press*, de la *small press* et, occasionnellement, de la revue de facture luxueuse : fanzines et publications underground côtoient ainsi, à l'autre extrémité du spectre éditorial, des titres comme *Tante Leny Presenteert*, aux Pays-Bas, ou *Raw*, aux Etats-Unis[324]. La scène alternative française présente donc la particularité de s'être emparée de la forme livre, en dépit de ses exigences ; alors que le livre pourrait représenter un élément incarnant une culture dominante contre laquelle se construirait la contre-culture, les artistes de l'avant-garde française s'emparent de cette forme emblématique de la légitimité culturelle et littéraire. La publication par Losfeld ou Tchou d'albums de bande dessinée se revendiquant d'une avant-garde et tâchant de construire une bande dessinée « adulte » constituent indéniablement des passerelles, mais relèvent également d'un véritable coup de force[325]. S'appropriant la dynamique culturelle d'un secteur en pleine effervescence, ces éditeurs opèrent une jonction avec le monde du livre. Dans les années 1970, d'autres éditeurs, parmi lesquel Futuropolis joue un rôle central, s'emploient à prolonger et systématiser cette intuition que la bande dessinée peut trouver place dans l'espace du livre sans se réduire aux cadeaux d'étrennes pour enfants.

La question du passage de la bande dessinée à l'âge adulte se pose plus précisément à un triple niveau : du côté des œuvres, des lecteurs, et des auteurs. Du côté des œuvres, elle implique l'apparition d'artistes engagés, de récits différents, de transgressions nouvelles, dont il faut expliciter les ressorts ; l'histoire de la bande dessinée telle qu'elle est encore construite repose largement sur une succession d'artistes novateurs, dont il est rarement expliqué par quels moyens leurs créations trouvent une place dans l'espace éditorial. Il faut

[324] Patrick Rosenkranz, « Tante Leny and the Dutch Underground Press », *Comic Art*, 2005, n° 7, p. 26-45.

[325] Cette appropriation de la bande dessinée par des éditeurs plus ou moins sulfureux, à mi-chemin entre dignité littéraire et enfers culturels, constitue un témoignage de la filiation surréaliste qui marque l'avant-garde de bande dessinée en France. Voir sur ce point Pascal Ory, « Une révolution européenne », dans Pascal Ory, Laurent Martin, et Sylvain Venayre, *L'art de la bande dessinée*, *op. cit.*

donc dans un premier temps s'intéresser aux entrepreneurs du changement culturel que sont les éditeurs, installés ou nouveaux venus, lorsqu'ils s'emparent d'une œuvre pour lui donner une forme de livre. Mais derrière l'ambiguïté de la double expression bande dessinée adulte / bande dessinée pour adultes réside également la question du lectorat de la bande dessinée. La construction sociale d'un lectorat adulte pour la bande dessinée dépasse en partie le seul domaine du livre, mais c'est sans doute dans le cas de l'album que les débats ont pu être les plus virulents. La question des auteurs, en revanche, dépasse très largement le cadre de notre étude et, surtout, constitue un domaine largement balisé des études sur la bande dessinée. La focalisation des études sur le seul génie créatif d'auteurs transgressant les normes pour établir la bande dessinée de demain implique donc de renverser le regard ; plutôt que d'accepter la « bande dessinée pour adultes » comme une catégorie allant de soi, le déplacement de l'interrogation permet de quitter le domaine du mystère de la création, pour analyser la construction sociale de la bande dessinée adulte comme secteur éditorial.

1. Érotisme et bande dessinée pour adultes : le cas Barbarella

Pour analyser cette construction sociale de la bande dessinée pour adultes comme catégorie artistique et éditoriale, il nous paraît préférable de nous arrêter sur un cas particulièrement emblématique, celui de *Barbarella* de Jean-Claude Forest, édité par Jean-Claude Losfeld en 1964. Le passage du feuilleton érotique publié dans la revue de pin-ups *V Magazine* à l'album publié à l'enseigne du Terrain Vague constitue en effet un jalon significatif des luttes qui se jouent pour définir le lectorat socialement acceptable ou artistiquement désirable de la bande dessinée.

Lorsque Jean-Claude Forest entame sa collaboration à *V Magazine*, la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse se préoccupe depuis plusieurs années déjà de l'existence d'une bande dessinée « pour adultes ». Ainsi, le rapport préliminaire du premier juillet 1957 recommande de « rappeler le danger de l'existence des bandes dessinées dans une certaine presse d'adultes, d'autant plus nocives que certains parents pensent que c'est « pour les enfant"[326] ». S'il est délicat de déterminer si *V Magazine* était, sur ce point précis, visé directement par la Commission, la revue était de toute façon déjà présente dans le viseur de la Commission. Lancé sous forme d'un hebdomadaire à Marseille à la Libération, le titre se réclame de la Libération, mais délaisse rapidement la relation des faits de guerre au profit de reportages plus enjoués, de photos

[326] AN, 19900208, article 3, CSC, rapport de la sous-commission du rapport 1957 du 1er juillet 1957, p. 3.

d'actrices en bikini et de bande dessinée légère. Au début des années 1950, l'hostilité manifeste de plusieurs commissaires conduit les responsables du titre à changer à plusieurs reprises de titres, jouant chaque fois sur le rappel de la lettre V. L'une des versions de la revue, *V Sélection,* contenant des illustrations de Forest et une couverture de Pichard, est ainsi interdit de vente aux mineurs, d'affichage et de publicité le 31 mars 1961. Sous le titre *V Magazine*, la revue entreprend un an plus tard de publier les premières pages de « Barbarella ».

Jean-Claude Forest a déjà derrière lui une longue expérience de la presse de bande dessinée, et a publié quelques albums. Né en 1930, il débute dans *OK* en 1949, et travaille dans les années 1950 pour *Caméra 34*, *Vaillant*, *Mireille, Suzette, Lisette* ; il signe également, à la S.P.E., des albums de *Charlot* poursuivant la série de Thomen, et de *Bicot*. Dans le domaine de l'illustration, il réalise des couvertures de la revue *Fiction*, et de la collection « Rayon fantastique », ainsi que des romans illustrés pour *France-Soir*. Il s'agit donc d'un auteur sans grande notoriété, au style peu identifiable, car s'adaptant à ses différents supports de publication, tout en restant marqué par le classicisme. À partir de la fin des années 1950, il réalise pour *V Magazine* et ses avatars successifs des illustrations pour les récits d'aventures exotiques publiés par le magazine. Le rédacteur en chef, Georges-Hilaire Fallet, responsable de la collection « Le Rayon fantastique » lui demande alors d'imaginer une série, avec des contraintes assez faibles : il faut que la bande dessinée soit érotique, et que le personnage principal soit féminin. Jean-Claude Forest choisit d'inscrire son récit dans le cadre étroitement balisé du *space-opera*, et crée ainsi « Barbarella », publiée par le magazine à partir du printemps 1962 : huit épisodes sont publiés du 7 mars 1962 au 7 janvier 1964.

C'est pourtant hors des pages de cette revue érotique que la série lancée par Forest entre pleinement dans notre sujet et, surtout, devient un enjeu de luttes pour définir la bande dessinée. Fin 1964, Éric Losfeld publie en effet à l'enseigne du Terrain Vague un luxueux recueil de 32,8x24,5 cm rassemblant les aventures de la pulpeuse aventurière. Avant même sa commercialisation, la portée subversive constituait une évidence pour les premiers bédéphiles qui appellent de leurs vœux une bande dessinée adulte, en particulier le critique et comédien Jean-Claude Romer. Après avoir lu les épisodes publiés dans *V Magazine,* celui-ci évoque le souhait de voir Brigitte Bardot incarner Barbarella, avant de célébrer l'édition du recueil d'Éric Losfeld :

> Barbarella reviendra ! Eric Losfeld qui préside aux destinées des éditions Le Terrain Vague a eu l'excellente idée de demander à Jean-Claude Forest de réunir en un seul

> volume tous les épisodes des « Aventures de Barbarella », dans une nouvelle version, revue, corrigée et améliorée, par l'auteur lui-même. Cet album grand format (environ 24 x 30 cm) en deux couleurs, sera prochainement mis en vente à un prix très raisonnable et deux cents exemplaires numérotés seront, dès parution, spécialement réservés aux membres du Club... Cet album marquera une date importante dans l'évolution de la bande dessinée en France ; en effet, pour la première fois dans notre pays, un éditeur courageux publiera des bandes dessinées qui ne s'adresseront pas (uniquement) à la jeunesse : une héroïne, des situations, des textes, enfin « adultes ». N'oublions pas que depuis la loi funeste de 49, l'âge mental du lecteur de BD, grand ou petit, a été abaissé et fixé (et le restera jusqu'à nouvel ordre) aux alentours de douze ans[327] !

La publication d'une telle bande dessinée pose, plus largement, la question du décalage entre des bandes dessinées américaines destinées à un lectorat adulte, et leur édition dans des versions françaises pour enfants. Pour offrir une chance à des œuvres aplus mûres, le cinéphile et bédéphile n'envisage qu'une solution :

> Publier des BD pour ADULTES, dans des recueils, fascicules ou volumes, recouverts, si besoin est, d'un infâmant et réprobateur « réservé aux adultes ». Parvenir enfin à faire de la BD un art adulte, libéré de toute entrave... Les *Aventures de Barbarella* au Terrain Vague, ce pourrait être la brèche dans le mur...

La mèche allumée par Jean-Claude Forest dans le mur de la bande dessinée française mais, surtout, de la censure, présente dans sa version du Terrain Vague un visage très différent du feuilleton de *V Magazine.* Dans les pages de *V Magazine*, Jean-Claude Forest avait repris les codes du récit épisodique et des rebondissements feuilletonnesques : chaque livraison confrontait ainsi Barbarella à une zone géographique particulière, à une péripétie. En fin de livraison, Barbarella s'éloigne pour de nouvelles aventures, tel Lucky Luke partant vers le soleil couchant. Dans la presse érotique, les aventures de Barbarella s'inscrivent donc dans le cadre d'un continuel recommencement – même si l'arrivée sur la planète Sogo stabilise temporairement l'héroïne. En passant d'une poétique du recommencement à une publication en volume, Forest se trouve confronté à un premier déplacement de son œuvre. Losfeld reprend en effet, et dépasse, la structure feuilletonnesque du récit, et chaque épisode devient un chapitre, séparé des autres par une double page vierge, sur laquelle vient s'inscrire un numéro de chapitre. La finitude du volume, sa subdivision en chapitres distincts, l'usage de la couleur qui distingue chacun des chapitres (chaque chapitre est imprimé en bichromie, le noir étant accompagné d'une couleur nouvelle pour chaque péripétie), affectent donc en profondeur le sens donné à l'œuvre[328]. Le volume, imprimé sur papier épais, n'a plus grand'chose en commun avec la publication sur papier glacé entourée de photos de starlettes dénudées (au passage, le récit

[327] Jean-Claude Romer, « Barbarella mon amour », *Giff-Wiff* n°11, septembre 1964, p. 6.

[328] La prépublication dans les pages de *V Magazine* se faisait déjà en bichromie mais, pour le passage en livre, Forest a modifié la répartition des couleurs par chapitres : le sixième chapitre, paru initialement en jaune, passe ainsi à un gris bleuté au Terrain vague.

passe d'ailleurs de 64 à 68 planches). La couverture toilée est recouverte d'une jaquette qui tranche catégoriquement avec les albums qu'a pu publier Jean-Claude Forest jusque-là. Outre son titre, la jaquette porte le nom de l'éditeur et, plus inhabituel, celui de l'auteur ainsi que l'année. Mais c'est surtout l'illustration retenue qui frappe par sa radicalité : une représentation de l'héroïne en plan très serré, reprenant une illustration à la charge érotique manifeste : sa chevelure au vent, Barbarella se présente au lecteur avec une robe arrachée par des rosiers géants qui offre un aperçu de sa plastique. L'illustration reprend les points de trame benday considérablement agrandis, dans une démarche qui n'est pas sans lorgner vers Roy Lichtenstein qui, en 1961, utilisait déjà les points de trame pour son *Look Mickey!* avant d'en systématiser l'usage à partir de 1963.

Dans un marché de l'édition d'albums de bande dessinée qui n'est travaillé que par des éditeurs de presse ou des groupes venus de l'imprimerie populaire, l'initiative de Losfeld, éditeur des surréalistes et d'*erotica*, ne peut manquer de détonner. Losfeld prend le contre-pied de tous les codes alors en cours, comme autant de signaux pour destiner le récit à une clientèle nouvelle. Le choix même d'une héroïne en ces temps de bande dessinée pudibonde constituait déjà une nouveauté ; surtout, cette héroïne-là n'a rien de commun avec Bécassine. Outre ses formes voluptueuses, qu'elle ne rechigne pas dévoiler devant des créatures extraterrestres, Barbarella est d'abord une femme libre, héroïne décidée et indépendante.

Le 11 mars 1965, la question que soulève cet album est débattue lors d'une réunion de la Commission de surveillance et de contrôle. Le rapporteur de l'ouvrage est suffisamment troublé par son contenu pour proposer de faire circuler le titre lors d'une suspension de séance, afin que l'ensemble des commissaires ait eu un aperçu de l'ouvrage, à défaut d'avoir pu le lire. Or le débat qui s'engage à la reprise de la séance met lumière deux attitudes possibles à l'égard de ce type de publications. Au cours du débat, sont en effet successivement évoqués les facteurs relatifs à l'aspect matériel (papier épais, reliure de qualité, présence d'une jaquette), au tirage et au prix élevé du livre (54 F), dont les commissaires s'accordent à constater qu'il relève « d'un genre inédit ». Dans un premier temps, les commissaires semblent disposés à voir dans les caractéristiques formelles singulières du titre la marque du beau livre, qui jouerait en faveur de la tolérance.

Mais le représentant des Francs et Franches camarades et celle des éditions Vaillant, Raoul Dubois et Madeleine Bellet, disent craindre « qu'en se montrant indulgent on ne facilite la prolifération de publications similaires et pensent que, dès la minute où se

rencontrent suffisamment de passages licencieux, il n'y a qu'à requérir les rigueurs de la loi ». Les deux commissaires communistes vont même plus loin :

> Par sa présentation en bandes dessinée, *Barbarella* peut induire en erreur des adultes voulant acheter un album pour leurs enfants. Une prohibition de vente aux mineurs et d'affichage ne fera donc que contribuer à préserver la moralité des moins de 18 ans et décourager les imitateurs éventuels d'une initiative qui risquerait, autrement, de faire école[329].

La Commission finit par se ranger aux arguments des deux éducateurs et vote ce qui devrait signifier l'arrêt de mort du titre, en adoptant une triple interdiction de vente aux mineurs, d'affichage et de publicité pour let titre. Ni le prix, ni le format n'atténuent suffisamment pour la Commission la charge subversive véhiculée par l'héroïne. Mais au-delà du seul cas de *Barbarella*, la Commission condamne ici le principe même d'une bande dessinée pour adultes, qui semble constituer une catégorie impensable pour les commissaires. Loin de se soumettre à la décision de la Commission, Losfeld engage la bataille ; il fait ainsi apposer sur les exemplaires envoyés aux libraires le papillon suivant :

> Le livre *Les Aventures de Barbarella* venant d'être interdit à l'affichage et à la vente aux mineurs, nous prions Messieurs les libraires de retirer cet ouvrage de leurs vitrines et de leurs rayonnages et de supprimer ce titre de leurs catalogues. Et Messieurs les critiques et journalistes de bien vouloir faire écho de cette mesure arbitraire.

Il entreprend également de mobiliser contre la censure le Club des bandes dessinées, qui s'est entre-temps rebaptisé Centre d'étude des littératures d'expression graphiques (CELEG), dont l'un des premiers membres est précisément Jean-Claude Forest, qui y anime le groupe de travail consacré à Popeye ainsi que celui dédié au « Pilou-Pilou et autres animaux fantastiques[330] ». Entre l'éditeur menacé de réaliser une très mauvaise opération avec son coup éditorial, et les bédéphiles des premiers temps attachés à revaloriser le statut de la bande dessinée, la communauté d'intérêt est indéniable, et se traduit par le lancement d'une pétition, publiée dans l'une des revues phares de Losfeld, *Midi Minuit fantastique*, sous le titre-calembour « La censure barbare est là ! » :

> .....
> .....
> ..... Vernon Sullivan, trad. Boris Vian, *Elles ne se rendent pas compte*
>
> Les points représentent des actions particulièrement agréables mais pour lesquelles il est interdit de faire de la propagande, parce qu'on a le droit d'exciter les gens à se tuer, en Indochine ou ailleurs, mais pas de les encourager à faire l'amour.
>
> Après avoir, dans le passé, rallongé la jupe de la compagne de Brick Bradford et gommé les pectoraux de celui-ci ; après avoir banni Tarzan, parce qu'il était trop musclé et menait une vie asociale ; après avoir refusé la couverture d'un album de Lucky Luke sous

[329] AN, 19900208, article 4, CSC, procès-verbal de la séance n°68 du 11 mars 1965.
[330] *Giff-Wiff* n°5-6, avril-mai 1963, p. 52.

> prétexte que le héros était entouré de visages patibulaires et qu'il ne fallait pas de bagarres en première page ; après avoir empêché Billy le Kid de jouer avec un revolver dans son berceau ; après avoir tenté de proscrire Mandrake parce qu'il faisait appel au surnaturel, la Censure vient de frapper Barbarella parce qu'elle est femme, parce qu'elle est belle et que, vivant dans la SF, elle ignore l'hypocrisie.
>
> Par décision du Ministre de l'Intérieur, le recueil des *Aventures de Barbarella* est désormais interdit à l'affichage, à la publicité, à la vente aux mineurs. Cette mesure, jointe aux précédentes, prêterait volontiers à sourire, si elle ne signifiait l'arrêt de la diffusion de ce livre, en un mot, sa mort. Aucun compte rendu ne pourra être fait de cet ouvrage, pas plus que son éditeur ne pourrait être cité.
>
> L'incroyable rigueur d'une mesure qui frappe cet album inquiète autant que la mansuétude dont bénéficient le sadisme et le racisme lorsqu'ils s'exercent dans le cadre de la bande dessinée d'inspiration guerrière. Ce qui tendrait à conclure que de telles décisions s'appliquent trop souvent à l'encontre d'un petit nombre d'éditeurs, toujours les mêmes, et qui, par coïncidence, se refusent obstinément à penser bien.
>
> Cette hostilité traduit également une hostilité généralisée à l'égard de toute bande dessinée qui, au lieu de montrer des Français à table, regardant la télévision, fait appel à l'imaginaire. Ainsi, sous le prétexte que les bandes dessinées doivent être réservées aux enfants, on empêche des hommes adultes et libres d'en lire.
>
> Le CELEG (« Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique », ex-Club des Bandes Dessinées) dénonce l'arbitraire et la nocivité de l'interdiction de Barbarella, mesure lourde de conséquences pour l'avenir. Il demande à ses membres, ainsi qu'à toutes les personnes attachées à la liberté d'expression, de contresigner cette protestation et de la diffusion largement pour que nous ne connaissions pas, par les vertus de l'escalade, une nouvelle étape où l'on nous demandera de brûler les mauvais journaux qui auront fait l'apologie de Barbarella avant son interdiction[331].

La pétition ne rencontre qu'un écho limité, mais la circulation de l'œuvre ne s'en trouve pas stoppée. D'une part, nombre d'exemplaires avaient sans doute été vendus rapidement, avant la mise en application de la loi ; par ailleurs, Éric Losfeld, dans un de ces menus détournements des rigueurs de la censure dont il est coutumier[332], réédite l'ouvrage à l'identique, cette fois-ci sous le label Eric Losfeld, et non plus « Le Terrain Vague », et cette version n'est pas formellement interdite[333]. *V-Magazine,* dans la foulée de « Barbarella », avait constitué un modeste vivier pour cette bande dessinée « adulte », en accueillant en particulier la série « Scarlett Dream » scénarisée par Claude Moliterni et Robert Gigi, dont Losfeld tire également un album en 1967 – et, même clandestin, l'effet de mise en série a pu stimuler les ventes de *Barbarella*.

Surtout, la circulation internationale de l'ouvrage va rendre la loi complètement caduque. Dans un premier temps, les rééditions à l'étranger permettent aux libraires de contourner la loi, en vendant des versions étrangères, non frappées d'interdit[334]. Ainsi, en

[331] « La censure barbare est là ! », *Midi minuit fantastique* n°12, 1965.

[332] Voir sur ce point la thèse d'Anne Urbain sur les éditeurs de *curiosa* après 1945.

[333] En l'absence d'un arrêté spécifique, l'ouvrage est en effet autorisé à la vente et à l'affichage.

[334] L'édition américaine n'est pas mentionnée dans les procès-verbaux de la Commission de surveillance ; il n'est pas possible de déterminer si les commissaires ont examiné le titre, mais on peut en douter.

février 1967, Jean Boullet de la librairie Le Kiosque propose, outre la version du Terrain Vague de 1964 (enfreignant donc la loi de 1949) l'édition américaine publiée par Grove Press en 1966, un an après la publication en feuilleton dans la revue littéraire *Evergreen Review*, appartenant au même éditeur. L'ouvrage de 22x28cm, cartonné, présente des caractéristiques formelles très proches du format de Losfeld. Le libraire Jean Boullet ironise même, dans les pages de son fanzine-catalogue, sur la bizarrerie qui lui interdit de parler d'un ouvrage aisément accessible en anglais : son « Dico des BD de A à Z » propose ainsi deux entrées se référant à l'œuvre de Jean-Claude Forest : « B.....A par Jean- Claude Forest : interdit à l'affichage » précède « Barbarella by Jean-Claude Forest : en vente libre ; dans toutes les vitrines[335] ».

Mais alors que la diffusion de ces titres ne peut guère être que confidentielle, l'adaptation cinématographique bouleverse la donne. Comme le résume le biographe de Jean-Claude Forest,

> L'adaptation cinématographique de Roger Vadim, sortie en 1968, a accentué le succès mondial de cette héroïne. Barbarella est devenue un sex-symbol et un personnage emblématique des années 1960. Cette célébrité se révéla aveuglante. De Forest, on ne connaît trop souvent qu'elle, on n'a qu'une perception caricaturale[336].

Avant même de sortir sur les écrans français le 25 octobre 1968, la mise en chantier du film par Roger Vadim, quatorze ans après *Et Dieu... créa la femme*, bouleverse la donne car, outre qu'elle attise une curiosité forte pour le récit, elle offre la possibilité à tous d'évoquer l'héroïne sans craindre la moindre poursuite. En mai 1966, l'annonce de la mise en chantier du film offre ainsi Francis Lacassin l'occasion de revenir sur la censure à laquelle a été soumise Barbarella, dans sa revue *Giff-Wiff*, qui vient de passer chez Pauvert :

> Certains des adversaires de la bande dessinée n'éprouvent pas seulement à son encontre le mépris, l'ignorance ou le dédain, mais un désir de châtier, mutiler, étouffer. En vertu de la croyance barbare selon laquelle le monde des images est le domaine de l'enfance, la commission de l'Education Surveillée [sic.], fonctionnant en vertu de la loi du 26 juillet 1949, prend soin de la moralité des bandes dessinées... et des adultes qui en lisent.
>
> Par extension, on interdit ou supprime des bandes dessinées explicitement destinées aux adultes, sous le prétexte que malgré leur prix élevé, elles peuvent tomber sous les yeux des enfants. Aussi le CELEG a-t-il organisé l'an dernier une campagne de protestation en faveur d'un personnage dont les aventures recueillies en album ont été interdites à la vente aux mineurs, à l'affichage, à la publicité. Sous peine d'aller en prison [sic.], il n'est plus permis de citer son nom ni celui de ses auteurs et éditeurs. Mais ce personnage allant être porté à l'écran par les productions Dino de Laurentiis, il est permis – vive la liberté – de

[335] « Dico des BD de A à Z », *Le Kiosque* n°11, février 1967, p. 49.
[336] Philippe Lefèvre-Vakana, *L'art de Jean-Claude Forest*, Angoulême, Éd. de l'An 2, 2004, p. 6.

parler du film que Roger Vadim va réaliser sous le titre *Les Aventures de Barbarella*, d'après un scénario de Jean-Claude Forest[337].

Mais alors que les effets de la première sortie tonitruante de l'album du Terrain Vague semblaient s'être estompés, la production du film par Dino de Laurentiis redonne une nouvelle actualité aux aventures spatiales de l'héroïne de Forest. Cette superproduction, avec Jane Fonda dans le rôle-titre, s'accompagne en effet de la réédition de l'album. À l'étranger, plusieurs versions du livre sont réalisées en 1968-1969, en Allemagne, en Norvège, en Suède, ainsi qu'aux États-Unis, où l'album reprenant les pages de Forest est aussi accompagné d'une sérialisation du film. En France, une nouvelle version de l'album est réalisée pour la sortie du film. Les différences entre les deux éditions du livre témoignent du déplacement de l'œuvre de Jean-Claude Forest. La luxueuse couverture toilée recouverte d'une élégante jaquette évoquant Lichtenstein laisse la place à une couverture souple, reproduisant un photogramme tiré du film de Roger Vadim, et les dimensions imposantes du volume de 1964 (25x33 cm) sont ramenées à un plus commun 21x27,5 cm. Surtout, le contenu même du récit est minutieusement repris : outre une mise en couleurs différente, Barbarella est systématiquement rhabillée de sous-vêtements là où, dans l'édition originale, elle montrait une nudité qui se cantonnait pourtant aux courbes, et se refusait pudiquement à tout détail anatomique trop audacieux. Ce rhabillage ne va pas sans absurdité, Barbarella déclarant ainsi « Ce ne sera pas la première fois qu'un extra-terrestre contemplera ma nudité » à propos d'un homme-poisson qui ne pourra contempler que ses sous-vêtements[338]... La Barbarella nouvelle, revêtue de sous-vêtements, perd évidemment en charge érotique et en symbole d'une libération féminine. Le succès du film assure toutefois une notoriété nouvelle aux aventures de *Barbarella*, et relance en librairie l'album de Losfeld.

Entre volonté de donner des gages à la censure française et de toucher un public européen élargi, Forest assagit son *space-opera* érotique, avant de le ré-érotiser une première fois en 1974, lors de la sortie d'un remontage au format de poche de *Barbarella*[339]. Pour l'occasion, Forest reprend l'érotisme tel qu'il était proposé dans la version de 1964, avec une Barbarella dévêtue. En 1984, la dernière mutation éditoriale

[337] Francis Lacassin, « La Bande dessinée, art mineur réservé aux mineurs ? », *Giff-Wiff* n°20, mai 1966, p. 3.

[338] Jean-Claude Forest, *Barbarella*. Paris, Éric Losfeld éditeur, 1968, p. 13.

[339] Jean-Claude Forest, *Barbarella*. Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1974. Voir *infra* pour plus de détails concernant l'adaptation au format de poche du titre. L'ouvrage sort la même année que le deuxième volume des aventures de *Barbarella*, *Les Colères du Mange-Minutes*, qui reprend des épisodes publiés dans *V Magazine* depuis 1968, sous forme d'un ouvrage s'inspirant étroitement du premier volume de Losfeld ; l'éditeur suisso-français Rolf Kesselring n'est cependant pas inquiété pour ce titre, adapté dès l'année suivante en livre de poche.

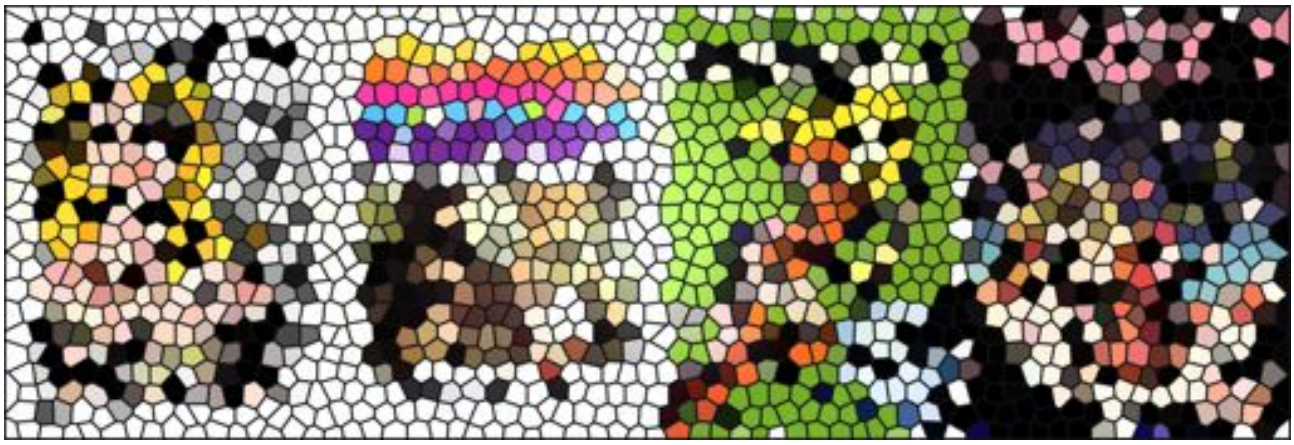
majeure du personnage est opérée dans une édition par Dargaud des deux premiers volumes de la série dans sa collection « Les Héroïnes de la bande dessinée[340] ». Cette réédition accomplit un double déplacement du sens de l'œuvre par rapport à la première édition de 1964, contribuant dans les deux cas à faire rentrer *Barbarella* dans le rang. Après sa réédition au format de poche, Barbarella subit en effet à l'occasion de cette réédition deux déplacements, l'un qui s'inscrit dans la reprise des dessins originaux de Forest, décidément constamment remaniés, et l'autre dans l'appareil paratextuel qui tente de jalonner l'horizon de lecture de l'œuvre.

Ill. 47 Jean-Claude Forest, *Barbarella*. Paris, Le Terrain Vague, 1964 ; Paris, Losfeld, 1968 ; Paris, Les Humanoïdes associés, 1994.

La transformation la plus spectaculaire s'opère au niveau de la représentation de la nudité ; poursuivant l'entreprise de resexualisation de son œuvre entamée à partir de 1974, Jean-Claude Forest propose une Barbarella à la nudité plus agressive. Ses courbes sont ainsi accentuées, les seins sont désormais ornés de tétons, et la toison pubienne de Barbarella fait son apparition ici et là. La bichromie, au moment de l'adaptation en livre de poche, a été abandonnée pour laisser la place au noir et blanc. Là où la couleur permettait de donner un certain volume au dessin, Forest, en passant au noir et blanc, couvre de hachures son dessin, noircit les arrières-plans pour redonner de la profondeur à ses constructions. Le visage de Barbarella, très arrondi en 1962, est repris pour offrir une homogénéité graphique avec la Barbarella des dernières nouveautés. L'aile du nez se

[340] Deux titres supplémentaires ont été publiés entre-temps mais ne sont pas inclus dans la réédition Dargaud : *Le Semble-Lune*, publié chez Pierre Horay en 1977, et *Le Miroir aux tempêtes* en 1982 chez Albin Michel ; Jean-Claude Forest assure le scénario de ce dernier titre, mais en délègue le dessin à Daniel Billon.

durcit, le menton perd en arrondi et la chevelure gagne en volume ; Barbarella y perd en ingénuité, et gagne en maturité. Cette évolution dans la représentation graphique de son héroïne ne manque pas d'être paradoxale ; tout en se livrant à une homogénéisation de son style, à la manière d'un Hergé retravaillant constamment ses albums, Forest accentue la sexualisation du premier épisode alors même que l'érotisme passe par la suite au second plan de la série. À cet ensemble de transformations de l'esthétique de Forest, opérées de la main même de l'auteur, s'ajoutent un autre type de déplacement, effectué par l'éditeur. La mise en livre et la mise en collection de *Barbarella* proposent en effet un protocole de lecture assez éloigné de celui qu'offrait, vingt ans auparavant, le livre d'Éric Losfeld.



Ill. 48 Quatre éditions successives du même ouvrage : Jean-Claude Forest, *Barbarella*. Paris, Le Terrain Vague, 1964 ; Losfeld, 1968 ; Librairie générale française (« Le Livre de poche »), 1974 ; Dargaud (« Les Héroïnes de la bande dessinée »), 1984.

Le titre même de la collection, « Les héroïnes de la bande dessinée », réduit Barbarella à son sexe et, de fait, l'ensemble du paratexte semble guidé par une volonté de ramener Barbarella à son identité de genre. Le choix d'une titraille et d'un bandeau de couleur rose essaie de redoubler, sans finesse, la délimitation de la collection. L'illustration retenue en couverture reprend un détail de la case dans laquelle Barbarella chute dans la volière de la reine. Les jambes écartées, le corps chutant dans le vide, Barbarella s'y trouve réduite à l'impuissance, entourée des oiseaux qui vont déchiqueter sa combinaison pour exposer sa nudité. Singulier choix pour incarner cette héroïne qui, en 1962-1964, se distinguait au contraire par son identité affirmée. Chez Losfeld, Barbarella incarnait une femme décidée, énergique et pleinement libérée, décidant elle-même de sa prochaine destination à chaque nouveau chapitre, choisissant ses amants extra-terrestres ou mécaniques. Chez Dargaud, Barbarella y incarne, en couverture, une soumission de la femme réduite à sa sexualité. Si la représentation de la sexualité s'est banalisée, et que la bande dessinée « pour adultes » est sur le point de constituer un segment éditorial suffisamment significatif pour se voir distingué de la bande dessinée par le Syndicat national des éditeurs, Barbarella perd

indubitablement, dans le processus, une large part de sa dimension subversive. De femme libre au début des années 1960, elle se trouve au milieu des années 1980 réduite à l'objet de fantasmes masculins telle que le film l'avait, déjà, largement construite.

Barbarella témoigne ainsi de la banalisation de la représentation de la sexualité, et d'une progressive constitution de la bande dessinée pour adultes comme segment éditorial à part entre le milieu des années 1960 (la première édition du titre au Terrain Vague) et le milieu des années 1970 (l'adaptation du titre en « Livre de poche », un an avant la publication de *La Ballade de la mer salée* par Casterman). Le fait que la postérité ait retenu Losfeld comme date essentielle du basculement de la bande dessinée dans un âge adulte, plutôt que la publication dans les pages de *V Magazine*, rend compte de la spécificité française de l'écriture de l'histoire de la bande dessinée. Celle-ci reste encore largement tributaire d'un imaginaire culturel de l'émancipation contre la censure ; si *V Magazine* a été interdit, Barbarella n'y avait pas encore fait son apparition. Surtout, si une avant-garde peut se forger dans le creuset d'une certaine presse alternative, que celle-ci se revendique d'un certain *underground* ou d'une contre-culture (*Métal hurlant, Fluide glacial*) ou non (*V Magazine*), c'est dans l'espace de la librairie que la bande dessinée gagne ses lettres de noblesse. En adoptant la forme-livre, et une version particulièrement luxueuse du livre de bande dessinée, Barbarella se trouve subitement arrachée à la sphère d'une production sérielle vouée à des usages masturbatoires dans une presse de pin-ups, pour être incorporé à un champ sulfureux, mais nettement plus légitime. En gagnant les pages d'un volume fastueusement relié, *Barbarella* ne fait donc pas que conquérir une forme d'unité de la lecture contre le fractionnement de sa publication périodique ; elle devient une lecture qui requiert l'usage des deux mains[341] ouvrant, ainsi, la voie à une reconnaissance de la bande dessinée comme relevant en plein de la sphère du livre.

La légitimation de la bande dessinée par la forme-livre s'opère donc de manière privilégiée dans le domaine de la bande dessinée « pour adultes » ou, pour désigner le genre plus directement, la bande dessinée érotique. Le livre permet de discriminer l'érotisme de la pornographie, de construire l'espace social de la représentation du sexe. En effet, au milieu des années soixante, on assiste parmi les publications de petit format à une multiplication des titres explicitement destinés aux adultes. Max Canal, qui publie à travers sa société Édi-Europ des récits de guerre en petit format (*Alerte, Tobrouk, Torpilles*...) pour un lectorat jeune, spécialise dans la deuxième moitié des années 1960 ses éditions de

[341] Jean Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.

Poche dans le petit format érotique : alors qu'en 1965, les éditions de Poche déclinent *Juliette de mon cœur* en petit format, l'année suivante plusieurs titres font leur apparition, mentionnant en sur-titre « bandes dessinées pour adultes » : *Kriminal, Zakimort,* puis à partir de 1967 *Belfagor, Demoniak, Goldrake*, *Infernal, Messaline*... Si le titre n'est pas suffisamment explicite, le sur-titre achève de nouer le pacte de lecture, à la fois pour tâcher de prévenir l'hostilité de la Commission de surveillance et de contrôle, et pour appâter le lecteur avec la promesse d'une lecture transgressive. La bande dessinée « pour adultes », qui n'émerge que ponctuellement dans la librairie avant le début des années 1970, se structure donc très vite dans le secteur du petit format. Après 1970, Georges Bielec, ancien employé de Max Canal, va largement exploiter et structurer ce secteur éditorial avec sa maison, Elvifrance, qui se spécialise dans la bande dessinée érotique, et devient en deux ans la cible privilégiée de la Commission – incarnant une forme d'enfer culturel. Le petit format concourt donc à dessiner un espace de la pornographie lorsque le livre, lui, réussit à conférer une relative dignité aux évocations et représentations de la sexualité[342].

Forme culturellement liée à la parole sacrée, le livre recueille une part de sa sacralité, transmise à la bande dessinée en quête de légitimité. Emmanuèle Payen rappelle le pouvoir de sacralisation dont se trouve investi le codex dans la culture occidentale :

> L'apparition de la forme codique qui subsiste encore aujourd'hui a coïncidé avec les balbutiements de l'ère chrétienne, à tel point que l'objet s'est confondu pendant de nombreux siècles avec la parole divine qu'il avait devoir de transmettre, et en a revêtu les attributs. Lieu de la parole absolue, de la vérité et du pouvoir, le livre s'est d'abord développé dans une quasi-hégémonie comme forme tangible de l'existence de l'immatériel, l'espace d'une Révélation sans cesse proclamée – et transmise par le texte – puis comme l'étape incontournable dans la validation et la transmission des connaissances d'un univers qui reste à ordonner. Et quand, à la Renaissance, le lien entre la religion et le livre se distend, lorsque les écrits ne sont plus seulement religieux mais deviennent également traités de sciences, de philosophie, de médecine ou d'astronomie, le livre bénéficie encore d'assez d'aura pour rester l'instrument de légitimation du discours[343].

Mais au-delà d'une sacralité symbolique qui se transmettrait ainsi à travers la forme du livre, le livre de bande dessinée se trouve porteur d'une légitimation par sa capacité à discriminer l'espace social de la lecture. En adoptant la forme la plus noble de la culture écrite, la bande dessinée ne s'approprie pas seulement une forme symbolique ; elle tâche également de s'arracher au stigmate du populaire et du paralittéraire. Il nous paraît symptomatique, de ce point de vue, que les militants de la légitimation d'un neuvième art adoptent les formes d'édition les plus luxueuses (albums à l'italienne, impression en offset,

[342] Sur la dichotomie entre érotisme et pornographie, voir notamment Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la III^e^ République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989.

[343] Emmanuèle Payen, « La Bibliothèque et l'œuvre, entre savoir et création », dans Emmanuèle Payen, *Les bibliothèques dans la chaîne du livre*, Paris, Cercle de la librairie, 2004.

dos toilé, tranchefiles, jaquettes...). De Losfeld publiant les aventures érotiques des premiers bédéphiles (Jean-Claude Forest, Claude Moliterni, tous deux adhérents de la première heure du Club des bandes dessinées) aux luxueux albums édités par la Société d'études et de recherches graphiques (SERG) sous la houlette du même Claude Moliterni, il y a bien une continuité dans la volonté de s'affranchir du soupçon de vulgarité par l'adoption de la forme la plus noble d'imprimé. Lorsqu'au milieu des années 1970 les repreneurs de la librairie Futuropolis se lancent dans l'édition, ils reprennent à leur compte ce choix d'un livre de qualité, à la confection irréprochable permettant de se démarquer aussi bien de l'album courant que de cette bande dessinée qu'on ne lit que d'une main.

Ce surinvestissement dans la qualité formelle d'une bande dessinée qui se revendique ouvertement comme forme d'expression adulte n'est cependant pas général : les éditeurs venus d'une presse qu'on peut qualifier sommairement d'alternative (fanzinat, presse rock, *small press* contre-culturelle, etc.) font au contraire le choix de formes de livres d'une qualité formelle bien moindre. Le cas le plus emblématique est sans doute celui de la deuxième « série bête et méchante » des éditions du Square, qui de 1970 à 1979 publie soixante-six ouvrages parmi lesquels une immense majorité de récits s'apparentant à la bande dessinée, mais aussi quelques titres signés de Cavanna ou du Professeur Choron. L'érotisme y a d'ailleurs sa place, puisque c'est dans cette collection que sont publiés six tomes des aventures de Paulette, sur scénario de Wolinski et dessins de Georges Pichard, parues dans *Charlie mensuel* à partir de 1970. Quand la *Blanche Épiphanie* de Lob et Pichard, prépubliée dans *V Magazine* dans le sillage de « Barbarella », est publiée par la SERG, c'est sous la forme d'un volume broché, mais de dimensions imposantes, et recouvert d'une jaquette ; lorsque les éditions du Square éditent *Paulette*, c'est sous la forme d'un volume aux caractéristiques physiques plus ordinaires.

Pourtant, là aussi, la forme-livre en vient à transformer peu à peu la série. « Paulette » apparaît en janvier 1970, sous la forme d'une série délibérément débridée, parodie des rebondissements de romans-feuilletons. Le résumé des épisodes précédents dans le n°22, note Bernard Joubert, aurait pu servir tous les mois : « Paulette se retrouve Dieu sait où, après des aventures épuisantes. Mais tout ça, c'est du passé. il n'y a que l'avenir qui compte. Et l'avenir de Paulette, c'est ce que vous allez lire. Et quand vous l'aurez lu, ce sera du passé. C'est comme ça, la vie[344] ». Pauvre milliardaire, Paulette passe son temps à se faire kidnapper, à s'échapper pour se refaire kidnapper... Fille de grands bourgeois

[344] Georges Wolinski, Georges Pichard, « Paulette », *Charlie mensuel* n°22, novembre 1970.

indocile et généreuse, nymphomane et fleur-bleue tout à la fois, ne cesse d'être enlevée par des proxénètes, des émirs, des illuminés, des Hell's Angels, des nazis. Elle y croise pêle-mêle des maoïstes, Jean Royer, Ali Baba, Howard Hugues, Hitler... Mais si, dans un premier temps, la bande est conçue uniquement pour la presse, « la reprise des épisodes en albums amène à calibrer autrement les scénarios. Le feuilleton échevelé se calme en 1973, avec « Ras-le-bol-ville », un récit développé sur 63 pages[345] ». Dans cet épisode, Paulette et Joseph assistent à une projection du film *L'An 01*, le film de 1973 réalisé par Jacques Doillon, Gébé, Alain Resnais et Jean Rouch adapté du récit de Gébé, publié dans *Politique hebdo* puis *Charlie mensuel,* avant d'être republié en livre par les éditions du Square en 1972 dans la collection « Bête et méchante ».

Face au film, les deux personnages principaux, Paulette et Joseph, sont partagées ; les péripéties se rapportent toutes, dans le livre, au débat autour du film ; le récit marque donc un tournant dans la construction narrative de la série, qui opère sa conversion au modèle de l'histoire qui se déploie sur l'espace de 63 pages.

Ainsi, l'album forge partiellement l'espace narratif de la bande dessinée pour adultes. Réduite pour l'essentiel aux avant-gardes par les historiens du neuvième art, la bande dessinée pour adultes est souvent ramenée à une poignée d'aventures de presse. *Pilote* fait alors figure de creuset d'où germe une seconde génération de publications (*Métal hurlant, L'Echo des Savanes, Ah ! Nana*…). Pourtant, plusieurs éditeurs des avant-gardes se tiennent délibérément à l'écart des circuits de presse pour investir au mieux la forme-livre : c'est notamment le cas de Futuropolis. Le poids croissant des ventes en librairie dans l'économie de la bande dessinée, et la fragilisation progressive des titres de presse dès la fin des années 1970, amorcent un changement de modèle économique. Alors que la bande dessinée pour enfants publiée en album n'est, pour l'essentiel, qu'une extension des illustrés, les récits pour adultes trouvent un espace nouveau dans la forme-livre. La diversification formelle offerte par la visibilité croissante des pratiques adultes de lecture de la bande dessinée trouve même une traduction aux frontières de la dignité culturelle, dans les sex-shops.

[345] Bernard Joubert, « Paulette, un feuilleton agité », *Neuvième Art* n°12, janvier 2006, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article406 (consulté le 17 août 2013).

2. Ces albums qu'on ne lit que d'une main : quelle bande dessinée pour les sex-shops ?

La conversion croissante des récits de bande dessinée sous forme d'albums n'empêche pas la persistance d'un abondant secteur de publications périodiques spécialisées dans les récits érotiques ou pornographiques ; au contraire, on le verra, le petit format reste un secteur d'importance centrale dans cette édition pornographique, hiérarchisant publications populaires et formes plus nobles. Au tournant des années 1980, cette place croissante de l'album érotique donne même naissance à l'une des formes-limites de notre corpus, celle de l'album qui ne se lit que d'une main, pour reprendre la formule de Jean-Marie Goulemot[346] : la bande dessinée de sex-shop.

On touche là aux bornes de notre sujet, puisque ces produits sont, par définition, particulièrement difficiles à repérer. Les éditeurs qui ont pu s'aventurer dans ce créneau se sont en effet dérobés aux obligations du Dépôt légal, et la faible légitimité de ces productions n'a guère facilité leur conservation, bien que certaines de ces publications aient gardé un étroit cercle d'amateurs. Reconstituer le paysage de l'édition de bande dessinée pornographique dans les années 1970-1980 aurait de loin dépassé les limites temporelles que nous pouvions accorder à ce phénomène dans le cadre de notre sujet. Aussi nous sommes-nous concentrés sur une poignée de titres que les hasards de la recherche ont mis entre nos mains, et dont le caractère représentatif risque fort d'être réduit. Les productions des éditions CAP semblent pionnières dans ce créneau – voire solitaires. Jean Carton, éditeur niçois de romans et de romans-photos pornographiques, s'intéresse dans la deuxième moitié des années 1970 à la bande dessinée érotique et pornographique. Il rachète en effet une revue érotique titrée *Multi*, dont le format s'inspire d'*Union*, et qui publie sous forme d'albums brochés des récits passés par les pages de *Bédéadult'*, témoignant des circulations intenses et méconnues de l'édition érotique au livre, du commerce du sex-shop à la librairi[347]e. On peut en prendre comme témoin *Liz et Beth*, publié en trois volumes brochés en 1980.

Le récit est signé d'un pseudonyme-calembour, G. Lévis, bientôt redoublé d'un crédit scénaristique accentuant le calembour, de Monage. Derrière ces deux pseudonymes se cache la figure de Jean Sidobre. Né en 1924 à Toulouse, ayant commencé sa carrière dans la peinture de foulards et d'ombrelles, il entame, sous divers pseudonymes une carrière

[346] Jean Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, *op. cit.*

[347] Pour un exemple de l'insertion de ces albums dans un ensemble de publications à caractère masturbatoire, voir l'annexe IV.

d'illustrateur après la Seconde Guerre mondiale, signant Sylvia ses bandes dessinées sentimentales pour le magazine féminin *Eve,* et collabore à *Intimité, A tout cœur* et *Nous Deux.* Dans *L'Intrépide*, il met en scène les aventures de l'agent de la CIA Jim Dynamic, du détective fumeur de pipe Steve Hollygan, et adapte quelques épisodes d'« OSS 117 » de Jean Bruce dans l'hebdomadaire humoristique *Le Hérisson*. Il collabore également à *Mireille* où il anime de 1959 à 1963 le personnage vedette, et travaille épisodiquement pour *Vaillant*[348]. « L'image qui se dégage alors de Jean Sidobre est celle d'un faiseur talentueux certes, mais surtout d'un auteur scrupuleux qui s'efface bien volontiers derrière ses œuvres et ses personnages[349] ». Dessinateur de bande dessinée, Jean Sidobre est également illustrateur de livres pour la jeunesse, et réalise à partir du début des années 1970 de nombreux travaux pour les éditions G.P. (*Babette*) et surtout Hachette, où il devient un pilier de la « Bibliothèque rose », où il réalise les illustrations du *Club des Cinq* d'Enid Blyton puis de Claude Voilier, avant de se voir confier la série *Alice* au tournant des années 1980.

Alors qu'il entame sa nouvelle carrière d'illustrateur de livres pour enfants, Jean Sidobre tente sa chance dans la bande dessinée érotique, sous le pseudonyme de G. Lévis, et publie les aventures de Liz et Beth dans les pages de *Multi,* revue mensuelle de petit format lancée fin 1975 publiant articles sur la sexualité, courrier des lecteurs et petites annonces de rencontres[350]. G. Lévis y entame sa bande dessinée à suivre, sous le titre « Multi love ». La revue est interdite de vente aux mineurs début 1977 ; entre-temps, elle a été racheté par Jean Carton, figure centrale de l'histoire de la bande dessinée érotique, qui compile le feuilleton « Liz et Beth » dans de petits fascicules de presse, toujours sous le titre *Multilove*, interdit de vente aux mineurs en janvier 1978[351]. La série passe alors dans les pages de *Bédéadult*, revue de bande dessinée mensuelle lancée en février 1979 par Jean Carton, par l'intermédiaire de ses diverses sociétés : Société européenne de dustribution Editions du Miroir (SEDEM), Côte d'Azur Publications (C.A.P.), Centre audiovisuel de Production (C.A.P.), Loempia / Magic-Strip, puis Création Art presse (C.A.P.)[352]. Cet éditeur roublard défriche intensément le marché de la bande dessinée de sex-shop, dont les albums Neptune, qui en sont dérivés, constituent l'une des faces les plus visibles. G. Lévis

[348] Gilles Ratier, « Liz et Beth et Bédéadult' », http://bdzoom.com/7365/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-liz-beth-et-bedeadult/ (consulté le 12 juillet 2013).
[349] Romain Brethes, « Vive l'ampleur », *Liz et Beth. Edition définitive*. Paris, Delcourt, 2010, p. 3.
[350] Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, *op. cit.*, p. 632.
[351] *Ibid.*
[352] *Ibid.*, p. 105.

poursuit ensuite sa double carrière, en publiant plusieurs albums érotiques aux éditions spécialisées Dominique Leroy, parmi lesquels une adaptation des *Petites filles modèles* ou de *Nouvelles aventures de Liz et Beth*.

Ainsi, la série de Sidobre amène Jean Carton à s'intéresser au secteur de la bande dessinée érotique, passant du petit format *Multi Love* à *Bédéadult'*, qui devient fin 1982 *Bédé Adult'*, passant pour l'occasion au *hard*, avec des représentations explicites des sexes. Les séries publiées dans les pages de ces revues sont reprises dans des récits autonomes, sous forme de fascicules vendus en sex-shops. Les éditions Côte d'Azur Publications (C.A.P.), l'un des labels de Jean Carton, proposent par la suite plusieurs types de publications sous forme d'albums, ou proches de l'album. *Le Triangle noir*, par exemple, se présente certes comme un magazine mensuel. Pourtant, son format (20,5 x 28 cm), sa pagination (48 pages), son dos carré en font un objet proche de ces albums souples qui se font plus rares, avec des couvertures souples et un seul récit développé sur une grosse quarantaine de pages. Par ailleurs, sans doute en partie parce que l'éditeur opère aux marges de la loi, si les publications sont explicitement présentées comme mensuelles, seul un numéro les différencie : aucune date ne vient préciser le mois ou l'année concernés... Surtout, le paratexte éditorial qui accompagne ces publications de C.A.P. les insère dans un ensemble d'objets destinés à accroître la vigueur sexuelle (dragées « Kolossal Sex », appareils de développement du pénis...) et surtout de romans et romans-photos aux titres sans détours : *Le Triangle noir* n°19 propose ainsi, en guise de lectures complémentaires, *Anastasia et ses fantasmes, Secrets humides, Soeur salope, « V » comme vice, Régine et ses chiens* ou encore, dans les romans-photos, *Viols de minettes* ou *Orgies au bordel chinois*. Le récit dessiné lui-même s'apparente plutôt à une forme de farce polissonne, pendant laquelle le jeune François Vit Long se trouve confronté à quelques péripéties scabreuses montrant qu'il porte bien son nom et, si les pilosités pubiennes sont récurrentes, le vit en question n'est pour sa part jamais représenté. Mais d'autres publications du C.A.P. contemporaines de ce récit représentent explicitement des sexes masculins, comme *La Reine radieuse*, une publication indiquée comme un hors-série de la revue *SexBulles*, et visiblement inspirée du succès des collections de bande dessinée historique ; cet exemplaire d'une collection « les Amours de l'histoire » se penche cette fois sur la sexualité des pharaons, et multiplie les représentations des membres des pharaons, de leurs esclaves nubiens, etc.

Les ouvrages diffusés par C.A.P. se présentent ainsi comme des formes intermédiaires entre le magazine et l'album, avec des publications contenant un seul récit suivi, reprenant

d'ailleurs la segmentation générique courante dans l'édition d'albums : récits historiques (*Les Croisades de l'amour*), science-fiction (*Vihila planète des perversions, Yolanda et les voluptés cosmiques*), récits de guerre (*Sections spéciales du sadisme SS*)... Les récits se développent à chaque fois sur une quarantaine de pages, la plupart du temps en couleurs, et parfois même sous une couverture cartonnée, comme *Duke White*, western qui narre les tribulations d'un officier prussien déserteur, des bordels de Hambourg aux jouissances du Nouveau Monde, sous la plume de Robert Leguay, figure centrale de l'éditeur tourquennois Artima pour qui il anime pendant une décennie *Tim l'audace*, avant de signer plusieurs titres chez Impéria et de se reconvertir, à la fin des années 1970, dans la bande dessinée pornographique. La plupart de ces récits sont donc des reprises de récits publiés dans les diverses publications périodiques de Jean Carton.

Passés sous forme de livres, les albums se trouvent insérés dans une constellation d'objets et de livres spécifiquement ancrés dans l'univers du sex-shop, qui font toute l'originalité de ces quelques albums par rapport aux publications plus sages de Dominique Leroy, par exemple. Les scènes sexuelles en elles-même peuvent y être parfois des plus scabreuses, elles restent reliées à l'horizon de la librairie et du récit coquin, et non de l'artefact pour accroître la vigueur et du roman-photo d'orgies et de viols... La bande dessinée pornographique permet ainsi de contribuer à une diversification des formats, des publics et des canaux de diffusion, et si l'expérience a tourné court, les sex-shops ont pu représenter pendant quelques années un marché alternatif au sein duquel proposer des albums de bande dessinée. Cette production, qui concentre sur elle les marqueurs d'illégitimité – absence de dépôt légal, publicités pour des produits destinés à accroître la vigueur sexuelle, anonymat fréquent des auteurs – constitue un prolongement de l'espace de la bande dessinée érotique. Mais entre des ouvrages onymisés, vendus officiellement en librairie, et ces fascicules ou albums de qualité formelle moindre, entre l'espace de la librairie et celui du sex-shop, passe la frontière en construction entre érotisme et pornographie.

3. Élaborer la bande dessinée pour adultes, inventer de nouveaux formats de publication

L'érotisme ne constitue évidemment qu'une des voies de construction d'une bande dessinée « adulte », mais aussi la plus problématique, dans la mesure où la prétention de la bande dessinée à s'adresser à un lectorat adulte se noue alors, au milieu des années 1960, comme un problème social. La diversification vers un lectorat plus âgé peut s'opérer par

l'adoption d'un registre thématique plus adulte ; les collections « Bête et méchante » et « Bouquins Charlie » incarnent cette diversification thématique, tout comme les recueils des chroniques dessinées par Bretécher dans *Les Frustrés* ont pu représenter de nouvelles directions.

Mais c'est aussi matériellement que la bande dessinée adulte fait advenir de nouvelles pratiques de lecture, engage des rapports nouveaux à la consommation de bande dessinée. De ce point de vue, la deuxième moitié des années 1960 représente le tournant décisif. Car alors que les albums d'Astérix édités par Dargaud se soumettent à un standard industriel auquel les deux auteurs ne semblent guère manifester d'attention soutenue, d'autres éditeurs entreprennent de proposer de nouveaux formats de publication dégagés des héritages de ce moule de l'album enfantin. À la fin de la décennie, la SERG entreprend des rééditions patrimoniales qui font l'objet d'attentions luxueuses faisant émerger les réflexes bibliophiliques dans la réédition patrimoniale de bande dessinée (VOIR INFRA). Mais la rupture la plus importante est sans doute celle exercée par Éric Losfeld, qui tourne assez largement le dos aux standards de l'édition enfantine pour explorer de nouvelles esthétiques du livre de bande dessinée. Et si son catalogue reste réduit à une poignée de titres, parmi lesquels tous ne sont pas également mémorables, Losfeld incarne le tournant vers une édition soucieuse d'offrir aux œuvres publiées l'écrin d'un livre tirant parti pleinement des potentialités graphiques de la bande dessinée. Art de l'espace et du dessin, la bande dessinée se découvre ainsi de nouvelles frontières lorsqu'il devient envisageable de jouer sur les tailles des planches, les techniques d'impression, les rabats des jaquettes, la qualité des papiers... Si Losfeld n'a fait qu'ouvrir la voie, d'autres après lui sauront se souvenir de ses intuitions et les prolonger, en particulier Futuropolis qui va cultiver la distinction matérielle de l'éditeur par des formats atypiques et des choix éditoriaux à contre-courant des pratiques communes. Si la postérité a d'abord retenu le *Barbarella* de Jean-Claude Forest en 1964, le *Lone Sloane* de Philippe Druillet en 1966, l'*Epoxy* de Jean Van Hamme et Paul Cuvelier en 1968, ou encore les deux titres de Guy Pellaert (*Jodelle*, 1966 et *Pravda la Survireuse*, 1968), il nous semble que c'est aux marges de la bande dessinée que Losfeld a établi de manière la plus frappante sa singularité, en publiant justement des œuvres qui défient les classifications hâtives qui assigneraient aisément une œuvre à un médium particulier. C'est le cas en particulier de la *Saga de Xam* de Nicolas Devil et d'*Et on tuera tous les affreux*, adaptation du roman de Vernon Sullivan.

Saga de Xam détonne à plusieurs titres dans le paysage alors naissant d'une bande dessinée « pour adultes ». Nicolas Deville, qui raccourcit astucieusement son nom pour

s'offrir un élégant pseudonyme, fait en effet figure d'OVNI dans la scène éditoriale de l'époque. Contrairement à un Jean-Claude Forest ou à un Paul Cuvelier, ce n'est en rien un vieux routier de la presse enfantine profitant de l'appel d'air exercé par Losfeld, ni un jeune artiste introduit dans les milieux *underground* et qui débute là une carrière prometteuse, comme c'est le cas de Philippe Druillet ; Nicolas Devil ne signe en effet que deux ouvrages de bande dessinée, avant de rentrer au Québec où il enseigne la philosophie dans un Cegep jusqu'à sa retraite, en 2009[353]. Le deuxième titre, *Orejona*, publié en 1974 par Kesselring, reprend largement les principes déjà posés dans *Saga de Xam*. L'ouvrage est en effet un épais cadavre exquis ; à partir d'une trame élaborée par le sulfureux réalisateur Jean Rollin[354], Nicolas Devil réalise cet ouvrage qui rassemble des contributions diverses, parmi lesquelles Philippe Druillet. Le récit y est particulièrement déjanté, et le lecteur croise pêle-mêle Allen Ginsberg, Barbarella, les Stones, H.P. Lovecraft, John Lennon, Cassius Clay, des Hell's Angels et des provos...

Plus que le récit débridé, c'est surtout le graphisme très imprégné de culture psychédélique qui frappe, ainsi qu'une mise en page radicale. L''épais volume (110 pages cartonnées) reste d'une taille proche des standards (25x32 cm), mais Nicolas Devil choisit la surcharge et une esthétique de la saturation, aussi bien dans les dessins que l'auteur complique à loisir, que dans les textes, par moments illisibles à l'oeil nu. Et l'ouvrage est d'ailleurs vendu initialement avec une loupe, placée dans un étui dédié ! Alors que Dargaud se livre à une offensive sur le terrain des albums Astérix, Losfeld place ainsi en librairie un ouvrage qui s'éloigne radicalement des formes classiques de l'album de bande dessinée ; alors que le *Barbarella* de Forest pouvait encore passer pour un élargissement de l'espace du livre, *Saga de Xam* fait voler en éclats le canon du livre, et ouvre l'espace des possibles.

Et on tuera tous les affreux présente un cas de figure similaire de volonté de dépasser les frontières de la bande dessinée. Comme Nicolas Devil, Alain Tercinet reste en effet un nom largement inconnu dans la bande dessinée. Né en 1935, Alain Tercinet réalise à partir de la deuxième moitié des années 1960 des illustrations, en particulier pour les couvertures de la collection « Club du livre d'anticipation ». Auparavant, on retrouve le nom d'Alain Tercinet dès les débuts du Club des bandes dessinées, où il anime le club Red Ryder[355] ;

[353] « Le Cégep de Matane reconnaît le travail de ses employés », Communiqué du CEGEP de Matane, http://www.cegep-matane.qc.ca/medias/Communiques/20090605reconnaissance_09.pdf (consulté le 16 septembre 2013).
[354] Né en 1938, décédé en 2010, le réalisateur spécialisé dans les vampires, qui signe de nombreux films pornographiques, n'est en 1967 qu'au tout début de sa carrière, puisque son premier long-métrage, *Le Viol du vampire*, ne sort que l'année suivante.
[355] *Giff-Wiff* n°9, mars 1964, p. 47.

lors de la scission entre Celeg et Socerlid, il prend parti pour le Celeg, et devient dès le n°11 de septembre 1964 maquettiste de *Giff-Wiff*, qui n'est pas encore publié par Pauvert. À partir de 1965, l'organigramme du festival de la bande dessinée de Lucca mentionne la présence au sein du jury de sa femme, Nicole, de 1965 à 1968. Ce sont pourtant là les seules contributions connues d'Alain Tercinet, qui oblique peu après vers le journalisme musical. Le goût marqué dont il fait preuve pour le be-bop a d'ailleurs pu jouer comme un élément de rapprochement avec l'univers de Boris Vian.

Publié en 1946 aux éditions du Scorpion, *Et on tuera tous les affreux*, est publié sous le pseudonyme de Vernon Sullivan, Boris Vian n'étant présenté que comme traducteur. L'adaptation en 1967 par Alain Tercinet continue à présenter Boris Vian comme le simple traducteur de ce roman noir burlesque. Mais plus qu'une simple mise en images du récit de Boris Vian, l'ouvrage propose une double narration très singulière, qui pourrait être comprise soit comme une démarche avant-gardiste particulièrement radicale, et sans équivalent depuis lors, soit comme une reprise décalée des dispositifs narratifs mis en œuvre par la collection « Belles Histoires – Belles Vies », notamment. En effet, l'ouvrage organise une double narration ; loin d'adapter le roman en bande dessinée, Tercinet superpose deux modes narratifs, celui du texte en deux blocs horizontaux par page, et celui du récit en images, à raison de deux blocs de deux strips chacun par page. L'ouvrage peut donc être lu en texte intégral, ou feuilleté pour n'en parcourir que les images. La rareté des dialogues (présents dans le bloc de texte sous-jacent) complique une simple lecture cursive, mais le caractère échevelé de l'intrigue de Vian rend presque cette expérience possible – à ceci près qu'elle exacerbe encore les trépidations du récit. L'articulation texte / dessin y est donc particulièrement rudimentaire, assez proche au fond du fonctionnement des récits didactiques de la collection « Belles Histoires – Belles Vies » et, avant eux, du récit en image spinalien. Mais Tercinet s'appuie ici sur un texte déjà bien éloigné du canon littéraire, et se l'approprie en mêlant continuellement les styles graphiques, insérant extraits de gravures ou clairs-obscurs expressionnistes au milieu de vignettes caractérisées par un style naïf, où les personnages apparaissent comme dessinés à la règle. Le résultat est des plus déroutants, et il n'est guère étonnant que l'ouvrage soit ignoré de la plupart des argus de la bande dessinée : malgré l'intense travail de reformulation de la nature des mécanismes qui forgent cet art hybride, il y a loin de la coupe aux lèvres, et l'imbrication stricte du texte et de l'image reste encore un critère largement dominant, qui exclut des œuvres atypiques comme celle-ci.

4. L'Imagerie Pellerin : archaïsmes et modernités du récit en images

Parmi les ouvrages adoptant des formats inhabituels, une place à part doit sans doute être accordée aux deux albums réalisés par l'imagerie Pellerin d'Epinal. Active depuis 1735, l'imagerie Pellerin lance en 1983 une collection « BD » d'albums de dimensions imposantes (27x37,5 cm). Celle-ci s'est interrompue prématurément ; alors que trois titres au moins étaient prévus, la collection ne dépasse pas le deuxième et l'album signé Martin Veyron ne voit pas le jour, pas plus que ceux que l'éditeur faisait miroiter en 1983 : Solé, Margerin, Bilal, Topor... Figure centrale de la confection d'imagerie populaire, la fabrique Pellerin se situe au début des années 1980 bien loin de la maison qui publiait au tournant du siècle Benjamin Rabier, O'Galop, Job ou Charles Pinot. En perte de vitesse, elle tâche de se relancer sur le créneau de l'album en tâchant d'exploiter son image d'éditeur à l'ancienne. De fait, les deux albums qui sont réalisés en 1983 et 1984 s'inscrivent dans le prolongement de produits artisanaux, et tentent de proposer un support différent de l'album de bande dessinée classique. *La Magique lanterne magique*, de Fred, qui ouvre la collection en 1983, opère ainsi comme une mise en abyme du récit et une réflexion sur la puissance de l'imagerie, en réexploitant toute une série d'éléments tirés de la gravure populaire dans le cadre du récit. Soldats à découper, jeux de l'oie ou théâtre de Guignol à monter soi-même jalonnent ainsi le récit ludique de Fred, centré autour d'une magique lanterne magique, capable de projeter « toutes les images qu'elle avait en mémoire depuis le début du temps des lanternes magiques[356] ». La renaissance de l'Imagerie Pellerin dans le domaine de la bande dessinée s'opère donc par un album singulier, qui puise ses sources aux diverses traditions graphiques que Fred revisite avec irrévérence.

[356] Fred, *La Magique lanterne magique*, Épinal, Pellerin, « BD », 1983, planche n°2.

Ill. 49. Fred, *La Magique lanterne magique*. Epinal, Pellerin, « BD », 1983, pl. 14.

Mais c'est sans doute avec le titre suivant que la puissance du dispositif de cette collection est poussée à son paroxysme. Après le jeu de Fred sur la puissance du récit, la maison Pellerin publie en 1984 *Le Trou d'obus*, de Tardi. Comme le précédent, l'album de Tardi est réalisé sur une maquette due à Claude Ponti, alors inconnu du grand public

(*L'Album d'Adèle* ne date que de 1985). L'ouvrage se subdivise en plusieurs parties ; le cœur du récit, comme chez Fred, est constitué des planches numérotées de 1 à 20, que le lecteur peut découper et afficher séparément, comme les images d' Épinal traditionnelles. Chacune de ces planches comprend, à la manière d'autrefois, une mention de l'éditeur et de la date d'édition, un titre (« mort pour la France », « le bataillon », « haine et gaz à tous les étages », « un rat dans la cagna ! »...), et enfin une mention de la série (Tardi planche n°1, 2, etc.) ; les mises en page sont singulièrement variées, Tardi jouant ici, comme Fred avant lui, sur des constructions tabulaires faisant appel à l'esthétique de la marquetterie. Là où Fred jouait avec le lecteur, le poussant à tourner l'ouvrage dans tous les sens, à revenir en arrière, à retarder la tourne de page, le récit de Tardi est plus grave et moins ludique, aussi la mise en page s'y fait-elle moins exubérante. Par ailleurs, le récit est encadré par une postface et, en début d'ouvrage, des planches à découper, précédées d'instructions.

Le Trou d'obus appartient à cette catégorie d'ouvrages de Tardi tournant autour de la Première Guerre mondiale, et la question de la douloureuse expérience de guerre des soldats. L'ouvrage relate, à la troisième personne du singulier, l'expérience du deuxième classe Binet : après trois planches plantant le décor général (« Boum boum boum ! », « L'industriel s'en met plein les poches » et « Aucune raison sérieuse de s'entre-tuer »), Tardi dénonce la guerre déshumanisée par le poignant portrait d'un soldat dépassé par la guerre. Et outre les vingt planches qui constituent la tragédie de Binet, le récit se déploie aux marges de l'album. Tardi investit en effet l'espace qui lui est offert pour proposer un petit théâtre à monter, et mettant en scène Binet en train de pourrir dans son trou d'obus, un Minenwerfer, les restes d'un Fokker abattu, un nid de mitrailleuse et un soldat au masque à gaz. En inscrivant son travail mémoriel dans le cadre de l'imagerie d' Épinal, Tardi en retrouve donc la tradition belliciste, la fascination pour les armes et les guerriers à découper, en subvertissant totalement ce principe et en prenant son contre-pied. Tardi s'adresse ainsi au lecteur pour conseiller une posture de lecture : après avoir découpé les pièces et monté le macabre théâtre du trou d'obus, le lecteur est ainsi invité à « installer tout le bazar au niveau de l'œil et commencer la lecture de l'album ». Le lecteur aurait ainsi sous les yeux, en permanence, les différents éléments de l'album, condensés sur ce théâtre de poche – alors qu'ils ne s'installent que peu à peu dans les planches du récit[357]. Le petit théâtre de la guerre des tranchées joue ainsi sur une forme de distanciation ironique qui imprègne tout le récit, et se trouve redoublé par l'encadrement du théâtre de papier, par des

[357] Dans ce jeu sur des planches à découper pour alimenter et éclairer le récit, Tardi préfigure les usages de ces jeux formels qu'en fera Chris Ware, en particulier dans *Jimmy Corrigan*.

montants métalliques avec rivets et obus, comme sur les monuments aux morts, et accompagnés de rideaux d'un velours cramoisi : la mise en scène macabre pointe ainsi par l'absurde le mauvais goût des célébrations de la « boucherie héroïque ».

Les instructions de découpage elles-mêmes, sans faire à proprement parler partie du récit, permettent une entrée dans l'univers diégétique, et l'univers référentiel de Tardi, sa dénonciation de l'absurdité de la guerre et de la bêtise des soldats ; les instructions se trouvent ainsi ironiquement désignées comme les « Instructions de l'adjudant Pinal pour réaliser une petite construction en papier découpé, spectaculaire et amusante, sur un sujet toujours prisé : la guerre. Suivies de quatre planches à découper soi-même, à coller proprement et à monter afin de mieux suivre l'histoire du 2ème classe Binet narrée en bandes dessinées », avec un faux détachement glaçant. Au lieu de dessiner de simples instructions avec la froideur d'un mode d'emploi, Tardi met en scène celles-ci avec la figure d'un adjudant Pinal, au pif rougeaud, au ventre proéminent et au crâne rasé ; la bouteille de picrate toujours à portée de la main, il paraît incarner le sous-officier bas de plafond et confit dans sa bêtise patriotique, insultant le lecteur tout comme il instruit les bidasses, les pressant ainsi, pour l'assemblage du cadre : « allons, dépêchons ! … le premier qui se gourre sera de corvée d'chiottes ». Avant même d'entamer le récit, Tardi offre là une saisissante entrée en matière, avant que l'adjudant ne s'installe confortablement, son litron à proximité, avec dans les mains l'album que le lecteur tient lui-même. Tardi en vient même à conseiller une posture de lecture : « installer tout le bazar au niveau de l'oeil et commencer la lecture de l'album[358] ». Cette mise en abyme n'a rien d'un clin d'oeil gratuit, et montre au fond la responsabilité qui échoit au lecteur, celle de ne pas reproduire le comportement borné de l'officier et de faire preuve d'une distance critique. Elle introduit en outre pas à pas le récit, plantant le décor avant le début de l'intrigue, le lecteur ne pouvant entretenir aucune illusion sur le sort tragique qui attendant le 2e classe Binet

[358] Tardi, « Les instructions de l'adjudant Pinal (fin) », *Le Trou d'obus*, Épinal, Pellerin, 1984, planche n° 3.

Ill. 50. Jacques Tardi, Le Trou d'obus. Epinal, Pellerin, « BD », 1984, pl. 3.

Après la faillite définitive de la fabrique Pellerin, Tardi récupère ses droits sur le récit, et les inclut en 1993 à un nouvel album, *C'était la guerre des tranchées.* Mais du récit initial, il ne garde que la partie centrale, celle qui s'apparente le plus à de la bande dessinée classique, ces vingt planches décrivant le martyre du deuxième classe Binet. Ne sont alors pas repris les titres qui agrémentaient ironiquement chacune des planches, pas plus que n'est intégré le petit théâtre portatif de papier. Inclus dans un recueil de récits de guerre, et

dépouillé de tout le paratexte qui en faisait l'originalité, le court récit de Tardi se trouve alors banalisé et ramené à une conception éminemment plus restrictive du récit en images. Le récit de Tardi se trouve alors dépouillé et ramené au cœur de sa poétique, celle d'une vision grinçante de la Première Guerre mondiale – en se trouvant amputé de sa partie la plus inventive formellement.

Si la presse est très vraisemblablement le lieu central où s'élabore une culture d'avant-garde, c'est cependant dans l'espace du livre que la bande dessinée gagne ses lettres de noblesse. De ce point de vue, essayer d'identifier l'émergence d'une « bande dessinée pour adultes » équivaut à retracer l'émergence d'une forme culturelle socialement construite, qui correspond au moment où un lectorat bénéficiant d'un certain capital culturel et économique commence à considérer comme envisageable de s'acheter un album pour soi. L'affirmation d'une bande dessinée pour adultes constitue donc une manière de construire une trajectoire historique univoque pour la bande dessinée, en l'arrachant au soupçon du populaire et du paralittéraire qui pèse sur elle depuis le début du siècle. Mais dans le même temps, cette construction historique s'accompagne d'une forme de déni culturel, rejetant dans les limbes d'une sauvagerie d'autres formes d'existence de bande dessinée pour adultes.

Mais ce processus de distinction culturelle par un support de publication permet une grande diversification des formes du livre de bande dessinée. L'album gagne alors en taille, en épaisseur, se découpe en chapitres, voit se transformer en profondeur sa maquette, s'affranchit du carcan sériel… L'affirmation d'une bande dessinée pour adultes construit ainsi une différenciation croissante du paysage éditorial, entre une édition pour enfants encore très largement dominée par les structures sérielles, et une frange de l'édition pour adultes qui explore de nouvelles voies. Si les albums « pour adultes » peuvent représenter, pour une partie d'entre eux, la frange la plus légitime de la production de bande dessinée, surreprésentée dans les palmarès des festivals ou les « histoires de la bande dessinée », ils constituent aussi souvent l'arbre qui cache la forêt. Or la vitalité créative et l'inventivité formelle n'y résident pas exclusivement ; aux marges de l'album, des formes de livres de bande dessinée dénuées de prestige culturel témoignent de l'inventivité des éditeurs, mais aussi de la place centrale qu'occupe la bande dessinée dans l'élaboration d'une culture enfantine. Petits formats, livres de poche, livres reprenant des adaptations multimédiatiques constituent ainsi autant d'avatars du livre de bande dessinée, témoignant

de la banalisation de cette forme de publication, qui devient dominante à mesure que la presse de bande dessinée s'effondre.

Le petit format, forme hybride entre le livre et le fascicule, reste cantonné à la marge de notre corpus, qu'il éclaire cependant d'un jour nouveau ; largement inconnu, le petit format laisse cependant entrevoir un continent de publications sérielles, qui non seulement modifie le regard que l'on porte sur le corpus des albums de bande dessinée publiés par les éditeurs, mais pèse sur les pratiques éditoriales, en constituant un contre-modèle dont les éditeurs savent épisodiquement s'inspirer. S'inscrivant dans le prolongement du « petit format », la bande dessinée en livre de poche reste une tentation permanente pour les éditeurs, qui ne réussissent cependant pas à s'en emparer durablement avant les années 1980. Rétive à l'adaptation en format de poche, la bande dessinée fait ici encore preuve de sa spécificité dans le paysage éditorial français de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Enfin, l'intensité des circulations transmédiatiques dont fait l'objet la bande dessinée n'est pas nouvelle après les années 1950 ; les déclinaisons au théâtre, au cinéma ou en jouets peuvent être détectées dès le tout début du siècle. Mais à partir des années 1950, l'élévation du niveau de vie des Français, qui fait des enfants des consommateurs, change l'échelle de ces productions. Se constitue alors une véritable galaxie culturelle enfantine, dans laquelle la bande dessinée joue un rôle central pour fournir thèmes et héros. Non contente d'essaimer sur des supports multimédiatiques, la bande dessinée trouve dans ces adaptations la matière pour de nouvelles formes de livres : novellisations d'adaptations, livres-jeux, albums de vignettes… constituent autant d'espaces qui prolongent et amplifient la place de la bande dessinée en librairie au-delà du strict cadre de l'album.

Chapitre VI. Aux marges de l'album

Les frontières de l'album s'avèrent délicates à tracer. L'évidence rétrospective que représente aujourd'hui un « album de bande dessinée » constitue en effet un dangereux faux-ami, projetant l'évidence d'un segment aujourd'hui bien identifié à un passé où cette identification n'est guère fixée. Aussi nous semble-t-il heuristiquement plus prudent de ne pas vouloir assigner de frontière trop fermée à cet objet. Art de l'hybridation, la bande dessinée se déploie selon des formes extrêmement variables dans ses dispositifs graphiques et narratifs ; il en va de même de ses formes de publication. Aujourd'hui, l'album domine le marché français ; dans les kiosques ne subsistent plus qu'une poignée de titres, pour la plupart exsangues – mais aussi des *comics* qui trouvent là un chemin parallèle à la librairie spécialisée. Mais cette situation qui a réduit l'essentiel de l'espace de la bande dessinée à la librairie – ainsi que, marginalement d'un point de vue économique, à celui du fanzinat – est récente, comme nous avons pu le voir. Tout au long de notre période, le livre de bande dessinée se déploie sur des marges aujourd'hui partiellement effacées.

Certaines de ces marges entretiennent des rapports étroits et mal connues avec la bande dessinée de librairie ; les petits formats, en particulier, sont généralement évoqués – quand ils le sont – sur le registre de l'étanchéité culturelle. « Mauvais genre » par excellence, le petit format semble, à en lire les histoires de la bande dessinée, ressortir d'une galaxie différente de productions culturelles. Ses éditeurs, ses auteurs et ses lecteurs diffèreraient radicalement. À la librairie, auteurs en voie de reconnaissance et lecteurs respectables, bourgeois – bientôt on parlera de bédéphiles pour signaler leur capacité à mettre en œuvre des lectures cultivées de la bande dessinée – ou pour en stigmatiser la consommation effrénée, paradoxalement. Au petit format, auteurs anonymes ou tâcherons à la chaîne, et lecteurs « faibles » : enfants des classes populaires, adultes immatures (bidasses, ouvriers…). Dans ce schéma rarement explicité, mais souvent sous-jacent dans les histoires de la bande dessinée, le petit format constitue une lecture de perdition, mauvais genre revendiqué ou dénoncé, que tout opposerait à l'univers de la librairie[359]. Pourtant, les

[359] À titre d'exemple, on peut citer ici les rares lignes que consacre Thierry Groensteen aux petits formats dans sa monumentale histoire de la bande dessinée : « vendus en kiosque, les *pockets* touchent un public essentiellement populaire, auxquels ils procurent une évasion à bon marché ». Thierry Groensteen y énumère ensuite une poignée de titres – signalant toutefois que certains d'entre eux sont vendus à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, avant de reprendre le fil de son propos : une histoire de la bande dessinée ramenée à celle de ses incarnations dans les pages des journaux, revues et livres « respectables ». Une telle attitude est largement partagée dans la littérature secondaire consacrée à la bande dessinée, à l'exception d'une poignée de publications et forums militants spécialisés.

passerelles semblent exister. L'histoire de cette bande dessinée de petit format est encore, en large partie, à écrire. Loin de constituer un envers de l'album, les petits formats offrent un circuit parfois parallèle, souvent concurrent, qui explore par ailleurs des formes inédites de publication, dénichent de nouveaux courants de création.

L'histoire initiale du manga nous semble également devoir être examinée en relation avec les évolutions de l'album. Pesant aujourd'hui 35 % du marché de la bande dessinée[360] (et représentant presque 40 % des nouveautés publiées), le manga représente aujourd'hui un segment éditorial bien identifié ; pourtant, les premiers temps de l'introduction en France de la bande dessinée japonaise permettent de relever une proximité méconnue avec les univers de l'album de bande dessinée, mais aussi de la presse télévisuelle.

Aux lisières de l'album, la bande dessinée au format de poche offre un autre type de contrepoint. Notre période est en effet marquée par la récurrence des tentatives d'adaptation de récits de bande dessinée en livre de poche ; mais si les collections se succèdent, aucune ne s'installe dans la durée, signalant la difficulté pour les éditeurs à s'affranchir du standard de l'album.

Enfin, d'autres types de réalisations élargissent encore le corpus de l'album ou ses frontières ; les adaptations radiophoniques, discographiques, cinématographiques ou télévisuelles affectent en profondeur l'album de bande dessinée : en offrant un écho élargi aux récits adaptés, les déclinaisons sous forme de feuilletons radiophoniques, dessins animés ou disques amplifient le succès des séries, voire participent à sa construction. Plus largement, les circulations transmédiatiques sont nombreuses : pages de bande dessinée jointes à la pochette d'un disque, transformation de l'esthétique d'une série sous l'effet de son adaptation télévisuelle… Loin de constituer une face annexe de la production de bande dessinée – son versant mercantile, en somme – ces adaptations participent donc en partie de l'univers de l'album de bande dessinée.

[360] Xavier Guilbert, *Numérologie : une analyse du marché de la bande dessinée en 2012*, Versailles, Éd. H, 2013, p. 30. L'ouvrage reprend le texte de l'édition 2012 de la « numérologie » publiée chaque année sur le site www.du9.org, qui constitue une référence critique indispensable sur les évolutions du marché, venant nuancer les bilans offerts par l'Association des critiques de bande dessinée et les chiffres mis en avant dans les courts dossiers de *Livres hebdo*.

I. PETIT FORMAT, BANDE DESSINÉE AMÉRICAINE, MANGA : L'ENVERS DE L'ALBUM[361] ?

Les bandes dessinées de petit format qui émergent à partir des années 1950 pourraient sembler représenter, à première vue, un envers de l'album. Prolongeant et décalant la tradition de publication de bande dessinée en fascicules, ces publications s'inscrivent dans un contexte marqué par le poids du contrôle des publications destinées à la jeunesse. Elles s'inscrivent également dans un format de publication nouveau, tournant en règle générale autour de 13x18 cm. Ce sont les éditions de Vaillant qui lancent le premier titre de ce qui sera appelé par la suite « petit format », *34*, en raison de sa pagination (32 pages, auxquelles il faut ajouter les couvertures). La revue passe rapidement à 64 pages et, de bimensuelle devient mensuelle à partir du numéro 102 de juillet 1953. Entre-temps, elle a pris le nom de *Camera 34*, puis de *Camera*. Pendant ses débuts, *34* publie surtout des bandes dessinées sportives, puis des nouvelles d'aventures, de la science-fiction et des séries policières. Mais le succès des petits formats est surtout le fait de la concurrence, à commencer par les éditions Impéria, qui publient *Superboy* à partir d'octobre 1949. Dans un premier temps, la revue de petit format propose, comme *34*, un sommaire alternant des séries diverses et du rédactionnel ; ce n'est qu'en novembre 1958 que la publication se spécialise dans les aventures de « Superboy », dessinées par Félix Molinari. Lug, Aventures et Voyages emboîtent le pas à Impéria, et les années 1950 correspondent à une généralisation de ce format éditorial.

Ces publications constituent un véritable continent inconnu dans l'histoire de la bande dessinée. Thierry Groensteen, dans *La bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, expédie leur sort en guère plus d'une ligne : « Vendus en kiosque, les pockets touchent un public essentiellement populaire, auquel ils procurent une évasion à bon marché[362] ». L'assignation au populaire de cette forme culturelle est générale, à défaut d'être justifiée. Ce dédain, ou cette ignorance, constituent au fond la première raison d'évoquer la bande dessinée de petit format dans un travail centré sur l'album. Car là où l'album a fait l'objet d'une patrimonialisation, d'une conservation qui a posé les bases du discours chronologique

[361] Cette sous-partie a grandement bénéficié des possibilités ouvertes et des conditions de travail offertes par le Centre national de littérature pour la jeunesse (CNLJ – la Joie par les livres) et le département Lettres et Arts de la Bibliothèque nationale de France, par l'intermédiaire du dispositif de chercheur associé puis de chercheur invité. Que Jean-Marie Compte, directeur du département Littératures et Arts, Jacques Vidal-Naquet, directeur du Centre national de littérature pour la jeunesse / la Joie par les livres, ainsi que son adjoint de l'époque, Olivier Piffault, soient ici particulièrement remarquées pour l'aide qu'ils ont fournie à la réalisation de ces recherches dans des conditions irremplaçables.

[362] Thierry Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 69.

qui a organisé un parcours dans l'histoire de la bande dessinée, le petit format en a été largement exclu. L'histoire de la bande dessinée française s'est construite sur l'image d'une bipolarisation des pratiques de lecture de la bande dessinée entre, d'un côté, les enfants de la bourgeoisie qui liraient les journaux « respectables » des éditions Dupuis, Dargaud – voire, à la limite, d'Edi-Monde et, de l'autre côté, les enfants du peuple qui auraient lu *Akim, Kiwi, Zembla* ou *Rodéo*. Cette segmentation sociale de l'espace culturel repose avant tout sur un distinguo formel entre des publications bon marché, apanage des consommations populaires, et des produits relativement plus chers, qui fonderaient le socle des consommations de bande dessinée d'un lectorat plus bourgeois.

Outre qu'elle ne repose sur aucune étude statistique ou aucun élément archivistique probant, une telle segmentation de la production de bande dessinée en deux sphères socialement étanches pose une question centrale du point de vue de l'album : l'album constitue-t-il exclusivement un support de lecture bourgeois, et jusque quand le resterait-il ? En quoi l'attribution d'un support livresque permet-t-il de conférer ou non une légitimité à une œuvre particulière ?

En soi, la bande dessinée de petit format se situe donc aux franges de notre corpus d'albums de bande dessinée. Mais cette position d'extériorité en fait un observatoire permettant justement d'interroger la cohérence ou la pertinence de cette catégorie générique que serait « l'album de bande dessinée », en particulier quand lui est assignée une fonction de délimitation sociale des pratiques culturelles. L'histoire de la bande dessinée reste encore imprégnée de l'hypothèse d'une étanchéité entre les deux mondes, et entre les deux modes de publication. Pourtant, se confronter à cette hypothèse permet de réinterroger la manière dont un support de publication forge un ensemble de pratiques de lectures, et structure socialement un lectorat. D'autre part, les quelques investigations que nous avons pu mener sur le sujet ont pointé la porosité des frontières entre des domaines que, pourtant, bien des spécialistes s'obstinent à considérer comme étanches. Il nous semble que la barrière existe : formats de publication, choix du noir et blanc au détriment de la couleur, prévalence du récit complet au détriment du feuilleton à suivre, mais aussi profils différents des éditeurs de petits formats, bien plus provinciaux que les éditeurs de journaux et d'albums. On pourrait y ajouter une différence dans les protocoles de lecture tels qu'ils sont construits par les objets éditoriaux et, même s'il faut rester plus prudent sur ce dernier point, une différence dans les pratiques de lecture qui se sont développées autour des albums et des petits formats – la conservation, par exemple, se trouvant compliquée par la médiocre qualité matérielle de ces publications.

Plutôt que de postuler une différence irrémédiable entre les éditeurs d'albums et les éditeurs de petits formats, ou entre les productions des deux catégories, il nous semble préférable d'éclairer la divergence des trajectoires et, surtout, de pointer la porosité des deux mondes : non seulement les albums ne sont pas absents du catalogue de ces éditeurs de petits formats, mais les éditeurs les plus installés semblent se montrer particulièrement sensibles eux aussi aux vertus du *pocket*. Les allers-retours du *pocket* à l'album s'avèrent donc nombreux, même s'il s'avère parfois délicat de tracer la frontière entre produits de kiosques et produit de librairie.

Format de publication méconnu, il ne paraît pas inutile de rappeler très succinctement les principaux traits distinctifs du *pocket*, ou petit format, une appellation qui ne s'est généralisée qu'après le format lui-même. Après les récits complets de la Libération, constitués de huit à douze pages en général, consacrés à un héros récurrent, les « petits formats » constituent, à en croire le libraire spécialisé Gérard Thomassian, « les derniers représentants de la littérature populaire en fascicules[363] ». À la différence des récits complets, qui ne comprennent en général qu'une seule histoire, ces publications contiennent une série principale et une ou plusieurs séries secondaires, ainsi qu'une part de rédactionnel, faute de quoi elles se voient refuser le numéro de commission paritaire, vital pour exister en kiosque. Le papier ne faisant plus défaut comme au temps des récits complets, les publications prennent de l'épaisseur et, des 34 pages de *34,* passent à 68, 100, 132 pages, voire 200. À la différence des hebdomadaires que sont *Le Journal de Tintin* ou *Pif Gadget*, la périodicité est généralement bimensuelle ou mensuelle, voire bi ou trimestriels. En 1958, pas moins de quatorze maisons d'édition différentes occupent le créneau, dont la période faste se situe entre 1955 et 1965, et s'essouffle à la fin des années 1960.

Les éditeurs de presse hebdomadaire et d'albums sont loin d'être indifférents aux succès des publications de poche. C'est sans doute Dargaud qui fait preuve de l'agressivité la plus grande dans ce secteur, en lançant plusieurs titres que l'on peut rattacher à la sphère des pockets. De juillet 1968 à octobre 1970, Dargaud publie en effet un *Super Pocket Pilote* dont le titre s'ancre directement dans la sphère des publications de petit format, et témoigne d'une volonté de diversifier ses formats de publication, en publiant parallèlement à son hebdomadaire un trimestriel de format 13x19 cm, comptant 268 pages, dont une

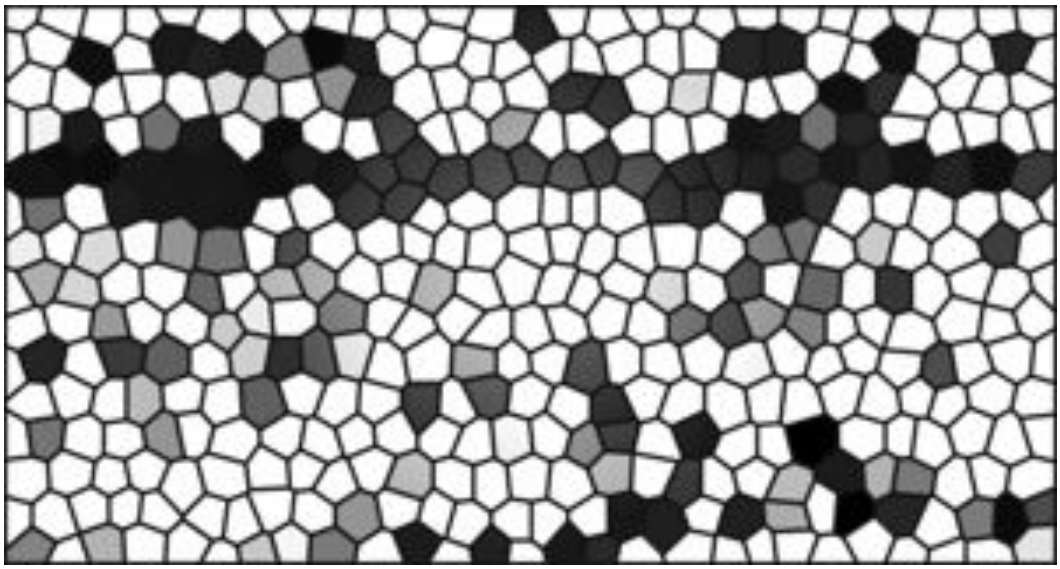
[363] Gérard Thomassian, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format. Tome 1, Impéria*, Paris, Gérard Thomassian, 1994, p. 7.

petite centaine en couleurs[364]. *Super Pocket Pilote* se propose comme une extension de l'hebdomadaire, en publiant de nombreux récits complets mettant en scène les héros du journal. Il n'est initialement pas prévu de publier les épisodes en album : la différence de format compliquerait le travail de maquette. Pourtant, plusieurs des récits qui sont publiés dans ce titre font l'objet d'éditions ultérieures en albums, comme plusieurs des épisodes de « Tanguy et Laverdure » et de « Blueberry ». Les deux séries, pour ne pas empiéter sur les épisodes parus dans l'hebdomadaire et en albums, explorent la jeunesse des personnages : de 1975 à 1979, trois albums, à commencer par *La Jeunesse de Blueberry*, reprennent les épisodes de *Super Pocket Pilote* en inaugurant un nouveau sous-cycle à l'intérieur de la série initiale. Le dessinateur, Jean Giraud, avait commencé en produisant une histoire dont il avait écrit le scénario, et Jean-Michel Charlier reprend la main dans le n° 2 ; au total, neuf histoires présentent la jeunesse du personnage, pendant la guerre de Sécession. Parmi ces neuf histoires, deux portent le même titre, « Chasse à l'homme », une étourderie qui n'est corrigée que lors de la republication en album. Une partie de ces récits est d'ailleurs reprise dans *Lieutenant Blueberry Pocket*, une publication en petit format des Editions Presses Internationales qui ne connaît que trois numéros de janvier à juillet 1983[365].

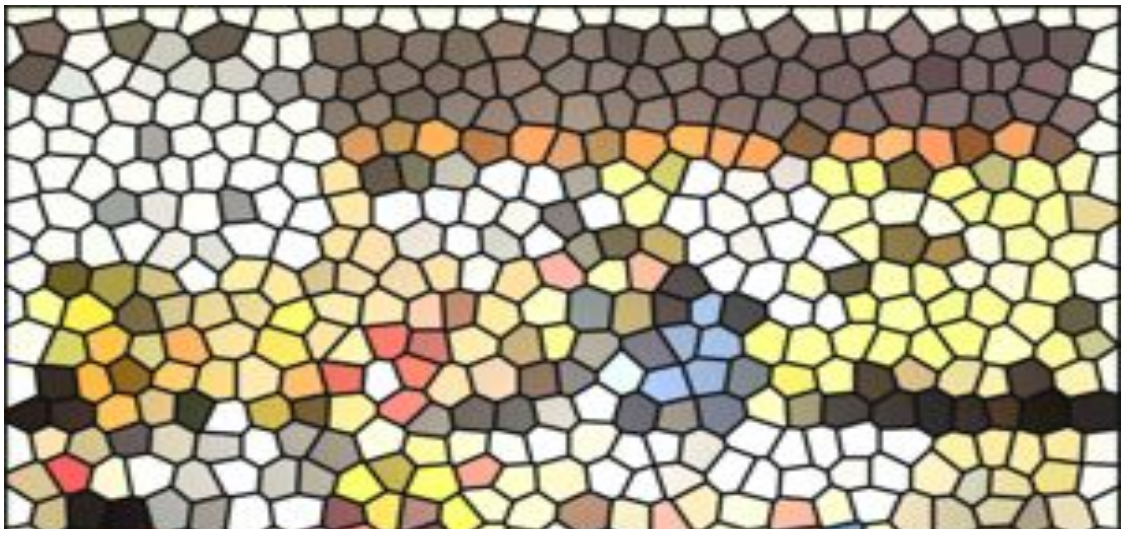
En 1981 et 1982, Novédi reprend dans les albums *Premières missions* et *Station brouillard* certains des épisodes de *Tanguy et Laverdure* parus dans *Super Pocket Pilote.* Auparavant, les histoires ont été republiées dans *Super As* et, pour l'occasion, agrandies par Jijé. La publication en album nécessite de nouveaux aménagements ; chaque histoire comportant seize planches, il faut en effet supprimer des images et effectuer des raccords, de façon que trois réunis mis bout à bout puissent tenir dans un album de 48 pages.

[364] À l'exception du dernier numéro, qui ne comprend que 228 pages.

[365] La maison d'édition publie à la même date un *Dan Cooper Pocket* et un *Michel Vaillant Pocket*, l'ensemble de ces publications se caractérisant par une qualité d'impression particulièrement médiocre, et un lettrage mécanique.



Ill. 52 Jean-Michel Charlier, Jijé, « Fréquence 268,5 », *Super Pocket Pilote* n°8, juin 1970

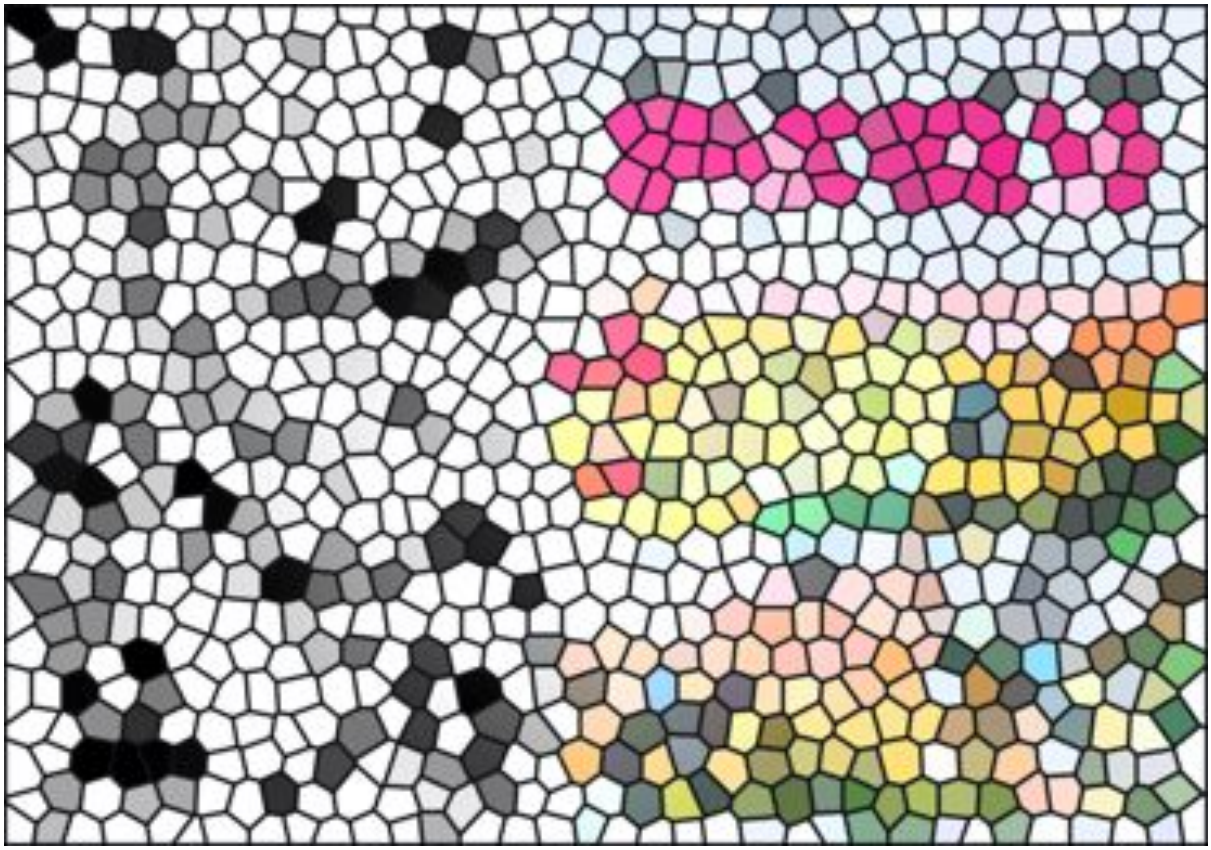


Ill. 51 Jean-Michel Charlier, Jijé, *Station brouillard*. Paris, Hachette / Novédi, 1982

Outre l'adaptation des dessins (prolongement des décors, suppression du titre d'épisode, réécriture du chapeau de transition, colorisation...), *Station brouillard* est emblématique de l'ampleur des collaborations menées sur la série, en raison de son histoire éditoriale complexe. Le scénario reprend étroitement l'un des épisodes de la troisième saison de la série télévisée *Les Chevaliers du Ciel* ; la couverture du livre est due à Francis Bergèse, repreneur de la série d'aviation *Buck Danny* après la disparition de Victor Hubinon, mais dont le premier titre, *Mission Apocalypse*, n'est pas encore sorti ; le dessin du quatrième plat présentant la liste des titres parus est d'Albert Uderzo, premier dessinateur de la série ;les dessins intérieurs sont de Jijé, à l'exception des avions et

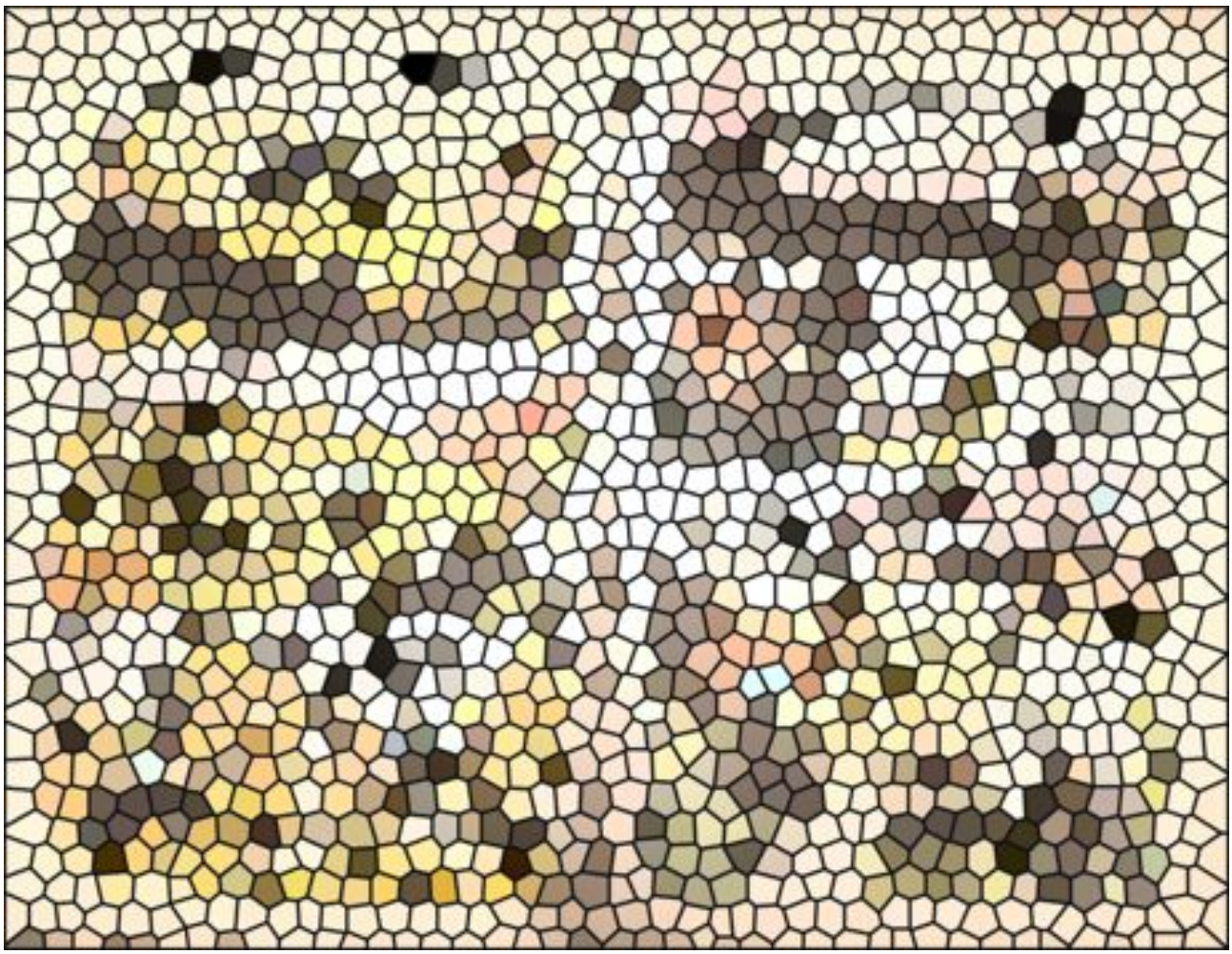
lettrages, effectués par l'assistant de celui-ci, Daniel Chauvin ; enfin, les raccords sont de Patrice Serres, et il faut y ajouter le coloriste inconnu[366]...

Dans le cas de *Blueberry*, les épisodes tirés de *Super Pocket Pilote* font également l'objet de réaménamgements importants : cases coupées, titres intermédiaires supprimés, harmonisation des titres d'épisodes, colorisation... L'agrandissement des cases, prévues pour un format de publication presque deux fois inférieur, provoque ainsi sur le lecteur un effet de myopie des plus déroutants qui n'est pas sans contribuer au charme paradoxal de ces récits vite exécutés.



Ill. 53 Jean-Michel Charlier, Jean Giraud, « La Chevauchée de la mort », *Super Pocket Pilote* n°5, septembre 1969, et *Un Yankee nommé Blueberry.* Paris, Dargaud, 1979.

[366] Les raccords nécessaires pour faire entrer les trois récits parus dans *Super Pocket Pilote* dans l'espace d'un album ont ene effet été réalisés après la mort de Jijé, en 1980. Voir Jean-Yves Brouard, « Tanguy et Laverdure par Jijé », http://www.jmcharlier.com/tanguy_laverdure_jije2.php (consulté le 17 août 2013).



Ill. 54 J ean-Michel Charlier, Jean Giraud, « La Chevauchée de la mort », *Lieutenant Blueberry Pocket* n°1, EPI, 1981

A. Du pocket à l'album : la trajectoire singulière de la bande dessinée américaine

L'éditeur tourquennois Artima/Aredit présente, dans sa singularité, un cas exceptionnel de reconversion du petit format vers l'album cartonné en couleurs. Les Artisans en imagerie, ou Artima, maison fondée à Tourcoing, font paraître leurs premiers titres en 1943. Dans les années 1950, le nouvel élan éditorial de la bande dessinée amène Artima à lancer de nombreux fascicules de récits complets (*Audax, Aventures Fiction, Flash, Fulgor, Météor, Vigor, Vengeur*...) avant de convertir sa production à un format de poche. Couvrant une multitude de genres, Artima se singularise surtout par ses séries de science-fiction, à une époque où le genre a particulièrement mauvaise presse. Artima publie aussi bien des séries françaises (*Météor*) que des traductions de bandes dessinées américaines de DC Comics, dans *Sidéral, Aventures Fiction* ou *Big Boy*. À la fin des années 1950, la multiplication tous azimuts des séries et, peut-être surtout, l'acharnement de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, ont raison d'Artima. Contraint d'édulcorer ses publications pour complaire aux desiderata des commissaires, Artima se trouve confronté à l'insuccès croissant de ses séries. Dès 1955, la Commission de surveillance et de contrôle avait en effet constitué une sous-commission Artima, qui ne cesse de réclamer au gérant, Émile Keirsbilk, l'application d'améliorations sans cesse reportées. Pendant six ans, les pressions exercées sur l'éditeur se heurtent à l'attitude dilatoire du gérant, qui joue habilement de l'impuissance de la Commission réduite à attendre un verdict définitive envers Pierre Mouchot. Malgré les récriminations répétées des commissaires envers Artima (en particulier Madeleine Bellet, des Vaillants et Vaillantes), les commissaires, de guerre lasse, en sont réduits à constituer un dossier à partir de 1959 pour entreprendre une éventuelle action judiciaire, si l'arrêt de la Cour de Cassation devait conforter la Commission dans sa lecture de l'article deux de la loi. Reçu au secrétariat de la Commission le 3 février 1961, Émile Keirsbilk se voit ainsi une nouvelle fois rappelé à l'ordre, en particulier

> sur l'absolue nécessité de limiter les scènes de violence et, lorsque celles-ci sont indispensables à l'action, de ne pas les représenter dans un style outrancier, sur la nocivité des histoires de « science-fiction », au scénario aberrant et aux épisodes invraisemblables, sur le danger d'une exploitation des récits du genre « Western » ou d'inspiration guerrière, l'abus des uns et des autres étant traumatisant pour la Jeunesse, sur le caractère inacceptable des séries dont les personnages font preuve de sentiments ou de

comportements racistes, enfin, sur l'opportunité de soigner constamment la présentation matérielle de la publication (dessins, impression, textes, couleurs, papier)[367].

Pourtant, Émile Keirsbilk persiste dans son attitude dilatoire. Les historiographes d'Artima croient savoir que la fermeture de la maison, en 1963, serait causée par un effondrement des ventes. Pourtant, les tirages communiqués par Artima le 6 février 1964 à la Commission, alors que le redressement de l'entreprise aurait difficilement pu porter ses fruits, sont loin d'être catastrophiques, avec seulement trois publications sous la barre des 60 000 exemplaires de tirage moyen, et deux publications au-dessus de 80 000[368]. Surtout, les recherches menées par Michèle Piquard au sein des archives de l'INPI ont permis d'établir la bonne santé d'une maison qui édite essentiellement des séries importées à moindre coût. En 1962, lors de la fusion de la société « Editions Artima » avec la société « Les Presses de la Cité » par voie d'absorption, la maison d'édition d'Émile Keirsbilk est très prospère et, ainsi qu'il est noté dans le rapport des commissaires aux apports, « les résultats sont éloquents[369] » : le chiffre d'affaires était en 1961 de 4 548 021 F et les bénéfices étaient de 1 729 447 F. L'importance des bénéfices montre bien que les journaux sont ici élaborés à bas prix, « avec un maximum de matériel d'agence, et un minimum de talents originaux convenablement rémunérés[370] ».

Mais après le verdict prononcé contre Mouchot, la situation se complique pour Artima, en particulier après le scandale suscité opportunément par la publication d'un épisode du magazine de petit format *Ray Halcotan*, perçu comme faisant l'apologie de la Wehrmacht ; suite à la publication d'articles de presse, le scandale est tel que le garde des Sceaux assiste, bien exceptionnellement, aux travaux de la Commission. La relance des travaux de la sous-commission Artima, et le sort de Pierre Mouchot, scellé le 12 janvier 1961 au terme de six années de procès, ont sans doute pesé sur la volonté d'Emile Keirsbilk de gagner le giron d'un important groupe d'édition[371].

En mars 1962, Aredit intègre le groupe des Presses de la Cité ; la convention de fusion signée le 30 mars 1962 entre les Editions Artima et les Presses de la Cité suit, à deux semaines près, la convention de fusion entre la société « Editions Fleuve Noir-Editions Le

[367] AN, 19900208, article 2, CSC, séance 52 du 2 mars 1951.

[368] AN, 19900208, article 3, CSC, dossier « documentation sur la presse enfantine », sd [1964].

[369] Archives INPI, Les Presses de la Cité. Rapport des Commissaires aux apports daté du 21 septembre 1962.

[370] Henri Filippini, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*, Grenoble, Glénat, 1979, p. 67.

[371] On notera d'ailleurs qu'en 1963, les premières réunions des cercles bédéphiliques avaient attiré des responsables d'Artima, qui entreprennent de sensibiliser les adhérents du Club des bandes dessinées à la censure exercée par la Commission de surveillance et de contrôle. Voir sur ce point précis Harry Morgan, « Théorie des littératures dessinées – littérature secondaire – critique », Université d'été de la bande dessinée, http://theadamantine.free.fr/univete.html (consulté le 20 août 2013).

Carrousel » et Les Presses de la Cité[372] et, à partir de 1962, les éditions Artima deviennent le département de bandes dessinées des Presses de la Cité. Le changement de nom, pour adopter l'appellation d'Aredit, n'est manifeste dans les achevés d'imprimer qu'à partir d'avril 1965. Spécialistes de l'édition de romans dits « populaires », les Presses de la Cité voient dans l'acquisition de l'éditeur de Tourcoing une opportunité de se diversifier, sans s'exposer de trop près aux coups éventuels de la Commission. Aredit privilégie les fascicules de poche en noir et blanc, format proche de celui des romans alors publiés par les Presses de la Cité, comme l'illustre le lancement de la série « Flash Espionnage » proposant des récits complets sous l'alléchante invite « bandes dessinées pour adultes », adaptant des romans de la collection « Fleuve Noir ».

Après quelques tentatives à la fin des années 1960, Aredit convertit sa production au début des années 1970 à la bande dessinée américaine de science-fiction, publiant les séries délaissées par le pionnier du terrain, Lug, puis la quasi-totalité du catalogue de l'éditeur DC Comics (à l'exception des séries *Batman* et *Superman*, que s'est octroyées la Sagédition), notamment la collection « Pop Magazine », qui publie *Aquaman, Captain Action, Flash, Green Lantern*... Aredit publie également des fascicules sentimentaux dans sa collection « Romantic Pocket[373] ». Pendant les années 1970, les publications d'Aredit s'inscrivent surtout dans le cadre du petit format (13x18, voire 13x19 cm, avec une pagination comprise entre 100 et 200 pages) ou d'un format copié des *comics* (18x26 cm, pour des volumes de 32 pages), la fin des années 1970 marque l'apparition de nouveaux formats de publication, et en particulier Aredit prend de plus en plus fréquemment l'initiative de publier des albums cartonnés.

Quelques années auparavant, les concurrents d'Aventures et Voyages avaient tenté en 1973-1974 de publier des albums cartonnés, reprenant notamment leur héros le plus célèbre, *Akim*, en album de 46 pages cartonné et en couleurs, ou des albums de *Klip et Klop*. L'initiative n'avait cependant pas dépassé la quinzaine de titres publiés, et Bernadette Ratier se cantonne par la suite aux publications périodiques, essentiellement en petit format. Début 1979, Aredit, qui reprend depuis quelques années le label Artima, crée ainsi une collection « Artima Color Marvel », puis « Artima Color Marvel SuperStar », « Artima Color DC », « Artima Color DC SuperStar », « Artima Color DC Géant », « Artima Color Marvel Géant », « The Best of Marvel ». La maison tourquennoise convertit ainsi une part

[372] Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2005, p. 167.

[373] Quatre séries différentes structurent la production, *Bataclan, Mambo, Saphir* et *Chérie*, publiant essentiellement des séries britanniques.

croissante de sa production, au tournant des années 1980, dans des formats plus nobles, et plus proches de l'album de bande dessinée classique. Les couvertures restent cependant souples, le papier d'une qualité plus proche du journal que du livre, et le contenu souvent composite. Une part importante de la production reste proche du fascicule souple bon marché, la différence essentielle se situant alors dans la conversion à la quadrichromie. Mais une partie des titres des collections en couleurs se distinguent par des ambitions narratives faisant de ces récits clos sur eux-mêmes des albums à part entière. De manière significative, cependant, ce ne sont pas des récits de super-héros qui entrent dans cette catégorie, mais des récits de genre très différents, avec lesquels Artima-Aredit essaie manifestement de diversifier sa production alors que la maison est en perte de vitesse. En 1979, un *Beatles Story* réalisé par la Marvel et traduit en France sous le même titre permet ainsi de retracer, en bande dessinée, la carrière des quatre garçons dans le vent, entre hyperréalisme photographique et esthétiques pop inspirées des réalisations graphiques du groupe. Le titre le plus incongru dans le catalogue de l'éditeur est sans doute, cependant, un album sorti en 1983, sous le label Aredit-Marvel : *Le Pape Jean-Paul II*[374]. Sur-titrée « La grande biographie du Saint Père en bandes dessinées couleurs ». Son dessinateur, John Tartaglione, a longtemps oeuvré comme auteur des « Classics Illustrated » et biographe en bandes dessinées (John Kennedy, Lyndon Johnson...), avant de passer chez Marvel, où il s'attaque aussi bien à *Dardevil* ou aux *X-Men*... qu'à la vie de Karol Wojtyla, de son enfance à la tentative d'assassinat. L'hagiographie du pape polonais y est sans surprise, mais le plus étonnant reste encore de voir Aredit passer dans son catalogue du super-héros au pape... Cette publication, que l'on aurait plus attendue dans le catalogue de Bayard ou de Fleurus, ne rencontre d'ailleurs sans doute pas le succès attendu : alors que Marvel, ravi du résultat et des ventes, commande aux mêmes auteurs une déclinaison du principe consacrée à *Mère Teresa*, Aredit ne reprend pas ce titre à son catalogue.

1. Arédit et la bande dessinée à colorier

Aredit publie également au début des années 1980 des objets qui figurent indubitablement parmi les plus étranges de notre corpus, tant ils ont fait l'objet de remontages et bricolages divers : des albums de bande dessinée à colorier. À mi-chemin du livre de coloriage et de la bande dessinée, ces objets particulièrement mal connus

[374] Steven Grant, John Tartaglione, *Le Pape Jean-Paul II*, Tourcoing, Aredit-Marvel, 1983.

proposent d'authentiques narrations, même si les manipulations dont elles ont fait l'objet les place parfois à la lisière de l'incompréhensible, voire au-delà. La formule, peu répandue, se cherche manifestement dans les réalisations d'Artima. Ainsi, *Colorie toi-même Spider-Man* propose dans sa première partie deux types de pages, les pages à colorier et les modèles ; les pages correspondantes sont la plupart du temps en vis-à-vis, sans que cela ne soit systématique et, surtout, les colorisations proposées en modèle dénotent parfois la méconnaissance de la série originelle. Cette première partie ne propose cependant pas un récit, mais un remontage de cases spectaculaires n'articulant pas un récit continu, mais s'inspirant d'une esthétique tabulaire de la bande dessinée pour proposer de nouveaux types d'albums de coloriage. Une double page propose ainsi une succession de deux fois six cases représentant Spider-Man en gros plan, dans une démarche qui pourrait presque passer pour une déclinaison warholienne involontaire. Mais c'est la deuxième partie de l'ouvrage qui fait entrer le titre dans notre corpus, en publiant un véritable récit paru dans *Strange,* un épisode marquant dans lequel tante May se marie à l'ennemi juré de Spiderman, le docteur Octopus. Une bonne moitié des cases sont supprimées dans cette reprise étonnante, à la fois pour gagner de la place et pour adapter le récit à un lecteur enfantin. Les développements de l'histoire relatifs à la fiancée de Peter Parker, Mary Jane, sont ainsi supprimés, pour ne laisser la place qu'à l'action pure – avec le paradoxe d'en extraire toute violence, et toute mention d'explosions ou d'atomes se voit ainsi évacuée du livre, rendant sa lecture difficilement compréhesible. S'agit-il encore d'un album de bande dessinée, ou d'un album de coloriage ? Le troisième plat peut sans doute synthétiser toute l'ambiguïté de cet objet, en publiant une authentique séquence de bande dessinée... mais montée à l'envers ! Dans le titre qu'Aredit publie, selon le même principe, consacré au personnage d'*Hulk*, l'alternance de pages en couleurs et de pages à colorier se complique, par moments, d'un remontage en continu par cases, chaque case se trouvant donc dédoublée

À la séquentialité constitutive de la bande dessinée, se voit ici substituer un dispositif qui ne reprend que les codes distinctifs de la bande dessinée (les cases, les bulles), sans en adopter réellement le langage.

Ill. 55 Deux doubles pages de *Colorie toi-même Spider-Man*. Tourcoing, Aredit, [1980] ; source : http://www.buzzcomics.net/showthread.php?t=34375 (consulté le 20 août 2013).

Ill. 56 sn, Coloriages Hulk. Tourcoing, Artima, « Artima Color », [1980].

Aredit n'est pas seul à tenter d'occuper (brièvement) ce créneau, puisque la maison Whitman publie dès 1977 une collection de « bandes dessinées à colorier » selon le même principe, autour des personnages de Walt Disney (*Belle et le Clochard, Bernard et Bianca*...), de héros de télévision (*Tom et Jerry*, *Titi et gros minet*, ainsi que *Capitaine Flam*, d'après la série d'animation de la Toei diffusée par TF1), ainsi que quelques super-héros, parmi lesquels *Batman* et *Wonder Woman*.

2. Entre petits formats et graphic novel : le grand écart d'Arédit

En 1985, Aredit s'empare même de la catégorie du *graphic novel* alors émergente outre-Atlantique, pour lancer une nouvelle collection, « Aredit DC Graphic Novel ». Imprimés sur un papier glacé offrant aux couleurs un support de qualité, ces publications de format plus imposant que la moyenne (21x29 cm) proposent des récits d'une longueur inhabituelle de soixante pages, là où le standard en grand format tourne plutôt, en général, autour d'une trentaine de pages. Ce nouveau format avait été lancé, aux États-Unis, en 1982 par Marvel avec ses « Marvel Graphic Novels », et DC avait emboîté le pas à son concurrent l'année suivante. Ces titres publient des récits de genre qui marquent une volonté de la part d'Aredit de diversifier sa production, en s'ouvrant de manière croissante au genre de l'heroïc-fantasy. La collection contient ainsi une adaptation de la série *Elric*, de Michael Moorcock, dont le personnage de anti-héros albinos opère un renversement des

valeurs du *Conan* de Robert Howard dont Aredit édite parallèlement les aventures, dans leur version mise en image par John Buscema. Mais la collection publie également la série *Les Baroudeurs de l'espace*, adaptation en bande dessinée d'un jeu vidéo produit par la firme Atari, qui avait suscité la création de la série de science-fiction *Atari Force*, qu'Aredit publie mais, cette fois, en fascicules de 17,5x26 cm, sur trente-deux pages, dans un format de *comics*.

Le milieu des années 1980 marque donc pour la firme tourquennoise un tropisme croissant pour le modèle de l'album franco-belge, comme en témoigne également la publication d'albums de *Futt et Fil* à partir de 1984. Création de l'auteur espagnol Francisco Ibáñez, la série intitulée en version originale *Mortadelo y Filemón* apparaît dans les publications de l'éditeur Aventures et Voyages, sous le nom de *Mortadel et Filemon* dans diverses revues de petit format, dont *Akim Color* ou *Ivanhoé*. À partir de 1970, Aventures et Voyages publie huit albums cartonnés de format classique, rassemblant les aventures humoristiques des deux comparses. De 1984 à 1986, Aredit reprend la série, sous le nom de *Futt et Fil*, et sous la forme d'albums de 48 pages, mais cette fois-ci brochés.

Le positionnement d'Aredit sur le secteur du *graphic novel* ne tient pas seulement de l'opportunisme, puisque c'est également cette maison qui publie en premier *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons, titre emblématique du *graphic novel.* Le récit explore dans un futur uchronique l'univers super-héroïque, dans un registre cynique et désabusé : la lecture des premières aventures de *Superman* en 1938 pousse ainsi certains personnages ordinaires à se parer de costumes, pour oeuvrer comme justiciers masqués. Superhéros ordinaires, ces *Minutemen* n'ont qu'un impact limité sur la société ; avec leurs travers et vices, ils restent des hommes avant d'être des justiciers – d'où la question lancinante de l'ouvrage, empruntée à Juvénal : « qui nous garde de nos gardiens ? » (*who watches the Watchmen?*). À travers ce groupe de superhéros, Alan Moore et Dave Gibbons se livrent à une relecture décapante de l'univers super-héroïque jusque-là imprégné de rectitude morale et de grandeur d'âme. En introduisant l'immoralité et le vieillissement dans son univers, il se situe dans la même lignée que Frank Miller lorsqu'il revisite la figure désuète du Batman, justicier aux gadgets sophistiqués, dans *The Dark Knight*. Le désarroi moral est porté à son paroxysme avec la figure du Docteur Manhattan, seul véritable super-héros, demi-dieu nucléaire dont la puissance défie l'entendement humain, qui se refuse à mettre son omnipotence au service d'un monde meilleur ; si cette Amérique uchronique a remporté la guerre du Vietnam dans le 1985 que dépeint *Watchmen*, cela n'a permis que de maintenir Richard Nixon au pouvoir d'un pays gangrené par la violence.

Publié sous forme de douze *comic books* de septembre 1986 à octobre 1987, les quatre cent pages de *Watchmen* sont rassemblées dans un recueil souple (*trade paperback*) fin 1987 par l'éditeur DC Comics. Alors que la publication s'interrompt aux États-Unis, Aredit entreprend de publier cette œuvre en France, parallèlement à l'éditeur Zenda. Or la publication en parallèle par les deux éditeurs nous semble emblématique du basculement de l'édition du *comic book* du côté de la librairie. Dans les années 1970, la publication des séries super-héroïques de Marvel, en particulier, s'opère dans des fascicules formellement calqués sur les *comics* : *Marvel* et *Strange* commencent ainsi tous deux leur existence en tant que « petits formats », puis passent à un format *comics* (17x24 cm pour *Marvel* à partir de son n°7, 18x26cm pour *Strange* à compter du n°11, passant alors à la couleur)[375]. Parallèlement, les nouveaux éditeurs d'albums, dans les années 1970, intègrent également de la bande dessinée américaine dans leurs catalogues, de Futuropolis aux Humanoïdes Associés. Dans la deuxième moitié des années 1980, le lancement du label « Comics USA » manifeste une intégration croissante de la bande dessinée à la sphère du livre, en particulier à travers la publication de titres liés à la sphère culturelle du *comic book*, au-delà donc des frontières balisées de l'*underground,* de l'*heroic-fantasy* ou du patrimoine qui constituaient jusque-là le gros des catalogues de bande dessinée américaine sous forme d'albums. La publication simultanée de *Watchmen* par Aredit et Zenda offre donc un aperçu sur ce basculement de l'univers des *comic-books* dans la sphère du livre, au moment même où, outre-Atlantique, le *comic book* intègre l'espace de la librairie par l'intermédiaire du *graphic novel*.

Aredit ne publie que deux des fascicules de la mini-série d'Alan Moore et Dave Gibbons ; l'éditeur de Tourcoing va même jusqu'à consacrer la moitié de son deuxième fascicule à d'autres récits, sans le moindre rapport avec *Watchmen*, avant de donner sommairement congé à ses lecteurs en signalant l'arrêt de la publication, sans autre forme d'explication. C'est donc Zenda qui opère une édition intégrale de *Watchmen*, en six volumes cartonnés, en 1987-1988, puis dans une intégrale en deux volumes publiée en 1992. La publication par Zenda débute sous licence d'Aredit, qui détient les droits sur les publications DC Comics pour la France. En l'absence d'archives éditoriales, il n'est pas possible d'expliciter l'arrêt de la publication par Aredit. En revanche, même si la publication Aredit ne compte que deux numéros, les formats de publication choisis par

[375] Sur le lectorat et les lectures de *Strange*, voir Eric Maigret, « “Strange grandit avec moi”. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, 1995, vol. 13, n° 70, p. 79‑103.

chacun des éditeurs mettent en œuvre des dispositifs très différents pour encadrer la réception de cette œuvre complexe.

La publication par Aredit emprunte des caractéristiques formelles proches du *comic-book* original. Pourtant, ce n'est guère que l'apparence extérieure, ou plutôt le format comme contrainte industrielle, qui est repris ici, plus que l'appropriation novatrice de cette contrainte à laquelle se livrent les auteurs. Le premier fascicule d'Aredit, avec son format réduit (17,5x26 cm) et sa couverture souple, peut s'apparenter aux *comic-books* qui ont d'abord accueilli les *Watchmen*. Pourtant, ce premier numéro rassemble les deux premiers *comic-books* américains (« At Midnight, All the Agents... » et « Absent Friends », ainsi que le début du troisième récit, « Scandale dans la ville » (*The Judge of All the Earth*). Mais plus que ce redécoupage qui brise les unités narratives subtiles d'Alan Moore et Dave Gibbons, c'est le traitement global de l'œuvre qui témoigne d'une incompréhension de la réinterprétation radicale de l'univers des *comic-books* de super-héros qui frappe dans cette édition d'Aredit. En effet, dans l'édition américaine, chaque épisode est accompagné d'extraits de l'autobiographie fictive d'un de ces super-hérros, Hollis Mason (*Under the Hood*), d'un article scientifique sur le Dr. Manhattan, d'un dossier sur Joe Orlando (illustrateur de comic books disparu dans des circonstances mystérieuses[376]), du dossier médical de Rorschach, d'un texte publié dans une revue d'ornithologie, d'éditoriaux du *New Frontiersman*, d'articles de journaux divers, etc. Ces documents, insérés en clôture de chapitres, tranchent avec le récit par leur apparence visuelle. Les cases, à la mise en page régulière, font soudain place à des formes d'écrit, sous la forme de reproductions de livres ou de documents officiels. Ces documents, qui prolongent le récit, offrent des contrepoints aux discours des personnages, creusent une profondeur inédite, entérinent la véracité de cet univers dystopique, et réintroduisent une diversité narratologique : *Watchmen* se distingue en effet par le refus de tout type de récitatif, par lequel un narrateur extérieur introduirait des indications de lieu ou de temps, des commentaires sur l'action ou l'ellipse, le ressenti de l'un ou l'autre des personnages... Récit choral à la première personne, *Watchmen* gagne ainsi en épaisseur psychologique par le refus systématique de cet artifice de narration. Ces documents « réels » prélevés dans l'univers diégétique des *Watchmen* contribuent ainsi à la fois à prolonger cette démarche narratologique (le refus du narrateur omniscient, corollaire

[376] Le cas de Joe Orlando présente la singularité de renvoyer à un auteur bien réel, pilier des éditions EC où il travaille sur de nombreux *Classics Illustrated*, puis travaille pour *Creepy* avant de rejoindre DC Comics. Sur ce méta-comic et la collaboration exceptionnelle de Joe Orlando à l'univers graphique de *Watchmen,* voir Alan Moore, « Synchronicity and Symmetry », *The Comics Journal*, 1987, n° 116, p. 89-96.

du super-hérros omnipotent) et à en atténuer les effets, en offrant au lecteur une perspective épaississant la densité de l'univers des Gardiens.

Or l'édition française par Aredit évacue ces documents qui rompent la continuité narrative de l'action et explorent le passé ou les à-côtés des personnages, pour se consacrer sur l'action pure. À ce premier écart par rapport à l'œuvre originale s'ajoute un deuxième décalage, lié au choix des couvertures. La couverture du premier fascicule *Watchmen* d'Aredit reprend en fait celle du deuxième *comic-book*, représentant une statue funéraire sous la pluie, plutôt que le badge ensanglanté du Comédien visible sur la couverture du premier *comic-book*. Le quatrième plat, quant à lui, ne contient que des publicités pour d'autres publications périodiques d'Aredit, plutôt que l'horloge du *comic-book*, cruciale dans le dispositif narratif : tout le récit s'organise en effet dans la progression inéluctable vers l'apocalypse nucléaire, et le compte à rebours sinistre s'incarne dans ces quatrièmes de couverture où l'horloge s'approche de la fin, alors que le sang la recouvre[377].

Entamée au même moment que la publication des fascicules mensuels d'Aredit, l'édition de Zenda adopte des partis-pris formels radicalement différents. La maison d'édition fondée la même année par Tristan Jean Manchette, plus connu sous son surnom de Doug Headline, se lance là dans son premier ouvrage publié. Né en 1962, Doug Headline était entré très tôt dans l'équipe de *Métal hurlant*, et y rédigeait des articles, tout en fournissant des scénarios aux jeunes dessinateurs Yves Chaland et Luc Cornillon. En 1984, il entre chez Hachette pour y devenir éditeur de livres interactifs, alors que l'éditeur tentait de rattraper son retard par rapport à Gallimard, initiateur de la collection « Le livre dont vous êtes le héros[378] ». À vingt-cinq ans, Doug Headline frappe un grand coup en publiant, sous le titre des *Gardiens*, une version cartonnée de la série, dans une traduction de son père, l'écrivain Jean-Patrick Manchette. Cette édition en albums cartonnés de dimensions inhabituellement grandes (22,8x32 cm) se distingue très nettement de la publication Aredit, d'abord par le choix inhabituel du cartonnage, par un format particulièrement grand, mais aussi par une traduction soignée. Ainsi, la toute première case de la série, qui présente un extrait du journal de Rorschach, s'ouvre par cette réflexion en voix off : « Dog carcass in alley this morning, tire tread on burst stomach. This city is

[377] Le tout fait écho directement à la citation apocryphe d'Einstein : « La libération de l'énergie atomique a tout changé sauf notre mode de pensée... La solution de ce problème repose dans le cœur de l'homme. Si seulement j'avais su, je me serais fait horloger », une citation reposant elle-même sur la paradoxale figure du Dr Manhattan, ancien apprenti-horloger devenu incarnation de l'ambivalence du pouvoir nucléaire. Le titre même de la série, *Watchmen*, repose sur la polysémie du terme *watch*, qui renvoie aussi bien à la surveillance, au regard, qu'à la montre, et donc à l'écoulement du temps.

[378] Jean-René Van der Plaetsen, « L'éditeur de la semaine : Zenda : à la pointe de la BD », *Le Figaro littéraire,* 23 janvier 1989.

afraid of me. I have seen its true face », rendu par Jean-Patrick Manchette de manière fidèle : « Ce matin carcasse de chien dans ruelle. Trace de pneu sur ventre éclaté. Cette ville me craint. J'ai vu son vrai visage », alors que la traduction (non créditée) d'Aredit se contente d'un sommaire « Un chien crevé dans la ruelle ce matin. Des traces de pneu dessus ». Publiant en six volumes le contenu de douze fascicules, Zenda ne reprend pas non plus les couvertures originales des *comic books*, quand bien même elles sont une partie intégrante du dispositif narratif d'Alan Moore et Dave Gibbons. Le badge en forme de *smiley* du Comédien, taché de sang, permettait ainsi d'ouvrir le premier fascicule sur un motif presque abstrait, graphiquement très proche de l'horloge de l'apocalypse qui égrenne son sinistre compte à rebours, et le lecteur ne découvre qu'en ouvrant l'ouvrage qu'il s'agit d'un badge, que la tache est constituée de sang. Le récit s'ouvre ainsi sur une scène de meurtre, et le symbole est repris ironiquement en clôture du récit, lorsqu'un journaliste fait tomber une tache de ketchup sur son t-shirt orné du même symbole, comme si toute cette tragédie n'avait été qu'une macabre farce[379]. Le dispositif est systématique : chaque livraison s'ouvre sur un très gros plan dont la signification n'est révélée qu'à l'intérieur, synthétisant ainsi la méthode narrative novatrice des auteurs, qui opèrent leurs transitions entre scènes et lieux par l'intermédiaires de ces gros plans.

Ce dispositif est évacué, dans l'édition Zenda, par le choix d'une couverture plus proche de l'imaginaire super-héroïque qu'Alan Moore et Dave Gibbons ne convoquent pourtant que pour le subvertir : personnages fermement campés sur leurs pieds, exhibant fièrement leurs attributs super-héroïques. Le refus des couvertures plus abstraites des *comic-books* américains tire donc l'œuvre, dans sa version Zenda, vers un imaginaire super-héroïque ici paradoxal. Le thème de l'horloge qui progresse vers l'anéantissement du monde n'est pas non plus repris en quatrième plat, mais à la place, il est repris en pages de garde et intégré dans un dispositif rare, dans des bandeaux présents sur chaque page. La pliure intérieure de chaque page contient en effet un mince bandeau contenant une petite horloge rappelant le titre de l'œuvre[380]. Tout le paradoxe est que, contrairement à l'édition américaine, le temps ne s'écoule pas, sur ces horloges, et reste toujours figé sur le même instant (sept minutes avant la fin du monde), quand le dispositif américain figure au contraire ce lent glissement vers le chaos. L'édition française de *Watchmen* se distingue donc par une transformation profonde de l'œuvre initiale telle qu'elle est parue aux États-

[379] Jan Baetens, « Châsses gardées », *Contrebandes / Conséquences*, 1990, n° 13-14.

[380] Les horloges sont également présentes sur les premiers plats, où elles sont peu visibles, fondues dans le double titre *Les Gardiens / Watchmen* ; on peut remarquer cependant que l'heure indiquée sur les couvertures ne correspond pas à celle indiquée en page de garde...

Unis. Malgré des couvertures qui ancrent les albums dans les codes génériques de la série de super-héros, les interventions éditoriales manifestent surtout une tentative de rattachement de l'œuvre aux formats français de publication : papier glacé épais, cartonnage, dimensions volumineuses des albums... L'éloignement par rapport au format de publication initial est tel que l'on ne peut que supposer une volonté distinctive ; on trouve un témoignage significatif de ce processus de distinction dans le prière d'insérer général de la série, qui se garde bien de présenter l'œuvre comme une bande dessinée américaine : *Les Gardiens* est ici présenté comme ayant « bouleversé le public anglo-saxon », puis comme une « grande bande dessinée anglaise » : aucune de ces assertions n'est erronée, puisqu'Alan Moore comme Dave Gibbons sont de nationalité britannique. S'il y a mensonge, ici, ce n'est guère que par omission : omission du fait que cette bande dessinée anglaise est tout de même singulièrement américaine, par ses codes génériques comme par son circuit de production...

En dépit de ces multiples décalages qui adaptent l'œuvre anglo-saxonne aux contraintes éditoriales françaises ou, peut-être, justement grâce à cette capacité de Doug Headline à intégrer *Watchmen* au moule de l'album français, *Watchmen* se voit récompenser en 1989 du prix du Meilleur Album au festival d'Angoulême. Un an après le couronnement, dans la même catégorie, de *Maus* d'Art Spiegelman, le prix signale une véritable consécration pour la bande dessinée américaine, et marque un tournant dans la place occupée par la scène américaine dans le paysage éditorial français d'albums de bande dessinée. Jusque-là cantonnée au patrimoine ou à des franges de la création se rattachant à l'*underground* (Vaughn Bodé chez Futuropolis, Crumb chez Actuel) ou au patrimoine (la réédition des « classiques » américains), la bande dessinée américaine contemporaine gagne une place inédite dans l'espace de l'album. Le *graphic novel* peut ainsi être perçu comme l'un des instruments de normalisation éditoriale de la bande dessinée américaine en France.

On trouve un autre témoignage de ce basculement dans le livre de récits initialement publiés sous forme de petits formats ou de fascicules de format *comics* avec le cas du troisième de ces grands récits qui font advenir, éditorialement en tout cas, le roman graphique : *The Dark Knight*, de Frank Miller. La reprise par l'auteur de *Daredevil* du personnage créé par Bob Kane s'inscrit dans un registre très noir, faisant de Bruce Wayne/Batman un personnage sombre, affaibli, en proie au doute et rongé par l'égoïsme. Publiée sous forme de quatre volumes de 52 pages par DC Comics, la série est reprise d'abord par Ædena. L'éditeur, qui se consacre pour l'essentiel à la publication des œuvres

de Moebius, publie la série en deux volumes (sous les titres *Batman I* et *II*), de format légèrement réduit en largeur (19x29,5 cm) pour coller aux proportions américaines. La publication s'accompagne d'une longue préface explicitant le déplacement du héros opéré par Frank Miller et, surtout, d'un dessin de Batman par Moebius qui signe là, de manière inattendue, sa dette envers le super-héros. À l'inverse, Zenda privilégie une publication en quatre volumes de grand format (23x32 cm), de 48 pages chacun, sans préface ou présentation de l'œuvre. Zenda confirme là sa politique de publication des œuvres les plus ambitieuses de la création américaine dans les standards de l'édition française de bande dessinée, y compris lorsque ce changement de format s'opère au détriment de la lisibilité des récits. Le *graphic novel*, s'il permet un basculement de l'univers super-héroïque dans le support codex, se traduit cependant par une appauvrissement formel dans sa réception française. À l'exception notable de *Maus,* l'album cartonné de grand format demeure ce lit de Procuste auquel sont soumises même les œuvres qui en sont les plus éloignées.

De la même manière, les premières formes d'acclimatation de la bande dessinée japonaise en France se font par l'intermédiaire de l'album, même si le petit format est lui aussi présent dès le début. S'inscrivant à la jonction des magazines de télévision, du petit format pornographique et du luxueux album en noir et blanc, le manga constitue un prisme de l'ancrage croissant de la bande dessinée dans une culture transmédiatique. Mais la lenteur de son adaptation témoigne aussi de la pesanteur des contraintes formelles, et de la difficulté à faire accepter aux lecteurs des récits éloignés des canons graphiques, narratifs et matériels auxquels ils s'étaient habitués.

B. Manga : de nouveaux horizons graphiques pour de nouvelles pratiques de lecture ?

En mars 1990, les premiers fascicules d'*Akira*, de Katsuhiro Ôtomo[381], paraissent en kiosques ; après plusieurs tentatives infructueuses, *Akira* marque un tournant et amorce une vogue éditoriale qui ne tarde pas à être perçue sur le mode de la panique morale, comme une invasion commerciale. Malgré des tentatives infructueuses dans la décennie qui précède, les historiographes français du manga ont retenu cette date, et la publication d'*Akira*, comme point de départ de l'histoire du manga français[382]. Il nous semble

[381] En toute rigueur, il faudrait écrire, pour respecter l'anthroponymie japonaise, Ôtomo Katsuhiro ; cependant, outre que les usages communs sont bien, en français, d'inverser nom et prénom, c'est la forme Katsuhiro Ôtomo qui est adoptée par l'éditeur au moment du lancement d'*Akira*.

[382] Pour un retour critique sur l'écriture de l'histoire du manga en France, Xavier Guilbert se livre à une déconstruction de cette écriture fanique dans Xavier Guilbert, « Le manga et son histoire vus de France :

cependant nécessaire, pour éclairer l'ampleur de la rupture représentée par l'introduction du manga sur le marché éditorial, de revenir sur ces tentatives avortées, et sur les chemins de traverse qu'emprunte la bande dessinée japonaise pour se faire une place sur le marché français. Pour comprendre les singularités de cette introduction en France, il importe de pointer les différences qui séparent les deux marchés.

L'industrie japonaise du manga continue, encore aujourd'hui, à se trouver entourée d'une aura mi-fascinante, mi-inquiétante. Comme l'observe Xavier Guilbert, « dans un style qui n'est pas sans rappeler les récits de voyage d'un Marco Polo décrivant les coutumes étranges d'une lointaine contrée, ce sont invariablement les mêmes caractéristiques que l'on retrouve au premier plan[383] ». L'idée d'une culture de consommation instantanée, de *mangashi* (magazines de prépublication de manga) imprimés sur un papier de qualité médiocre, lus debout dans le train et abandonnés sur place, la segmentation extrême du marché, et la productivité surhumaine d'auteurs soumis à une logique de studio, constituent autant de facettes à partir desquelles s'organise la perception du manga depuis la France. L'ensemble de ce portrait relève en réalité de l'image d'Épinal, mélangeant généralisations rapides et dramatisation excessive[384]. Mais au début des années 1990, les magazines de prépublication, hebdomadaires ou mensuels, continuent de drainer un public bien plus considérable que la presse de bande dessinée en France et, de fait, l'enthousiasme avec lequel sont décrites des agrégats de lecteurs communiant dans la lecture d'œuvres de consommation rapide tient autant du cliché orientaliste que de la nostalgie pour un « âge d'or » perdu de la presse française de bande dessinée.

Le manga reste ainsi d'abord un produit de presse, issu – comme l'étaient la bande dessinée belge et française du temps de la splendeur des revues – d'un mode de production très rationalisé et concurrentiel. La structure narrative et les modes de représentation graphique du manga ont été structurées par cette diffusion commerciale de magazines hebdomadaires ou mensuels[385], avec des arcs narratifs à la pagination généralement plus élevée que dans le système de production franco-belge. Les mangas s'inscrivent par ailleurs au cœur d'une industrie culturelle et d'une constellation de supports culturels. Si la situation

---

entre idées reçues et approximations », *Comicalités. Études de culture graphique*, 2012, « La bande dessinée : un "art sans mémoire" ? », http://comicalites.revues.org/733 (consulté le 19 août 2013).

[383] *Ibid.*

[384] *Ibid.*

[385] Il existe évidemment aussi au Japon une scène alternative avec ses propres circuits de production, permettant des structures narratives et des choix graphiques radicalement différents. Les productions issues de cette scène alternative ne concernent cependant pas la France pendant notre période.

n'est pas spécifique au Japon, l'intensité des liens entre le manga et divers domaines culturels apparaît plus forte. À partir des années 1960, un lien étroit se tisse entre l'édition de manga, l'animation télévisée, le secteur des jouets et produits dérivés, et la publicité. La logique d'adaptation des mangas les plus populaires sous forme de dessin animé n'est pas la seule stratégie mise en œuvre : certains animés sont des œuvres originales produites pour la télévision ou le marché de la vidéo, et le manga peut aussi constituer l'adaptation de ces titres issus de l'animation, ou de titres populaires issus du jeu vidéo, de séries télévisées, de romans[386]...

Ainsi, plus que la bande dessinée dans l'espace français ou belge, la production japonaise semble marquée par le « régime médiatique » de la culture, selon l'expression de Dominique Kalifa, qui a mis en évidence la spécificité de ces productions :

> Insertion de chaque type de production dans un double dispositif : celui de la sérialité, devenu le principe essentiel, seul capable d'ordonner la matière, d'en raisonner les séquences et de leur donner forme ; celui de la transmédialité qui contraint chaque œuvre à circuler, transiter, s'adapter à des supports et à des modes d'expression différents[387].

Les premières tentatives d'introduction du manga en France illustrent l'étroitesse des liens, au Japon comme en France, entre la télévision et l'édition de bande dessinée. Plus d'une décennie avant *Akira*, on voit en effet apparaître six albums de format assez classique (48 pages, format A4, couverture cartonnée) d'une série intitulée *Mazinger Z* en 1979 ; l'initiative est dûe à un éditeur catalan, les Ediciones Junior, installées à Barcelone. Les ouvrages sont pourtant bien réalisés en français : ils essaient d'exploiter le choc télévisuel qu'a pu constituer la découverte sur Antenne 2 de la série *Goldorak*. Créée sur Antenne 2 par Jacqueline Joubert et confiée à Dorothée pendant l'été 1978, Récré A2 programme d'emblée la série de Toei Animation. Lancée en juillet 1978, la série est bientôt suivie, à la rentrée, d'*Albator 78,* adapté du manga de Leiji Matsumoto, et de l'histoire de l'orpheline *Candy Candy*. Cette dernière série est adaptée très tôt sous différentes formes, sous des formes voisines de l'album de bande dessinée. Dès 1978, le magazine *Télé-Guide* lance ainsi plusieurs adaptations de la série sous forme de magazines illustrés de petit format dont *Candy-Candy*, publication de format moyen (19x26 cm), comptant 36 pages couleurs, qui connaît 46 volumes de juin 1977 à avril 1981. Les débuts de *Candy Candy* dans la presse semblent donc antérieurs aux débuts télévisuels, pour une raison que nous n'avons

[386] Olivier Vanhée, *Les modes d'appropriation des mangas en France : enquête sur l'émergence d'une catégorie éditoriale et sur la socialisation lectorale entre pairs*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Bernard Lahire, en cours, Université Lyon II. Voir aussi Christine Détrez et Olivier Vanhée, *Les mangados : lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2012.

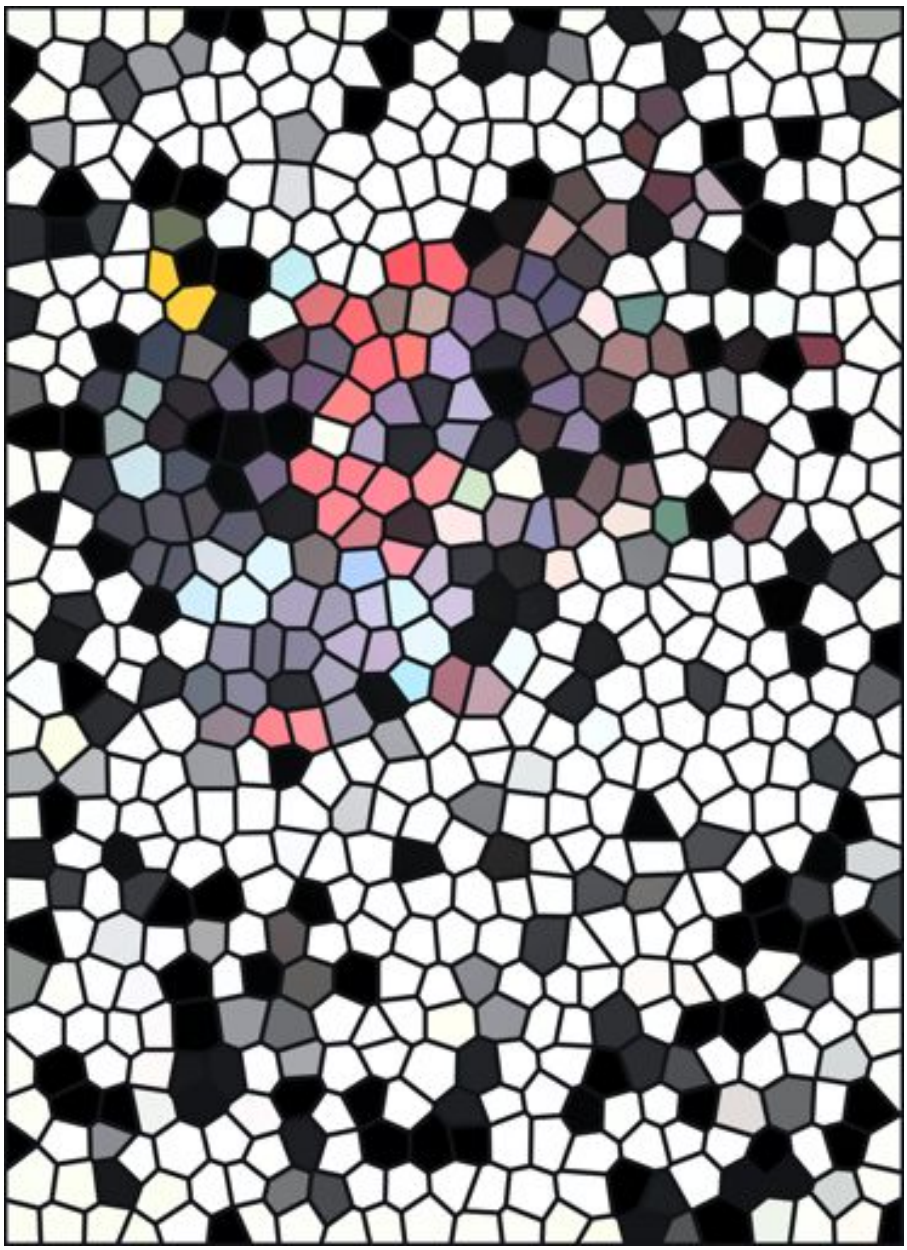
[387] Dominique Kalifa, « L'entrée de la France en régime médiatique », in Jacques Migozzi, *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 2000, p. 43.

pu déterminer. Le lancement de la série sur *Récré A2* donne un coup d'accélérateur à la série, qui fait l'objet d'un nouveau titre, *Candy Spécial*, une publication de plus grand format (21x28 cm) et à la pagination plus élevée (48 pages). Suivra un *Candy Candy poche* en douze tomes, tous publiés au cours de l'année 1982, avec chacun 66 pages, dont un encart central de jeux, et un courrier des lecteurs. *Télé-Guide* republie là le manga original de Kyoko Mizuki et Yumiko Igarashi, dans une version recolorisée. Auparavant, les éditions G.P. Rouge et Or exploitent également la licence *Candy Candy*, en publiant des albums illustrés (deux séries totalisant 35 titres de 1980 à 1985). Hachette développe également des titres liés à l'univers de la série dans sa « Bibliothèque rose », avec vingt titres de 1983 à 1987.

Tout comme *Candy-Candy*, *Goldorak* fait l'objet de multiples adaptations ; la première exploitation s'opère sous forme de magazine édité par *Télé-Guide,* sous le titre *Le Journal de Goldorak*[388], qui sort en août 1978 et paraît jusqu'en août 1980, avant le lancement d'un *Goldorak Pocket*, un pocket de 96 pages en couleurs, de format 13x18 cm, publié de 1981 à 1983. En 1978, G.P. Rouge et Or lance également une collection de fascicules en coédition avec Antenne 2, sous le titre générique *Goldorak le robot de l'espace*, sous forme de narrations abondamment illustrées d'images tirées de la série télévisée[389].

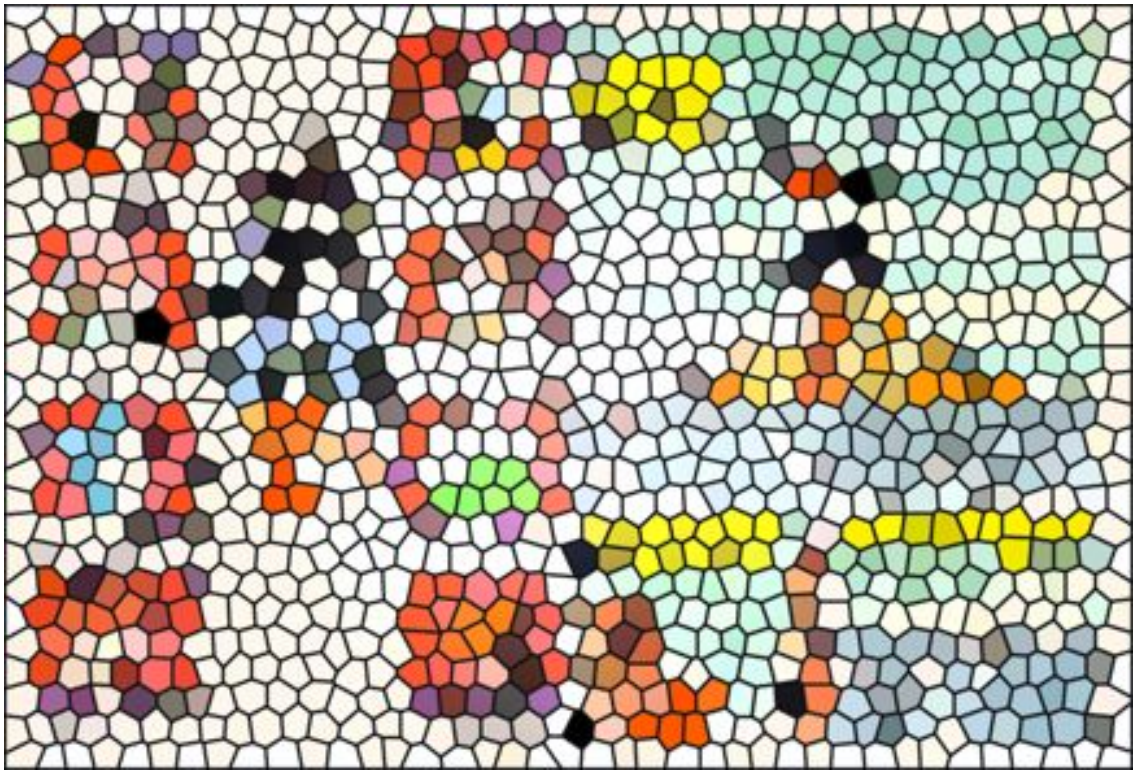
[388] Ce mensuel broché reprend des épisodes télévisés selon un dispositif inhabituel, à la lisière du fascicule de bande dessinée et de l'album d'autocollants : un cahier central contient en effet vingt autocollants représentant les visages des personnages et leurs vaisseaux spatiaux, à coller aux emplacements stratégiques de la narration.

[389] Parmi une myriade d'autres adaptations, on peut également signaler la production par Presses Pocket de novellisations de la série, illustrées par le dessinateur français Jean-François Pénichoux.



Ill. 57 [sn], *Goldorak le robot de l'espace*, vol. 3, *Bataille d'OVNI*. Paris, G.P. Rouge et Or, 1978, p. 28

C'est cependant l'éditeur catalan Ediciones Junior qui propose, le premier, une édition sous forme d'albums, tentant l'hybridation entre l'album de bande dessinée franco-belge et les productions audiovisuelles de l'industrie du manga proposées par Récré A2. *Mazinger Z* constitue en effet la matrice de la série *Goldorak*, bien plus connue en France, mais qui n'est qu'un *spin-off* de *Mazinger Z. Mazinger Z* est publié dans *Weekly Shonen Jump* à partir de 1972, et s'inscrit dans le genre du manga « mecha » (mettant en scène des personnages utilisant des armures robotisées, généralement humanoïdes). La série présente des robots géants pilotés de l'intérieur, et en particulier le robot éponyme, conçu pour arrêter les forces du Mal qui menacent la planète. À cette première série succède un premier *spin-off, Great Mazinger*, puis *Grendizer,* publié dans la presse d'octobre 1975 à mai 1976, et diffusé simultanément sous forme d'*anime* à la télévision japonaise. Pour des raisons où la cohérence narrative importe sans doute peu, c'est la série *Grendizer* qui est diffusée en France, sous le titre de *Goldorak*[390]. Ediciones Junior propose donc une sorte de retour aux sources de la série, d'autant plus identifiable que l'univers graphique des robots géants pilotés de l'intérieur est particulièrement proche, et qu'un personnage commun opère le lien entre les deux séries.



Ill. 58 Cano Güell, Mazinger Z, vol. 1, Naissance d'un robot. Barcelone, Ediciones Junior, 1979, pp. 4-5.

[390] *Mazinger Z* n'est diffusé à la télévision française qu'en 1988 – et apparaît alors aux téléspectateurs français comme une sorte de « sous-Goldorak », tandis que *Great Mazinger* est restée inédite en France.

Six albums de *Mazinger Z* sont publiés par ces Ediciones Junior en 1979, simultanément en français et en castillan[391], reprenant le déroulement des épisodes télévisuels, inédits en France mais diffusés en Espagne en 1978. Or ces énigmatiques Ediciones Junior constituent de toute évidence l'une des fililales de Dargaud qui, dans son catalogue d'étrennes 1980, présente les six albums entre ceux de *Philémon* de Fred, et de *Jonathan Cartland*. L'attitude de Dargaud oscille entre opportunisme et extrême prudence. L'éditeur souhaite tirer profit de la surprenante nouveauté que représente *Goldorak* sur les écrans de télévision, et fait preuve en cela, sinon d'une clairvoyance, en tout cas d'une capacité à envisager la bande dessinée au-delà de ses frontières communément admises en cette fin des années 1970. Dans l'adaptation d'un succès audiovisuel au domaine du livre, c'est l'éditeur français de bande dessinée le plus en pointe en matière d'exploitations diverses qui prend les devants. Mais dans le même temps, Dargaud se garde bien d'avancer à découvert sur ce terrain ; le souvenir des accusations lancées contre les éditeurs de bande dessinée par la Commission de surveilance et de contrôle a manifestement laissé des traces. Ce ballon d'essai est visiblement suffisamment concluant pour inciter Dargaud à engager une modeste politique d'édition d'albums de bande dessinée adaptant des séries télévisées.

En 1980, Dargaud reprend et adapte la série *Albator 78*, sous le titre *Albator*, publiant cinq titres en deux versions, l'une brochée et l'autre cartonnée. De manière significative, plutôt que de reprendre et de traduire le manga de Leiji Matsumoto, Dargaud adapte l'adaptation télévisuelle, confiée à un studio de dessinateurs, sur un scénario-maison retravaillé par Claude Moliterni. Confier la réécriture d'*Albator* à l'autoproclamé « Pape de la bande dessinée » offre la possibilité à l'éditeur de reprendre totalement le matériel narratif dans une forme graphique adaptée à un lectorat français – ou, tout au moins, l'idée qu'un éditeur français s'en fait au début des années 1980. Les albums de 44 pages en couleurs, à la narration elliptique et aux dialogues bavards, se situent donc très loin de la série originale.

[391] Cano Güell, *Garméndia, Naissance d'un robot ; Arrêtez l'armée d'Ashler ! ; Aphrodite est capturée ; La Grande Victoire de Mazinger Z ; Le Monstre à 3 têtes : Bataille dans le ciel*, Barcelone, Ediciones Junior, 1979.

Au début des années 1980, les mangas diffusés dans le cadre de l'émission de Dorothée suscitent systématiquement des adaptations sous forme de bandes dessinées, qui empruntent selon les cas la forme de l'album, ou celle de la série de petits formats. Ainsi, la série de science-fiction *San Ku Kaï,* diffusée par *Récré A2* à partir de septembre 1979, fait d'une part l'objet d'un album de 36 pages chez G.P. Rouge et Or[392], et d'autre part de deux albums chez Dargaud[393]. Cette fois, non seulement Dargaud avance à découvert, mais il se livre à une véritable adaptation, et non un rapide réagencement de vidéogrammes ; cette adaptation est signée de Pierre Frisano, auteur de nombreuses séries pour la presse féminine dans les années 1960, pour la S.P.E. dans les années 1970, et illustrateur

Ill. 59 Pierre Frisano, *San Ku Kaï*. Paris, Dargaud, 1979, p. 22. Une adaptation à l'européenne d'un anime japonais.

[392] Jean-François Pénichoux, *La Croisade des Titans*, Paris, G.P. Rouge et Or, 1979.
[393] Pierre Frisano, *San Ku Kaï*, Paris, Dargaud, 1979, et Pierre Frisano, *Vocéane*, Paris, Dargaud, 1980.

emblématique de *Strange*, dont il réalise de spectaculaires couvertures représentant les super-héros de Marvel en couleurs directes. Le plus notable, en la matière, n'est peut-être pas tant la qualité indéniable de l'adaptation, dynamique et soucieuse de restituer la vitalité de la série dans le langage de la bande dessinée, que cet onymat. Avec ces deux titres publiés en 1979-1980 (*San Ku Kaï*, puis *Vocéane*), Dargaud prolonge sa démarche consistant à proposer des déclinaisons des dessins animés sous la forme de bandes dessinées à la française. Des caractéristiques formelles aux codes graphiques, il ne manque rien à ces albums pour constituer d'authentiques hybrides culturels, même pas l'attribution d'un nom d'auteur en couverture et page de titre, alors même que l'éditeur ne propose guère qu'une mise en dessin de la narration télévisuelle.

Parmi les autres séries diffusées par Récré A2 faisant l'objet d'une adaptation en bande dessinée, on peut également mentionner *Capitaine Flam,* qui comme *San Ku Kaï* a été créé pour la télévision, est diffusé en France à partir de janvier 1981, et s'accompagne d'un fascicule au format de poche publié par les éditions Dynamisme Presse Edition, spécialistes des petits formats liés à des productions audiovisuelles (*Tom et Jerry, Les Pierafeu, Scoubi-Dou Poche...* ou encore *Ulysse 31*, adaptant la coproduction franco-japonaise diffusée sur FR 3 à partir d'octobre 1981), ainsi que d'une multitude de produits dérivés édités par Whitman, maison spécialisée dans le livre-jeu pour enfants : Whitman publie ainsi au moins six livres de coloriages, une bande dessinée à autocollants et un album classique, *Les Hommes de feu*, pendant que la « Télé-Librairie » des Deux Coqs d'Or publie cinq albums de bande dessinée, dont quatre histoires originales. Mais ces publications sont bientôt arrêtées ; Dargaud entreprend de se retirer du marché, et les adaptations en format de poche se font plus rares. Il est possible que la rentabilité de ces adaptations d'une qualité variable ne se soit pas montrée à la hauteur des attentes des éditeurs. La culture du dessin animé en train de se constituer ne trouverait peut-être pas d'équivalent satisfaisant dans la sphère de l'imprimé : dans cette hypothèse, le support télévisuel constituerait une dimension centrale du succès de ces productions, par sa capacité à fédérer de nouvelles consommations culturelles enfantines et adolescentes. Il s'ajoute sans doute à ce déséquilibre médiatique du succès une prudence des éditeurs face aux polémiques qui commencent à affleurer sur la place publique concernant la représentation de la violence à la télévision. L'univers très codifié de *Goldorak*, en particulier, reposant sur des affrontements entre robots galactiques, attire rapidement les foudres d'associations parentales ou de psychiatres, relayés par des médias percevant ces séries n'y voyant que violence et mauvais goût. La psychologue Liliane Lurçat, chercheuse

au CNRS, publie ainsi un ouvrage sur *Goldorak*, basé sur des entretiens avec de jeunes enfants, et au titre alarmant[394], et publie plusieurs ouvrages prolongeant sa réflexion sur les effets de fascination, d'influence de l'imaginaire et de crainte entraînés par les programmes télévisés, ouvrages qui ont fait d'elle une des figures des débats médiatiques sur la violence de la télévision[395]. À la fin de la décennie, l'essai de Ségolène Royal, alors jeune députée des Deux-Sèvres, *Le Ras-le-bol des bébés zappeurs*[396] synthétise les paniques morales que peuvent susciter les dessins animés japonais, résumés uniformément à des concours de « coups, meurtres, têtes amochées, corps électrocutés, masques répugnants, bêtes horribles, monstres rugissants ». Échaudés par des affrontements avec la Commission de surveillance et de contrôle de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, les éditeurs de bande dessinée – en particulier Dargaud – qui se sont péniblement construits une image de respectabilité sont sans doute enclins à y réfléchir à deux fois avant de dilapider ce capital culturel dans des productions à la rentabilité aléatoire.

L'arrivée sur les écrans français de télévision coïncide donc avec une première vague de publications liées au manga. Mais la diffusion de ces dessins animés, qui ne tarde pas à susciter un intense et violent débat public, n'entraîne pas l'adaptation des volumes de manga. Les éditeurs fournissent de nombreux produits dérivés, novellisations, albums, albums d'autocollants, albums-posters voire même, parfois, de la bande dessinée. Mais ces bandes dessinées ne constituent qu'un produit parmi d'autres au sein d'une constellation de productions culturelles et, surtout, ces bandes dessinées sont réalisées en Europe par des studios français. L'incontestable succès d'audience des dessins animés n'entraîne donc pas avec lui le secteur du manga et, en 1982, Osamu Tezuka déambule au festival d'Angoulême dans l'indifférence générale.

L'édition de produits dérivés des dessins animés diffusés sur les chaînes de télévision (dessins animés eux-mêmes pour une partie adaptés de mangas) ne constitue cependant que l'un des canaux d'introduction de la bande dessinée japonaise en France. Chronologiquement, les ouvrages et magazines tirés des séries animées viennent même en second. Alors que *Goldorak* apparaît sur les écrans français en juillet 1978, *Le Cri qui tue* se spécialise dès le mois de juin 1978 dans la publication de manga, avec comme sous-titre

[394] Liliane Lurçat, *À cinq ans, seul avec Goldorak : le jeune enfant et la télévision*, Paris, Éditions Syros, coll. « Contre-Poisons », 1981. Sur ce livre, voir Elisabeth Baton-Hervé, *Les enfants téléspectateurs: programmes, discours, représentations*, Paris, France, L'Harmattan, 2000, p. 140-144.
[395] Jean-Matthieu Méon, *L'Euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Vincent Dubois, Université Robert Schuman Strasbourg III, Strasbourg, France, 2003, p. 218.
[396] Ségolène Royal, *Le Ras-le-bol des bébés zappeurs*, Paris, Robert Laffont, 1989.

« aventures respectables - passions extrêmes - violences anodines ». Il ne s'agit pas là de la première publication de manga dans la presse française : dès 1969, la revue *Budo Magazine Europe*, destinée à un lectorat de judokas et budokas, publiait « La dramatique histoire Budo du samouraï Shinsaburo », un récit de Hiroshi Hirata. L'initiative en revient semble-t-il au fondateur du magazine, Henry Plée, figure centrale des arts martiaux français d'après-guerre qui, ramenant des mangas du Japon dans ses valises, décide d'en inclure dans sa revue. Cette publication informelle, sans la moindre autorisation, se poursuit jusqu'à l'arrêt de la revue en 1973 ; les récits courts sont tous centrés sur les arts martiaux, et leurs auteurs sont rarement crédités[397]. De ce point de vue, *Le Cri qui tue* représente bien un tournant majeur, en se consacrant spécifiquement à la bande dessinée japonaise.

Motoichi Takemoto, dit Atoss Takemoto, jeune Japonais installé en Suisse, entreprend de faire découvrir la culture graphique de son pays natal au public francophone, et s'associe pour cela à Rolf Kesselring ; leur collaboration dure jusqu'en mars 1981, pour un total de six numéros publiant pour la première fois des auteurs tels qu'Osamu Tezuka, Yoshihiro Tatsumi ou Fujio Akatsuka. La revue consacre également des articles historiques à « la bande dessinée du bout du monde[398] ». En 1979, les mêmes Atoss Takemoto et Rolf Kesselring publient un manga sous la forme d'un volume relié contemporain des *Mazinger Z* des « ediciones Junior » : *Le Vent du Nord est comme le hennissement d'un cheval noir*, de Shotaro Ishinomori, qui constitue un épisode du manga *Sabu et Ichi*, édité ici sous la forme d'un luxueux volume broché (22,5x31 cm), agrandissant les planches d'Ishinomori. Le récit lui-même compte à peine trente-cinq pages, et le livre publie aussi quelques dessins épars de l'auteur, qui ne fait pourtant l'objet d'aucune présentation[399].

L'année 1983 marque la fin des initiatives d'éditeurs pour se risquer à publier de la bande dessinée japonaise. Début 1983, deux maisons d'éditions nées de la scène alternative s'essaient au manga : Artefact et les Humanoïdes Associés. Ceux-ci publient en effet, dans

[397] David Yukio, « Premier manga traduit en France ? 1969 », http://japon.canalblog.com/archives/2005/12/19/1128926.html (consulté le 17 août 2013). Ce blog personnel constitue une source irremplaçable sur cette préhistoire du manga en France dans les pages de la presse d'arts martiaux, que les spécialistes du manga ne mentionnent pas.

[398] Koniec [Atoss Takemoto], « La bande dessinée du bout du monde », *Le Cri qui tue* n°1, juin 1978, p. 27. Atoss Takemoto cosigne également le long dossier historique consacré à la bande dessinée japonaise, aussi titré « La bande dessinée japonaise du bout du monde », publié par la revue du festival d'Angoulême *BD Bulle* n°9, en 1982. Ce long dossier historique, qui pose les fondations d'un panorama historique, ne suscite visiblement pas de curiosité de la part des éditeurs français, et Atoss Takemoto se détourne peu après du manga, sans avoir pu mener à bien son projet de publier du manga vendu au prix des livres de poche.

[399] [Shotaro] Ishinomori, *Le Vent du Nord est comme le hennissement d'un cheval noir*, Genève, Takemoto / Kesselring, 1979.

leur collection « Autodafé », le premier volume de *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa. Le récit autobiographique du bombardement d'Hiroshima et ses conséquences sur les individus et les familles, publié dans le *Weekly Shonen Jump* au Japon, compte en tout un peu moins de 2 600 pages ; seules 205 sont publiées dans ce premier volume qui, comme toutes les expériences françaises de publication de manga, redécoupe les pages pour s'adapter au sens de lecture occidental, de gauche à droite. Pour accompagner au mieux cette publication atypique, l'appareil paratextuel de l'ouvrage est particulièrement riche, avec une préface évoquant la dimension autobiographique du récit, ses conditions de production (même si l'éditeur croit alors savoir que le récit comporte en tout 1 100 pages, soit moins de la moitié du total), et des annexes rappelant l'histoire japonaise, explicitant les choix de traduction et, surtout, explicitant les références culturelles les plus obscures pour le lecteur français. Le deuxième volume, annoncé sous le titre *Foudre sur Hiroshima*, et centré sur l'explosion de la bombe et ses premières conséquences, ne paraît jamais.

En 1990, Albin Michel tente de reprendre la série, en rééditant le premier tome sous une association titre/sous-titre pour le moins ambiguë[400]. Si le papier gagne en souplesse et en blancheur par rapport à la première édition, c'est surtout l'absence de tout appareil critique qui frappe dans l'édition de ce récit dur et atypique : ni préface ni repères historiques pour encadrer la lecture. Qualifié de « roman en images » par l'éditeur dans le prière d'insérer, le récit est publié selon un découpage radicalement différent : aux 205 pages publiées par les Humanoïdes, sont ajoutées quatre-vingt pages supplémentaires, traitant le service militaire du frère aîné de Gen, le bombardement d'Hiroshima et se conclut par la naissance de la sœur cadette de Gen dans l'apocalypse atomique ; les conséquences du bombardement, qui constituent le cœur du récit de Keiji Nakazawa, ne sont donc qu'à peine effleurées dans cet ouvrage qui se présente pourtant comme une « version intégrale »... La publication par Artefact d'*Hiroshima* dans sa collection « Contagion » s'inscrit pour sa part dans le prolongement du *Cri qui tue.* L'ouvrage, signé du pionnier du *gekiga* (une bande dessinée destinée spécifiquement aux adultes) Yoshihiro Tatsumi, rassemble deux courts récits publiés dans la revue d'Atoss Takemoto, qui signe la traduction de l'ensemble. Les récits (« Good-Bye », et « L'Enfer ») traitent tous deux des conséquences de la bombe atomique sur la société japonaise, à travers ces deux portraits d'une fille vendue aux G.I.'s et abusée par son père, et d'un photographe que l'ambition

[400] Keiji Nakazawa, *Mourir pour le Japon. La véritable histoire d'une famille anéantie par Hiroshima*, Paris, Albin Michel, 1990. La publication s'arrête là encore au premier volume de la série, qui ne se fait connaître en France qu'à partir de 2003, lorsque Vertige Graphic réédite l'ensemble des volumes, dont le premier est préfacé d'Art Spiegelman, apportant une caution nouvelle à l'ample fresque historique.

pousse au meurtre ; c'est donc à travers un double prisme moral et historique que parvient cette bande dessinée, accentué par le choix de pages de garde reprenant une photographie de bombardement atomique. L'ouvrage s'inscrit cependant étroitement dans les canons français de publication, avec sa reliure cartonnée (21x29,5 cm) et ses quarante-sept pages[401].

Mais aucun de ces coups d'essai ne connaît de prolongement et, après 1983, la production de manga disparaît des rayons des librairies, où elle n'avait fait qu'une maigre incursion. La présence du manga dans les années 1980 n'est plus assurée que par la presse pornographique, en particulier la revue *Mutants,* qui publie exclusivement la série « Androïde » de Kazuo Koike Sesaku Kano. Ce pocket (13x18 cm) en noir et blanc, connaît onze numéros entre janvier 1985 et janvier 1986 ; le magazine *Rebels* quant à lui propose, sur un format plus grand (18x26 cm) un sommaire plus panaché, où la série « Scorpia » côtoie des œuvres de l'Italien Magnus, figure emblématique du catalogue adulte d'Albin Michel. C'est justement Albin Michel qui renoue, à la fin des années 1980, avec les tentatives d'édition de livre, en publiant *Les Secrets de l'économie japonaise en bandes dessinées* de Shôtaro Ishinomori ; là encore, la publication s'interrompt après un seul tome – contre quatre dans la version japonaise[402]. Les initiatives pionnières pour proposer du manga érotique, si elles s'opèrent sous le cache-sexe de maisons d'édition diverses (Idéogram, puis Novelp), c'est encore la figure pionnière (et méconnue) de Georges Bielec que l'on retrouve à la manœuvre par l'intermédiaire de sa fille, Marie-Pierre[403].

Les tentatives multiples d'importation de la bande dessinée japonaise dans le paysage français de la bande dessinée se heurtent donc visiblement à des obstacles profonds. L'édition de bande dessinée japonaise s'opère au regard de prismes qui vont largement conditionner le statut culturel du manga en France, à commencer par le lien noué avec l'industrie du dessin animé, grande pourvoyeuse d'adaptations d'exécution rapide, généralement confiée à des studios. L'angle des arts martiaux, bien que *Budo Magazine Europe* soit encore mal connu, semble nettement plus confidentiel ; l'échec le plus marquant est sans doute celui de la frange alternative de l'édition à ouvrir ses catalogues à cette bande dessinée japonaise. Mais l'intérêt pour la bande dessinée japonaise pour elle-

[401] Les deux récits comptent respectivement 15 et 28 pages, auxquelles s'ajoutent des pages de faux titre pour chaque nouvelle.

[402] Le lectorat visé par cette publication est sans conteste un lectorat adulte, avec des critiques en quatrième plat reprises de *Newsweek* ou *L'Expansion*, et surtout une présentation ardue, bourrée de notes de bas de pages, divisée en chapitres sur les tensions commerciales, le déficit budgétaire ou le tissu industriel japonais.

[403] Roger Faligot et Rémi Kauffer, *Porno business*, Paris, France, Fayard, 1987, p. 167-168.

même, pour ce qu'elle peut représenter comme tradition graphique alternative, semble des plus limités, malgré les efforts d'Atoss Takemoto pour faire connaître les maîtres japonais de la narration graphique.

Cette réticence à s'emparer d'une production japonaise de bande dessinée pourtant déjà partiellement présente sur les écrans de télévision témoigne de l'ampleur des obstacles que constatent les éditeurs français, qui lorsqu'ils publient des volumes adoptent non seulement le sens de lecture occidental, mais entreprennent souvent, dans le cas des adaptations de séries télévisées, de faire entièrement redessiner les aventures par des studios européens – *San Ku Kaï* faisant ici figure d'exception, par la qualité du travail mené. Ces adaptations d'adaptations, plutôt que de faire découvrir les œuvres originales lorsqu'elles existent, collent ainsi à ce que les éditeurs perçoivent comme constituant l'horizon d'attente des lecteurs français, avec des narrations moins séquentialisées et plus elliptiques. Publier, sur un temps court qui plus est, des récits s'étalant sur plusieurs milliers de pages requerrait un investissement qu'aucun éditeur n'est alors disposé à consentir. Cette rareté de la publication de bandes dessinées japonaises dénote également la cécité sélective des éditeurs français de bande dessinée à l'égard de la création étrangère. Lorsque l'on observe le marché de la bande dessinée française au début des années 1980, les seuls horizons étrangers pour la bande dessinée sont américain et, marginalement, européen (en particulier italien, à travers la production déclinante de *pockets*). Les États-Unis, encore largement considérés comme patrie d'origine de la bande dessinée, et dont les productions de presse ont bercé des générations de lecteurs, constituent encore l'essentiel de l'horizon étranger pour les lecteurs français de bande dessinée. Le paradigme posé par les premiers bédéphiles de l'Amérique comme matrice de la bande dessinée et comme horizon de sa modernité a peu à peu évolué, avec la constitution d'une édition « pour adultes » qui fait émerger de nouveaux espaces de création, des Pays-Bas (Swarte, Ever Meulen, publiés par Futuropolis) à l'Italie (Pratt, Magnus, ou encore Lorenzo Mattoti, publié par les Humanoïdes Associés et Artefact) en passant par l'Argentine (Muñoz et Sampayo, installés en Espagne). Mais l'ouverture internationale reste dans l'ensemble faible, et l'intérêt pour un espace de création ne va jamais jusqu'à structurer une collection ou un catalogue, à l'exception du cas américain. De fait, ce sont même, la plupart du temps, des auteurs européens ou extra-européens installés à Paris que l'on retrouve parmi ces noms de la scène alternative non-américaine. Dans un paysage éditorial où la Suisse relève encore des espaces exotiques, le Japon ne parvient donc pas à se frayer une place.

Ce tropisme américain se révèle d'ailleurs à travers le cas d'*Akira,* souvent crédité du titre d'élément déclencheur de l'arrivée des mangas en France. L'intérêt de Glénat pour les bandes dessinées japonaises, à la fin des années 1980, trouve en effet sa source outre-Atlantique : les responsables de son label « Comics USA », au premier chef desquels Fershid Bharucha, ont en effet repéré la publication, depuis le milieu des années 1980, de mangas aux États-Unis. Paradoxalement, lorsque Jacques Glénat se rend au Japond en 1988, c'est pour tenter d'exporter ses séries françaises ; l'accueil est mitigé, et Jacques Glénat repart quand même avec les droits du thriller post-apocalyptique *Akira* de Katsuhiro Otomo, dont l'adaptation cinématographique vient de sortir au Japon. Mais la série est alors publiée aux États-Unis par Marvel Comics, par l'intermédiaire de sa filiale Epic Comics. Depuis 1988, Epic Comics propose ainsi des fascicules de 62 pages adaptant *Akira* aux formats américains, remontant les pages selon le sens de lecture occidental et colorisant les planches d'Otomo conçues en noir et blanc.

C'est cette version américaine qu'acquiert Jacques Glénat ; elle présente donc des différences graphiques fondamentales par rapport à la version originale dans la mise en image et la mise en page. Les premiers volumes français reprennent de près le format de publication américain, malgré des dimensions légèrement plus élevées. Mais la pagination et la colorisation renvoient bien à la recréation américaine de la série sous une forme proche des standards européens, malgré une narration d'une longueur inédite dans le paysage français (2 200 pages au total). La série est d'abord lancée en kiosque, après que l'éditeur a lancé une importante campagne de presse pour le lancement, appuyée par *Libération* et Europe 2. Le premier fascicule sort en kiosque en mars 1990 avec un tirage de 50 000 exemplaires, et la série est complète après trente-et-un volumes, en février 1992. Entre-temps, Glénat a entrepris de rassembler ces fascicules sous reliures d'invendus de cinq numéros (seuls les tomes 3 à 27 sont cependant concernés par ces recueils souples) et, surtout, de publier une deuxième version de l'œuvre sous forme d'une série de quatorze albums couleurs cartonnés, de facture plus classique malgré leur pagination élevée (184 pages par volume, un format plus proche des romans graphiques que des séries françaises).

Dans le sillage de l'éditeur grenoblois, les concurrents se redécouvrent un intérêt pour le manga. Les Humanoïdes Associés publient *Rêves d'enfants* du même Katsuhiro Otomo, tandis qu'Albin Michel ressort le premier tome de *Gen d'Hiroshima* sous le titre *Mourir pour le Japon.* Mais les ventes ne suivent visiblement pas, et cette nouvelle tentative tourne court. C'est de nouveau Glénat qui retrouve la voie du succès, en proposant en février 1993 une déclinaison papier de *Dragon Ball*, puis un an plus tard, de *Ranma ½*. Le succès

commercial de *Dragon Ball* sert alors de locomotive pour le reste du marché français, mais le décalage entre la réception critique d'*Akira* et celle de *Dragon Ball*, publiés par le même éditeur à trois ans d'intervalle, illustre la confrontation de deux types de cadrages culturels[404]. La série d'Akira Toriyama ne bénéficie en effet pas des mêmes circuits de légitimation que celle de Katsuhiro Otomo, et cumule au contraire les stigmates, en apparaissant comme l'adaptation du dessin animé diffusé par TF1. Alain Kahn et Olivier Richard décrivent ainsi les critiques adressées alors à Glénat :

> L'édition, par Glénat, respectable éditeur de bandes dessinées classiques, scandalise le milieu de la BD. Passe encore qu'il s'amuse avec *Akira*, une BD de science-fiction pour adultes, bizarre mais adoubée par Moebius et finalement réservée à un maigre public de branchés. Par contre, traduire une série pour enfants qui a donné lieu à d'horribles dessins animés diffusés par Dorothée et qui se vend par palettes, c'est *primo*, menacer le bien-être des enfants ; *deuxio*, faire preuve du même cynisme que les businessmen sans scrupules d'AB ; *tertio*, renier la déontologie du métier de l'édition[405].

Les marques de discrédit pesant sur le manga mettront longtemps à reculer : la bande dessinée japonaise constitue un nouvel avatar de ces « mauvais genres » censés perdre un lecteur aisément influençable. Cinq ans après le lancement d'*Akira*, un article de *Télérama* synthétise, bien involontairement, le rôle fantasmatique du manga dans les imaginaires de la lecture :

> La majorité de la production tourne autour de la violence gratuite, du sexe graveleux ou du futurisme grandiloquent. Chevaliers de l'an 3000, histoires d'amour à l'eau de rose, lolitas en porte-jarretelles adeptes d'inceste ou de scatologie, il y en a pour tous les [dé]goûts. Soit un savant mélange de fantaisie, de sale et donc d'interdit. Le tout, vendu à bas prix (certaines BD font le poids d'un annuaire téléphonique et ne coûtent pas plus cher qu'un paquet de cigarettes). Autant de raisons pour attirer un public populaire, en quête d'émotions fortes[406].

La figure du paquet de cigarettes avait déjà, de manière frappante, été convoquée par les journalistes pour synthétiser la harangue du procureur de la République dans le procès intenté à Boris Vian en 1950 : elle symbolisait le décalage entre l'innocuité de l'érotisme pour bibliophiles fortunés et les dangers de la pornographie accessible aux masses[407]. L'angoisse récurrente de voir un lectorat populaire ne pas se conformer aux prescriptions de la culture légitime se trouve ici reportée, presque un demi-siècle plus tard, sur des formes nouvelles de récits perçus comme autant de manifestations des lectures obscènes d'un « public populaire » toujours indistinct.

---

[404] Olivier Vanhée, *Les modes d'appropriation des mangas en France*, *op. cit.*

[405] Olivier Richard et Alain Kahn, *Les chroniques de « Player one »: 20 ans de jeu vidéo et de manga !*, Boulogne-Billancourt, Pica, 2010, p. 114.

[406] SN, « Les mangas attaquent », *Télérama* n°2380 du 23 août 1995.

[407] Martine Poulain, dans « La censure », in Pascal Fouché, *L'Édition française depuis 1945*, *op. cit*, p. 555-593. Martine Poulain attribue cependant les propos au procureur de la République, alors qu'il s'agit d'une reconstruction rétrospective. Sur le procès de Boris Vian, voir Anne Urbain, *op. cit.*

En 1993, le passage de la librairie spécialisée Tonkam à l'édition marque un tournant définitif : après avoir constitué un lieu pionnier de vente de mangas importés directement du Japon[408], la politique éditoriale s'attache à rester plus proche des conditions de publication japonaises, en particulier par le respect du sens de lecture originel. Le choix de faire d'*Akira* le point de départ de l'histoire du manga ne constitue donc pas seulement une erreur historique, mais forge une lecture univoque de l'histoire du manga. Cette histoire de l'introduction du manga en France est au contraire forgée d'une longue succession de rendez-vous ratés, d'initiatives inabouties et d'incompréhensions, témoignant de la difficulté à faire circuler des modèles culturels voisins (la narration graphique), séparés par des économies narratives radicalement différentes. Entre les structures économiques qui permettent de faire vivre dans la presse des séries à la pagination très élevée, et des modes de narration adoptant un rapport très différent à l'ellipse narrative, le manga pose des obstacles sans doute plus redoutables pour les éditeurs que le sentiment d'obligation de remonter des pages à l'envers. Dans un secteur de l'édition où l'album n'est pas un produit très ancien, la pratique du redécoupage est commune et fermement ancrée – à défaut d'être toujours réussie. Mais entre les contraintes industrielles et narratives, et un horizon culturel centré sur la bande dessinée française et, secondairement, sur la production américaine, les éditeurs ne perçoivent que tardivement le potentiel du manga, aussi bien en matière de chiffre d'affaire que d'extension des pratiques de lecture de la bande dessinée à un lectorat jeune[409]. Mais c'est avant tout lorsque les éditeurs adoptent des formats de publication radicalement différents de l'album, dans la deuxième moitié des années 1990, que le succès du manga en librairie va devenir un phénomène massif : l'adoption d'un format de poche, l'augmentation de la pagination, la réduction du prix et l'augmentation du rythme de publication permettent ainsi de toucher un lectorat alors plus jeune, permettant des pratiques de lecture distinctes de celles permises par l'économie de l'album[410].

[408] La librairie trouve son origine dans le marché aux puces de Montreuil. Dominique Véret et sa femme, Sylvie Chang, importent d'abord des *comics* et des mangas depuis les Etats-Unis ; à partir du milieu des années quatre-vingt, le couple reprend la librairie des parents de Sylvie Chang, rue Keller, et se consacre exclusivement au manga. Sur l'histoire de cette société capitale dans l'histoire du manga, voir Adeline Fontaine, *L'édition de manga : acteurs, enjeux, difficultés*, mémoire de maîtrise de lettres modernes, université Paris VII, 2005.

ouvre d'abord en 1977, et s'articule autour d'une librairie près de Bastille, et des puces de Montreuil. Rebaptisée « Tonkam » en 1985,

[409] Sur les pratiques de lecture du manga, voir Éric Maigret, « Le jeu de l'âge et des générations : culture BD et esprit Manga », *Réseaux*, 1999, vol. 17, n° 92, p. 241-260.

[410] Sur ce point qui outrepasse les limites de notre sujet, voir Christine Détrez et Olivier Vanhée, *Les mangados*, *op. cit.* Un des constats relevés dans cette étude est que c'est en proposant des formes culturelles dédiées spécifiquement à l'adolescence, et s'écartant du modèle de l'album franco-belge, que le manga a pu se constituer en culture parallèle, poursuivant ainsi la réflexion entamée par Éric Maigret.

Cette volonté de toucher d'autres lecteurs par un format différent, éloigné de la solennité et, surtout, du prix de l'album, se retrouve également dans les tentatives successives pour faire vivre une bande dessinée au format de poche. Les échecs répétés des collections de poche de bande dessinée attestent ainsi simultanément de la pesanteur des contraintes formelles, et des tentatives menées pour s'émanciper de ces contraintes.

II. FAIRE ENTRER DES PLANCHES DANS LES POCHES. LE POIDS DES STANDARDS ÉDITORIAUX ET LA RÉSISTANCE DE LA BANDE DESSINÉE AU FORMAT DE POCHE[411]

L'apparition, puis la banalisation du livre de poche en France ont suscité d'intenses débats. Certains y ont perçu une menace pour la culture ; pour d'autres, il s'agissait au contraire d'une chance pour une démocratisation de la lecture[412]. Ce débat est en particulier lancé par Hubert Damisch qui, en novembre 1964, publie une violente charge contre le livre de poche dans *Le Mercure de France*[413]. Il y dénonce une illusion démocratique et égalitaire dont le poche est devenu le symbole. La désacralisation de l'objet-livre à des fins commerciales y fait l'objet d'un lamento rappelant les analyses de l'école de Francfort sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique :

> L'édition de poche accomplit en effet la transformation du livre, de l'oeuvre imprimée, en produit, produit si bien conçu et présenté qu'il puisse être proposé au consommateur dans les mêmes conditions et suivant les mêmes méthodes qu'un quelconque paquet de détersif[414].

Pour le philosophe,

> la culture de poche travaille à détruire, à éliminer, pour mieux réduire le lecteur au statut de consommateur, pour le mieux renfermer dans l'espace sans au-delà des institutions, lui proposant un peu de la superficie de toutes les œuvres à la fois pour le détourner plus sûrement de l'oeuvre particulière à laquelle il pourrait être tenté de s'attarder[415].

---

411 Ces développements sur le livre de poche reprend en partie des conclusions que j'avais exposées au colloque de Saint-Cloud organisé à Médiadix autour du thème « la bande dessinée, un art sans mémoire ? ». Pour une version écrite de cette intervention, centrée sur les collections des années 1980, voir : Sylvain Lesage, « L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », *Comicalités*, 2011, « La bande dessinée, un art sans mémoire ? », http://comicalites.revues.org/221 (consulté le 27 décembre 2012).

412 Pour un rappel des termes de ce débat, on se reportera entre autres à Olivier Bessard-Banquy, « La révolution du poche », *in* Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1998, p. 69‑99. Voir aussi Aurélie Pagnier, *Le Livre de poche: histoire des premières années d'une collection, 1953-1961*, mémoire de DEA en histoire sous la direction de Jean-François Sirinelli, Institut d'études politiques de Paris, 2000.

413 Hubert Damisch, « La culture de poche », *Le Mercure de France*, n° 1213, novembre 1964.

414 *Ibid.*

415 *Ibid*.

Les Temps Modernes répliquent à cette charge violente, pour défendre, *a contrario*, les vertus démocratiques du livre de poche. Les termes de ce débat nous rappellent que, plus que d'autres formes peut-être, le livre de poche cristallise les enjeux que soulève l'histoire du livre et de la lecture, et rappelle à qui l'aurait oublié que cette histoire est d'abord une histoire sociale, avant d'être intellectuelle ou formelle. L'intensité des débats qui ont accompagné le livre de poche indique en effet le caractère aigu que revêtent les enjeux de l'accès au livre, en posant la question de la manière dont l'invention de nouveaux formats participe de la construction des lectorats.

Sur cette question cruciale, les historiens ont tôt fait de déconstruire le mythe français du livre de poche, rappelant qui son influence étrangère (anglaise avec « Penguin », ou belge avec « Marabout »), qui son ancrage dans une histoire de plus longue durée du livre au format de poche. De fait, le livre au format de poche a existé bien avant « Le Livre de Poche ». Au XIX^{e} siècle, Gervais Charpentier, Louis Hachette et Michel Lévy proposent une formule déjà très proche des caractéristiques formelles du livre de poche du siècle suivant[416]. Au début du XX^{e} siècle, Fayard (« Le Livre populaire »), Flammarrion (« Sélect Collection ») ou Tallandier (« Le Livre national ») poursuivent ces expériences. C'est cependant hors des frontières de France que s'élaborent les modèles qui connaissent le plus grand succès : en 1932, « The Albatross Modern Continental Library » constitue déjà un précurseur, mais c'est surtout le succès de la collection « Penguin Books » lancée par Jonathan Cape et Allen Lane qui fera école, suscitant une déclinaison outre-Atlantique (« Pocket Books », par Simon and Schuster) puis, après-guerre, inspirant très fortement le lancement de la collection « Marabout » en 1949, à Verviers, en Belgique.

En France, malgré ces expériences multiples, c'est l'apparition du « Livre de Poche » à l'enseigne de la Librairie Générale de France (LGF) en 1953, qui suscite un électrochoc sur le marché du livre comme dans les débats intellectuels. À la différence de ses prédécesseurs, « Le Livre de Poche » apparaît au moment où les bouleversements socio-démographiques élargissent la clientèle potentielle du livre. Le format devient forme au moment où le livre de poche trouve son lectorat, cette jeunesse avide de lire classiques ou auteurs contemporains dans un livre de prix modique. Plus que ses prédécesseurs ou ses successeurs ou concurrents, « Le Livre de Poche » interpelle, en ce qu'il paraît

[416] Jean-Yves Mollier, « Le livre de poche avant le "poche" », *in* Jean-Yves Mollier, Lucile Trunel, *Du « poche » aux collections de poche : histoire et mutations d'un genre : actes des ateliers du livre, Bibliothèque nationale de France, 2002 et 2003*, Liège, CEFAL, 2010, pp. 45-59.

emblématique des recompositions sociales de la culture en France dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

Malgré les débats intenses qu'a suscité le livre de poche, et une production historiographique abondante[417], on serait bien en peine de trouver dans cette production plus qu'une allusion rapide à la bande dessinée. Cet oubli n'a, en soi, rien d'étonnant si l'on considère le statut historiographique de la bande dessinée – mais aussi, plus largement, le caractère éphémère de chacune des expériences d'adaptations au format de poche.

Cet échec, pourtant, nous interpelle, car il soulève un double enjeu. Il pointe tout d'abord la faible patrimonialisation de la bande dessinée, pour qui le poche n'a pu agir comme collection consacrant et republiant les classiques. Le livre de poche a en effet fortement participé à la constitution d'une mémoire littéraire. Alors qu'Hubert Damisch déplorait la désacralisation de l'objet-livre, Jean-François Revel, avec d'autres, répondait à ce débat dans *Les Temps Modernes* :

> L'édition de poche a souvent suppléé aux défaillances de l'édition courante, soit en remettant en circulation des livres importants et devenus introuvables soit en procurant des textes et en améliorant ou en refaisant des traductions avec un souci d'exactitude dont bien des éditions savantes avaient plus souvent l'apparence que la réalité. En outre, on oublie simplement que la culture restreinte, celle dispensée dans les lycées, collèges et facultés jusque vers 1940 était presque entièrement fondée sur des morceaux choisis. Entre celui qui devient licencié ès lettres en n'ayant pour ainsi dire jamais traduit que des fragments latins de trente lignes chacun et celui qui achète L'Art d'aimer dans l'édition de poche et le lit d'un bout à l'autre en français, quel est le moins cultivé[418] ?

De la même manière, dans les sciences humaines, l'existence de collections de poche a permis la constitution d'un corpus de classiques, accessibles aux étudiants, qui facilitent l'accès aux travaux scientifiques. Le livre de poche a permis non seulement de démocratiser la lecture, mais surtout de permettre un accès aisé au fonds – qu'il soit littéraire ou de sciences sociales. Or pour faire vivre son fonds, la bande dessinée ne dispose pas de cet outil qu'est le livre de poche. En ceci, elle constitue bien une véritable exception dans le champ éditorial français : depuis les années 1980, du livre jeunesse au livre pratique, en passant par les sciences humaines, le livre politique ou la photographie, le livre de poche couvre aujourd'hui tous les domaines de l'édition, au point de constituer un véritable « marché bis », avec ses propres règles de fonctionnement, ses logiques

[417] Pour un aperçu récent des enjeux du livre de poche, voir Isabelle Olivero, « Le livre de poche : cinquante ans de succès », *in Où va le livre ?*, Paris, la Dispute, 2007, p. 205-226, et Jean-Yves Mollier, Lucile Trunel (dir.), *Du « poche » aux collections de poche : histoire et mutations d'un genre : actes des ateliers du livre, Bibliothèque nationale de France, 2002 et 2003*, Liège, Belgique, CEFAL, 2010. Sur le livre de poche dans le domaine du livre jeunesse, voir Claire Bontemps-Delbard, *Le Père Castor en poche, 1980-1990, ou Comment innover sans trahir ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

[418] Jean-François Revel, « Culture de poche contre vulgarisation », *Les Temps modernes,* n°227, avril 1966, pp. 1752-1754.

propres[419]. La bande dessinée, si elle n'est pas totalement inexistante en poche, n'a qu'un poids très marginal dans l'édition de poche ; pour élucider cette absence du livre de poche dans l'édition de bande dessinée, nous reviendrons donc sur trois tentatives de faire vivre cette forme éditoriale : « Gag de Poche », chez Dupuis (1964-1967), puis « 16 / 22 », chez Dargaud (1977-1984), et enfin « J'ai Lu BD » qui, avec ses neuf années de longévité, déborde de notre période d'étude (1986-1995).

Il importe au préalable de revenir sur ce que l'on entend par « livre de poche de bande dessinée ». Cette expression, banale en apparence, peut reprendre plusieurs sens et recouvrir des objets éditoriaux différents. Philippe Schuwer retient ainsi les éléments formels comme critères distinctifs, faisant du livre de poche un « livre de format réduit (n'excédant pas en général 10 à 12 cm), broché sans couture et d'un prix modique[420] ». Si on prend comme seul critère le format, la bande dessinée de poche existe de manière constante, avec des fortunes diverses, dès l'après-guerre. Les petits formats qui se répandent en France au milieu des années 1950 rentreraient ainsi dans cette catégorie, avec des formats compris, pour la plupart, entre 10x15 cm et 13x18 cm.

À ne prendre en compte que le format, cependant, on mêle dans le cas de la bande dessinée des produits éditoriaux obéissant à des logiques très différentes. La continuité formelle est trompeuse : les petits formats des années 1950-1960, comme les mangas publiés en poche à partir des années 1990 sont en effet publiés *directement* en poche : il ne s'agit pas de la republication en format de poche de titres à succès. Au contraire, plusieurs collections de poche, généralistes ou spécialisées, abritent des ouvrages de bande dessinée dont une bonne partie a connu une première publication sous forme de livre ; surtout, ces collections sont considérées et commercialisées comme des livres, là où les « petits formats » appartiennent d'abord à l'univers et à l'économie de la presse[421]. Selon les cas, l'économie de ces éditions est donc très différente : dans le cas d'une republication en format différent, le succès en album sert d'étalon pour évaluer le potentiel commercial d'un livre. Dans une publication directe en *pocket*, au contraire, le risque est plus élevé (malgré

[419] En 2003, Isabelle Olivero dénombre ainsi 839 collections de poche chez 138 éditeurs différents, contre une cinquantaine de collections en 1963 : Isabelle Olivero, « Panorama des collections de poche aujourd'hui », *in Du « poche » aux collections de poche*, Liège, CEFAL, 2010, pp. 81-90. L'auteure y relève également que, si le poche ne pèse que pour 14 % dans le chiffre d'affaires global de l'édition, en raison de son faible prix de vente, le format représente par exemple 68 % du nombre d'exemplaires vendus en littérature.

[420] Philippe Schuwer, « Poche, livre au format de », dans Pascal Fouché, Daniel Péchouin, Philippe Schuwer (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, t. 3, *N-Z*, Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 2011, p. 281.

[421] Le livre de poche soulève de manière particulièrement aiguë la question des frontières entre presse et librairie, comme le montrent particulièrement les collections les plus populaires, comme « Harlequin », qui propose un produit à mi-chemin entre la logique périodique et l'unité du livre.

le premier test que pouvait constituer la publication sur le marché italien ou anglais, par exemple) ; les stratégies mises en place pour gérer ce risque donnent donc une physionomie très spécifique à ce marché du *pocket*, notamment un effacement relatif des auteurs par rapport à la série. Lorsqu'il s'agit d'une republication, l'œuvre est au contraire connue d'une partie au moins des lecteurs. Le problème est alors différent : il s'agit de les transformer en acheteurs.

On laissera donc ici de côté les *pockets* (en postulant donc qu'il s'agit d'objets formellement semblables aux livres de poches de bande dessinée, mais éditorialement dissemblables), pour se concentrer uniquement sur la publication en poche de bandes dessinées préalablement publiées en albums, qui présentent donc le cas de figure le plus proche de l'édition de littérature en poche[422]. Par commodité de langage, on utilisera l'expression de « bande dessinée de poche » pour désigner ces livres de poche de bande dessinée, par oppposition aux *pockets* et petits formats. Ces livres republiés au format de poche restent rares avant les années 1980. Il est particulièrement révélateur de constater le faible nombre de titres réédités dans des collections de poche généralistes : en 1965, le « Livre de poche » propose une version en poche des quatre albums de bande dessinée de Christophe[423] ; dans les années 1970, la collection « Folio » propose quelques albums de Wolinski, ainsi que quelques titres des *Peanuts* de Charles Schulz ; en 1974, *Barbarella* de Jean-Claude Forest se voit consacrer comme classique. Parallèlement, deux collections dédiées à la bande dessinée de poche voient brièvement le jour : « Gag de poche » chez Dupuis (65 titres de 1964 à 1968), puis « 16/22 » chez Dargaud (178 titres de 1977 à 1984). Alors que la collection de Dargaud s'étiolait, les années 1986-1988 marquent un retour important pour la bande dessinée de poche, avec les lancements successifs de « J'ai Lu BD » (291 titres publiés de 1986 à 1995), du « Livre de Poche BD » (16 titres publiés en 1987) et enfin de « Pocket BD » (172 titres publiés de 1988 à 1995). Cette chronologie hachée du livre de poche de bande dessinée témoigne simultanément des échecs à imposer la forme, et de la tentation répétée de gagner de nouveaux lecteurs en offrant un format différent.

[422] Cette remarque mériterait en fait d'être nuancée, car certains genres littéraires sont publiés directement en poche. On remarquera cependant qu'il s'agit des genres les moins légitimes (roman policier, roman sentimental, science-fiction) : la logique éditoriale de ces parutions directes en poche se rapproche en fait fortement du cas des *pockets* : entre une collection telle que « Spécial-Police » et les publications Artima ou Elvifrance, il y a d'importantes similarités qui mériteraient une étude plus approfondie.

[423] Christophe, *La Famille Fenouillard ; Le Sapeur Camember ; Les malices de Plick et Plock ; L'Idée fixe du savant Cosinus*, Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1965.

L'absence du poche sur le segment de la bande dessinée, l'échec des différentes tentatives, pointent donc le poids des standards éditoriaux qui pèsent sur le médium. L'absence de collections dédiées, ou les errements de celles qui s'y sont aventurées ont pu laisser certains penser que la bande dessinée n'était pas soluble dans le format de poche : art du visuel, la bande dessinée peut-elle souffrir d'être enfermée dans un carcan aussi étroit que celui du livre de poche ? En fait, l'obstacle est double pour la bande dessinée : formel (la bande dessinée se laisse difficilement entrer dans le lit de Procuste du poche) et narratif (le rythme et les spécificités narratives de la bande dessinée française et wallone semblant incompatible avec le format de poche).

La bande dessinée au format de poche soulève donc, plus largement, la question des frontières de l'album : le format de poche est-il un marche-pied vers l'album ? Où commence, où finit le poche, et où commence l'album ? L'incompatibilité apparente de la bande dessinée française au format de poche tient moins à une antinomie entre une forme éditoriale et un langage artistique qu'à des initiatives éditoriales inabouties, à un échec des éditeurs à proposer aux lecteurs un objet satisfaisant. Si les initiatives sont rares, elles sont cependant suffisamment régulières pour attester un véritable intérêt de la part des éditeurs de bande dessinée pour le format de poche. Retracer cet échec de l'adaptation de la bande dessinée française au format de poche n'offre pas seulement l'intérêt d'exhumer un pan souvent oublié de l'histoire éditoriale de la bande dessinée en France. Plus largement, il permet d'éclairer le rapport particulier que la bande dessinée entretient en France avec la forme codique : l'empressement d'une partie des éditeurs à occuper le créneau de l'album ne les a-t-il rendus incapables de s'emparer d'un nouveau format, moins noble et plus commun ? La bande dessinée de poche interroge donc, en creux, la manière dont un format de publication construit une forme narrative.

A. « Gag de poche » : entre déclinaison du catalogue au format de poche et exploration de nouvelles voies pour le livre de bande dessinée.

C'est en 1964 que Dupuis publie les premiers volumes de la collection « Gag de Poche ». Onze ans après le lancement du « Livre de Poche » à l'enseigne de la Librairie générale française[424], Dupuis se lance dans un format visiblement promis à un bel avenir. L'heure semble être au livre de poche, qui conquiert la jeunesse à l'heure de la

[424] Apparue en 1922, cette filiale de la librairie Hachette vend d'abord des livres par courtage, avant de se spécialiser dans les collections de grande diffusion, dont la « Collection pourpre » en association avec Calmann-Lévy, puis en d'assurer la publication depuis 1953 du « Livre de poche ».

généralisation d'une culture de consommation et de loisirs[425]. D'ailleurs, la présentation générique de la collection ne manque pas de se réclamer de ce « mouvement qui gagne toute l'édition contemporaine », pour reprendre l'argumentaire de l'éditeur. En 1963, le premier catalogue français des livres au format de poche recense une cinquantaine de collections[426]. Le mouvement d'ouverture du livre de poche aux sciences humaines, ou aux appareils critiques, ne constitue pourtant vraisemblablement pas l'inspiration principale des éditions Dupuis. C'est plutôt du côté de Verviers, à une centaine de kilomètres de Marcinelle, que l'on doit très vraisemblablement voir le modèle principal pour Dupuis.

Il faut alors remonter vingt ans en arrière pour retracer la genèse de Marabout. En 1944, deux hommes se rencontrent et décident de collaborer : Jean-Jacques Schellens, directeur des publications de la Fédération des Scouts catholiques de Belgique, et André Gérard, imprimeur verviétois vers lequel le premier se tourne pour imprimer ses publications (parmi lesquelles, d'ailleurs, des travaux du jeune André Franquin[427]). En 1948, l'éditeur anglais Nicholas & Watson confie à André Gérard l'impression en langue française de sa collection de poche, voyant en Verviers une base arrière depuis laquelle conquérir les marchés belge et français. Pour répondre à la commande, André Gérard achète une rotative d'occasion à la maison Dupuis[428] et lance, à l'enseigne de Nicholas & Watson la collection du « Livre plastic » – une appellation porteuse de l'idéal de modernité dont se prévaut la collection. L'entreprise tourne court, mais André Gérard doit cependant faire tourner ses rotatives. Avec Jean-Jacques Schellens, il élabore le projet de lancer une collection nouvelle, passant ainsi « de la sous-traitance typographique à l'édition[429] ». C'est chose faite avec le lancement en mars 1949 du label « Marabout », avec comme premier titre *La Vallée n'en voulait pas*, de Jane Abott.

Le succès de Marabout est immédiat, et dès 1951 apparaissent d'autres collections : « Marabout Géant » en 1951, qui exploite le patrimoine des classiques littéraires et du roman populaire, suivi en 1952 de « Marabout Service », collection d'ouvrages pratiques, puis de « Marabout Junior » en 1953, qui lance notamment la série des « Bob Morane » à

[425] Jean-Yves Mollier, « Le livre de poche avant le "poche" », *op. cit.*, p. 46.

[426] Isabelle Olivero, « Les collections d'un siècle à l'autre, XIX^{e}-XX^{e} siècle », dans Jean-Yves Mollier, Lucile Trunel (dir.), *Du « poche » aux collections de poche*, *op. cit.*, pp. 11-23.

[427] André Franquin, *Et Franquin crea la gaffe : entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Schlirf Book / Distri BD, 1986, p. 17. André Franquin réalise de nombreux dessins pour les revues de la Fédération, et en illustre les calendriers.

[428] Pascal Durand, « Éthos reproducteur et habitus techniciste. Naissance du "modèle" éditorial belge francophone », *in Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000. Actes du colloque international Sherbrooke 2000*, Paris / Montréal, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 75.

[429] *Ibid.*

la fin de l'année. Schellens et Gérard ne s'arrêtent pas en si bon chemin, et continuent à décliner les collections pour segmenter au plus près leurs publics : 1955 voit la naissance de « Marabout Mademoiselle », 1959 de « Marabout Flash », avant « Marabout Université » en 1961.

C'est donc un maillage très étroit de livres au format de poche que propose Marabout, dont le succès atteste l'existence d'un marché pour le livre au format de poche, décliné pour tous les genres. Ce succès peut légitimement inquiéter chez Dupuis, qui voit Marabout pousser l'audace jusqu'à se lancer dans la bande dessinée, avec la déclinaison de la série emblématique *Bob Morane* en bande dessinée, avec Henri Vernes au scénario et Dino Attanasio au dessin. Auteur prolifique, celui-ci alterne entre un style humoristique et un style réaliste, et signe dans ce dernier registre les couvertures des « Bob Morane » publiés par Marabout, et c'est à lui qu'est confiée la mise en bande dessinée, prépubliée pour l'occasion dans *Femmes d'aujourd'hui*, et qui paraît pour la première fois sous forme d'album en 1960. Quatre albums signés du même duo suivent avant le lancement de « Gag de poche[430].

Au moment où Marabout se lance dans la bande dessinée, Dupuis se lance dans le livre de poche. C'est donc sans doute avec la volonté de couper l'herbe sous le pied à Marabout que Dupuis lance en 1964 sa collection « Gag de poche », à l'initiative de Maurice Rosy. Entré en 1953 comme « donneur d'idées » puis nommé en 1956 « directeur artistique » du *Journal de Spirou*, celui-ci s'emploie à diversifier les formats que propose le journal. Il participe ainsi au lancement de l'éphémère *Risque-Tout* tenté par Dupuis en 1955, collabore ainsi aux « mini-récits » lancés par Yvan Delporte en 1959, tout en fournissant des scénarios à divers auteurs, parmi lesquels le jeune Jean Roba, mais aussi André Franquin, Jijé ou Will.

1. Bibliothèque de classiques ou déclinaison du catalogue Dupuis ?

Maurice Rosy dessine les contours de la collection, avec un programme d'ensemble explicitement affiché au début des ouvrages :

[430] De 1960 à 1964, Marabout publie au total sept albums ; outre les cinq titres du tandem Vernes / Attanasio, deux titres supplémentaires en 1964 sont dessinés par Gérald Forton, le petit-fils de Louis Forton, dessinateur des *Pieds-Nickelés*. Si Marabout n'insiste pas dans le domaine de l'album de bande dessinée, il propose en 1969 deux titres qui feront date dans l'histoire des ouvrages que l'on ne qualifie pas encore de « para-BD » en publiant dans la collection « Réussir » un ouvrage dédié à la bande dessinée, autour des deux dessinateurs-vedettes de Dupuis que sont Franquin et Jijé : *Comment on devient créateur de Bandes dessinées* ; dans la collection « Marabout Université », l'éditeur propose par ailleurs l'une des premières entreprises rétrospectives du champ, avec l'ouvrage de Gérard Blanchard, *La bande dessinée: histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard & Cie, Marabout Université, 1969.

La collection « Gag de Poche »

Veut offrir à ses lecteurs une très large sélection mondiale des grands classiques du dessin d'humour et d'aventures...

Véritable anthologie des personnages dessinés les plus célèbres, des styles humoristiques et narratifs que leurs créateurs ont fait triompher dans la presse quotidienne ou périodique du monde entier...

Dans une présentation « de poche » qui permettra en toutes circonstances de goûter une détente comique ou imaginaire, comme d'apprécier l'œuvre complète d'un grand dessinateur, son contenu humain et ses caractères originaux.

Car bandes dessinées et cartoons comptent parmi les témoins éloquents des aspirations, des nostalgies, des travers de notre époque... Et l'homme éternel s'y retrouve avec ses rêves de justice ou d'évasion, avec ses détresses intimes ou publiques que l'humour dévoile, tantôt avec pudeur, tantôt avec violence. Grâce au dessin aussi, la fiction se livre impunément aux délices de la plus pure fantaisie : elle recrée une réalité poétique et personnelle, où le style est plus que jamais la marque de l'humain.

Dans un mouvement qui gagne toute l'édition contemporaine, la Collection Gag de poche souhaite donner à ces « documents de notre temps » leur place méritée dans les loisirs et la culture de l'honnête homme d'aujourd'hui. Pour un monde qui risque tant de se dépersonnaliser, de se déshumaniser, l'heure paraît revenue d'avoir toujours le rire en poche, vengeur ou compatissant, et de se délasser l'imagination aux rares instants de liberté !

Les Gags de poche seront désormais là pour cela, chaque mois, en toute amitié...

L'éditeur.

Le format (11,5x18,5) est maniable, les dos simplement collés, le papier d'une qualité souvent médiocre, l'impression en noir et blanc[431]. Outre la proximité géographique avec Marabout, le fait que ce soit Dupuis qui prenne l'initiative de proposer une collection de poche pour la bande dessinée tient sans doute également à un « éthos techniciste[432] » plus marqué chez Dupuis que parmi la concurrence : une attention moindre aux qualités formelles du livre, une recherche continue du format juste, celui qui réponde aux attentes d'un public large.

Le choix des mots est cependant frappant : Dupuis se réclame en effet des valeurs de la culture officielle, d'une culture littéraire, pour faire de la bande dessinée et du dessin d'humour une composante essentielle de « la culture de l'honnête homme ». En cela, l'éditeur de Marcinelle s'inscrit pleinement dans le mouvement initié par Marabout, qui propose de concert, dans sa collection « Marabout Géant », Tolstoï et Ponson du Terrail. Cependant, il va plus loin encore en proposant une véritable patrimonialisation pour une forme artistique dont la légitimation n'en est alors qu'à ses tout débuts. On peut cependant remarquer que c'est également au sein du *Journal de Spirou* qu'apparaît pour la première

[431] On remarque cependant quelques impressions plus soignées, notamment le premier *Pogo* (« Gag de Poche » n° 44), qui rend justice aux noirs et blancs de Walt Kelly.

[432] Pascal Durand, « Éthos reproducteur et habitus techniciste. Naissance du "modèle" éditorial belge francophone », *op. cit.*

fois, à destination du grand public, la notion de « 9e art », au sein d'une rubrique animée par Morris et un membre belge du Club des bandes dessinées, Pierre Vankeer, rubrique qui tente de sensibiliser les jeunes lecteurs aux glorieux ancêtres que sont *Pim Pam Poum*, Christophe ou Töpffer[433].

De fait, en érigeant ces valeurs humanistes comme valeurs cardinales de la collection, Dupuis semble viser un public d'adolescents et de jeunes adultes, ceux-là mêmes qui plébiscitent à la fois Marabout et « Le Livre de poche ». Au moment où émergent les premiers cercles bédéphiliques, en France et en Belgique, le marché peut sembler mûr pour lancer une collection placée sous le double signe de l'anthologique et du sociologique. Deux valeurs centrales structurent en effet la logique de la collection telle qu'elle est exposée par son éditeur. D'une part, l'anthologie, l'idée (alors neuve) de « l'œuvre complète d'un grand dessinateur » mais aussi, d'autre part, un tropisme sociologique frappant de la part de l'éditeur carolorégien, qui qualifie ses ouvrages de « documents de notre temps », anticipant alors quasi mot pour mot les intuitions d'Umberto Eco ou d'Évelyne Sullerot, lorsqu'elle voit dans la bande dessinée un outil futur pour reconstruire une histoire des mentalités : « la fresque des types produits par notre société, on la trouve dans les bandes dessinées, lumineux réservoir d'imaginaire, immense caricature. Elles ne pourront être ignorées des historiens des mentalités et de la sensibilité de notre époque[434] ». Ces deux pôles sont cependant tempérés par un troisième, l'évasion et l'imagination en liberté. C'est donc un programme particulièrement novateur que propose Dupuis.

Mais l'histoire de la collection semble marquée par des hésitations continues dans la définition de la ligne éditoriale. Les huit premiers titres parus en 1964 proposent ainsi une segmentation très fine en sous-collections thématiques : « Gag Humour » (*Max l'Explorateur*, n°1 et *César*, n°8), « Gag-Western » (*Lucky Luke contre Pat Poker*, n°2), « Gag-Police » (deux aventures de Gil Jourdan : *Libellule s'évade*, n°3, *Popaïne et vieux tableaux*, n°7, ainsi que *Bobo le Prince de l'évasion*, n°5), et enfin « Gag-Pirate » (*Les Aventures du Vieux Nick*, n°4), à ne pas confondre avec « Gag-Maritime » (*L'Humour prend la mer*, n°8, du même Marcel Remacle). On peut supposer que cette segmentation n'est pas encore achevée, car ni les recueils de dessins d'humour ni les séries américaines n'ont encore été publiées. Cependant, cette segmentation fine est abandonnée à partir du

[433] Sur la patrimonialisation de la bande dessinée, voir *infra*, III, « bédéphilie et patrimoine : l'invention d'un regard ».

[434] Évelyne Sullerot, *Bandes dessinées et culture*, Paris, Opera mundi, 1966, p. 25. Cette plaquette éditée par Paul Winkler, sympathisant du Club des bandes dessinées, reprend les propos tenus par Evelyne Sullerot lors du premier Salon international des bandes dessinées de Bordighera, en 1965.

neuvième titre, *Le Monde étrange de Virgil Partch*. Dès lors, le catalogue semble structuré, au-delà des arguments promotionnels, par trois logiques principales.

Le premier pôle est constitué par une logique anthologique. La volonté de proposer une bibliothèque de classiques est particulièrement manifeste dans le cas des auteurs américains. Depuis la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, quinze ans de disette ont suivi en matière de bande dessinée américaine. Sans s'attaquer aux héros les plus controversés (Tarzan, Mandrake, Agent Secret X-9...), Dupuis propose la redécouverte d'auteurs classiques (Rudolph Dirks) ou plus contemporains (Charles Schulz). L'édition de *Captain and the Kids* (en français, *Pim, Pam, Poum* ou, dans la traduction de Dupuis, *Le Capitaine et les garnements*) présente ainsi l'œuvre de Rudolph Dirks comme un classique incontournable :

> Depuis 1897, les deux Garnements font la joie de générations de lecteurs partout dans le monde. Malgré les guerres, les crises économiques ou les inventions extraordinaires... auto, avion, radio, télévision, cinéma ou énergie atomique, ils sont restés merveilleusement eux-mêmes en incarnant une enfance espiègle et pleine de vitalité[435].

De même *Alley Oop* de V.T. Hamlin est-il présenté comme « un grand classique du récit dessiné, dont le succès ne se dément pas depuis trente-cinq ans[436] ! », ou *Pogo* de Walt Kelly est-il en tout simplicité annoncé comme « la meilleure série dessinée jamais réalisée au monde[437] » ; l'éditeur poursuit plus bas sa présentation : « Pogo est publié par plus de 550 journaux dans le monde et intoxique ainsi plus de cinquante millions de lecteurs. Il eût été dommage que le public d'expression française fût épargné. Ce livre est le premier à rétablir l'équilibre. Enfin, l'équilibre, c'est une façon de parler ». L'éditeur joue donc sur les stéréotypes associés à la bande dessinée, et ne manque pas d'égratigner les discours des éducateurs ou les postures des censeurs, encore prompts en 1965 à dénoncer l'influence délétère de la bande dessinée sur les chères têtes blondes.

Cette construction de classiques contemporains se retrouve dans le cas des dessins d'humour. L'autopromotion de la collection pour d'autres titres se prête ainsi à ce type de revendication. Ainsi le n°57 vante-t-il

> les dessins des plus grands caricaturistes, vous les retrouverez dans les recueils de poche que votre collection Gag de Poche vous présente en exclusivité de langue française ! (...) des milliers de cartoons signés des plus grands noms... c'est une extraordinaire anthologie du rire contemporain dont vous vous délecterez dans les Gags-Cartoons déjà parus[438] !

---

[435] Rudolph Dirks, *Pauvre Capitaine,* Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°38, 1966, quatrième plat.

[436] V. T. Hamlin, *Alley Oop,* Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°40, 1966, quatrième plat.

[437] Walt Kelly, *Pogo*, Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°44, 1966, quatrième plat.

[438] *Quels Sports ! ... par les dessinateurs de « True » et de « Cavalier »*, Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°57, p. 120. Il faut noter qu'aucune des dénomintions utilisées ici (« Les Caricaturistes », « Gag-

L'ambition de constituer une bibliothèque de classiques se trouve essentiellement limitée aux auteurs américains. Par ailleurs, pour plusieurs d'entre eux, une préface accompagne et justifie l'édition en format de poche. La plus remarquable est sans aucun doute celle de *Pauvre Capitaine*, de Rudolph Dirks. Alors que le prière d'insérer placé en quatrième plat insiste sur sa dimension de classique de l'humour, la préface adopte un tout autre ton. Après avoir présenté succinctement l'univers de la série, ses personnages, de leur éternelle espièglerie, l'auteur (anonyme) de la préface se livre à une analyse sociologisante dans laquelle il oppose « le matriarcat bonasse de Bobonne » à « l'autorité masculine en démission » du Capitaine. Il termine enfin sur des questions de traduction :

> Un mot encore concernant l'adaptation française des dialogues, où l'on ne retrouvera évidemment pas le savoureux sabir anglo-germanique de l'édition originale. Du moins avons-nous tenté, dans la présentation et les dialogues français, d'exprimer l'allégresse énorme qui traverse toutes ces aventures, l'imagination inventive et l'humour incomparable de deux Garnements se donnant la réplique tantôt dans le non-sens féroce où excellent des enfants espiègles, tantôt sur un mode de comptine moqueuse, tantôt dans une parodie de l'emphase des adultes[439] !

En proposant à ses lecteurs une bibliothèque de classiques, dont il décortique les enjeux sociologiques, en prenant position sur des enjeux de traduction, l'éditeur cherche indéniablement à cibler un lectorat de grands adolescents ou de jeunes adultes, un lectorat en tout cas cultivé, familiarisé avec les codes scolaires, usant dans le paratexte de calembours qui ne sont pas sans rappeler *Pilote*, comme par exemple dans la présentation de Walt Kelly : « à la différence de Pogo, Walt Kelly est né vers les 1913, était au dernier recensement père de quatre enfants et pèse dans les 200 livres pour ses six pieds, ce qui fait un solide hémistiche. Il a un peu travaillé dans une usine de confection de sous-vêtements féminins et a participé à la faillite de deux quotidiens new-yorkais[440] ». Cette culture de la dérision et de l'antiphrase cible donc un lectorat qui correspondrait à la tranche d'âge supérieure du lectorat du *Journal de Spirou*[441], voire le public de ces premiers bédéphiles avides de rééditions des classiques de « l'Âge d'or » américain.

« Gag de Poche » se construit donc, par son catalogue et le paratexte éditorial, autour d'une identité forte, celle d'une bibliothèque de classiques pour jeunes et adultes cultivés. Pourtant, dans le même temps, la collection se déploie dans des directions très différentes.

Cartoon ») n'est reprise ailleurs que dans quelques-uns de ces catalogues informels qui remplissent les pages des ouvrages qui comptent moins de 124 pages.

[439] SN, « Préface », dans Rudolph Dirks, *op. cit.*, p. 3.

[440] SN [Yvan Delporte], Walt Kelly, *Pogo,* Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°44, 1966, quatrième plat. Le texte est très vraisemblablement d'Yvan Delporte, qui signe la traduction – et, fait exceptionnel, en est crédité jusque sur la couverture du livre.

[441] Michel Pierre, *La bande dessinée*, Paris, Larousse, « Idéologie et société », 1976, p. 99. L'auteur reprend ici une étude de la Sofres de 1974, qui fait apparaître le lecteur de l'illustré de Dupuis comme un garçon de 10 à 14 ans, scolarisé, habitant en milieu urbain.

Bien qu'elle soit seule à être mise en avant, la démarche patrimoniale n'est pas seule à guider la composition du catalogue. L'ensemble des titres de bande dessinée américaine n'atteint que onze titres (soit environ 16 % de l'ensemble) en totalisant les classiques (*Alley Oop, Pogo*) et *Peanuts,* de création plus récente. Les recueils de dessin d'humour, pour leur part, rassemblent dix-sept titres, soit un quart du total. À elles deux, ces catégories fort diverses dans leur composition interne rassemblent donc 40 % de l'ensemble des titres publiés. C'est donc dans les 60 % restants que se révèle le cœur de la logique de la collection : une republication de séries Dupuis précédemment parues dans *Le Journal de Spirou*. On peut cependant distinguer trois logiques différentes dans le détail du catalogue.

La plus évidente d'entre elles consiste à republier des ouvrages à succès, assurant ainsi une diffusion plus large, et construisant par accumulation une popularité plus importante. La diversification des supports entre alors dans une logique multimédiatique, que l'on peut repérer notamment avec *Boule et Bill*. Apparu au cours d'un mini-récit, le héros et son cocker connaissent rapidement un succès grandissant dans l'hebdomadaire, au point de se voir conférer l'honneur d'un premier album dès 1962, *60 gags de Boule et Bill*. Deux ans plus tard, le « Gag de poche » n° 21 republie une partie des gags précédemment parus en albums, complétés de plusieurs rédactionnels, signés notamment des principaux personnages de la série : « Les vacances ? une vie de chien », un article de Bill[442], ou « L'hiver, un article de Boule[443] », par exemple. On peut placer dans la même catégorie *La Flûte à six schtroumpfs*, récit appartenant à la série « Johan et Pirlouit », paru dans *Le Journal de Spirou* à partir de mai 1957, et publié en album en 1960.

La deuxième logique qui sous-tend le catalogue consiste à republier des épisodes introuvables. Cette volonté est nettement affichée dans le cas de la série *Lucky Luke*, dont les volumes de poche republient des épisodes introuvables en librairie. Le paratexte éditorial insiste alors fortement sur la dimension classique de Morris[444] ; cependant, ne sont concernés ici que des récits introuvables en album – alors que, dans le cas des auteurs américains, comme aucun titre n'est disponible, l'édition « Gag de poche » se veut plus complète. Le format de poche permettrait ainsi de suppléer aux défaillances de l'album, en proposant des récits oubliés ou indisponibles. Dans le cas de *Lucky Luke*, cette publication

[442] Roba, *Boule et Bill*, Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°21, 1965, pp. 32-41.

[443] *Ibid.*, pp. 93-95.

[444] « ... des pièces d'anthologies qui vous retraceront l'évolution du western dessiné sous le pinceau de l'incomparable Morris ! », clame ainsi le quatrième plat de *Sous le Ciel de l'Ouest* (« Gag de poche » n°29). L'expression de classique est ici à prendre d'autant plus au sens fort du terme que Morris, actif dans les premiers cercles bédéphiles et instigateur de la rubrique consacrée à l'histoire du neuvième art dans *Spirou*, bénéficie d'une aura importante dans les cercles critiques.

concerne des épisodes mineurs de Lucky Luke ; Morris étant devenu célèbre, on exploite alors le moindre filon de son œuvre. Dans une certaine mesure, cette logique de compensation des absences en librairie concerne également deux autres séries : *Gil Jourdan* et *Vieux Nick et Barbe-Noire*. Ces deux séries présentent la particularité d'avoir été parmi les seules séries interdites d'importation par la Commission de Surveillance et de Contrôle chargée de veiller au respect de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. La collection « Gag de Poche » s'offre donc sans doute comme un moyen détourné pour Dupuis de proposer à son lectorat une version « intégrale » d'une des séries qui redynamise les pages du *Journal de Spirou*. *Pavillons noirs*, premier album de la série *Vieux Nick et Barbe-Noire* présente un cas de figure similaire, à ceci près que l'album a été interdit avant même d'être paru : c'est en effet sur présentation d'une simple maquette du livre que la Commission a interdit en 1959 cet album paru l'année suivante. Là encore, la collection « Gag de Poche » offre une alternative aux éditions Dupuis pour proposer en librairie des ouvrages frappés d'interdiction.

La dernière logique qui sous-tend la composition du catalogue est d'offrir à certaines séries un débouché sous forme de livre de poche qu'elles n'auraient pu espérer sous forme d'album. « Gag de Poche » propose ainsi des récits inédits en albums. Ainsi, de grands succès des mini-récits tels que *Bobo* ; obéissant à une forme brève très contrainte d'un point de vue narratif et graphique, il ne semble guère envisageable de publier en l'état la série sous forme d'album en couleurs de grand format[445]. En revanche, l'abondance des récits publiés, le succès qu'ils rencontrent dans le journal ainsi que, peut-être, le fait que Maurice Rosy scénarise la plupart des aventures du bagnard, poussent à publier *Bobo* sous cette forme intermédiaire, de même que *Cabanon*, réalisée en solo par Paul Deliège. De même, la collection offre un espace pour la publication de séries en strips telles que *Poussy*[446] ou *César*[447] ; il ne s'agit pas là de séries insignifiantes, mais plutôt des séries considérées comme « mineures » d'auteurs majeurs du journal. Peyo avait ainsi lancé Poussy en 1949 dans *Le Soir,* avant de rapatrier la série (en couleurs) dans les pages de *Spirou* en 1965[448], puis de devoir mettre la série de côté pour se consacrer à ses

[445] *Bobo* ne fera l'objet d'albums qu'à partir de 1977, mais uniquement pour de nouveaux récits. Pour plus de détails sur l'histoire éditoriale de *Bobo* et sa patrimonialisation très tardive, voir Sylvain Lesage, « Exhumations en série », http://www.du9.org/dossier/exhumations-en-serie/, novembre 2010 (consulté le 12 novembre 2013).

[446] Peyo, *Poussy,* Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°37, 1966 ; Poussy n'est publié en album qu'en 1976.

[447] MauriceTillieux, *César,* Marcinelle, Dupuis, « Gag de Poche » n°6, 1964 ; César est édité une première fois en album en 1971, à la faveur de la reprise de la série en couleurs dans les pages du journal : Maurice Tillieux, *César et Ernestine* n°1, *L'école des gags*, Marcinelle, Dupuis, 1971.

[448] Hugues Dayez, *Peyo l'enchanteur*, *op. cit.*, p. 46.

Schtroumpfs. La maquette de couverture de *Poussy* n'omet d'ailleurs pas de rattacher l'ouvrage aux à cette série ; *Poussy* est ainsi sous-titré « par Peyo, créateur des Schtroumpfs », et le dessin d'un Schtroumpf achève d'associer les deux univers, qui ont pourtant bien peu d'éléments en commun en-dehors de leur auteur.

Dans l'ensemble, la collection « Gag de poche » présente donc un visage hétéroclite. Dessin d'humour français et américain, classiques de la bande dessinée américaine, gags en strips ou en planches, albums humoristiques ou policiers, la collection explore donc des univers génériques très divers – et cible donc des lectorats variés. Le cœur de cible semble être plutôt constitué d'adolescents ou de jeunes adultes ; le paraxte éditorial lui-même est truffé de ces codes qui semblent destiner la collection à un lectorat âgé, y compris pour les séries initialement destinées aux plus jeunes. Ainsi *Cabanon* de Deliège est-il sous-titré, en couverture, « drame social en quatre tableaux » ; les prières d'insérer constituent également autant d'espaces où se déploient ces codes. Ainsi, Jean Roba est présenté au quatrième plat de *Boule et Bill* par un feu d'artifice de jeux de mots, qui se termine par ce bouquet final : « Homme d'esprit autant que de cœur, il est l'un des spécialistes européens du calembour hermétique. C'est notamment à lui que l'on doit le célèbre "Un bon chien vaut mieux que deux tulles aux rats" ». Ces prières d'insérer décalés se situent clairement dans la continuité de l'esprit du *Journal de Spirou*, qui cultive fantaisie et second degré, et construit une connivence avec le lecteur par une culture du clin d'oeil.

Le cas le plus étonnant est cependant celui d'un album clairement orienté vers le grand public : *La Flûte à six schtroumpfs*, dont le prière d'insérer précise, au quatrième plat du livre : « Ces héros sont comme l'héroïne : quand on y a goûté, on ne peut plus s'en passer. Intoxiquez-vous donc ; comme le dit la publicité polyglotte : *Schtroumpf is good for you* ». Cette incitation décalée n'a visiblement pas suscité un seul haussement de sourcil de la part de la Commission de surveillance et de contrôle, pourtant prompte à s'alarmer du moindre écart à un modèle éducatif bien-pensant... L'ouvrage serait-il passé au travers des mailles du filet de la Commission ? Sans pouvoir l'affirmer avec certitude, il nous paraît douteux que Dupuis n'ait pas commercialisé en France l'ouvrage, qui a de toute évidence vocation à jouer le rôle de locomotive pour la collection. On peut émettre l'hypothèse que la Commission, considérant l'ouvrage comme une réédition, n'ait pas même examiné le titre – ou que le commissaire en charge de Dupuis n'y ait consacré qu'une attention distraite[449].

[449] Les procès-verbaux de la Commission ne mentionnent pas l'examen de ce titre, sans que l'on puisse déterminer si cette absence renvoie à une indifférence des commissaires, à une négligence de Dupuis ou – hypothèse la moins vraisemblable – à une décision de ne pas commercialiser le titre sur le sol français ; aucun des titres de la collection n'est mentionné dans les procès-verbaux.

Au-delà de l'ambition affichée de constituer une bibliothèque de classiques, c'est pourtant une logique de complémentarité qui anime le projet de Dupuis. À l'exception de *Gil Jourdan*[450], les ouvrages publiés par la collection répondent soit à une logique d'exhumation patrimoniale de classiques américains, d'anthologie du dessin d'humour, de publication de séries considérées comme « indignes » d'obtenir les honneurs d'un album[451] soit, enfin, d'offrir par la déclinaison des formats une exposition supplémentaire à un auteur en pleine ascension, comme Peyo. Les séries les plus installées du catalogue Dupuis, de *Spirou et Fantasio* à *Buck Danny*, ne font l'objet d'aucune déclinaison en poche, probablement parce que les ventes d'albums ont atteint une vitesse de croisière satisfaisante. Les séries publiées en album et republiées en « Gag de poche » sont ainsi minoritaires, et sont toutes, à l'exception de *Gil Jourdan* (qui, on l'a vu, ne plaît guère à la censure française), des séries jeunes.

2. L'échec d'une collection travaillée de contraintes formelles fortes

Dans tous les cas, le format inédit (11,5x18,5) que Dupuis trace pour la collection apporte une contrainte forte. De fait, si la bande dessinée de poche n'a rien de nouveau, comme le montre la profusion de petits formats disponibles sur le marché, la collection « Gag de poche » soulève un problème inédit : celui du remontage de planches. Maurice Rosy s'appuie pour ces remontages sur le studio graphique monté au sein de la rédaction *du Journal de Spirou* au moment du lancement du *Risque-tout*. Situé à Bruxelles, dans les locaux que la rédaction loue à la World's Press depuis 1955, ce studio rassemble de jeunes auteurs comme Arthur Piroton, Willy Lambil, Serge Gennaux, Paul Deliège, Louis Salvérius, Guy Bollen ou encore Jamic, qui font leur apprentissage en effectuant divers travaux de mise en page, d'illustration, de lettrage – et s'occupent de remonter ces planches.

Le problème se pose différemment en fonction des volumes, même si l'on remarque une constante : l'organisation de la page selon trois bandes. Le cas des *strips* est le plus facile à résoudre ; *Alley Oop* est ainsi recomposé sur l'espace restreint du « Gag de poche », et chaque *strip* est fractionné puis poursuivi sur la bande du dessous. Les *strips* sont ainsi montés en continu. Cette pratique apparaît comme la plus économique ; pourtant, elle ne laisse pas de surprendre, car ce choix ignore l'économie narrative du *strip*, qui fait toute la richesse de la série. Si « Gag de poche » se présente comme une bibliothèque de

[450] Une exception, on l'a vu, probablement motivée par l'envie de fournir aux lecteurs une série complète des aventures du détective parisien.

[451] Certaines d'entre elles ne connaîtront d'ailleurs jamais cette récompense ; c'est le cas de la série *Cabanon*, de Deliège.

classiques, elle se désintéresse de la logique interne des œuvres – il est vrai particulièrement ardue à respecter dans un format aussi contraint. Les *strips* du deuxième volume d'*Alley Oop*[452], d'une grande qualité graphique, sont ainsi réduits à la limite du lisible, afin de condenser un maximum de *strips* sur les trois bandes par page et les 124 pages par ouvrage que suppose la collection. Afin de meubler l'espace de la page, l'éditeur ajoute un titre courant en grands caractères, dont il est frappant de constater qu'il est nettement plus imposant que les lettrages des *strips* en eux-mêmes... Ce choix est d'autant plus surprenant que le premier volume de la série propose un choix d'une lisibilité bien plus grande, avec là aussi trois strips par page, mais d'une hauteur bien plus satisfaisante (4,5 cm de haut, contre 3,5 pour le deuxième volume).

Dans le cas de gags en une demi-planche, le remontage est effectué sur à peu près une page. Tout est dans cet à-peu-près, car dans le détail, le remontage ne tombe jamais juste, et les remonteurs se retrouvent en permanence contraints à bricoler. Ainsi, *Poussy*, dont les gags en une demi-planche connaissaient des mises en page variées, est remonté en cases horizontales toutes strictement identiques ; à cette fin, les cases sont fréquemment rallongées, les décors étant prolongés pour meubler l'espace de la case. Le rythme interne des gags, intimement lié à la composition des pages, s'en trouve ainsi bouleversé.

Boule et Bill offre encore un autre cas de figure : les gags, initialement publiés sur une page, sont remontés sur huit cases. Dans la mesure où chaque page contient trois cases, les gags s'étalent donc sur trois pages. Mais plutôt que de laisser un espace blanc en bas de chaque troisième page, les remonteurs placent sur les espaces blancs les citations parodiques qui surmontent les planches initiales : Ovide, Saint Mathieu, Newton, Plutarque – définissant ainsi un pacte de lecture bien différent de celui déployé dans les pages des albums.

Peanuts fonctionne sur un mode assez similaire : chaque strip de quatre cases est remonté sur une page. Plutôt que d'offrir un format de publication sur 2x2 cases, le strip est remonté sur trois bandes, comme le reste de la collection. Le remontage proposé n'hésite d'ailleurs pas à varier les mises en page, avec des cas de mise en page des cases en forme de T, voire dans certains cas deux demi-strips d'une case, suivis d'un dernier strip de deux cases. Chaque page

Bobo et *Cabanon* présentent enfin des cas singuliers : les volumes de « Gag de poche » publient des récits initialement parus sous forme de mini-récits – chaque volume reprenant

[452] V.T. Hamlin, *Alley Oop*, Marcinelle, Dupuis, « Gag de poche » n°40.

quatre de ces mini-récits. La différence formelle entre les deux moments de publication tourne donc, cette fois, au bénéfice de la collection de poche. Paru dans un format réduit dès la première édition, *Bobo* tranche ainsi par une plus grande variété des mises en pages, et par un dessin plus lisible.

En dépit de l'absence de données archivistiques pour appuyer cette hypothèse, on peut raisonnablement penser que « Gag de poche » est victime du flou de son catalogue. Ecartelée entre des logiques de collection (anthologie de classiques, séries complètes, publication d'inédits), des registres génériques (dessin d'humour, enquêtes policières, gags ancrés dans la vie quotidienne), et des rythmes narratifs très différents (du gag en une demi-planche au récit complet, en passant par le dessin d'humour et le mini-récit), « Gag de poche », collection hybride, peine à imposer une véritable cohérence, au-delà d'un format atypique et longtemps inégalé. Dans ses déclarations au dépôt légal, Dupuis ne mentionne aucun chiffre de tirage. Il nous est donc particulièrement délicat d'interpréter le succès de ces titres. Cependant, pour l'éditeur, les résultats obtenus par la collection sont rapidement décevants. En 1964, les douze premiers titres parus rapportent 290 000 F ; en 1965, les vingt-deux titres proposés ne rapportent que 370 000 F. Autrement dit, le chiffre d'affaires par titre passe d'un peu plus de 24 000 F à moins de 17 000 F[453]. Par ailleurs, le secteur « librairie » de Dupuis (qui regroupe albums et « Gags de poche ») accuse dans la deuxième moitié des années 1960 un déficit important, lié aux frais de diffusion. Si les archives disponibles ne nous permettent pas de déterminer si « Gag de Poche » est déficitaire, on peut raisonnablement penser que la collection implique une logistique très lourde (deux parutions par mois en général), que l'appareil de diffusion de Dupuis ne parvient pas à gérer. Or la solution trouvée par la maison Dupuis pour résorber ce déficit est de confier sa diffusion à Hachette ; peut-être que le leader sur le marché du livre de poche, depuis peu concurrencé, n'a pas encouragé Dupuis à poursuivre dans cette voie...

L'arrêt de la collection en 1968 ne suscite pas d'appétit auprès de la concurrence, et jusqu'à l'apparition de la collection « 16/22 », seules quelques initiatives très isolées maintiennent un vague souvenir de l'existence d'un livre de poche pour la bande dessinée.

B. 16/22 : une déclinaison raisonnée du catalogue Dargaud

Le lancement de la collection 16/22 s'inscrit dans un tout autre contexte, aussi bien par rapport à Dargaud que par rapport au contexte éditorial dans son ensemble. La situation de

[453] Rapport du conseil d'administration pour l'Assemblée générale ordinaire du 3 juin 1966, archives Hachette, S5 B3 HC C2.

Dargaud en 1977 s'avère d'abord sensiblement différente de la position de Dupuis en 1964. Lorsque Dupuis lance sa collection de poche, le marché du livre de bande dessinée se trouve limité au jeu d'une poignée d'acteurs, parmi lesquels Dupuis occupe une position éminente. En 1977, Dargaud se trouve placé dans une situation paradoxale. La petite dizaine d'années qui s'est écoulée entre les deux expériences aura en effet été une décennie Dargaud, marquée par l'amplification des ventes d'Astérix. Encore timides en 1964, celles-ci atteignent, au moment de l'abandon de la collection « Gag de poche », des niveaux considérables. Une fois que Dargaud adopte une stratégie volontariste vis-à-vis d'Astérix, le petit Gaulois s'avère constituer une véritable manne pour l'éditeur parisien et lui permet d'envisager une politique éditoriale tous azimuts, qui l'impose en véritable leader sur le secteur de la bande dessinée dite « adulte ». Pourtant, en 1977, cette position de leader se trouve peu à peu fragilisée, par l'essor de nouvelles concurrences. Le succès de cette « nouvelle vague » suscite en effet pour Dargaud une double concurrence, interne et externe. Concurrence interne : plusieurs auteurs majeurs se détournent de Dargaud, et prennent l'initiative de maisons d'édition qui concurrencent Dargaud sur son propre terrain, une concurrence d'autant plus dangereuse pour le leader que c'est son propre vivier d'auteurs qui part, brouillant ainsi son image d'éditeur-phare de la nouvelle génération. Cette concurrence est redoublée d'une concurrence externe, avec l'apparition de compétiteurs nouveaux, notamment de ceux issus du monde de la librairie. Dans un marché en plein essor, la position de Dargaud se trouve ainsi de plus en plus fragilisée, tandis que dans le même temps *Pilote* connaît des remous croissants qui attestent à la fois de l'affaiblissement de la presse par rapport à la publication de livres, mais également l'effritement du leadership de Dargaud. La collection se veut donc une réponse à l'effrittement des ventes de la presse de bande dessinée, comme le confie Georges Dargaud en 1981 : « La collection 16/22 est construite sur le principe du Livre de Poche. Elle permet de proposer des histoires complètes à un prix bien inférieur à celui d'un album et donc de pallier en partie [le] problème de la presse enfantine[454] ».

Le lancement de la collection 16/22 diffère aussi par un contexte éditorial très différent pour le livre de poche. En 1964, le livre de poche reste un objet récent (en dépit de son inscription dans une histoire de longue durée du livre au format de poche). En 1977, il apparaît de plus en plus évident pour tous les observateurs que le livre de poche constitue un véritable marché distinct, avec ses acteurs et ses logiques propres. Non seulement le

[454] « Georges Dargaud : être le plus utile, se diversifier, aller vers le client », *Le Journal de la Presse*, 28/1/1981, p. 17.

livre de poche pèse d'un poids de plus en plus fort sur le marché du livre mais, surtout, le format s'est étendu bien au-delà du seul secteur littéraire que visait initialement l'initiative de Henri Filipacchi. L'émulation est en effet considérable, et atteste de l'ampleur de la transformation qu'opère le livre de poche aussi bien sur le marché du livre que sur les pratiques de lecture. Depuis la création du « Livre de poche » en 1953, le poche n'a cessé de conquérir de nouveaux domaines. Dès les années 1960, les sciences humaines sont conquises par le livre de poche, avec l'apparition de « 10/18 » en 1962, de la « Petite Bibliothèque Payot » en 1962, et de la collection « Points » au Seuil en 1970. Dans les années 1970, outre le livre pratique, le phénomène marquant est l'apparition et la multiplication de collections de livres de poche pour enfants. L'Ecole des Loisirs est pionnière en ce domaine[455], mais le nombre des collections qui suivent cette initiative disent assez l'ampleur du succès rencontré par le poche jeunesse :

Tableau 10 Les principales collections de livres de poche pour la jeunesse.

Collection	date de création	Maison d'édition
Renard Poche	1975	L'Ecole des loisirs
Folio Junior	1977	Gallimard
Bias Poche	1977	Bordas
Aux 4 coins du temps	1978	Bordas
Le Livre de poche jeunesse	1979	Hachette
Lutin Poche	1979	L'Ecole des loisirs
Arc en poche	1979	Nathan
L'Ami de poche	1980	Casterman
Castor Poche	1980	Flammarion
Tire Lire Poche	1980	Magnard

[455] Il faut cependant garder à l'esprit que « Marabout » propose déjà depuis de longues années des séries de livres pour enfants ou jeunes adolescents, parmi lesquels la série des *Bob Morane* paraît emblématique d'une « génération Marabout » ; les grands éditeurs pour enfants proposent en fait depuis de longues années des équivalents des collections de poche.

Cette diversification de l'offre se manifeste également par l'apparition de ce qui est rapidement qualifié de « demi-poche », avec « Tel » et « L'Imaginaire » lancés en 1976 par Gallimard – avant « Cahiers rouges » (Grasset, 1983), Quadrige (PUF, 1981) et d'autres. Cet élargissement se poursuivra d'ailleurs après le lancement de « 16/22 » avec notamment, en 1980, le lancement de l'emblématique collection « Photo poche » par Robert Delpire[456]. En apparence, Dargaud s'inscrit donc dans le contexte d'un élargissement de l'offre du livre de poche à des segments de plus en plus variés du marché du livre. La collection apparaît dans une période marquée notamment par une prolifération des titres à destination des jeunes en collection de poche. Ce public jeune plébiscite le format de poche, qui semble particulièrement bien adapté à la fois à ses contraintes financières (pouvoir d'achat moindre) et à ses pratiques de lecture (lecture plus variée, plus extensive, plus « décontractée »). L'adéquation entre le conditionnement en poche et les jeunes est tel qu'en 1970, ceux-ci représentent presque les trois quarts de sa clientèle : 56 % des poches sont achetés par des jeunes de 15 à 19 ans, et 71 % par des personnes de moins de 34 ans[457]. Trois ans plus tard, une enquête de la société CESP menée pour le compte de Dargaud montre que 62 % des lecteurs de *Pilote* sont âgés de 18 à 34 ans[458].

La démarche adoptée par Dargaud en lançant sa collection semble donc d'une logique imparable. Au moment où le livre de poche s'impose comme un format triomphant auprès des jeunes, Dargaud bénéficie de l'image de l'éditeur plébiscité par cette jeunesse, grâce au capital symbolique considérable que lui confère le catalogue issu des pages de *Pilote*. Ce lectorat d'une bande dessinée « adulte » et celui du livre de poche semblent ainsi se recouper très largement.

1. Un catalogue restreint aux succès de Dargaud

Pour assurer un lancement retentissant, Dargaud arrange la publication de plusieurs albums inédits, parmi lesquels *Achille Talon n'a pas tout dit* de Greg, *Les Mauvais instincts* de Jean Tabary (dans la série *Valentin le vagabond*), ou encore *Le Grand Voyage* du même Tabary (série *Totoche*). Ces albums contiennent des planches préalablement publiées dans *Pilote*, mais inédites en albums. On pourrait aussi qualifier d'inédits les titres de la série « Lucky Luke », qui compilent des pages déjà parues, notamment dans le mensuel *Lucky Luke*. La composition du catalogue démontre la très nette volonté de Dargaud de

[456] Sur ce point, voir Gaëlle Morel, « Les "Photo Poche" de Robert Delpire : un exemple d'édition culturelle », *Strenæ*, 2010, n° 1, http://strenae.revues.org/81 (12 octobre 2010).
[457] Olivier Bessard-Banquy, « La révolution du poche », *op. cit.*, p. 78.
[458] *La Correspondance de la presse*, 15 juin 1973, p. 2.

poursuivre l'exploitation de *Pilote*. On trouve en effet dans ce catalogue quelques séries américaines : *Andy Capp* de Reg Smythe (4 titres), *Flash Gordon* d'Alex Raymond (4 titres), *Garfield* de Jim Davis (3 titres), *Hagar Dünor* (3 titres), et surtout *Peanuts* de Charles Schulz : 13 titres parus au total. Mais le cœur du catalogue est constitué de séries publiées par Dargaud, pour l'essentiel prépubliées dans *Pilote*, et toutes déjà parues en albums. Parmi les séries les plus publiées, on trouve le pilier *Achille Talon* (16 titres), *La Jungle en folie* (11 titres), *La Rubrique-à-brac* (11 titres), ou encore *Valérian* (8 titres).

On remarque inévitablement un absent de poids : *Astérix*. Et pour cause : le lancement de la collection intervient peu avant la mort de Goscinny, fâché avec Georges Dargaud et bien déterminé à poursuivre ailleurs la publication de ses albums. La mort brutale du scénariste l'empêche de passer à exécution, mais Uderzo s'en chargera pour lui[459]. À la mort de Goscinny, un conflit profond oppose Dargaud et Uderzo sur la poursuite de la série, conflit qui s'enlisera dans une bataille judiciaire de longue haleine. Dans l'intervalle, Dargaud ne prend pas le risque de publier une adaptation d'Astérix, même s'il clame ses droits sur la série. Le petit Gaulois ne peut donc jouer le rôle de moteur pour la collection.

Il est difficile cependant de déterminer si le lancement de la collection constitue une réaction au départ d'Astérix. Même s'il garde, pour un temps, les titres à son catalogue, Dargaud se voit privé de toute perspective d'un nouveau titre. Quand bien même la publication sous une autre enseigne de nouveaux titres bénéficierait aux titres du catalogue Dargaud, le filon Astérix est menacé d'épuisement. Même si l'absence d'archives consultables du côté de Dargaud ne permet guère d'étayer cette hypothèse, on peut cependant supposer que la multiplication des tensions entre Georges Dargaud et René Goscinny conduit le premier à tâcher de diversifier son catalogue – et le format de poche semble offrir une réponse adéquate.

En raison de son format atypique (comme son nom l'indique, seize centimètres sur vingt-deux), on pourrait être tenté de qualifier la collection de « semi-poche ». Au-delà de la limite que l'on veut attribuer au format de poche, la collection 16/22 répond très clairement aux trois critères par lesquels on peut distinguer, sous leur forme la plus commune, les collections de poche : un format réduit par rapport à l'original, qui republie des titres déjà parus[460], et voué à une large diffusion.

---

[459] Sylvain Lesage, « L'édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 », *op. cit.*

[460] En prenant en compte les restrictions que nous mentionnons ci-dessus : il s'agit, parfois, de compilations d'histoires non parues dans cet ordre, ou non encore publiées sous forme de livres. On remarquera cependant que cette exception ne concerne que les séries plus populaires.

Seul sur le créneau de la bande dessinée en format de poche (ou semi-poche), Dargaud ne choisit pas pour titre de collection un label évident, tel que « BD poche » ou « Dargaud poche », immédiatement compréhensibles. Au lieu de cela, Dargaud fait le choix d'une désignation par le format qui constitue un petit mystère en soi. On peut trouver deux grands antécédents qui auraient inspiré Dargaud : la collection « 10/18 », lancée par l'Union Générale d'Edition en 1962, et la collection « 30/40 », lancée en 1974 par Futuropolis. Deux formats radicalement opposés, mais que réunit une égale légitimité : « 10/18 » bénéficie de la légitimité d'une collection « intellectuelle », tandis que Futuropolis s'affirme comme un pôle de revendication de la légitimité artistique de la bande dessinée. On peut donc voir dans le refus de revendiquer le poche non seulement un simple constat (16x22cm, c'est un peu trop grand pour constituer véritablement un livre de poche, formellement parlant) mais aussi un rejet des connotations populaires attachées à la formule. Peut-être également la volonté de se démarquer de son historique concurrent, Dupuis, et de son incursion malheureuse dans le domaine. Quelles qu'aient été les motivations initiales de Dargaud, il importe de remarquer qu'en se définissant par son format, Dargaud marche sur les pas de collections très orientées vers un lectorat adulte.

Le catalogue tente également d'imposer Dargaud sur ce marché à inventer de la bande dessinée de poche pour adolescents et adultes. Contrairement à « Gag de poche », Dargaud tente visiblement d'imposer sa collection comme une bibliothèque de classiques (dans la mesure où ils sont puisés dans le catalogue Dargaud). Plusieurs séries font ainsi l'objet de publications extensives : *Achille Talon*, *Valérian*, ou encore, *La Rubrique-à-brac*. Par ailleurs, les textes de présentation placés en quatrième plat, identiques pour chaque titre à l'intérieur d'une série, insistent souvent sur cette dimension patrimoniale que revêtirait la collection. Cette dimension n'est nulle part aussi affirmée qu'au dos des albums *Lucky Luke*. Le texte remonte en effet jusqu'en 1945, et rappelle en quelques mots l'histoire de ces quatre dessinateurs qui apprenent leur métier dans un studio de dessin animé bruxellois : Franquin, Paape, Peyo et Morris. Le texte rappelle ensuite la création de Lucky Luke, le départ de Morris aux Etats-Unis, sa rencontre avec René Goscinny, auquel le texte rend hommage, avant de se terminer par ces mots :

> Lucky Luke fait partie de la légende du Far-West, et les légendes sont éternelles... (en « BD », ont dit aussi « à suivre !).
>
> Panorama « Historique » de la bande dessinée, la collection Dargaud 16/22 n'eût vraiment pas été complète sans la présence du cow-boy qui tire plus vite que son ombre. Welcome, Lucky Luke[461] !

[461] Quatrième plat des « 16 / 22 » reprenant des récits de *Lucky Luke*.

Si ce texte de présentation insiste tellement sur la dimension historique de *Lucky Luke*, au-delà des qualités propres à la série, c'est vraisemblablement pour détourner l'attention du contenu même de chacun de ces titres, qui ne proposent en fait qu'une compilation d'épisodes de second ordre réalisés à la va-vite, essentiellement pour le mensuel *Lucky Luke*.

2. Une collection qui peine à trouver son lectorat

La collection connaît indéniablement quelques succès. Il en est un premier indicateur : le nombre de rééditions. Or sur les 178 titres que compte au total la collection, 26 sont réédités une ou plusieurs fois, soit presque 1/6e des titres (14,6 %). On remarque, sans grande surprise, que ces rééditions concernent avant tout les séries motrices du journal et du catalogue Dargaud (les absents exclus) : *Achille Talon* (6 titres réédités), *La Rubrique-à-brac* ou encore *Valérian* (5 titres réédités). Plusieurs de ces titres sont réédités à plusieurs reprises, ce qui semblerait attester d'une installation durable dans les rayons des librairies, dans le fonds des titres disponibles. Ainsi le premier titre d'*Achille Talon*, *Achille Talon n'a pas tout dit*, connaît apparemment pas moins de trois impressions successives, et au minimum deux éditions différentes : 1977 et 1984[462].

Par ailleurs, les tirages que nous avons pu recueillir dans les archives du Dépôt légal indiquent également le succès de plusieurs titres. Quand bien même on ne dispose que des tirages des premières impressions, ceux-ci peuvent s'avérer massifs, avec vingt titres imprimés à 50 000 exemplaires et davantage. En apparence, la collection « 16/22 » s'inscrit donc dans une dynamique de masse qui lui permet de s'installer en librairie, grâce au rythme rapide auquel sont proposés de nouveaux titres. À la fin de l'année 1978, ce sont ainsi pas moins de quarante-six titres qu'offre le catalogue. Les tirages de quarante-cinq d'entre eux nous sont connus[463], et culminent à plus de deux millions d'exemplaires (2 095 000), soit une moyenne de près de 50 000 exemplaires par titre (47 614). Malgré ce démarrage foudroyant, la collection peine à s'installer dans la durée.

[462] Il nous faut cependant, sur ce point, rester prudent, car le Dépôt légal n'a visiblement enregistré que les premières éditions de ces titres. Nous dépendons donc, pour ces informations, de bases de données de collectionneurs dont on a vu qu'elles n'adoptent pas les mêmes critères bibliologiques que le Dépôt légal. En tout état de cause, l'édition de 1984, avec sa couverture nouvelle manière, constitue bien une entité distincte des trois autres versions du titre ; l'ouvrage a visiblement été réimprimé en 1980.

[463] Le tirage du n°45, *Horreurs judiciaires*, n'a pu être retrouvé dans les fiches du dépôt légal.

Tableau 11 Tirages moyens de la collection « 16/22 », d'après les données recueillies par le Dépôt légal

Année	Nombre de titres parus	Tirage moyen
1977	22	45 455
1978	24	48 913
1979	23	28 043
1980	27	26 653
1981	23	18 478
1982	20	13 200
1983	20	13 650
1984	19	14 562
Moyenne	178	26 924

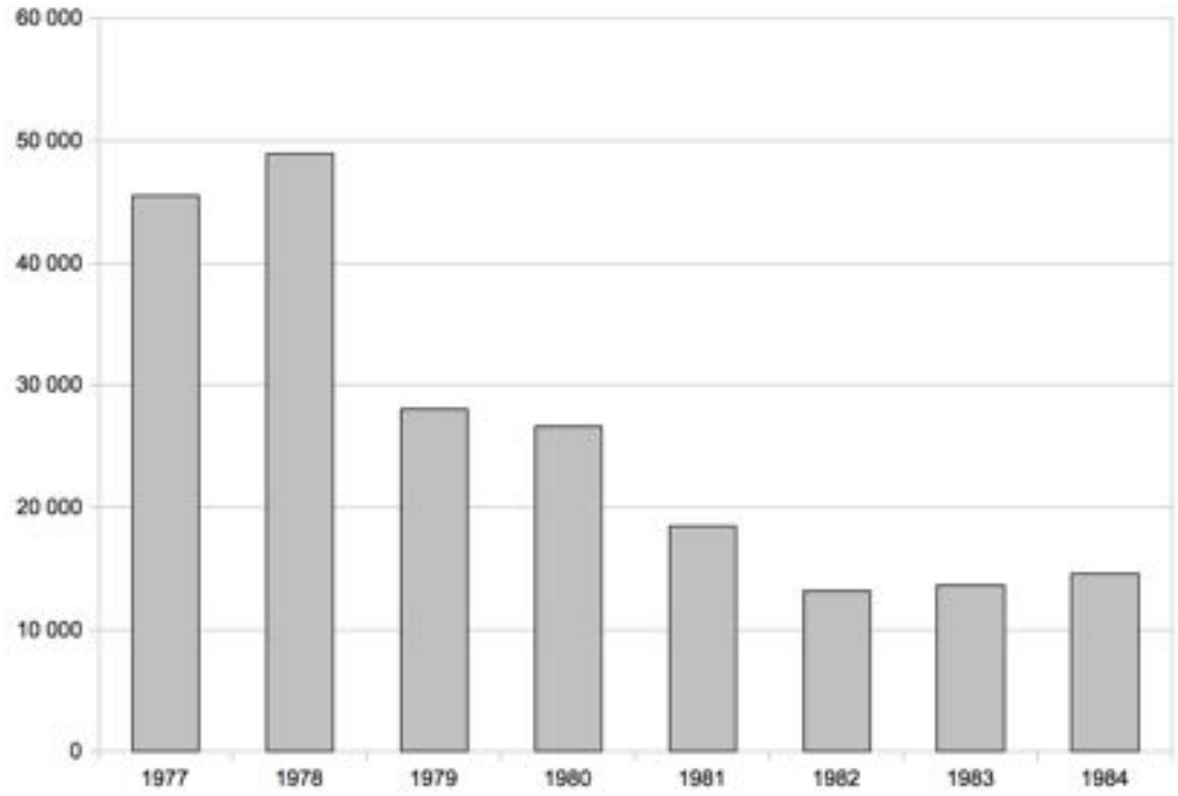


Figure 29 L'évolution du tirage moyen de la collection « 16/22 », d'après les données du Dépôt légal.

Sans revêtir un caractère spectaculaire, l'évolution du nombre de titres traduit un essoufflement de la dynamique à partir de 1981 : alors que la dynamique reste à la hausse jusqu'en 1980, dès 1981 le programme de lancement est revu à la baisse. C'est cependant en examinant le tirage moyen des titres par année que l'évolution de la collection est la plus flagrante. Après un très bon démarrage, la collection passe en effet sous la barre des 30 000 exemplaires en moyenne dès 1979, puis sous la barre des 20 000 deux ans plus tard. Cette évolution doit être nuancée par un examen plus précis des tirages. En effet, les moyennes des années 1978 et 1979 sont indéniablement gonflées par la publication de trois titres de la série Lucky Luke : *Défi à Lucky Luke*[464] (1978, 150 000 exemplaires), *La Ballade des Dalton*[465] (1978, 200 000 exemplaires), et *Sonate en colt majeur*[466] (1979, 150 000 exemplaires)[467]. Même en retranchant ces trois titres, les moyennes restent sensiblement plus élevées pendant les premières années de la collection, mais la chute des tirages moyens est encore plus brutale : après un démarrage en 1977 avec 44 000 exemplaires de moyenne, la collection ne tire en 1979 qu'à 22 500 exemplaires de moyenne. L'ampleur de la différence entre les deux séries de chiffres montre cependant à quel point Dargaud dépend de *Lucky Luke* pour tirer la série : c'est la seule série à connaître des tirages initiaux supérieurs à 50 000 exemplaires. Et pour cause : Dargaud n'inscrit pas *Astérix* au catalogue de la série.

Quoi qu'il en soit, Dargaud se trouve donc très tôt contraint à revoir ses tirages à la baisse. Bien qu'on ne dispose d'aucun chiffre concernant les ventes de cette collection, on peut raisonnablement supposer que ces tirages revus périodiquement à la baisse sont le signe d'une collection qui peine à s'imposer. L'écart entre les chiffres élevés des premiers titres (50 000 exemplaires chaque) et les suivants n'a en soi rien d'étonnant. Outre le fait que Dargaud ne bénéficie d'aucun indicateur pour régler son tirage, d'aucun indice de référence lui permettant de procéder autrement que par ajustements, on peut y voir également la volonté de l'éditeur d'imposer une présence massive en librairie, par des premiers tirages très élevés, au risque de subir des retours importants. Il est plus frappant de constater que Dargaud ne parvient pas à stabiliser les tirages, qu'il s'agisse des tirages globaux de la collection ou des tirages par série. Chaque série est ainsi affectée par une érosion de son tirage pour chaque nouveau titre.

[464] Morris, *Défi à Lucky Luke,* Paris, Dargaud, « 16/22 » n°31, 1978.
[465] Morris, *La Ballade des Dalton,* Paris, Dargaud, « 16/22 » n°43, 1978.
[466] Morris, *Sonate en colt majeur,* Paris, Dargaud, « 16/22 » n°48, 1979.
[467] La collection « 16/22 » publie un autre titre, *Le Jusicier*, en 1980. Cependant, la fiche de ce titre n'a pu être retrouvée dans les archives du dépôt légal.

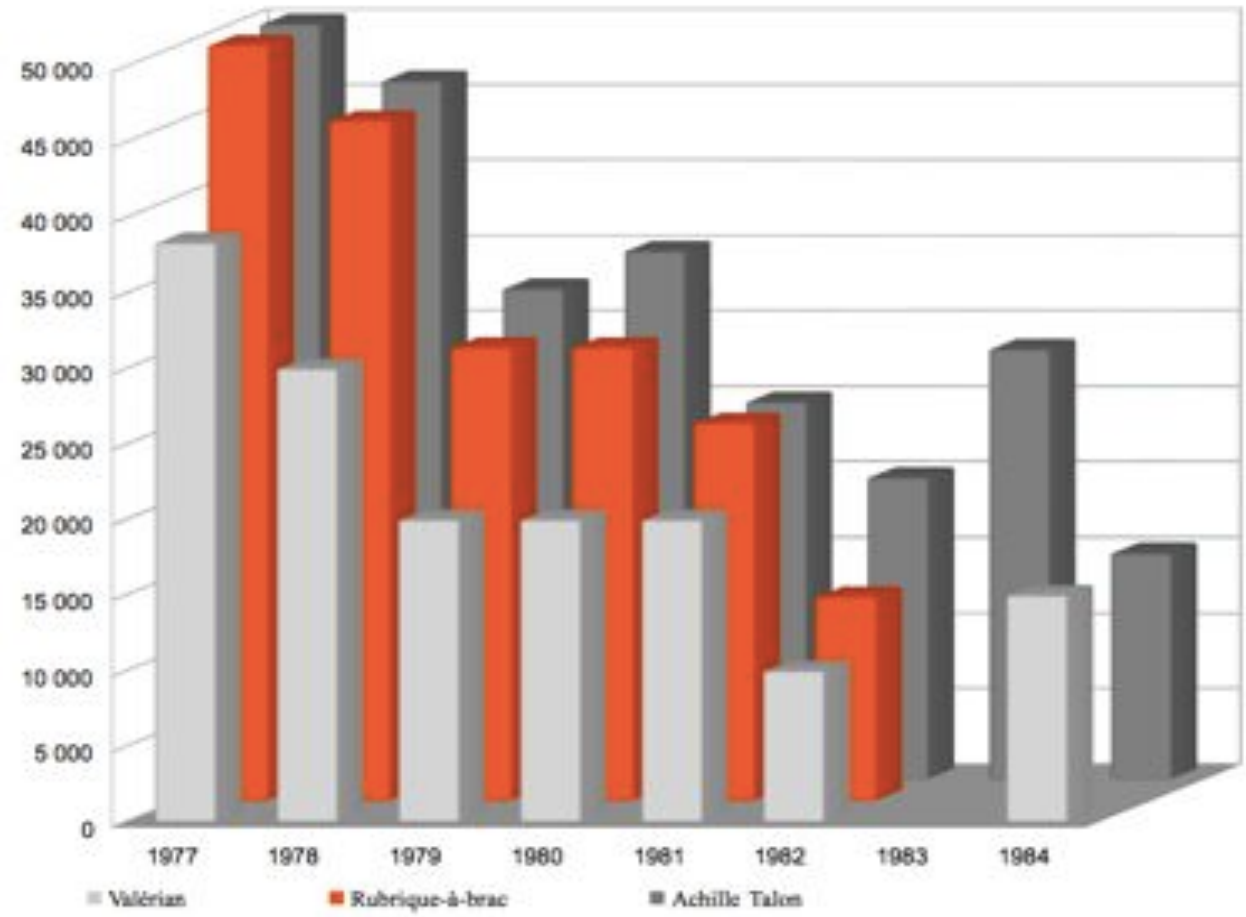


Figure 30 Tirages moyens par séries de la collection « 16/22 » : le cas de trois locomotives de la collection : Achille Talon, La Rubrique-à-brac et Valérian

Les séries principales sont visiblement marquées par une dynamique d'effritement. Alors que la série est censée exercer un effet d'entraînement sur l'ensemble des titres, ce scénario ne se vérifie pas dans le cas de la collection « 16/22 ». Plus que l'érosion des tirages moyens globaux, cet effritement des séries principales témoigne d'une incapacité de la collection à s'imposer dans le paysage éditorial ou, pour formuler l'analyse autrement, une incapacité à toucher le lectorat auquel elle s'adresse. Par ailleurs, le catalogue comme le paratexte sont habités d'un paradoxe. Le paratexte éditorial n'insiste jamais, étrangement, sur les facilités d'usage permises par la collection, par les facilités nouvelles qu'elle permet en termes de pratiques de lecture : achat plus aisé, format moins solennel, objet plus transportable... Autant de qualités potentielles, sur lesquelles les collections de livres de poche insistent, mais la 16/22 fait l'impasse. La collection 16/22 semble en effet traversée par une tension entre la logique patrimoniale et la souplesse du poche, entre la solennité d'une bibliothèque de classiques, et la décontraction d'un format « jeune ». Cette ambiguïté

fondamentale se retrouvait déjà, *nolens volens*, dans la collection « Gag de Poche » ; Dargaud la pousse cependant à son paroxysme, en n'assumant pleinement aucun de ces deux pôles. Dargaud propose quelques titres de « classiques » américains, noyés dans un catalogue composé essentiellement de succès issus du journal *Pilote* ; dans le même temps, si plusieurs séries-phares du journal constituent l'ossature du catalogue de la collection, ce sont surtout les absents qui se font remarquer, car au fond, les trois séries qui connaissent le succès le plus retentissant sont absentes du catalogue : *Astérix, Lucky Luke* et, dans une moindre mesure, *Blueberry.*

La collection, qui répond sans doute à une crise du catalogue Dargaud, se trouve ainsi prisonnière des départs d'auteurs-fétiches, sans lesquels Dargaud se retrouve incapable de fournir une locomotive adéquate. Pourtant, la richesse du catalogue Dargaud fournit des roues de secours de prestige : *Achille Talon* et *La Rubrique-à-brac* jouent ainsi efficacement le rôle de locomotives de remplacement, comme en atteste le nombre de volumes publiés et le nombre de réimpressions. Il faut donc sans doute chercher la cause de l'échec ailleurs.

En proposant un produit hybride entre le format de poche et l'album, Dargaud réussit à proposer un produit formellement satisfaisant. Si certains remontages sont moins réussis que d'autres, et si les innovations formelles les plus poussées (*Simbabbad* de Fred en offre l'exemple le plus net) passent mal le cap du semi-poche, l'expérience est globalement intéressante. Sans offrir la même qualité de lecture qu'un album de grand format, le 16/22 offre une version qui n'insulte pas le lecteur, et permet un confort de lecture très net. Par rapport à la collection « Gag de poche », un cap a été franchis sur le plan technique. La collection n'en propose pas moins une version amoindrie de l'album, avec son format réduit, sa couverture souple et son dos broché. Dès lors, l'acheteur doit arbitrer entre un prix certes réduit, mais une expérience de lecture moins satisfaisante que celle d'un album. Mais ce lectorat d'adolescents et de jeunes adultes auquel Dargaud semble vouloir adresser la collection (si l'on en croit la composition du catalogue, tout du moins) est aussi celui qui plébiscite l'album.

C. Des collections généralistes : « J'ai Lu BD », « Le Livre de Poche BD », « Pocket BD »

L'arrêt de la collection « 16/22 » ne solde pas pour longtemps les espoirs de proposer une collection de bande dessinée au format de poche. Deux ans après la publication du dernier titre, « J'ai lu » se lance sur le créneau de la bande dessinée de poche. L'échec de Dargaud reste donc relatif : il a contribué à asseoir l'idée que la bande dessinée aussi devait se décliner dans un format réduit, souple et accessible, pour séduire le public le plus large possible.

La deuxième moitié des années 1980 voit cependant s'ouvrir une nouvelle période dans l'histoire de la bande dessinée au format de poche, non seulement parce qu'il s'agit d'authentiques formats de poche, mais peut-être surtout parce que ces nouvelles collections sont proposées par des éditeurs extérieurs au milieu de la bande dessinée. Cette nouvelle période dans l'histoire du livre de poche est en effet marquée par l'irruption d'éditeurs spécialisés dans le livre de poche, qui tentent d'importer leur savoir-faire au monde de la bande dessinée. Du milieu des années 1980 au milieu des années 1990, 3 collections de bande dessinée de poche sont créées : « J'ai Lu BD » (291 titres publiés de 1986 à 1995), du « Livre de Poche BD » (16 titres publiés en 1987) et enfin de « Pocket BD » (172 titres publiés de 1988 à 1995).

« J'ai lu BD », la collection la plus développée, tient neuf ans : si le succès est manifeste dans un premier temps, il reste néanmoins, lui aussi, éphémère, comme si chaque collection de bande dessinée de poche était vouée à n'être qu'un feu de paille. Si l'échec de cette tentative nouvelle dépasse le cadre de notre étude, nous tâcherons cependant de fournir quelques éléments de compréhension à cette apparence réticence de la bande dessinée au format de poche dans le système éditorial français. Cette singularité de la bande dessinée française, rétive à l'adaptation en poche, nous ramène *in fine* à cette autre exception : le poids de l'album sur le marché français. On s'attachera ici surtout au cas de « J'ai lu BD », collection pionnière et singulière ; la brièveté de l'expérience du Livre de poche interdit d'en tirer de réelles conclusions, et « Pocket BD » se positionne essentiellement comme suiveur et concurrent de « J'ai lu BD » qui incarne donc à la fois les réussites et les limites de la bande dessinée de poche.

Par rapport aux précédentes tentatives, les initiatives de la deuxième moitié des années 1980 sont marquées par un contexte éditorial nouveau, lié à l'effondrement de la presse de bande dessinée et à l'essoufflement du marché du livre de poche. La deuxième moitié des

années 1980 correspond en effet à la fin de l'agonie des principaux titres de presse : après *Métal hurlant* en 1987, *Tintin* disparaît en 1988, précédant de peu *Pilote*, en1989. Lorsqu'ils meurent, ces journaux ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes, et le marché de la bande dessinée paraît fragilisé par la disparition des supports de prépublication. Dans ce contexte, le livre de poche offre une alternative alléchante pour les éditeurs : à défaut d'une prépublication, la post-publication au format de poche offre la perspective d'une rentabilisation *a posteriori*, dans un contexte général de marasme éditorial qui frappe durement les éditeurs de bande dessinée[468].

Par ailleurs, depuis la création du « Livre de poche » en 1953, le poche n'a cessé de conquérir de nouveaux domaines. Au milieu des années 1980, la bande dessinée est l'ultime frontière pour les éditeurs de poche, dont les tirages moyens baissent dangereusement : ils sont donc contraints, pour maintenir leur dynamisme, de mener une politique de croissance externe. Le conquête de cette dernière frontière devient techniquement possible au milieu des années 1980 : les progrès de l'impression permettent de faire chuter les coûts de reproduction des images, et d'offrir ainsi un produit bon marché et d'une qualité satisfaisante.

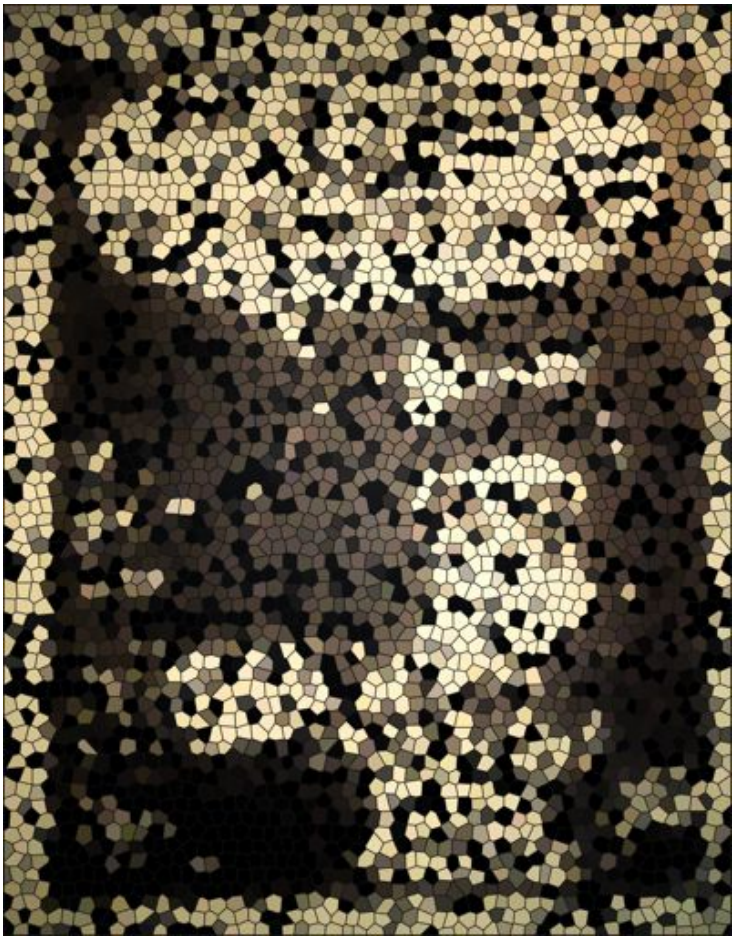
De plus, les années 1980 correspondent à une phase de normalisation pour la bande dessinée. À un moment où l'édition de bande dessinée devient un secteur éditorial comme les autres (avec des éditeurs généralistes) et une littérature comme les autres (avec un croisement de plus en plus marqué entre expression graphique et écriture romanesque), il ne semble plus demeurer de raison pour qu'il n'y ait pas de publication en poche de la bande dessinée. Cette normalisation de l'édition en poche de bande dessinée se manifeste également par le profil des acteurs. Les initiatives des années 1980 sont le fait non d'éditeurs de bande dessinée, mais de maisons spécialisées dans le poche. Alors que « Gag de poche » et « 16/22 » tentaient, selon des modalités différentes, de valoriser un fonds d'éditeur, ces expériences s'inscrivent plutôt dans la tradition du livre de poche, à commencer par « Le Livre de poche » proprement dit, qui fédère plusieurs éditeurs. Le rôle nouveau joué par des acteurs venus du livre de poche, et non de la bande dessinée, tient au fait que ce marché et ses exigences sont à part, particulièrement en termes de diffusion : selon Jacques Goupil, en charge de la collection « J'ai lu BD », le réseau J'ai lu touche 12 à 14 000 points de vente, contre 3 à 4 000 points de vente d'albums. La clientèle potentielle

[468] À titre d'exemple, on peut retenir les conditions offertes par J'ai Lu à Casterman : les contrats standards prévoient le reversement de 10 % des droits pour une édition en noir et blanc, et 8 % pour une édition couleurs. Archives Casterman, classeur « J'ai Lu ».

est donc bien plus vaste que la seule clientèle de librairie : diffusion en profondeur dans les campagnes, plus informelle aussi à travers les kiosques de gare... Le livre de poche permet d'étendre considérablement la clientèle potentielle de la bande dessinée, de toucher un autre public que celui de la presse et de l'album.

1. Un succès éphémère

La collection pionnière, « J'ai lu BD », est lancée en fanfare le 15 octobre 1986, par le biais d'une campagne publicitaire dans la presse nationale. A cette occasion, les six héros des premiers titres de la collection vantent les mérites de « la BD au format de poche », que J'ai lu est censé inventer.



Ill. 60 Publicité parue dans *Libération*, 24 octobre 1986

Le choix des six premiers titres parus en poche montre à la fois une volonté d'exploiter de grands succès commerciaux, mais aussi, sans doute, d'affirmer le caractère adulte de la collection : *Idées noires* de Franquin, *Mafalda* de Quino, *RanXerox à New York* de

Liberatore et Tamburini, *Les Bidochon* de Binet, *Les Gnangnan* de Bretécher, et enfin un recueil de dessins de Serre. Panachage de titres grands publics (*Les Bidochon*, *Les Gnangnan*) et de titres moins consensuels (*RanXerox, Idées noires*), ce premier bouquet ne rassemble en tout cas que des valeurs sûres, des succès assurés. Cependant, on observe une orientation générale trompeuse : la composition du catalogue de la collection montre un ancrage bien plus marqué vers la bande dessinée de jeunesse. L'objectif de ce positionnement est sans doute de frapper un grand coup en librairie. Le tirage initial de ces six premiers titres est d'ailleurs à la hauteur de cette ambition : 345 000 exemplaires au total, soit un tirage moyen de 57 500 exemplaires par titre[469].

Lancée en 1986, c'est surtout en 1987 que « J'ai lu BD » montre ses premiers signes de réussite. Ainsi, les tirages se maintiennent à des niveaux élevés : le tirage moyen des titres sortis en 1987 est d'un peu plus de 50 000 exemplaires[470], ce qui fait donc de la collection une des locomotives de J'ai lu[471]. La meilleure preuve du succès est encore d'être imité. Dès 1987, la Librairie générale française, contrôlée par Hachette et leader sur le marché du livre de poche avec sa collection « Le Livre de poche », lance une collection concurrente. Hachette peut s'appuyer sur deux fonds importants pour concurrencer « J'ai lu BD » : les Humanoïdes associés et Dupuis. Pour rattraper le (léger) retard pris sur J'ai lu, le Livre de poche se fixe des objectifs ambitieux : quatre titres par mois, dix mois par ans, de manière à occuper une place conséquente dans les librairies dès la fin de l'année. Enfin, troisième éditeur à rejoindre le secteur : Pocket, qui lance « Pocket BD », en association avec Dargaud, en 1988. En trois ans, trois collections sont lancées, avec chacune leurs orientations particulières.

2. Des collections en quête de lectorat

Pour marquer sa différence avec son rival et prédécesseur, « le Livre de poche BD » joue d'emblée sur le prestige de la collection du Livre de poche, avec une orientation forte vers la bande dessinée « adulte ». La publicité de lancement de la collection, dessinée par Chaland (lui aussi représentant d'une bande dessinée « adulte ») insiste d'ailleurs sur le double prestige de la collection et des auteurs publiés, à travers un slogan ambigu :

[469] Cette moyenne cache bien évidemment des disparités importantes, entre les *Idées noires* ou *Mafalda*, tirés chacun à 12 500 exemplaires, et *RanXerox à New York*, tiré à 95 000 exemplaires. A noter que ce tirage cumulé de 345 000 exemplaires est bien loin des 542 000 exemplaires que J'ai lu clame avoir imprimés : technique commerciale classique pour gonfler l'ambition d'une entreprise éditoriale, et tenter d'intoxiquer la concurrence.

[470] Archives du dépôt légal, BnF.

[471] À titre de comparaison, la même année, le tirage moyen de Barbara Cartland, auteur phare de la collection J'ai lu, est d'environ 30 000 exemplaires.

« Damnation ! Les grands prêtres de la BD dans le temple du Livre de poche ! ». Le sens de ce slogan est particulièrement paradoxal. A première lecture, cette exclamation peut introduire l'idée d'un sacrilège que constituerait l'intrusion de la « BD » dans le temple du Livre de poche. A présent que seraient dépassés les débats sur la désacralisation de la littérature qu'opère le livre de poche, la collection se serait muée en temple de la culture. Dernière arrivée dans la hiérarchie des arts consacrés, tout juste auréolée de la gloire d'une visite présidentielle au festival d'Angoulême et d'une politique de soutien mise en place par le ministère de la Culture, la bande dessinée ferait encore, en apparence, figure de sacrilège. Pourtant, la formule insiste aussi sur cette légitimité nouvelle. On ne parle ni de « BD », ni de séries, mais bien d'auteurs, désignés sous le terme élogieux de « grands-prêtres » ou – des grands-prêtres qui auraient donc, logiquement, toute leur place dans le temple de la culture consacrée qu'est le livre de poche. Involontairement sans doute, cette formule nous semble donc emblématique du statut de la bande dessinée à l'époque, mais aussi des ambitions de la collection : légitimer le 9e art en lui reversant quelques miettes du prestige du livre de poche...

Ill. 61 publicité pour « Le Livre de poche BD » parue dans *Libération*, 7 novembre 1987.

La composition du maigre catalogue correspond assez largement à cette ambition légitimiste, « Le Livre de poche BD » s'emparant, pour l'essentiel, d'auteurs estampillés adultes, faisant dialoguer les générations : Paul Gillon, Moebius, Enki Bilal, Frank

Margerin, Jean-Claude Denis, Jacques Loustal, Jean-Marc Rochette... On trouve cependant quelques « intrus » au sein de ce catalogue, le *Z comme Zorglub* de Franquin, certes auteur très classique, mais appartenant à une génération tout autre que ses compagnons de catalogue ; et, plus surprenant encore, la présence de deux séries jeunesse et grand public, *Sammy*[472] et *Les Tuniques bleues*[473]. C'est sans doute à mi-chemin de ces deux pôles qu'il faudrait situer *Le Pique rouge*, de Jacques Martin et Juillard, premier tome de la série *Arno*, issu du catalogue Glénat et des pages du magazine *Vécu*.

S'il est bien un auteur qui traverse les frontières communes entre œuvres pour adultes et œuvres pour enfants, c'est bien Hergé. Auteur unanimement salué comme l'un des plus grands maîtres de la bande dessinée mondiale, Hergé a su forger un univers qui dépasse les classifications. Le prestige hors du commun de *Tintin*, et l'ampleur des ventes que la série suscite, attisent sans surprise la convoitise du Livre de Poche. En avril 1988, Bruno Lecigne, directeur du département « bandes dessinées » chez Hachette tente ainsi de convaincre Ivan Noerdinger, passé de la gestion de l'audiovisuel à l'édition, chez Casterman, de procéder à une édition de poche de *Tintin*. Le projet arrive un peu tard : il est difficile de savoir si Hergé se serait opposé à une édition de poche de son œuvre, mais il est évident en revanche que la situation extraordinairement tendue[474] qui suit son décès rend tout projet de ce type irréalisable. Dans sa réponse à Casterman, Alain Baran, homme de confiance d'Hergé puis de sa veuve, ne prend pas de gants pour annoncer son refus :

> Comme suite à ta lettre du 15 avril, j'ai consulté Fanny Remi au sujet de la proposition d'Hachette de publier Tintin en édition de poche. La réponse est franche et massive : NON !... merci.
>
> Reçois, cher Ivan, l'expression de mes cordiales salutations[475.]

On peut d'ailleurs remarquer que Le Livre de Poche n'est pas le seul à tenter de se positionner pour récupérer la manne potentielle que représenterait *Tintin*. J'ai Lu, premier arrivé sur le marché, travaille dès le printemps 1987 sur une édition de poche de *Tintin* ; les excellentes relations commerciales qui unissent J'ai Lu à Casterman poussent d'ailleurs Ivan Noerdinger à envoyer une édition de poche de *Tintin* à Jacques Sadoul, en guise de document de travail : il s'agit d'une édition pirate[476]...

---

[472] Raoul Cauvin, Berck, *Les Gorilles et le roi dollar,* Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1988.

[473] Raoul Cauvin, Willy Lambil, *La Prison de Robertsonville*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1988.

[474] Pour un premier aperçu, voir Hugues Dayez, *Tintin et les héritiers : chronique de l'après-Hergé*, Bruxelles, Luc Pire, 1999.

[475] Archives Casterman, courrier d'Alan Baran à Ivan Noerdinger daté du 3 mai 1988.

[476] Archives Casterman, bordereau d'envoi du 11 juin 1987. Nous n'avons pour l'heure pas trouvé de trace de cette édition pirate dans la bibliothèque déposée par Casterman avec ses archives, et ignorons de quelle

Si le « Livre de poche » tente de se positionner sur le terrain de la bande dessinée adulte et des auteurs reconnus, de leur côté, « J'ai lu BD » et « Pocket BD » adoptent des politiques éditoriales différentes. Celles-ci reflètent l'orientation générale de J'ai lu et de Pocket qui, du côté de la littérature, se caractérisent par un ancrage plus « populaire ». Vendu initialement dans les Prisunic et les Monoprix, J'ai lu a comme locomotives Bernard Clavel, Henri Troyat ou Guy des Cars, « dont les oeuvres viennent dessiner l'affirmation populaire de la production. Le créneau, au demeurant, est à partager depuis 1962 avec « Presses Pocket » [...], qui réalise dès le début de fortes ventes avec des auteurs tels que Lartéguy, Cécil Saint-Laurent ou André Slaughter[477] ». Dans le cas de la bande dessinée, la composition de leurs catalogues reflète cette orientation plus grand public.

Pocket publie essentiellement des récits des catalogues Dargaud et Dupuis. J'ai lu, lui, a un catalogue plus ouvert. On observe cependant une concentration sur les plus gros éditeurs : sur l'ensemble de la période, les trois premiers éditeurs en nombre de titres (Audie, Dupuis, Glénat) fournissent à eux seuls presque 60% des titres. Par comparaison, en 1987, les trois principaux éditeurs d'albums représentent 30 % des titres publiés ; un tel écart entre la diversité du marché de l'album et la concentration du marché du poche sur les plus gros éditeurs pointe aussi la fragmentation du marché de la bande dessinée en France, qui se divise de plus en plus nettement entre éditeurs commerciaux et petits éditeurs plus marginaux (que cette marginalité soit recherchée ou contrainte).

Par ailleurs, le poids d'Audie et Dupuis dans le catalogue de « J'ai lu BD » (43 % du catalogue à eux deux) montre une orientation nette vers l'humour. De même, « Pocket BD » publie surtout, au sein des catalogues Dargaud et Dupuis, les séries enfantines et/ou humoristiques : *Boule et Bill* (11 titres), *Achille Talon* (10 titres), *Garfield, Snoopy* et la *Rubrique à brac* (9 titres), *Les Femmes en blanc* (7 titres), *Cubitus* (6 titres)... Les séries les plus denses sont incontestablement les séries humoristiques tandis qu'à l'inverse, des séries d'aventure davantage orientées vers les adolescents et les adultes telles que *Blueberry* ou *Valérian* ne bénéficient que de trois titres chacune. Les deux catalogues ne sont donc pas semblables : la dimension enfantine et humoristique est plus marquée chez Pocket, tandis que chez J'ai lu le catalogue est plus diversifié, avec notamment des oeuvres pour adultes plus nombreuses, avec des auteurs comme Jean-Claude Forest, Martin Veyron, Milo Manara ou encore Hugo Pratt. Pour autant, ces auteurs ne représentent

édition il s'agit. Peut-être s'agit-il d'un des albums réalisés par les éditions du Furet, de format 13x18, ou d'une des éditions chinoises.

[477] Olivier Bessard-Banquy, « La révolution du poche », *op. cit.*, p. 70.

qu'une faible part du catalogue : Hugo Pratt a par exemple droit à six titres, tandis qu'Edika en publie neuf, et Binet vingt...

L'examen des catalogues montre que la logique éditoriale de J'ai lu comme de Pocket n'est pas de constituer un fonds de classiques en poche : les séries ne sont qu'exceptionnellement complètes. Les volumes les plus anciens des séries ne sont par exemple pas republiés en poche : en cela, la politique de J'ai lu prend le contrepied de la démarche des éditeurs de bande dessinée, attentifs en général à la continuité de leurs séries. Seuls *Gaston* et *Les Bidochon* bénéficient d'éditions « intégrales » – et d'autant plus intégrales qu'elles sont complétées, pour *Gaston*, d'inédits et, pour *Les Bidochon*, d'un volume inédit, reprenant l'adaptation théâtrale de la série. Mais *Spirou*, par exemple, n'est publiée qu'erratiquement, et dans un ordre bouleversant l'ordre chronologique de première édition, tout comme *Les Tuniques bleues*, dont J'ai lu publie *Les Bleus de la marine* (septième volume de la série) et *Des Bleus en noir et blanc* (onzième volume)[478]. Or la série est le cœur de l'édition de bande dessinée : plus que l'éditeur ou l'auteur, c'est la série qui structure le marché, facilite le repérage des oeuvres. Que la bande dessinée de poche ait sacrifié la continuité des séries dit déjà l'éloignement de J'ai lu et Pocket des schémas de la bande dessinée franco-belge.

L'objectif de ces collections n'est en effet nullement de constituer un fonds de classiques : il est plutôt de conquérir (ou plutôt de reconquérir) une clientèle qui s'est détournée de la bande dessinée : les enfants et les jeunes adolescents qui, en se détournant peu à peu de la bande dessinée, ont accéléré le déclin des journaux. La reconquête de ce lectorat enfantin et adolescent passe donc par la proposition de collections qui se positionnent clairement en direction de ce public. La composition du catalogue, que l'on vient d'évoquer, joue dans ce positionnement un rôle déterminant. Les caractéristiques matérielles de l'objet participent elles aussi de ce ciblage d'une clientèle différente. Son prix, d'abord, facilite son acquisition, et permet également de faciliter l'achat impulsif. En 1988-1989, le prix moyen de vente des ouvrages de la collection « Pocket-BD » est d'environ 25F (24,96F) ; sur la même période, le prix de « J'ai lu BD » est très proche, à 26F en moyenne, à rapporter à la quarantaine de francs que coûte un album de 48 pages chez Dupuis à la même époque[479]. Le réseau de diffusion du poche permet par ailleurs de diffuser la bande dessinée dans d'autres lieux que les librairies, dont l'éloignement et la

[478] Alors que *La Prison de Robertsonville*, sixième volume, est publié par le Livre de poche...

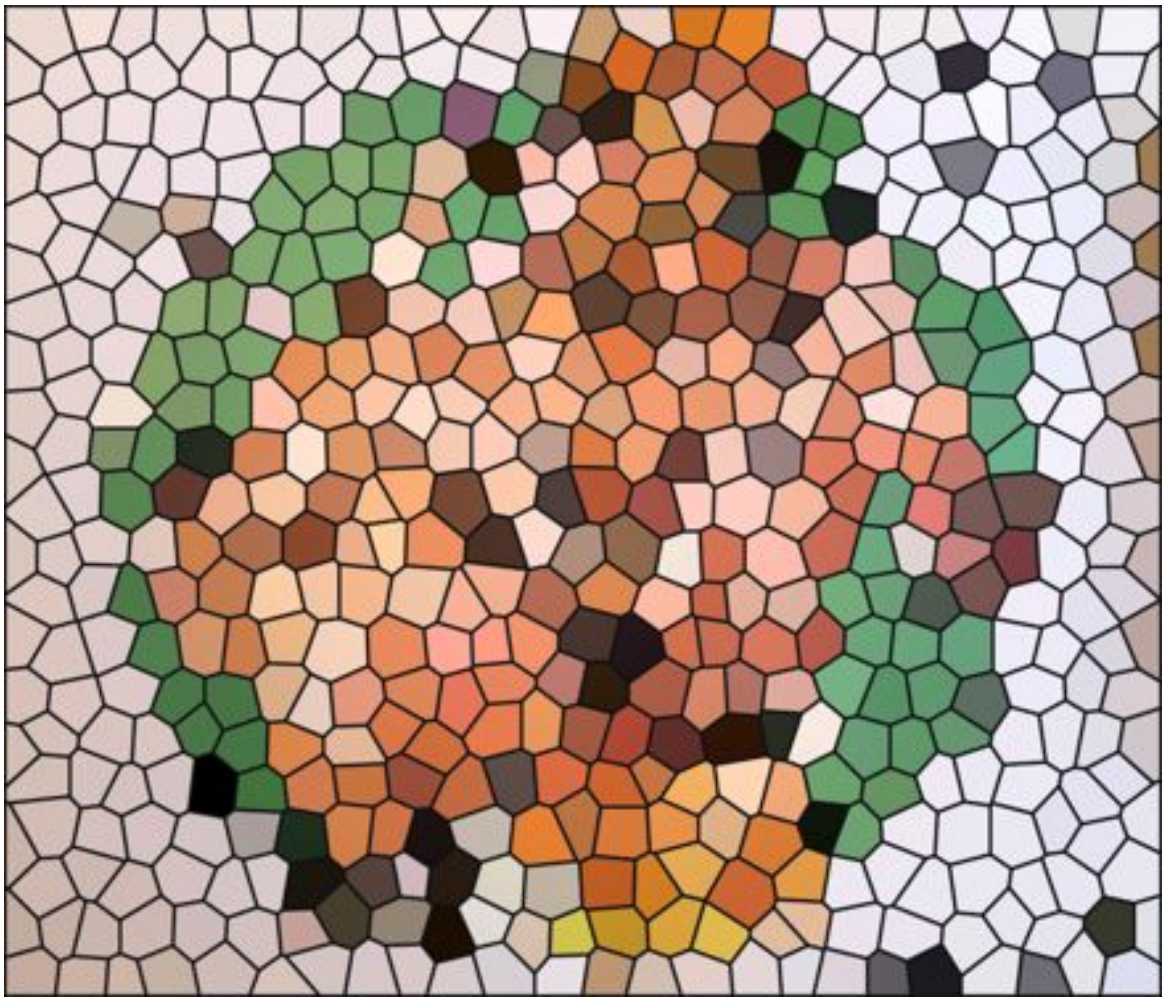
[479] Pour les albums de 48 pages publiant des séries issues des pages du *Journal de Spirou*, le prix moyen est de 39 F en 1988 et 41 F en 1989.

solennité peuvent constituer des freins à l'achat. Les supermarchés jouent déjà un rôle important dans la distribution des albums de bande dessinée, tout comme la FNAC, qui joue justement sur la facilité d'accès à la culture. Mais avec J'ai lu, ce sont encore de nouveaux réseaux de diffusion qui sont visés, en particulier les maisons de la presse et les relais de gares. Enfin, son format incite à une lecture décomplexée, une lecture nomade ; la bande dessinée de poche se glisse dans le cartable et s'échange à la récréation, contrairement à l'album, qui ne s'est pas totalement départi de la solennité un brin rigide de ses origines.

Produit destiné à la jeunesse, la bande dessinée de poche n'a cependant pas vocation à remplacer l'album, à constituer le standard de publication pour les jeunes. L'objectif n'est nullement, on l'a vu, de constituer un *fonds* : il est de faire venir à la bande dessinée un lectorat qui s'en était détourné. En proposant des séries incomplètes, on compte attirer le lecteur vers l'album – plus cher, plus rentable, et surtout format qui incarne l'idéal de publication. La relative indignité dont est frappée la bande dessinée de poche se trouve donc renversée en vertu : il s'agit d'un moyen stratégique pour reconquérir le lectorat enfantin.

Ce travail de reconquête passe donc par la proposition d'un format nouveau, un format différent, moins cher que l'album, et ouvert à des pratiques de lecture plus souples. L'adaptation de la bande dessinée, conçue pour la prépublication dans les pages des journaux et/ou pour la publication en albums, ne va pas sans poser problème.

L'adaptation en poche de la bande dessinée passe nécessairement par un important travail de remontage des planches. Se contenter de réduire les planches rendrait à la fois textes et dessins illisibles : il faut tailler dans la matière même des oeuvres. Il faut fonc commencer par dissocier les cases les unes des autres, ce qui implique de revoir tout leur agencement et, par conséquent, de refaire toute une mise en page. L'opération peut s'avérer relativement simple dans le cas de la bande dessinée comique, héritière d'une tradition du *strip* qui travaille plus rarement sur des effets de sens à l'échelle d'une planche[480]. Elle devient particulièrement délicate dans certaines oeuvres qui, justement, sont conçues avec un souci marqué pour la construction de la planche, ou de la double planche : *Valérian* de Christin et Mézières, *Lone Sloane* de Druillet, *Jugurtha* d'Hermann..... Résultat de ce travail de remontage : le livre gagne en épaisseur ce qu'il perd en hauteur et largeur. A titre

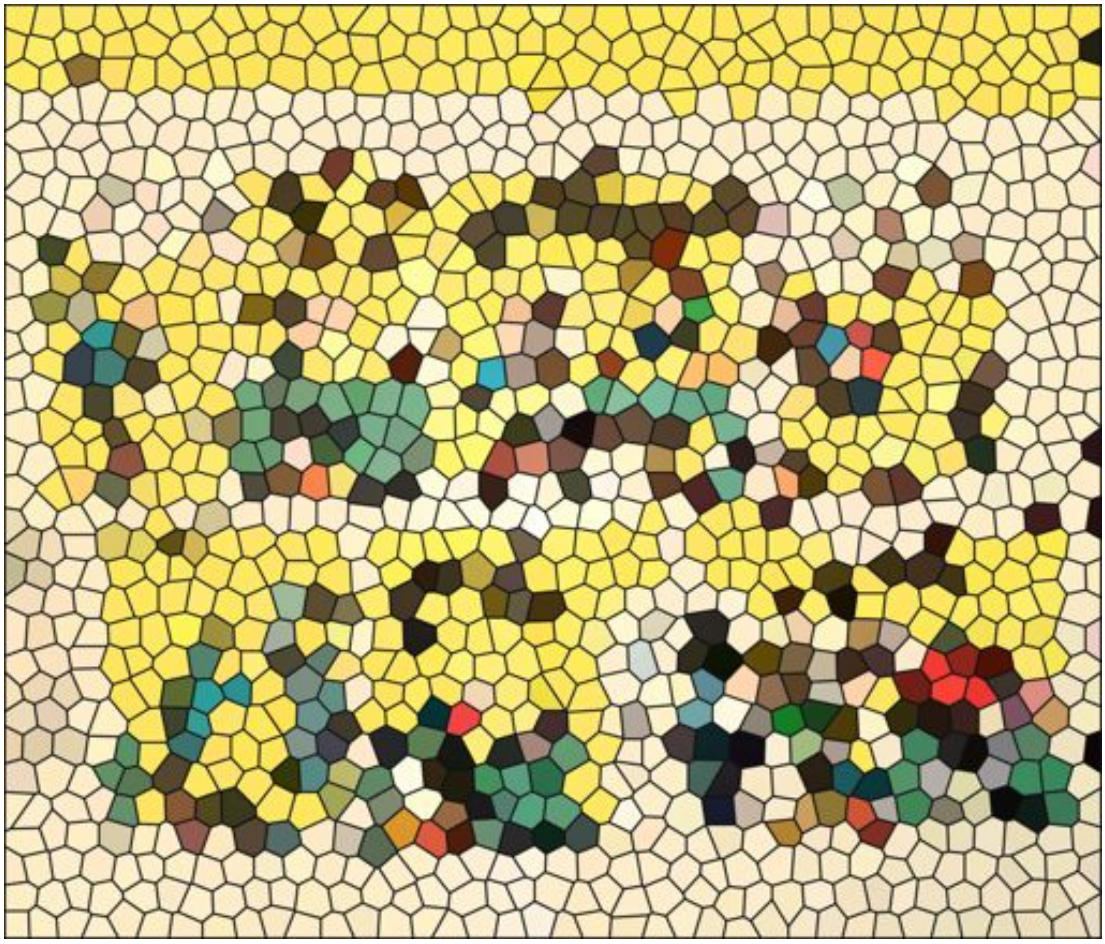


Ill. 62 L'art difficile de la pliure : l'exemple de *RanXerox à New York* (Liberatore / Tamburini, « J'ai lu BD », 1986)

d'exemple *Sous le Signe du Capricorne*, d'Hugo Pratt, passe de 163 à 341 pages.

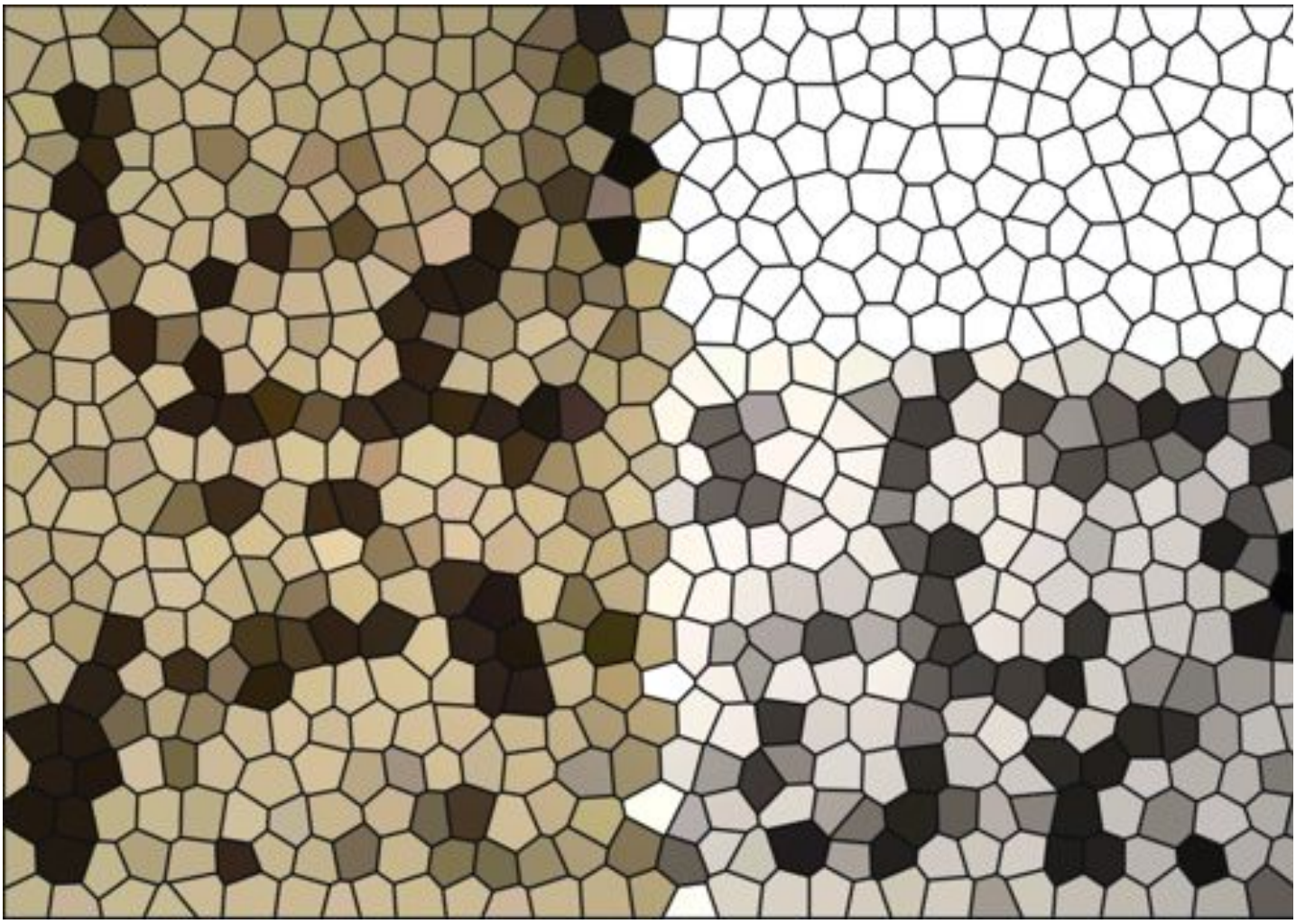
[480] Les contre-exemples sont bien sûr nombreux, que l'on pense par exemple à Gotblib, et aux difficultés qu'occasionne la représentation de la girafe dans les pages de la *Rubrique à brac*.

Cette technique du remontage ne semble, aux débuts, pas très bien maîtrisée, comme le montre cette double page, qui clôt *RanXerox à New York*. On a ici un cas d'école des erreurs (pour ne pas dire des horreurs) que peut provoquer une contrainte mal maîtrisée, avec un résultat qui frôle l'effet artistique : un large dessin qui s'étale sur les deux pages, de part et d'autre de la pliure, et certaines zones de ce dessin sont dédoublées... Mais on peut observer que même dans des configurations plus simples en apparence, les contraintes de fabrication peuvent compliquer les choix de remontage.



Ill. 63 L'art difficile de maîtriser la pliure : l'exemple de *Gala de gaffes* (Franquin, « J'ai lu BD », 1987)

Ainsi, dans *Gala de gaffes*, le maquettiste recompose des strips de part et d'autre de la pliure, la lecture se faisant donc par strip et non par page. Or, comme on peut le voir ici, l'expression de Fantasio, élément central du comique de la série, disparaît dans la pliure – ce qui, bien entendu, gâche quelque peu l'effet du gag.



Ill. 64 Le travail de remontage : l'exemple de *Sous le signe du Capricorne* (Hugo Pratt, J'ai lu, 1988)

Plus que cela, il faut parfois remodeler complètement, en redécoupant des cases et en rajoutant des éléments venus d'ailleurs, comme, dans cette planche de *Sous le signe du Capricorne.* On est ici en présence d'un cas très rare, puisqu'une double page en poche correspond à une page de l'édition grand format : cette configuration est tout à fait exceptionnelle. On observe, d'un format à l'autre, plusieurs modifications : rétrécissements et élargissements de cases, rajouts d'éléments de décors pour meubler les cases agrandies, ou encore, dans la dernière case, modification de la perspective[481]... Au final, c'est bien un nouveau *Corto Maltese* que génère le passage au poche. Cette nouvelle œuvre possède des caractéristiques fortes. On le voit sur l'exemple ci-dessus, la mise en page est caractérisée par une grande monotonie. C'est un grand classique des remontages en format de poche que de proposer des cases de tailles identiques ; la collection « Gag de poche », déjà, usait abondamment de cette solution de facilité. En soi, une mise en page régulière peut se

[481] Pour une analyse plus détaillée du remontage occasionné lors du passage en poche, et à propos justement de *Sous le signe du capricorne*, on se rapportera à la minutieuse étude de Gilles Ciment, dans *L'Année de la bande dessinée*, 1987-1988 (pp. 100-101), qui permet de retracer la généalogie de chacun des éléments rajoutés.

montrer d'une grande efficacité narrative et stylistique ; les auteurs de l'école dite « de Marcinelle », notamment, sont passés maîtres dans la maîtrise du « gaufrier » et plus tard, les expériences formelles de l'OuBaPo montreront tout le parti que l'on peut tirer d'une mise en page régulière. Le problème est ici que cette mise en page intervient *a posteriori*, après la réalisation de l'œuvre initiale. Au lieu d'être utilisée dans l'économie générale du récit, cette mise en page régulière sacrifie l'alternance de gros plans et de plans larges qui donnent son rythme au récit. La poétique du vide, centrale dans le travail graphique d'Hugo Pratt, se trouve ici vidée de sa substance par l'utilisation de cases identiques et le recours à des décors de remplissage.

Malgré l'ampleur des transformations qui affectent les oeuvres, l'adaptation en poche ne fait pas réellement débat parmi les auteurs. Trois auteurs vont s'opposer cependant avec virulence à ces adaptations au format de poche : François Bourgeon, auteur de la série à succès *Les Passagers du vent*, et le duo formé par Benoît Peeters et François Schuiten, auteurs du cycle des *Cités obscures.* Les œuvres de ces auteurs appartiennent au catalogue Casterman, et nous avons pu retrouver dans les archives de l'entreprise les courriers par lesquels les auteurs justifient leurs refus. Ces refus n'ont rien de refus de principe : ils s'appuient au contraire sur l'examen attentif, page par page et case par case, des maquettes soumises par J'ai lu. Ils sont particulièrement éclairants sur le fonctionnement de ces remontages, au point que l'adaptation des *Cités obscures* constituerait, à en croire ses auteurs, un « traficotage », « un véritable cours de bande dessinée par l'absurde[482] ».

Le premier auteur à s'opposer au projet est François Bourgeon. Début novembre 1986, il se voit adresser la maquette proposée par le studio de remontage. Deux mois plus tard, le 18 janvier 1987, il oppose une fin de non-recevoir à son éditeur concernant le projet, dans une lettre détaillée :

> Cher Didier, […] Dans un récent courrier, tu me fais parvenir un essai d'adaptation du *Sortilège* au format de poche des éditions « J'ai Lu ».
>
> Bien qu'il s'agisse là d'une initiative des éditions sus-citées, j'ai pensé que tu aimerais connaître on avis, au cas où de telles tentatives viendraient à être envisagées.
>
> Autant le dire clairement : je ne reconnais pas mon travail. Le récit perd son rythme, son souffle, sa dimension.

[482] Jean-François Douvry, Thierry Groensteen, Gilles Ratier, et Michel Jans, *Schuiten & Peeters: autour des cités obscures*, St-Egrève, Dauphylactère, "Mosquito", 1994. De fait, les archives Casterman ont gardé la trace de ce « traficotage », comme le qualifie Benoît Peeters. La lecture de cette maquette confirme le jugement du scénariste : les cases tronquées et planches mutilées affectent gravement la lecture d'une œuvre à l'architecture subtile, peinant notamment à représenter le cube de Robick, central dans la lecture de l'album.

> La mise en page d'une planche, comme le cadrage d'une vignette ne sont pas choses de hasard. Ils appartiennent à l'auteur comme le choix des mots revient à l'écrivain. Y promener une paire de ciseaux ne peut malheureusement s'y faire en toute innocence.
>
> Passée sous les fourches caudines d'un maquettiste n'ayant peut-être pas bien saisi le sens narratif de chaque image, l'histoire n'est plus qu'une succession de vignettes retaillées à l'emporte-pièce, et raccordées en tenant plus compte des impératifs de format que des nécessités du récit.
>
> Exemples :
>
> En première page, on lit : « ... et les filles jolies... ». C'est sans doute ce que l'on appelle jouer les filles de l'air, la fille s'est métamorphosée en rapace... Cherchons bien ! ... Elle se cache au verso.
>
> Plus loin, Mariotte : « pour le sermon... etc. ». On ne sait pourquoi elle montre du doigt un trou dans l'arbre, son interlocuteur ayant pris l'ascenseur pour le rez-de-chaussée. Plus loin. Un Anicet, dont on ne voit plus que l'épaule et la jambe, tente de faire basculer une Mariotte heureusement bloquée par le bord de la case. Les bords de case ne sont plus ce qu'ils étaient : ça fait tout de même PLOUF.
>
> Juste après. Mariotte tend désespérément son bras vers... Rien !... Un seau à la dérive a si peu d'importance pour qui est armée d'une bonne paire de ciseaux ! [...]
>
> Je pourrais multiplier ce type d'exemples, et y ajouter une succession de cadrages maladroits, un abandon de la volonté de changement de plans (le gros plan devient prioritaire), etc...
>
> Bref, un tel travail est fait d'après le mien, mais ce n'est pas le mien, et je n'aimerais pas qu'on puisse le croire.
>
> De tout cela, bien sûr, nous aurons le loisir de reparler, et tu me connais assez pour me savoir ouvert au dialogue. Tu comprendras cependant qu'on livre trop de soi-même dans le dessin d'un album pour se laisser amputer sans de sérieuses raisons.
>
> À bientôt Didier.
>
> Sois persuadé que ce manque d'enthousiasme pour cette proposition des éditions J'ai lu n'a d'égal que l'enthousiasme avec lequel je dessine la suite de cette historie, et que ces petites critiques ne sont en rien dirigées contre qui que ce soit des éditions Casterman où, décidément, je me sens plutôt bien[483]...

Ce courrier nous montre donc l'attachement d'un auteur à défendre son œuvre, dont la mise en page est définie comme une dimension constitutive de celle-ci. En découpant les planches, les adaptateurs créent une nouvelle version, que Bourgeon refuse, au nom du droit moral sur son œuvre, de voir considérée comme sienne. On pourrait arguer qu'il est facile de refuser une adaptation lorsque l'on est un auteur à succès comme François Bourgeon, dont les *Passagers du vent* sont l'un des grands best-sellers des années 1980. Pourtant, de nombreux auteurs à succès ne se montrent pas si difficiles.

Malgré ces deux refus d'auteurs emblématiques, à des titres divers, la plupart des auteurs se laissent convaincre par l'idée d'une adaptation au format de poche, pour plusieurs raisons. D'une part, le fétichisme de la planche est nettement moins répandu chez les auteurs que chez les fans : les auteurs ayant une connaissance concrète du processus de

[483] Archives Casterman, dossiers auteurs, chemise François Bourgeon, courrier de François Bourgeon à Didier Platteau du 18 janvier 1987.

fabrication et du système éditorial prennent généralement la planche pour ce qu'elle est : le résultat du jeu de plusieurs contraintes (techniques et éditoriales). D'autre part, les auteurs comprennent rapidement que la bande dessinée de poche ne menace pas leurs rentrées financières, mais apporte au contraire un revenu complémentaire : le poche ne remplace pas l'album, il le complète, puisqu'il permet de faire venir à l'album une nouvelle clientèle, de faire revenir à la bande dessinée un lectorat perdu. C'est d'ailleurs la troisième raison que l'on peut trouver à cette adhésion globale des auteurs aux adaptations en poche : la conscience que ce support permet de renouer avec un lectorat enfantin qui a fait les grandes heures de la bande dessinée franco-belge. Les auteurs des années 1980 sont eux-mêmes d'anciens lecteurs, qui ont découvert la bande dessinée dans l'enfance.

La lecture de la presse spécialisée de l'époque montre une nette adhésion globale des auteurs à l'adaptation en poche. Rares sont les réfractaires ; parmi ceux-ci, on trouve par exemple François Schuiten, qui s'insurge contre le massacre de ses planches dans l'essai qui lui a été soumis. Mais dans l'ensemble, les auteurs semblent considérer d'un bon oeil à la fois l'initiative et le résultat, que Frank Margerin qualifie astucieusement de « rafistolage bien foutu[484] ».

3. L'échec de « J'ai Lu BD »

En 1986, pour devancer la concurrence, Jacques Goupil, directeur éditorial de « J'ai lu BD », avait acheté les droits de presque 400 livres, avant même le lancement commercial de la collection[485]. En 1995, quand Flammarion décide de jeter l'éponge, moins de 300 titres sont parus. Cet écart pointe le fait qu'entre les ambitions et la réalité du marché, de nombreux obstacles sont intervenus. En effet, malgré une première phase d'optimisme, le marché du poche montre rapidement ses limites, qui vont peu à peu amener à la fin de l'expérience de ce format atypique dans la bande dessinée franco-belge.

[484] Pour plus de précisions sur le remontage des planches et les débats qu'il a pu occasionner, on se rapportera, outre le dossier de *L'Année de la bande dessinée*, dirigé par Gilles Ciment et Thierry Groensteen (« C'est dans "le" poche », pp. 87-101), aux mémoires de Jacques Sadoul, *C'est dans la poche !*, Paris, Bragelonne, 2006.

[485] Des épreuves avaient été réalisées pour convaincre les éditeurs réticents (notamment Casterman) du bien-fondé de la démarche et de l'efficacité de la méthode.

Tableau 12 J'ai lu BD, Pocket BD. Nombre de titres publiés par année et par collection

Année	J'ai lu BD	Pocket BD
1986	12	
1987	35	
1988	61	4
1989	44	40
1990	35	25
1991	22	28
1992	22	30
1993	17	24
1994	7	6
1995	19	10

L'arrêt par la Librairie générale française de sa collection de bande dessinée sonne comme le premier indice des limites de ce marché. Hachette affichait fin 1987 la volonté de sortir entre trente-six et quarante titres rien qu'en 1988[486] ; après moins d'un an d'existence, la LGF décide d'arrêter les frais après tout juste vingt-quatre titres parus. Plutôt que de chercher à concurrencer J'ai lu, s'allie avec lui pour affronter ensemble Pocket.

> Il vaut mieux travailler ensemble que se faire la guerre », affirme Jacques Goupil, directeur général de J'ai Lu. « Surtout quand votre concurrent, comme c'est le cas d'Hachette, détient 34 % de votre capital... et est votre principal prestataire de service, par le biais de l'imprimerie Brodard et Taupin. Pour l'instant, en terme de marketing, le marché de la BD en poche n'est pas mûr. En nous livrant à une concurrence sévère, nous risquions plutôt de le casser. L'objectif, c'est de créer un marché de 10 millions d'exemplaires d'ici quatre ou cinq ans, plutôt que de se partager les miettes d'un marché de 2 millions d'exemplaires[487].

L'abandon de sa collection par le Livre de poche montre non seulement les limites du marché, qui ne tient pas toutes ses promesses, mais peut-être aussi l'erreur stratégique

[486] « La BD se case au Livre de Poche », *Livres Hebdo*, n° 39, 21 septembre 1987. Salvador Soldevila, directeur de la collection « Livre de Poche BD », n'hésite pas à y prédire pour la fin de l'année 1988 « plus de cent cinquante titres » disponibles sur le marché.

[487] *Livres Hebdo*, n°40, 3 octobre 1988, p. 100.

d'Hachette. La sanction ne tarde pas, et le responsable de la collection « Le Livre de poche BD », déjà sur un « siège éjectable » lors du festival d'Angoulême 1988[488], est débarqué le 29 février de son poste[489].

Au contraire, J'ai lu avait visiblement mieux « senti » le marché de la bande dessinée de poche. En axant sa politique éditoriale vers la bande dessinée « adulte », le Livre de poche se distinguait nettement de la concurrence. Mais le lectorat de la bande dessinée « adulte » n'est pas une clientèle pour le poche : ce qu'elle recherche, semble-t-il, ce sont de beaux livres, des albums permettant de jouir des qualités graphiques de l'auteur et du plaisir de la collection. La bande dessinée de poche, elle, ne répond à aucune de ces exigences : elle est un support par défaut.

L'orientation de J'ai lu et Pocket vers une bande dessinée plus enfantine et plus humoristique[490] assure un succès plus prolongé. De fait, les études menées par J'ai lu montrent sans surprise que le lectorat de la collection est jeune, compris dans une fourchette entre 12 et 25 ans ; le lectorat plus âgé passerait directement aux albums[491]. Cependant, là aussi, les limites apparaissent : on observe rapidement, dans la politique éditoriale de J'ai lu et Pocket, un ralentissement rapide du rythme des publications. Dès 1993, J'ai lu passe sous la barre fatidique des 20 titres mensuels, suivi dès l'année suivante de son concurrent. Si l'on observe une légère remontée du nombre de titres publiés en 1995, c'est très vraisemblablement là une remontée artificielle, qui correspond à la volonté de solder les projets engagés avant de fermer les collections.

En fait, dès le départ la collection déçoit les attentes placées en elle. Ainsi, alors qu'au terme de la première année les responsables de « J'ai Lu » claironnent leurs bons résultats dans *Livres Hebdo*[492], un an plus tard, la sérénité fait place à la morosité : alors que les responsables de la collection, Jacques Sadoul et Jacques Goupil, tablaient sur 2 150 000 exemplaires vendus la deuxième année, les ventes s'élèvent à seulement 1 650 000 exemplaires[493]. L'expérience dure un peu plus de neuf ans pour J'ai lu BD, un peu plus de

[488] Archives Casterman, telex de Jacques Sadoul daté du 13 janvier 1988, ajout d'une note manuscrite par Didier Platteau après le Festival.

[489] Archives Casterman, courrier de Salvador Soldevila en date du 1er mars 1988.

[490] Dans la limite des différences de catalogue que nous avons mentionné ci-dessus : le catalogue de J'ai lu est plus « adulte » que celui de Pocket.

[491] Archives Casterman, compte-rendu d'une réunion du 18 octobre 1988 entre Jacques Sadoul, Jacques Goupil et Ivan Noerdinger. *Livres-Hebdo* croit pour sa part savoir que « la moitié des lecteurs de « J'ai Lu BD » ont moins de 20 ans » : « J'ai Lu révolutionne le poche », *Livres-Hebdo* n° 42, 17 octobre 1988.

[492] « J'ai Lu : sérénité et gros budget », *Livres Hebdo*, n°37, 7 septembre 1989.

[493] Archives Casterman, compte-rendu d'une réunion du 18 octobre 1988 entre Jacques Sadoul, Jacques Goupil et Ivan Noerdinger.

sept ans pour « Pocket BD » : à l'échelle des cycles éditoriaux, il ne s'agit que d'un feu de paille.

On peut avancer plusieurs facteurs à cet échec. Tout d'abord, si l'on poursuit la comparaison avec le livre de poche littéraire, le différentiel de prix est moins important entre le grand format et le poche dans le cas de la bande dessinée que dans le cas de la littérature. Si l'on prend comme exemple un des auteurs emblématiques de J'ai lu, Stephen King, les deux volumes grand format de *Ça* (Albin Michel, 1988) sont vendus 270 francs ; deux ans plus tard, J'ai lu propose l'oeuvre en trois volumes pour 99 francs. De son côté, *Hannah* de Paul-Loup Sulitzer, vendu en 1985 par Stock pour 89 F, est proposé par la LGF en 1987 à 29 F. La différence de prix entre grand format et poche est donc de l'ordre de 3 à 1 dans le cas de la littérature, contre 2 à 1 dans le cas de la bande dessinée. A cela, une double explication : d'un côté, le prix de l'album est sujet à une pression très importante pour rester compétitif, tandis qu'à l'inverse le poche, imprimé en couleurs, coûte nécessairement plus cher qu'un poche littéraire : outre le prix de l'impression en quadrichromie, il ne faut pas oublier non plus le papier, de meilleure qualité.

Le public enfantin, au coeur de la stratégie éditoriale de la bande dessinée de poche, se tourne à la même époque vers le manga. Après les premiers succès en 1990 (*Akira* et *Dragon Ball*, publiés par Glénat), le rythme des traductions croît de manière continue. La bande dessinée de poche constituerait donc, dans cette hypothèse (qui reste à étayer) une passerelle entre l'édition de bande dessinée franco-belge traditionnelle et l'édition de manga[494].

Par ailleurs, on peut également émettre l'hypothèse que l'échec de la bande dessinée de poche est également lié à une relative frilosité des éditeurs et des auteurs, qui restent accrochés à la forme de l'album cartonné en couleurs. S'ils font occasionnellement l'effort d'adapter leurs créations au format de poche, il n'y a aucune politique de création en petit format. Le canon reste l'album de grand format, format de prédilection empreint d'une certaine dignité, mais aussi format rentable économiquement.

***

L'échec des collections de poche constitue donc une des caractéristiques centrales du marché de la bande dessinée : la résistance au format de poche singularise la bande

[494] Cette hypothèse, que nous avions soulevée lors du colloque de Saint-Cloud, « la bande dessinée, un art sans mémoire ? », en juin 2010, a depuis été reprise par Olivier Vanhée dans l'enquête qu'il a menée avec Christine Détrez pour le compte de la Bibliothèque publique d'informations : Christine Détrez et Olivier Vanhée, *Les mangados*, *op. cit.*

dessinée par rapport au reste de l'édition, progressivement conquis par des collections de poche qui jouent des rôles variables selon les secteurs. Cette singularité témoigne donc de la force des contraintes formelles dans le cas de la bande dessinée ; des contraintes formelles qui n'ont absolument rien d'insurmontable, comme le montrent la longévité des expériences de bandes dessinées de « petit format » (qui lorgnent plutôt vers le système du périodique) ou, plus récemment, le succès du manga.

En soi, la bande dessinée n'offre aucune limite permettant d'expliquer ces échecs récurrents des collections de poche. En revanche, l'inadéquation entre le produit offert et le marché réel témoigne d'une double limite. D'une part, elle atteste que la bande dessinée dite « franco-belge » reste largement prisonnière de ses formats canoniques, et en premier lieu du format de l'album. D'autre part, elle semble indiquer aussi que le lectorat de la bande dessinée se montre de plus en plus insaisissable. A l'heure où les titres de presse « BD » ne sont plus que de pâles reflets de qu'ils furent, les éditeurs semblent toujours guidés par une représentation idéale d'un marché de la bande dessinée centré autour d'un lectorat jeune. Le mythe d'une bande dessinée « pour les jeunes de 7 à 77 ans » se heurte donc aux réalités d'un marché segmenté, face auquel les éditeurs manquent de repère, manquent des outils capables d'opérer cette segmentation, de proposer des formats adaptés.

On peut trouver un témoignage de cette hésitation dans la composition hétéroclite des catalogues de ces collections de poche, des catalogues qui mêlent titres « adultes » et titres plus jeunes, séries d'humour ou patrimoniales... Ces catalogues qui naviguent à vue semblent guidés par une recherche frénétique et tous azimuts du succès : ignorant les ressorts de ce marché potentiel, les éditeurs multiplient les propositions, au détriment de la cohérence des catalogues. Les catalogues sont élargis par des politiques de publication difficilement discernables, mais en tout cas franchement œcuméniques ; ce faisant, ils perdent en visibilité, et donc en ciblage d'un lectorat.

Les éditeurs de manga, quelques années plus tard, montreront qu'il gisait là un véritable réservoir de développement que la bande dessinée franco-belge n'a pas réussi à conquérir. Si les succès initiaux des mangas doivent aussi beaucoup à la puissance de systèmes multi-médiatiques, et à l'articulation de diffusions à la télévision et d'opérations en librairies, force est cependant de constater que les éditeurs de manga ont su s'emparer du format de poche, au point que les caractéristiques formelles du manga, non contentes de proposer une identité distinctive pour les pratiques culturelles, permettent également une souplesse accrue des pratiques de lecture : dans le bus, en cours... permettant cette lecture

interstitielle dont la bande dessinée s'était détachée en privilégiant l'album comme support de publication.

La recherche de formats de publication de poche ne constitue cependant que l'une des voies explorant des formes alternatives d'existence de la bande dessinée dans l'espace éditorial. Les adaptations multimédiatiques dont la bande dessinée fait l'objet nourrit également un flot important de publications. Feuilletons radiophoniques, disques, dessins animés pour le cinéma puis la télévision, toutes ces adaptations amplifient l'existence de la bande dessinée au-delà des frontières du papier ; mais elles suscitent à leur tour de nouvelles adaptations en papier, qui disséminent les séries dans des constellations culturelles multiformes.

III. LA BANDE DESSINÉE AU-DELÀ DE L'ALBUM. ADAPTATIONS ET CIRCULATIONS MÉDIATIQUES DE L'ALBUM

A. Des bulles en vinyl. La bande dessinée déclinée en disques

La bande dessinée peut se retrouver décliner de diverses manières sous forme de disques. Les chansons constituent la première forme d'adaptation de l'univers d'un héros sous forme de 45 ou de 33 tours. Si Serge Gainsbourg (*Comic Strip*, 1967) ou Jean-Pierre Mader (*Les bandes dessinées,* 1978) se cantonnent à l'évocation d'un univers générique (« Tintin vient juste de se marier /Pour fuir sa prison de papier / Tarzan a voulu s'égarer / Dans l'affaire du collier », chante ce dernier), plusieurs disques se proposent d'adapter un héros en particulier, de *Bécassine*, qui fait l'objet d'une *Chanson de Bécassine* en 1963[495] à *Blanche Épiphanie* chantée par Henri Salvador en 1974, en passant par Marcel Dadi chantant *Blueberry* en 1974, Sylvia Fells chantant la même année *Corto Maltese,* Gérard Bourgeois et Jean-Max Rivière, alias Cépa et Novrénon, interprétant Astérix et Obélix dans *Astérix ils chantent !* (un 45 tours publié par Festival en 1966), *Les Chansons de Sylvain et Syvette*, qui font l'objet de trois disques vers 1966, ou *Le Marsupilami* chanté par Bob Azzam en 1962, chez Barclay (« Quel est donc cet appendice ? Quel est donc cet ustensile ? Ne serait-ce une queue préhensible ? Qui Houba Houba Hop, qui Houbi Houbi Bi, Baba Houba et Bibi Houbi, c'est le marsupilami »). Cette pratique, déjà en cours dans les années 1930 avec *Zig et Puce*, ne consiste cependant qu'à décliner l'univers d'un héros sous une forme d'expression radicalement différente et, en cela, il serait particulièrement

[495] Laurence Badie, *La Chanson de Bécassine*. Disques Festival, 1963.

hasardeux d'estimer l'impact de ces chansons mettant en scène des héros dessinés. On voit également apparaître dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle d'autres formes, par lesquelles les disques offrent des prolongements aux livres.

Les disques d'aventures proposent une solution adaptant les héros de bande dessinée dans une forme plus proche de l'album : celle du récit mis en ondes et pressé sur galette plutôt qu'imprimé sur papier ; plutôt qu'une chanson déclinant plus ou moins directement l'univers d'une bande dessinée, ces disques adaptent un récit du papier au vinyle. Ces produits prolongent les feuilletons radiophoniques donnant une chair (sonore, en tout cas) à des héros dessinés, et ce sont souvent les mêmes comédiens qui incarnent vocalement les héros, de la radio au disque. Créé en 1938, Superman apparaît dès 1940 sous forme de feuilleton radiophonique aux États-Unis. Pour des raisons d'archivage, seules les plus connues de ces adaptations, en France, sont restées dans les mémoires, et la production est délicate à évaluer. Mais en offrant la possibilité de rejouer le récit, en étant orné d'un dessin de couverture reprenant celui de l'album, en contenant parfois un livret, le disque d'aventure se rapproche étroitement des modes de consommation de l'album de bande dessinée. Autorisant une autre lecture (par des enfants plus jeunes, par exemple) voire une lecture parallèle (l'enfant écoutant l'aventure radiophonique tout en suivant des yeux les dessins sur son album), le disque d'aventure offre plus qu'un simple prolongement de l'album de bande dessinée, mais fait accéder celui-ci à une nouvelle dimension, accentuant le contact charnel entre le lecteur et ses héros.

Le disque d'aventure apparaît au plus tard en 1956, lors de la sortie remarquée de *La Marque jaune* : « Minuit sonne dans le ciel d'Angleterre tout alourdi de pluie. Au bord de la Tamise, sur fond de ciel sombre, la Tour de Londres découpe sa dure silhouette médiévale... ». L'introduction, restée célèbre, reprend étroitement (tout en décalant d'une heure le déclenchement de l'histoire) la première case de l'album, installant l'amosphère inquiétante qui imprègne tout le livre :

Ill. 65 Edgar P. Jacobs, *La Marque jaune*. Bruxelles, le Lombard, 1956, p. 3.

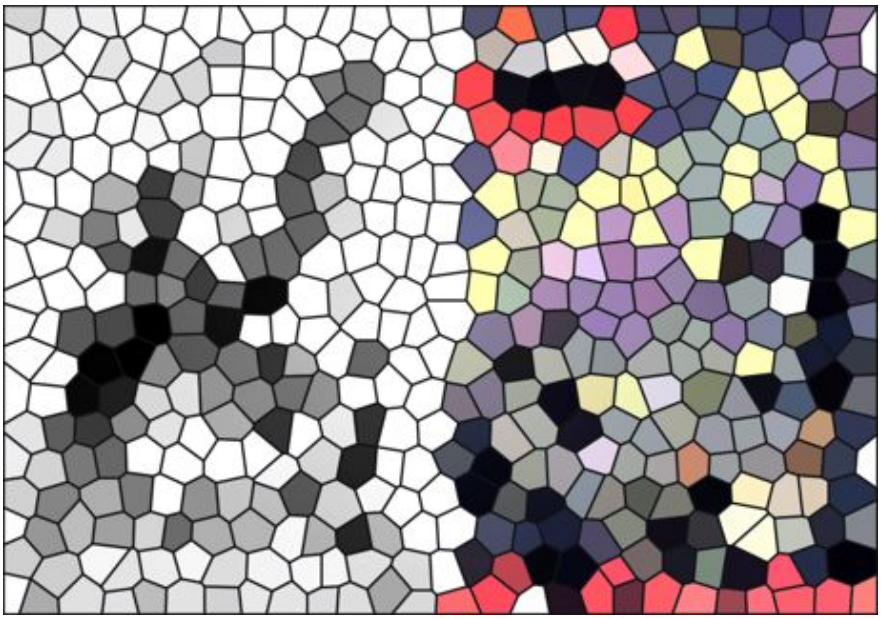
Dotée d'une atmosphère mystérieuse nimbée de fantastique, le disque se voit même récompensé du Grand Prix de l'Académie Charles Cros. Le disque franchit ainsi une étape dans la conception de disques tirés de récits de bande dessinée en tâchant de concilier réalisme cinématographique et immersion de la lecture, comme l'indique le verso de la pochette du disque :

> Nul n'a oublié cette extraordinaire histoire imaginée par Edgar P. Jacobs ; sous sa plume, c'était du cinéma. Il fallait aussi qu'un disque consacré à *La Marque jaune* fût du cinéma. Rien n'a été négligé pour cela. Vous retrouverez l'ambiance exacte des mille péripéties du roman [sic.] et, ce que vous n'avez pu entendre à la lecture, vous le découvrirez dans ces véritables images sonores, au rythme haletant, réalisées parfois comme un film avec de vraies voitures, de vrais coups de feu et des courses dans de vrais souterrains.

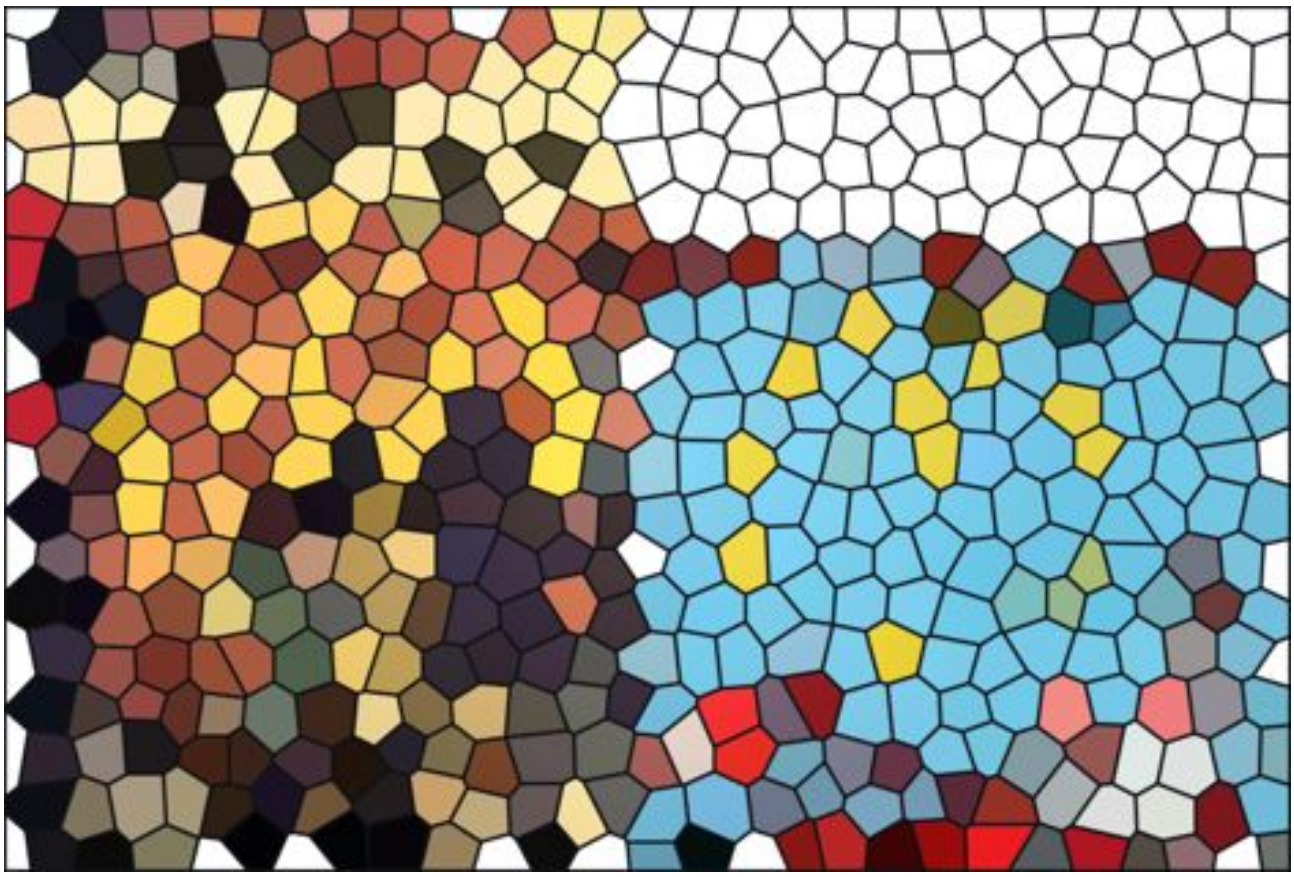
D'une conception nouvelle, le disque entreprend ainsi de rester au plus près du récit de l'album, plié aux exigences de la fiction sonore, constituant ce que Christian Marmonnier va jusqu'à qualifier de véritable « chaînon manquant entre papier et cinéma[496] ». L'allongement des plages d'écoute permis par l'apparition des nouveaux supports (25 cm, avant les *Long Playing,* ou LP, tournant à 33 tours/minutes). La capacité du disque à prolonger l'album, à lui donner chair, est particulièrement nette dans le cas de *La Marque jaune* ; passionné d'opéra, Jacobs envisage en effet dans ses premiers projets de couverture, pour l'album, de rendre hommage au jeu théâtralisé des ombres et des lumières du cinéma expressionniste allemand, pour cet album qui porte le souvenir du *Nosferatu* de Murnau et du *M le Maudit* de Fritz Lang. Avant même la sortie de l'album, Jacobs avait livré une couverture pour le *Journal de Tintin*, annonçant le début de la publication de son récit. Dans un premier projet, Jacobs met en scène la cité londonienne menacée par les nuées de l'orage, par le « M » de la marque jaune et par une ombre énigmatique et inquiétante. Mais Hergé refuse cette couverture, qu'il juge trop inquiétante pour les enfants,

[496] Christian Marmonnier, *Comics Vinyls : 50 ans de complicité entre la bande dessinée et la musique*, Editions Ereme, 2009, p. 22.

et le dessin finalement publié en couverture de l'édition française du journal ne retient que le ciel d'orage et la marque jaune projetée dans le ciel au-dessus du palais de Westminster. La couverture retenue pour l'album lorgne moins vers le fantastique, et davantage vers le récit policier, en campant les héros dans les bas quartiers de Londres, de nuit, devant un mur de briques sur lequel sont projetées leurs ombres déformées, lointain rappel de la maquette méphistophélique initiale. Pour l'adaptation en disque, c'est le dessin retenu pour le *Journal de Tintin* qui est retenu, épuré de ses nuées et du spectre menaçant. Au minimalisme efficace de l'album, le disque substitue donc cet ancrage référentiel précis marqué par Big Ben et Westminster.



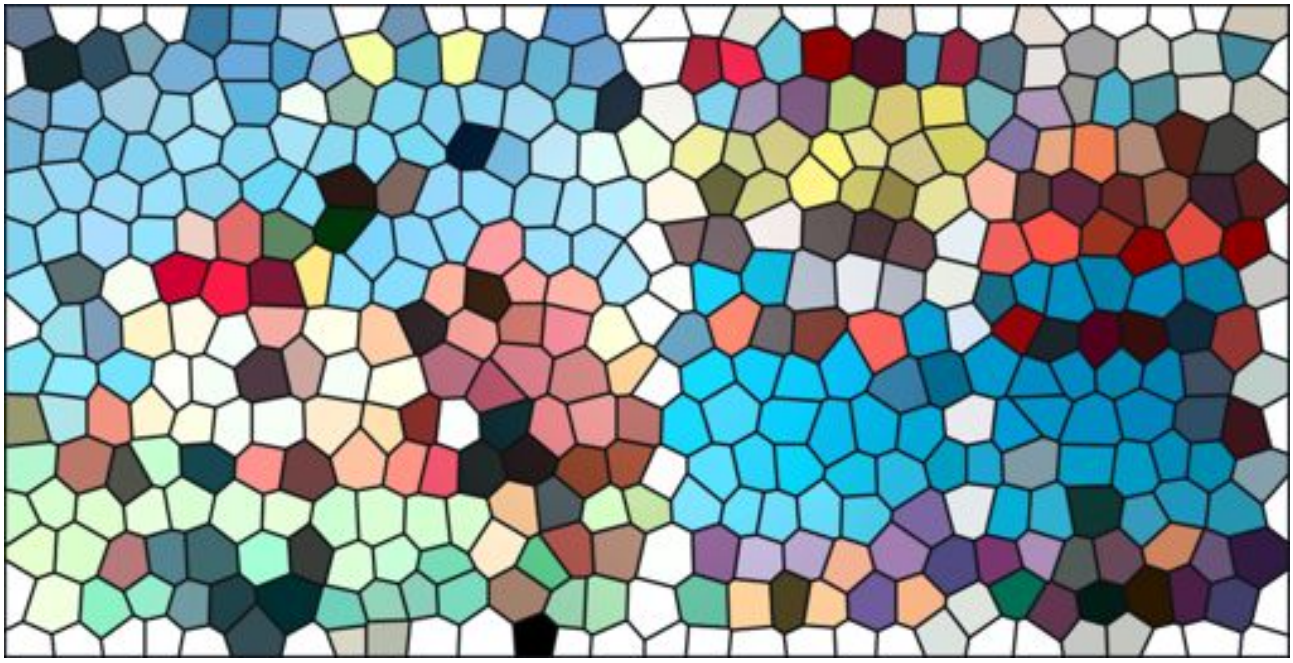
Ill. 66 Maquette du *Journal de Tintin* par Edgar P. Jacobs ; version publiée par *Le Journal de Tintin* n° 256 du 17 septembre 1956



Ill. 67 Edgar P. Jacobs, *La Marque jaune.* Bruxelles, Le Lombard, « collection du Lombard », 1956 ; Jean Maurel, *La Marque jaune*, d'apès le récit d'Edgar P. Jacobs. Festival, « Le Disque d'aventure », 1957

La même année, Decca publie un disque adaptant en disque *L'Enfance de Bécassine* et, au tournant des années 1960, l'essor des feuilletons radiophoniques aboutit à une multiplication des éditions de disque. Quatre aventures de *Tintin* sont ainsi éditées chez Decca en 1956-1957, avant que la RTF ne produise un feuilleton de 1959 à 1963 qui, à son tour, ne suscite de nouveaux disques édités par Pathé Marconi. *Astérix* fait l'objet d'une première adaptation radiophonique sur Radio-Luxembourg en 1960-1961, reprise chez Festival, avant une adaptation sur Paris-Inter en 1966. Le succès de l'adaptation de *La Marque jaune*, et l'appétit des jeunes auditeurs pour les feuilletons mettant en images les héros de papier, poussent les maisons de disques qui visent cette clientèle à redoubler d'efforts pour se constituer un catalogue sur la base des séries de bande dessinée, en conjuguant dans leurs catalogues les pressages de feuilletons radiophoniques, et les disques réalisés spécialement pour l'occasion. Festival et Philips s'approprient ainsi les principales vedettes des hebdomadaires *Tintin* et *Pilote*, un héros pouvant se retrouver chez l'un et l'autre éditeur de disques, comme c'est le cas de *Michel Vaillant*. Barclay, pour sa part, s'empare des personnages de Disney et de la SPE.

Ceux-ci se voient accompagnés de cinq planches de bande dessinée, faisant ainsi de ces titres des disques à lire : l'enfant peut ainsi suivre le récit sur les planches qui adoptent un format carré inhabituel.



Ill. 68 Pierre Laforêt, *Bibi Fricotin au Far-West*. Paris, Barclay, 45 tours, 1959. Dessins de Pierre Lacroix.

Le Repaire de la murène, édité en 1959, reprend également les aventures de l'album sous forme de livre-disque avec un récit illustré et des planches de bande dessinée. Parmi les réalisations les plus marquantes de cet étroit segment, on peut mentionner également, une décennie plus tard, les collaborations de Fred et Jacques Dutronc. En 1970, Jacques Dutronc fait en effet appel à Fred pour lui servir de parolier, comme il l'explique à Philippe Mellot :

> Jacques Dutronc, qui était une grande star, était tombé amoureux du Petit Cirque et de mon travail en général et il avait demandé à son impresario de me téléphoner pour me demander d'écrire des chansons. J'ai d'abord cru à une blague d'un copain avant de comprendre que c'était sérieux, mais, cela dit, je lui ai expliqué que je n'avais jamais écrit en vers et que je ne pensais pas être capable de le faire. Il a insisté, me disant que Dutronc, lui, était convaincu que je pouvais le faire […]. Pendant trois jours j'ai travaillé la-dessus et j'ai réussi à écrire des paroles qui tenaient le coup sous la forme de poèmes. Ce n'était pas tout à fait ce qu'ils voulaient mais ils étaient quand même séduits, alors j'ai continué et petit à petit nous sommes devenus amis. Jusqu'au jour où Dutronc m'a téléphoné pour me proposer de faire des disques pour enfants contenant également des bandes dessinées. Comme je n'avais pas le temps de dessiner des nouvelles histoires, il m'a suggéré d'en reprendre des anciennes[497].

[497] Fred, « Fred, le prince poète saltimbanque », entretien avec Philippe Mellot, http://bdzoom.com/1415/interviews/les-grands-classiques-de-bdzoom-2/ (consulté le 23 août 2013). La même année, Jacques Dutronc met en chanson *Le Fond de l'air est frais*, expression récurrente de Fred et titre de l'un de ses albums rassemblant des histoires courtes parues dans *Pilote*, que Dargaud édite en 1973.

Fred reprend alors deux récits publiés dans *Total Journal,* « La Voiture du clair de lune » et « Le Sceptre », dont la particularité est que les rôles ne sont pas distribués, mais tous interprétés par Jacques Dutronc, qui change de voix pour chcun des personnages. Ces livres-disques restent cependant rares, et la plupart de ces adaptations ne font que transcrire le récit sous forme sonore, sans proposer de lecture simultanée ; cependant, au tournant des années 1960, l'avenir des héros de bande dessinée s'inscrit, pour les éditeurs, dans un horizon de plus en plus multimédiatique. Au fil des années 1960, il faut ajouter à ces disques les adaptations des bandes originales de films tirés de l'univers d'une bande dessinée. Adaptations d'adaptations, ces disques peuvent constituer un moyen de perpétuer ou prolonger l'existence d'une série, d'un univers, l'installant dans un système de circulations transmédatiques accru. La sortie en 1968 du *Barbarella* de Roger Vadim donne ainsi lieu à la sortie d'une bande originale, tout comme, en 1975, l'adaptation par Christian-Jacque de *Docteur Justice*, d'après la bande dessinée créée par Jean Ollivier et Marcello dans *Pif Gadget*. À côté de ces superproductions subsistent des films plus modestes, qui souvent restent plus proches de l'esprit de l'œuvre originelle, tel que *L'An 01* de Gébé, adapté au cinéma en 1973 par Jacques Doillon, Gébé, Alain Resnais et Jean Rouch, et dont les chansons écrites par Gébé et François Béranger font l'objet d'un disque édité par L'Escargot.

B. Du 9^{e} art au 8^{e}, et retour : télévision et bande dessinée

À partir des années 1960, outre les adaptations radiophoniques, les adaptations cinématographiques et télévisuelles prolongent l'existence médiatique des héros de papier ; lorsqu'elles concernent des séries enfantines, ces adaptations engendrent à leur tour des livres, nourrissant ainsi une sorte de circuit parallèle de l'album de bande dessinée. Certaines adaptations se trouvent ainsi à leur tour déclinées sous forme de livres, alimentant une circulation transmédiatique intense. Mais on peut également relever des processus de circulation transmédiatiques à une échelle plus fine, en particulier dans le cas des adaptations télévisuelles.

Dès les années 1960, la télévision exerce un attrait extrêmement puissant sur la presse de bande dessinée hebdomadaire, en particulier sur *Le Journal de Spirou, Le Journal de Tintin* et *Pilote.* Dans ces hebdomadaires, les rubriques documentaires qui accompagnent les séries de bande dessinée accordent une large place à la découverte de la télévision. La nouveauté technologique intrigue encore au début des années 1960, tandis que l'univers

médiatique de la télévision paraît nimbé d'une aura de séduction pour le lectorat enfantin tel qu'il est imaginé par les rédactions. Ce tropisme télévisuel peut trouver un prolongement dans le domaine du livre. *Pilote* est sans doute le journal qui accorde la place la plus forte à l'univers télévisuel, en faisant le cadre de fictions ou d'autofictions, comme dans le cas de Gotlib, qui consacre plusieurs des gags de la *Rubrique-à-brac* à l'univers télévisuel, gags que l'on retrouve ensuite en albums : sont ainsi parodiés l'émission *Tac au Tac*, dans laquelle des dessinateurs de bande dessinée rivalisent dans le cadre de joutes graphiques, ou la réaction des téléspectateurs face aux programmes qui leur sont proposés, le tout dans le prolongement de l'esprit des *Dingodossiers* dans lesquels Goscinny et Gotlib s'amusaient déjà à réfléchir aux « chiens et la télévision » (Trucs-en-vrac t. 2, 1985, p. 44) ou à ce qui adviendrait « s[i les personnages télévisés] venaient chez nous[498] ». La télévision n'est cependant pas seulement un support de gag, ou un élément de décor. Elle peut devenir un véritable prolongement de l'album, en particulier dans le cas des annonces de nouveaux épisodes d'Astérix. Le début de la prépublication du « Combat des chefs » est ainsi annoncé par Abraracourcix qui tient une conférence de presse rappelant furieusement celles qu'affectionnait le général de Gaulle (entrée en scène, regroupement des questions, etc.), « Astérix chez les Bretons » imagine une interview d'Astérix par Pierre Desgraupes, tandis qu'« Astérix chez les Helvètes » est annoncé par Pierre Tchernia recevant les deux auteurs dans le cadre de son émission *M. Cinéma*. Reprenant sur une planche non seulement le décor mais aussi l'esthétique télévisuelle de chacune des émissions (cadrages, plans de coupes, etc.), ces séquences s'inscrivent à la lisière d'albums en préparation.

Ce sont cependant les adaptations de séries sous forme de feuilletons télévisés qui nourrissent les circulations médiatiques les plus originales. Dès le milieu des années 1960, les éditions O.Z. publient ainsi des fascicules mensuels reprenant sous forme de bandes dessinées en noir et blanc les séries télévisées destinées à la jeunesse, en particulier *Thierry la Fronde, Au nom de la loi* ou encore *Les Hommes volants,* à partir de 1964, dans leur collection « Télé série verte » ; les publications restent mensuelles, et les cas de passage au livre restent extrêmement limités. Un album du *Thierry la Fronde* dessiné par Gérald Forton est ainsi publié en 1979 aux éditions Téléjunior[499]. Le cas le plus emblématique est sans doute celui du feuilleton *Les Chevaliers du ciel*, série diffusée à partir du 16 septembre 1967 sur la première chaîne pour une première saison de treize épisodes en noir

[498] René Goscinny, Marcel Gotlib, « Dingodossiers », Pilote n°373 du 15 décembre 1966 ; René Goscinny, Marcel Gotlib, *Dingodossiers* t. 1, Paris, Dargaud, 1967, p. 90-91.
[499] Gérald Forton, *Thierry la Fronde*, Paris, Téléjunior, 1979.

et blanc, avant de passer en couleurs sur la deuxième chaîne pour deux nouvelles saisons. Le feuilleton adapte la série « Tanguy et Laverdure » publiée dans les pages de *Pilote*, et publiée depuis 1961 dans la « collection Pilote » avant qu'en 1966, la collection ne cède la place à des séries autonomes. Lorsque le feuilleton est mis en production, il est encore dessiné par Albert Uderzo, sur un scénario de Jean-Michel Charlier. C'est donc sur la base des dessins d'Uderzo que sont recrutés les comédiens qui doivent porter les deux pilotes à l'écran : Jacques Santi et Christian Marin. Mais lors de la diffusion, Uderzo a passé la main, et cédé la série à Jijé afin de pouvoir se concentrer sur *Astérix*, et réussir ainsi à fournir ses deux albums par an. La transition s'opère pendant le récit « Mission spéciale », publié dans *Pilote* en 1966-1967 ; l'épisode est rassemblé en album en 1968, après la publication des « Anges Noirs », pourtant prépublié dans *Pilote* après « Mission spéciale ». Dans un premier temps, Jijé peinant à reproduire les visages créés par Albert Uderzo, celui-ci accepte d'assister son repreneur. Le début de la diffusion change la donne pour Jijé, qui peut s'inspirer des comédiens pour les réinterpréter sous son pinceau – pendant que les avions sont, pour leur part, réalisés par des assistants.

Ill. 69 *Pilote*, n°367 du 3 novembre 1966, *Pilote* n°412 du 14 septembre 1967 et *Pilote* n°419 du 2 novembre 1967.

Ill. 70 L'album de bande dessinée au prisme du feuilleton télévisé : les deux couvertures de *L'Ecole des aigles*. Jean-Michel Charlier, Albert Uderzo, *L'Ecole des aigles*. Paris, Dargaud, « Pilote », 1961, à gauche puis Jean-Michel Charlier, Albert Uderzo, *L'Ecole des aigles. Paris*, Dargaud, 1978.

Le premier volume des *Aventures de Michel Tanguy*, devenu entre-temps *Une aventure de Tanguy et Laverdure*, est présenté sous une nouvelle couverture, dessinée par Yves Thos reprenant dans un style photo-réaliste les visages des deux interprètes de la série télévisée.

Mais au-delà d'une simple évolution stylistique dans la représentation des héros, ce passage par la télévision aboutit à un déplacement de l'inscription médiatique de la série, qui renforce au passage le réalisme dont elle se réclame depuis ses débuts. Le style des couvertures évolue en effet nettement après la diffusion des épisodes télévisés. En 1961, *L'Ecole des aigles* reste imprégné du mélange de styles qui caractérise le travail d'Uderzo dans la série, mêlant réalisme dans le traitement des avions, et caricature dans le rendu des personnages. À partir du deuxième album, Uderzo adopte au contraire un style hyperréaliste qui tranche avec le trait qu'il adopte pour le récit proprement dit. À partir du sixième titre, *Canon bleu ne répond plus*, Dargaud recourt à un procédé rare, consistant à confier la couverture de l'album à un autre dessinateur que celui qui réalise le récit. Les couvertures sont alors confiées à Yves Thos, peintre hyperréaliste qui réalise des compositions spectaculaires à la précision photographique ; celui-ci réalise d'ailleurs des couvertures des séries *Bob Morane* et *Le Démon des Caraïbes.* Réalisées comme des affiches de films, ces couvertures adoptent un style qui détonne dans l'offre éditoriale, avec ces scènes qui empruntent plus à l'art du photomontage pour la promotion d'un film à gros

budget qu'à la composition synthétique. Très dramatiques, ces couvertures ouvrent donc le récit sur une esthétique sans grand rapport avec le récit contenu à l'intérieur. À partir de la diffusion du feuilleton, Yves Thos s'empare des visages des comédiens, qu'il fait figurer en gros plan dans son style hyperréaliste, à mille lieues de la caricature jijéenne. De ce point de vue, *Mission spéciale* constitue sans doute l'album le plus composite, puisque Jijé assure l'essentiel du dessin... à l'exception des avions (dessinés par ses assistants, Francis Jouet et surtout Daniel Chauvin), des visages (tracés par Uderzo) et de la couverture (d'Yves Thos)... Les circulations d'un média à l'autre s'opèrent donc dans les deux sens : les albums fournissent à la série son univers et ses trames narratives (la deuxième saison reprend la base de l'album *Menace sur Muroroa*) mais, en retour, la télévision travaille en profondeur l'esthétique du dessin. Avec leurs couvertures représentant aussi précisément les traits des comédiens du petit écran, les albums fonctionnent ainsi comme autant de relais de la série télévisée. Ce tropisme est si puissant qu'outre des pages consacrées, dans *Pilote* et *Super Pocket Pilote*, à la série télévisée, ce sont les visages des deux acteurs qui font figure d'icônes de présentation dans les pages du journal.

Ill. 71 *Pilote* n° 453 du 11 Juillet 1968, p. 21.

C. Bande dessinée et cinéma : des circulations transmédiatiques intenses

Ce sont cependant les films réalisés pour le cinéma d'après des séries de bande dessinée qui suscitent le plus de déclinaisons sous forme de livres. Les liens entre les deux univers médiatiques ont fait l'objet d'une attention précoce, une première génération de chercheurs s'étant intéressée aux liens éventuels entre les langages du cinéma et de la bande dessinée, et trouvant dans le cas des adaptations un terrain d'étude fécond[500]. L'ambition de décrypter le langage de la bande dessinée par le détour cinématographique

[500] Voir en particulier le dossier spécial « Cinéma et bande dessinée », *CinémAction*, hors-série, été 1990. Voir également Jean-Paul Tibéri, *La Bande dessinée et le cinéma*, Bazoches-les-Gallerandes, Regards, 1981 et le plus récent Alain Boillat (dir.), *Les cases à l'écran: bande dessinée et cinéma en dialogue*, Chêne-Bourg, Georg, 2010 pour une mise au point sur les rapports entre bande dessinée et cinéma.

n'a pas livré de résultats très convaincants ; en revanche, la manière dont l'adaptation peut faire évoluer une œuvre dessinée reste une question largement inexplorée. Pourtant, les adaptations cinématographiques, qu'elles s'opèrent sous le régime de la prise de vue réelle ou du cinéma d'animation, prolongent la vie des albums, leur rend une nouvelle actualité, et de nouveaux prolongements, en suscitant de nouveaux produits dérivés. À partir des années 1960 et les films en prises de vue réelles adaptant *Tintin* (*Tintin et la Toison d'Or*, 1961, *Tintin et les Oranges bleues*, 1964) et les dessins animés reprenant les aventures du reporter (*Tintin et le Temple du Soleil*, 1969, *Le Lac aux requins*, 1972) ou d'Astérix (*Astérix le Gaulois*, 1967, *Astérix et Cléopâtre,* 1968, *Les Douze Travaux d'Astérix,* 1976, *Astérix et la Surprise de César*, 1985, *Astérix chez les Bretons,* 1986), l'adaptation cinématographique devient un horizon persistant pour bon nombre de séries pour la jeunesse, de *Lucky Luke* aux *Schtroumpfs*.

Le cas de *La Flûte à six schtroumpfs* offre un raccourci de ces circulations et adaptations de l'œuvre en fonction de ses supports. Passée du journal à l'album, de l'album au livre de poche, puis au film, et du film à l'album du film, ce récit synthétise en effet nombre des évolutions que subit le dessin lorsqu'il migre d'un support à l'autre. L'épisode s'inscrit dans le cadre de la série « Johan », le brave page, qui commence dans *La Dernière Heure en* 1947, puis *Le Soir* en 1951-1952 ; en septembre 1952, « Johan » entre dans *Spirou* et change pour l'occasion de teinte de cheveu, passant du blond au brun. La publication de l'épisode « La Flûte à six trous » commence dans le n° 1047 du journal, le 8 mai 1958. Publié sous forme d'album en 1960, l'album présente la particularité de s'étaler sur 60 pages, au lieu des 44 qui constituaient jusque-là la norme pour les *Aventures de Johan*, rebaptisées à partir de *La Pierre de Lune* « une aventure de Johan... et Pirlouit », puis plus simplement « Johan et Pirlouit ». Lorsqu'il entame l'épisode, Peyo est loin de se douter que celui-ci va bouleverser sa vie et signer, paradoxalement, la fin prochaine de « Johan et Pirlouit ». L'histoire commence de manière très classique, avec l'acquisition inopinée par Pirlouit d'une flûte enchantée avec laquelle il prend grand plaisir à semer le désordre. Cette « Flûte à six trous » (titre de l'épisode tel qu'il paraît dans le *Journal de Spirou*) fait danser tous ceux qui l'entendent, avant de les plonger en catalepsie. Après qu'un voleur a subtilisé la flûte enchantée pour commettre ses méfaits, Johan et Pirlouit doivent se mettre en quête des fabricants de la flûte pour qu'ils leur fournissent un deuxième exemplaire de l'instrument. Ceux-ci n'apparaissent que progressivement dans le récit. La dix-huitième planche met en scène de petits lutins restés dans l'ombre, et ce n'est qu'avec la trente-septième planche, en octobre 1958, que les lecteurs du journal découvrent

les Schtroumpfs. La naissance des Schtroumpfs a été maintes fois racontée : au cours d'une soirée avec le couple Franquin, Peyo demande à André Franquin la salière et, ne trouvant pas ses mots, déclare : « Tiens, passe-moi.. euh... le schtroumpf ![501] ». Après une soirée passée à utiliser le mot schtroumpf comme mot, verbe et adjectif, le mot schtroumpf est réemployé lorsque Peyo introduit ses lutins dans l'aventure de Johan et Pirlouit.

Ces lutins n'ont initialement, tous les témoignages concordent sur ce point, que vocation à rester personnages secondaires le temps d'un album. Mais la situation s'infléchit du fait d'un abondant courrier des lecteurs reçu au *Journal de Spirou*, témoignant d'une réception enthousiaste de ces petits personnages bleus. Concerné au premier chef par cet accueil chaleureux, le rédacteur en chef, Yvan Delporte, fait part à Peyo d'une idée permettant de consacrer aux Schtroumps une existence autonome : l'espace du mini-récit, qu'Yvan Delporte ambitionne d'utiliser pour diversifier les supports du journal et offrir d'autres modes de lecture. Apparu pour la première fois sous forme d'un supplément au n°1000 du 13 juin 1957, le mini-récit se présente comme un feuillet à plier ou découper pour reconstituer un récit en miniature. La formule n'avait pas été réutilisée entre-temps, et Delporte cherche à en pérenniser l'utilisation. Avec plusieurs formules de montage faisant appel au pliage ou au découpage[502], ces mini-récits constituent un rendez-vous régulier du journal jusqu'en 1970, et un banc d'essai fondamental pour toute une génération de dessinateurs qui peut y faire son apprentissage ou lancer de nouveaux personnages humoristiques : « Bobo », « Génial Olivier » ou « Boule et Bill » commencent ainsi leur existence de papier dans ce supplément encarté, qui cultive l'esprit de la mini-bibliothèque. Delporte lance la collection avec un premier mini-récit consacré aux personnages de Peyo, *Les Schtroumpfs noirs,* paru dans le n° 1107 du 25 juillet 1959. Peyo signe le scénario avec avec Yvan Delporte, ce qui marque le départ d'une longue collaboration entre les deux hommes. Dans ce premier épisode, les Schtroumpfs sont victimes d'une épidémie causée par la mouche Bzz. Sa morsure rend les Schtroumpfs noirs, agressifs, et ils ne s'expriment plus qu'en hurlant « Gnap ! Gnap ! ». Cinq autres épisodes en mini-récits suivent ce premier, entre 1959 et 1962 : *Le Voleur de Schtroumpfs*, *L'oeuf et les Schtroumpfs*, *Le faux Schtroumpf, La faim des Schtroumpfs*, et *Le Centième Schtroumpf*, dans lesquels se dessine progressivement l'univers des Schtroumpfs, introduisant notamment dans le deuxième mini-récit le personnage de Gargamel.

[501] Anecdote racontée notamment par Hugues Dayez, *Peyo l'enchanteur*, *op. cit.*, p. 60.

[502] La production la plus importante se présente sous forme de quatre pages au milieu du journal avec 32 cases 1/8 de page qui, une fois découpées et assemblées, constituent un petit livre. Une page imprimée de mini-récit mesure 7,5 x 5 cm, obligeant les auteurs à simplifier le dessin et à épurer le décor.

Le succès inattendu des petits lutins change la donne pour Peyo ; en 1963, des récits complets puis à suivre gagnent les pages du *Journal de Spirou*, pendant qu'à partir de 1963 une collection d'albums est lancée. Les mini-récits sont redessinés (en large partie par les assistants de Peyo) pour s'adapter au format de l'album. Entre-temps, l'album contenant les aventures de Johan et Pirlouit au pays maudit des lutins bleus est publié et, pour l'occasion, « La Flûte à six trous » se trouve rebaptisée *La Flûte à six schtroumpfs*. Le catalogue Dupuis propose donc, en parallèle, les séries *Johan et Pirlouit* et *Les Schtroumpfs* – le succès de la deuxième venant en quelques années contrarier la poursuite de la première, malgré l'affection que lui porte Peyo. *La Flûte à six schtroumpfs* est en effet publié en 1960 ; trois aventures de *Johan et Pirlouit* suivent en 1961-1964, avant une longue éclipse qui précède *Le Sortilège de Maltrochu*, en 1970. Peyo, de plus en plus pris par ses *Schtroumpfs* et alors encore dessinateur de *Benoît Brisefer* ne tient plus le rythme hebdomadaire de parution dans *Spirou*, d'autant que des problèmes de santé commencent à l'affecter.

> Peyo a toujours déclaré que sa série favorite, c'était Johan et Pirlouit. Mais, rapidement, tout le monde a réclamé du « Schtroumpfs »... Résultat : Peyo post-posait toujours la réalisation d'un Johan et Pirlouit, il allait recommencer plus tard... Et malheureusement, il n'a pas pu recommencer plus tard[503].

Dès 1966, les Schtroumpfs passent des pages du *Journal de Spirou* et des albums à de nouveaux supports, avec la publication de trois albums de la « collection du Carrousel », des albums à l'italienne publiant des récits illustrés par Peyo, sur décors de Matagne. Simultanément, la collection « Gag de Poche » réédite dans son format 11x18,5 cm *La Flûte à six schtroumpfs*. Les soixante pages de l'album sont remontées sur 126 pages ; chacune des planches de l'album comporte quatre bandes, à l'exception de la première et de la dernière planche, où l'espace vacant est occupé respectivement par un surtitre puis par un large « schtroumpf » traduit par le mot « fin ». Ce sont donc au total 238 bandes que les adaptateurs doivent faire entrer dans le moule du « Gag de poche ». La version « Gag de poche » propose, pour sa part, une trame régulière de trois bandes par page, qui ne connaît qu'une seule exception : la dernière page du récit. La régularité des bandes ne facilite qu'en apparence le travail de remontage. En effet, l'étroitesse du format des pages ne laisse le choix, au sein d'une bande, qu'entre une ou deux cases, alors qu'en album, les bandes comportent de deux à quatre cases ; exceptionnellement, une longue case occupe toute la largeur de la bande. La mise en page de Peyo se trouve donc mise à mal par le nouveau format de publication. Certaines cases se trouvent ainsi rabotées et amputées de leur décor,

[503] Yvan Delporte, dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 140.

qui prend trop de place. C'est par exemple le cas page 78 du « Gag de poche » : cette page reprend la case dans laquelle Johan et Pirlouit s'éveillent dans le pays maudit où les a envoyés l'enchanteur Homnibus, pour y rencontrer les schtroumpfs. Dans l'album, cette case ample tranche dans le rythme de l'album : occupant la hauteur de deux bandes, elle offre ainsi un panorama saisissant du paysage de désolation d'un pays qui semble à première vue particulièrement bien porter son nom. Cette case de 11,3x12cm occupe donc une surface plus importante que la page utile d'un « Gag de poche ». Pour faire entrer cette case dans l'espace du « Gag de poche », les monteurs n'hésitent pas à raboter la case par le bas et à enlever presque toute sa moitié supérieure... Ainsi, la case intègre la surface d'une bande classique dans la collection... mais au détriment du décor spectaculaire. Centrée sur les personnages, la case perd à la fois de sa force dramatique et de sa vocation rythmique. Le problème se pose de la même manière quelques pages plus loin : après avoir parlementé avec les schtroumpfs, ceux-ci conviennent que la seule solution pour stopper le brigand qui a dérobé la flûte est d'en fabriquer une autre. Le grand schtroumpf mène alors les deux compères au pied d'un arbre gigantesque que les minuscules lutins vont s'échiner à abattre... avec des haches à leur échelle ! Le décalage entre la taille de l'arbre et celle des schtroumpfs est évidemment d'une importance centrale dans le récit, puisque Johan et Pirlouit se trouvent alors bloqués pour trois jours au pays maudit. Peyo met en scène ce décalage (p. 42 de l'album) en choisissant à nouveau une case s'étageant sur la hauteur de deux bandes, un procédé qu'il utilise donc deux fois en tout dans l'album, systématiquement pour représenter des arbres. Pourtant, là encore, la figuration de cette hauteur est impossible dans le « Gag de poche », et Johan et Pirlouit se retrouvent confrontés à un arbre nettement moins impressionnant ; la case, en perdant sa hauteur exceptionnelle, se trouve déchargée de sa vocation rythmique dans le récit. De la même manière, les cases qui s'étirent sur la largeur d'une bande se retrouvent amputées à leurs extrémités, et resserrées sur les personnages mis en scène. Ainsi, planche 10[504], Peyo représente Pirlouit s'amusant à faire danser au son de sa flûte magique l'ensemble des soldats qui viennent prendre leur tour de garde, sur une longue case. Dans l'album, ce sont pas moins de huit soldats qui s'entrechoquent dans une danse burlesque et incontrôlable. Dans le « Gag de poche », seuls quatre soldats peuvent entrer dans l'espace de la page, diminuant nettement la portée comique de l'épisode.

[504] p. 12 dans l'album, et p. 24 dans le « Gag de poche ».

À l'inverse, certaines cases exigent d'être agrandies pour pouvoir raisonnablement occuper toute la largeur d'une bande. Ainsi, planche 25[505], Peyo représente sur une case d'une demi-bande de large Johan s'enquérant auprès d'un garde de la présence de Torchesac, dont il ignore encore qu'il a volé la flûte enchantée. Pour occuper la largeur d'une bande, le studio se voit contraint à prolonger les dessins de Peyo, en tentant de meubler le décor pour éviter que le raccord soit trop visible. Le résultat n'est qu'à moitié convaincant, car si les raccords ne sont guère visibles, certaines cases, strictement utilitaires, se voient accorder une surface démesurée, comme par exemple une case de cette même planche 25, dans laquelle Johan se dirige vers la porte de la chambre de Pirlouit : pour en meubler les décors, le studio prolonge le mur du château... donnant une importance accrue à un moment-charnière auquel Peyo consacre un espace minimal dans son album.

Passée par le moule extrêmement rigide du « Gag de poche », l'histoire confrontant Johan, Pirlouit et les Schtroumpfs connaît son déplacement le plus significatif en 1975, lorsque Belvision adapte le récit en dessin animé destiné au cinéma. En 1965, le département audiovisuel de Dupuis, TV-Animation, avait déjà produit un long métrage intitulé *Les Aventures des Schtroumpfs*, rassemblant cinq épisodes réalisés pour la RTB à partir de 1961. Réalisé en noir et blanc, le film ne semble guère avoir dépassé les frontières belges, à l'inverse de *La Flûte à six schtroumpfs*. La relance de l'idée d'une adaptation au début des années 1970 ne s'inscrit pas dans le cadre de TV-Animation, mais de Belvision, la filiale du Lombard qui s'est imposé sur les écrans belges et français par la qualité de ses adaptations, en particulier *Astérix le Gaulois* (1967) ou *Tintin et le lac aux requins* (1972)[506]. Peyo, qui a déjà visionné certaines des réalisations de la société, s'attelle à une adaptation de *La Flûte à six schtroumpfs* en 1973[507], et ses dessins disparaissent du *Journal de Spirou* pendant presque trois ans. Le film sort fin 1975 ; depuis 1958, la notoriété des personnages a bien changé, et il est donc procédé à des ajustements dans le scénario, afin de donner aux Schtroumpfs une place plus importante que dans l'album, et d'en faire un authentique film Schtroumpf, plus qu'une aventure de Johan et Pirlouit, qui deviennent les personnages secondaires de leurs propres aventures. La sortie du dessin animé fin 1975 s'inscrit dans une stratégie multi-médiatique nouvelle, particulièrement visible dans la mesure où le film sort moins d'un an avant *Les Douze Travaux d'Astérix*, produits par les

[505] p. 27 dans l'album, et p. 55 dans le « Gag de poche ».

[506] L'histoire de Belvision est mieux connue grâce à la sortie fin 2013 d'un ouvrage rétrospectif sur l'histoire du studio : Daniel Couvreur, *Belvision : Le Hollywood européen du dessin animé*, *op. cit.*

[507] Damien Boone, *Contribution à une sociologie des oeuvres de fiction : l'exemple des Schtroumpfs,* mémoire de master recherche 2e année en science politique sous la direction de Jean-Gabriel Contamin, IEP de Lille, 2007, p. 90.

studios Idéfix qui ambitionnaient de pousser la qualité des adaptations à un niveau inconnu de Belvision. L'ambition semble grande chez Belvision et Dupuis de proposer toute une gamme de produits déclinés du film, comme le fait Dargaud avec ses novellisations et albums du film *Les Douze Travaux d'Astérix*.

La sortie du film s'accompagne ainsi de la sortie de deux disques reprenant la musique, signée Michel Legrand (sur des paroles d'Yvan Delporte), l'un constituant la bande originale du film et l'autre s'attardant sur des épisodes particuliers du film. Outre l'album originel dont est adapté le film, Dupuis sort deux ensembles de nouveautés : un album de grand format rassemblant, comme le précise le sous-titre, « tout le dessin animé de Peyo » sur 64 pages et l'autre, des albums souples presque carrés, de vingt-deux pages, reprenant un épisode particulier du film. L'album grand format prolonge le décalage du film, tirant le récit vers l'univers des Schtroumpfs plutôt que celui de Johan et Pirlouit, en ne mentionnant pas explicitement les deux héros humains, et en ouvrant l'album sur des pages de garde des Schtroumpfs. Éloigné des dispositifs narratifs de la bande dessinée, l'album comprend de lourdes colonnes de texte, auxquelles s'ajoutent des images, et parfois les légendes de celles-ci. Mais c'est surtout la nature composite de ces images qui frappent, puisque l'album mêle des illustrations reprises des celluloïdes du film et des illustrations « originales » dues à plusieurs mains différentes, parmi lesquelles on distingue nettement la patte des assistants de Peyo, en particulier François Walthéry. Même pour reprendre des éléments déjà présents dans la bande dessinée, les illustrations utilisées ici sont donc redessinées par les assistants de Peyo. Mais l'essentiel du livre est bien composé de celluloïdes : sur les trente-cinq premières pages de l'album, on compte cinquante cellulos ou extraits de cellulos, pour seulement neuf dessins.

La logique qui structure les petits albums carrés s'écarte nettement de ces choix graphiques. Quatre albums sont réalisés dans ce petit format, *Le Tournoi, Le Marchand de musique, Pour faire une flûte* et *Une fête chez les Schtroumpfs*. Six autres titres sont annoncés, mais ne sont jamais publiés. De format 19,5x19 cm, ces albums souples visent un lectorat très différent, plus enfantin, avec des épisodes courts, et une place du texte bien moindre ; le texte occupe au maximum quatre à cinq lignes par page (très loin des deux colonnes présentes sur l'essentiel des pages de l'album grand format). La place dévolue à l'image est donc nettement plus importante, et ces illustrations mêlent également cellulos et illustrations originales, mais la part de ces illustrations originales est bien plus importante (de l'ordre de la moitié des illustrations). Plus surprenant, ces illustrations originales, bien que non créditées, sont dues à Marc Wasterlain, autre assistant de Peyo ; et si le style de

Walthéry reste très proche de celui du maître, celui de Wasterlain diffère très sensiblement de Peyo. Le trait rond de Peyo, déjà simplifié à la faveur du passage à une version animée, se trouve ainsi profondément altéré par Wasterlain au style plus chargé, un style qui cohabite lui-même avec celui de Walthéry. La circulation multi-médiatique des œuvres s'accompagne ainsi d'une dilution de la caractérisation graphique des personnages, quand bien même Peyo reste identifié comme l'auteur unique des dessins.

C'est cependant la troisième adaptation en dessin animé des Schtroumpfs qui déplace le plus nettement l'univers créé initialement par Peyo : l'adaptation réalisée par les studios Hanna-Barbera pour la NBC. Le contrat entre la NBC et la SEPP est signé en avril 1981 et porte sur la production de treize épisodes de 24 minutes par les studios Hanna-Barbera ; NBC ambitionne alors de reconquérir la tranche horaire consacrée aux enfants, le samedi matin. Le succès est aussi foudroyant qu'inattendu, et *The Smurfs* est suivi par six à huit millions de téléspectateurs chaque samedi matin, soit une part de marché d'environ 40% : en pourcentage, *The Smurfs* se situent au-dessus de Dallas (qui réalisait une audience de 5 à 10 points inférieure)[508]. L'adaptation par l'un des plus gros studios de dessin animé de l'époque à destination d'un public enfantin, avec des logiques industrielles et des références culturelles distinctes, affecte bientôt en profondeur l'œuvre initiale de Peyo. Une première série d'écarts tient aux différences culturelles entre la Belgique et les États-Unis, où les personnages créés par Peyo sont réinterprétés de manière très libre, comme en atteste ainsi Yvan Delporte :

> Quand les premiers projets dessinés sont arrivés, Peyo a failli en avaler sa moustache ! Le Schtroumpf Costaud portait un petit boléro jaune couvert de triangles noirs, façon peau de léopard stylisée. Mais le plus étonnant, c'était le Schtroumpf Farceur, doté d'une abondante perruque jaune à la Harpo Marx et d'un noeud papillon qui pouvait tournoyer comme une hélice[509] !

Comme la direction des programmes estime que la ressemblance entre les Schtroumpfs constitue un élément de confusion pour les enfants, les animateurs entreprennent de distinguer certains d'entre eux ; le Schtroumpf Paysan se dote ainsi d'un chapeau de paille, d'une salopette et de sabots, autant d'éléments qui sont repris par la suite en albums[510] : là où l'œuvre européenne se construit sur la similitude absolue des schtroumpfs, l'industrie télévisuelle reconstruit une singularisation des personnages. Les limites du politiquement correct et l'obligation de ne pas montrer d'action que les enfants puissent imiter pèsent également sur les adaptations : les Schtroumpfs noirs deviennent ainsi violets, tandis que le

[508] *Ibid.*, p. 104.
[509] Yvan Delporte, cité par Hugues Dayez, *Peyo l'enchanteur*, *op. cit.*, p. 163.
[510] Damien Boone, *Contribution à une sociologie des oeuvres de fiction*, *op. cit.*, p. 103.

gag du Schtroumpf à lunettes recevant un coup de maillet sur la tête se voit proscrit, par crainte qu'un téléspectateur ne reproduise l'expérience pour faire taire un membre de sa fratrie... Mais c'est surtout la dynamique du succès qui creuse l'écart entre la bande dessinée publiée dans *le Journal de Spirou* et la série télévisée. Les premiers scénarios, adaptés des albums de Peyo, s'avèrent très vite insuffisants pour répondre à la demande ; soumis à des impératifs de production sans cesse croissants, avec des délais très courts et des équipes importantes travaillant sur les adaptations, les Schtroumpfs s'éloignent de plus en plus de la série initiale tout au long des huit ans d'existence et des 256 épisodes produits par Hanna-Barbera. Ces dessins animés connaissent une circulation très large, incluant pas moins de 47 pays, dont la Belgique à partir d'octobre 1982 et la France à partir de janvier 1983, où Dorothée passe dans son émission la série, qui a alors traversé l'Atlanique dans les deux sens. Des compilations d'épisodes sont réalisées pour le cinéma, pendant que des albums de bande dessinée reprennent les épisodes de dessins animés.

Les Schtroumpfs ont donc pour particularité d'avoir entraîné leur créateur dans une spirale qui le prive du contrôle de son œuvre. Accaparé par les exigences d'Hanna-Barbera, par les sollicitations commerciales, et diminué physiquement, Peyo se trouve progressivement dépossédé de l'univers qu'il a créé. L*es Schtroumpfs olympiques* (1983), *Le Bébé Schtroumpf* (1984), *Les P'tits Schtroumpfs* (1988) et *L'Aéroschtroumpf* (1990) regroupent ainsi des épisodes adaptés de la série animée, afin de pallier l'arrêt de la création d'épisodes originaux. Par un singulier retournement, la série dessinée fournit donc une série animée, avant que ce ne soit la série animée qui nourrisse la production de livres. Comme le justifie l'un des assistants de Peyo à l'époque,

> Peyo tenait à ce que les Schtroumpfs ne soient pas oubliés sur le plan éditorial. Il ne voulait pas abandonner la bande dessinée « traditionnelle » – c'était son expression- parce qu'il estimait qu'il y avait un marché pour les albums, que le public avait d'abord connu les Schtroumpfs au travers de la bande dessinée, et qu'il ne fallait pas sacrifier cet aspect-là[511].

Tout en prolongeant en librairie l'existence des lutins bleus, ces nouveaux épisodes, centrés sur de nouveaux héros, témoignent du renoncement croissant de Peyo au contrôle sur son œuvre, qui s'éloigne sensiblement de l'univers dont il avait posé les fondations en 1958. Écartelé entre un système de production traditionnel de type artisanal et les exigences de production d'une industrie culturelle, Peyo constitue l'une de ces figures incarnant un basculement de l'économie de la bande dessinée de l'univers du livre aux promesses de l'audiovisuel. Au début des années 1980, l'essor des programmes télévisés

[511] Daniel Desorgher, entretien avec Hugues Dayez, *Peyo l'enchanteur*, *op. cit.*, p. 170.

dédiés au public enfantin[512] suscite un appel d'air pour les adaptations sous forme de dessin animé de séries parues dans les journaux de bande dessinée. Si les États-Unis et le Japon constituent des sources d'approvisionnement en dessins animés, les séries de bande dessinée pour enfants apparaissent également comme un réservoir potentiel d'adaptations et, au début des années 1980, le secteur audiovisuel occupe une place nouvelle dans les stratégies des maisons d'édition, elles-mêmes en voie d'incorporation à des groupes multimédias. La reprise des aventures de *Spirou et Fantasio* par Cauvin et Nic Broca témoigne ainsi de l'interpénétration croissante du dessin animé et de la bande dessinée dans les stratégies commerciales. Même lorsque ces adaptations ne suscitent pas de nouveaux produits de librairie à proprement parler, l'exposition nouvelle offerte par la télévision offre une vitrine nouvelle pour les séries qui se trouvent adaptées. La série *Yakari* en offre un exemple parmi d'autres. Créée dans l'hebdomadaire helvète *Le Crapaud à lunettes*, cette série de Job et Derib met en scène les aventures d'un petit Amérindien parlant aux animaux et découvrant la nature en leur compagnie. Le dessinateur, Claude de Ribaupierre (Derib) est un ancien du studio Peyo ; il est arrivé fin 1963 pour collaborer notamment au *Schtroumpfissime* pendant quelques mois, afin de soulager un Peyo débordé par les sollicitations commerciales. Rentré en Suisse, Derib crée le personnage du petit Indien pour *Le Crapaud à lunettes* en décembre 1969, et en 1973 publie son premier album aux éditions suisses *24 Heures* (le premier titre est également diffusé par Rossel Dargaud). Après un deuxième titre en 1976, Derib passe chez Casterman, qui offre une exposition nouvelle aux aventures de Yakari et, fin 1982, sept titres sont déjà inscrits au catalogue lorsqu'est engagée la production d'une série de dessins animés tirés de la bande dessinée.

Cette réalisation offre l'occasion à Casterman d'engager une intense campagne de promotion des albums de bande dessinée. Ainsi, fin mai 1983, la PLV de Casterman a engagé la fabrication de 900 découpes grand format, 700 présentoirs de produits dérivés, 3 000 cartons-présentoirs Yakari, 32 000 dépliants et 150 000 sacs[513]... Dès le mois suivant, ces chiffres s'avèrent insuffisants ; mille découpes sont alors déjà réalisées, et 2 000 supplémentaires sont prévues, auxquelles sont ajoutées un millier de posters, plusieurs centaines de présentoirs divers, ou encore 125 000 autocollants Yakari[514].

Ces adaptations témoignent de l'intégration croissante de la bande dessinée dans les industries culturelles de l'enfance, qui fait éclater les frontières des œuvres telles qu'elles

[512] Elisabeth Baton-Hervé, *Les enfants téléspectateurs*, *op. cit.*, et Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur*, *op. cit.*, p. 394-421.
[513] Archives Casterman, Compte-rendu du Comité PLV du 26 mai 1983, p. 2.
[514] Archives Casterman, Compte-rendu du Comité PLV du 15 juin 1983, p. 2.

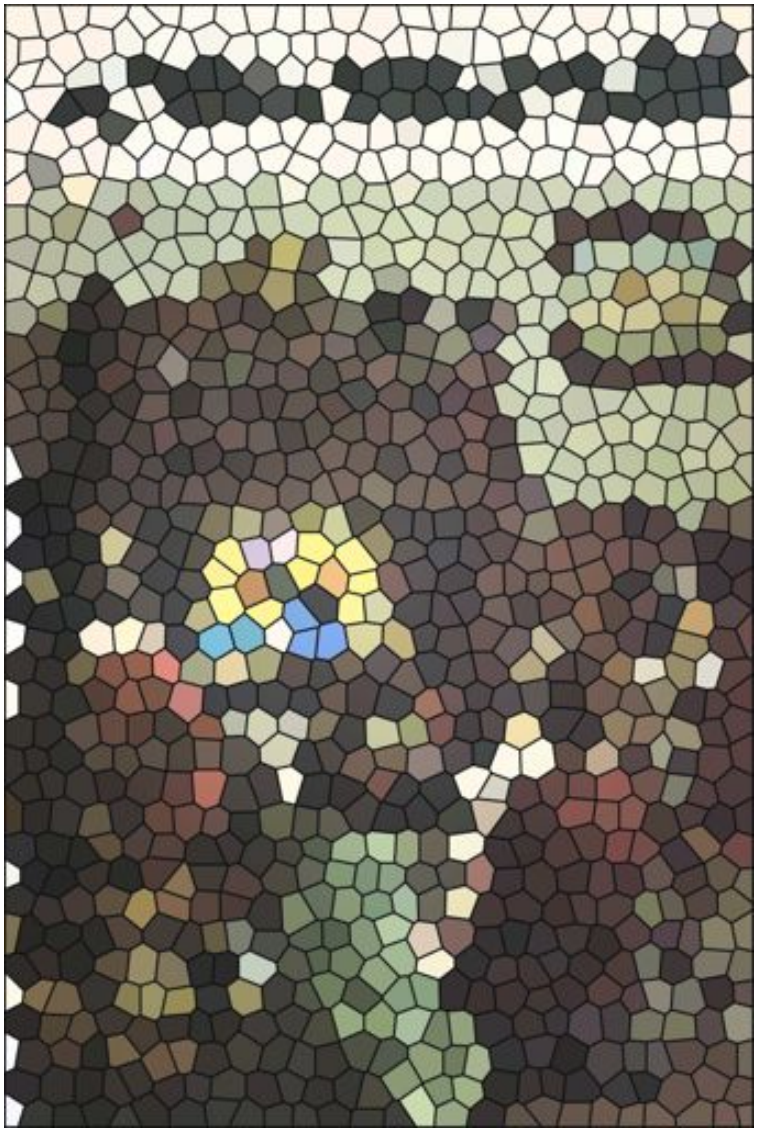
avaient pu être jusque-là délimitées. Les séries les plus populaires se trouvent en effet redoublées d'adaptations, d'adaptations des adaptations et autres produits dérivés qui amplifient, prolongent le succès d'une œuvre et en offrent autant de déclinaisons adaptées à des publics parfois différents. Le cas de *Tintin* est de ce point de vue exemplaire : la convention s'est installée, de ne considérer comme albums de Tintin que les titres dessinés par Hergé, soit vingt-quatre titres au total, parmi lesquels *Tintin et l'Alph'Art* occupe, par son inachèvement, une place à part. Sont traités à part les albums dits de « Tintin au cinéma », qu'il s'agisse des albums réalisés depuis les films en prises de vue réelles (*Tintin et le mystère de la Toison d'Or*, 1962, *Tintin et les oranges bleues*, 1965) ou de l'album adapté du dessin animé *Tintin et le lac aux requins* (1973). L'argument le plus logique venant à l'esprit pour justifier cette bipartition de l'univers de Tintin serait de distinguer les albums dessinés par Hergé, de ceux qui s'inspirent de l'univers qu'il a créé. Pourtant, un album tel que *Tintin et l'île noire* a été tellement travaillé par les assistants d'Hergé que la limite pourrait sembler floue entre les différentes catégories... Les catalogues de l'éditeur n'imposent que progressivement une délimitation très stricte des deux séries d'ouvrages et, jusqu'à la fin des années 1960, tandis que les bédéphiles commencent à ériger la statue du Commandeur, son éditeur définit l'œuvre sur des présupposés bien différents de ceux qui sont adoptés dans le champ de la critique spécialisée, valorisant au contraire la cohérence d'un univers de produits déclinant la figure de Tintin en albums à colorier, disques microsillons et albums de Tintin au cinéma.

Ill. 72 *Catalogue Casterman* (collections) 1966. Tournai, Casterman, 1965, non paginé.

Le catalogue « collections » sorti par Casterman fin 1965 donne un aperçu de ces stratégies éditoriales qui s'efforcent de valoriser les synergies entre médias. Tintin s'y voit représenté certes à travers les couvertures des *Bijoux de la Castafiore* et de *Tintin en Amérique*, mais il est surtout présent à travers la photo en pied de l'acteur incarnant Tintin au cinéma, Jean-Pierre Talbot[515], une photo qui rime de manière frappante avec le médaillon représentant un Hergé présentant une ressemblance troublante avec le jeune homme qui incarne sa propre création...

Les titres tirés des films sont longtemps maintenus au catalogue : jusqu'à la fin de notre période, les titres sont sans interruption indiqués comme disponibles. Mais ils sont cependant bien vite relégués dans les entrailles du catalogue. Alors que les titres dessinés par Hergé se vendent avec régularité, la péremption de ces albums photographiques intervient visiblement bien plus vite. De fait, la couverture du catalogue 1968 témoigne d'un renversement de la perspective. Elle représente en effet des enfants assemblés devant un poste de télévision, regardant Tintin, Milou, le capitaine Haddock et le professeur Tournesol.

[515] Sur cette figure singulière de la galaxie tintinienne, voir le récit qu'il a tiré de cette expérience dans le cinéma : Jean-Pierre Talbot, *J'étais Tintin au cinéma.*, Bruxelles, Jourdan, 2007.



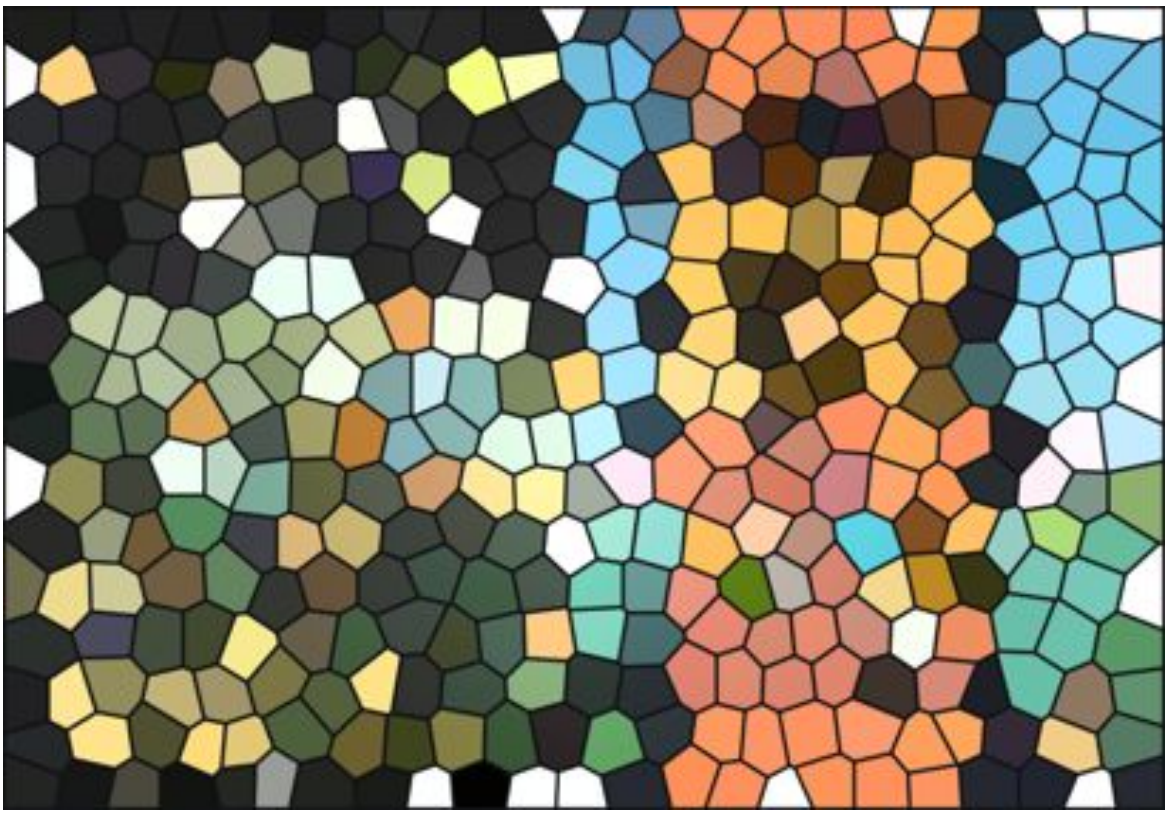
Ill. 73 *Catalogue Casterman* (collections) 1968. Tournai, Casterman, 1967

Ce catalogue, en représentant des enfants rassemblés devant la télévision pour suivre sur petit écran les aventures de héros de papier, met ainsi en scène un fantasme d'éditeur : le déplacement du lectorat enfantin des pages des livres au petit écran. Dans ce schéma, l'enfant se détournerait peu à peu de la lecture pour diriger son attention pour les aventures animées et, s'ils veulent préserver leurs fonds, les éditeurs seraient ainsi avisés de proposer des déclinaisons télévisuelles de leurs séries de papier. Ainsi, sur la couverture de ce catalogue pour l'année 1968, Tintin, Milou, Haddock et Tournesol sont représentés dans leur forme dessinée par Hergé ou l'un de ses collaborateurs, s'éloignant ainsi du modèle cinématographique. Alors que la première série de dessins animés produite par Belvision au début des années 1960 sur la base des albums d'Hergé n'avait suscité aucun album

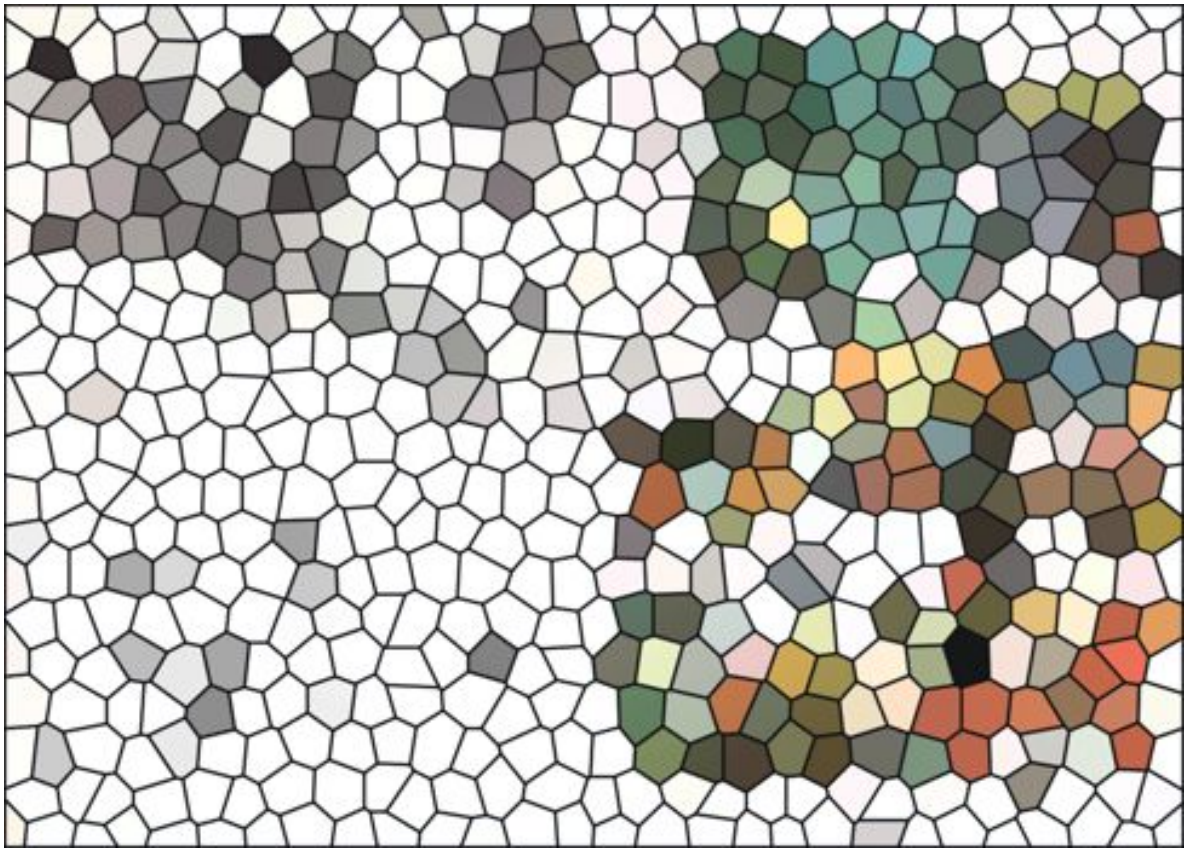
spécifique, les créations originales se prolongent en effet dans les pages des livres. Hergé n'y est certes pas mentionné comme auteur, mais sa qualité d'auteur de la série originale est rappelé en surtitre (« d'après les personnages de Hergé ») et un médaillon reprenant les figures de Tintin et Milou opère la jonction entre l'univers de papier et celui de pellicule. Lors de la sortie de l'album *Tintin et le lac aux requins*, en 1973, le dispositif adopté s'éloigne davantage encore de la série d'Hergé, dont le nom n'est nulle part présent en couverture, pas plus que la série d'origine. Tout se passe comme si Hergé avait voulu prendre bien davantage ses distances avec cette réalisation dont Greg a endossé la responsabilité, et dont Hergé était notoirement mécontent[516].

De fait, le dispositif narratif des albums explique que la confusion est bien plus aisée dans le cas de *Tintin et le lac aux requins* : reprenant les vidéogrammes d'un dessin animé, sous forme de cases agrémentées de dialogues dans des bulles, l'ouvrage est davantage susceptible d'être attribué par les lecteurs à Hergé, alors que *Tintin et le mystère de la Toison d'Or* et *Tintin et les oranges bleues,* albums où les photogrammes du film sont accompagnés de lourds blocs de textes, ne peuvent guère être confondu avec les albums. Afin de ne pas entretenir d'éventuelles confusions, l'album n'est guère mis en avant ; alors que la sortie de *Tintin et le mystère de la Toison d'Or* se manifestait par la reprise de la photo de couverture en ouverture du catalogue Casterman, *Tintin et le lac aux requins* ne semble guère présent dans le catalogue que de manière quasi honteuse ; il faut dire que la qualité très médiocre de l'adaptation, manifestement bâclée, ne devait guère inciter à fanfaronner... Afin de lever définitivement toute ambiguïté, le dessin de couverture figurant Tintin est d'ailleurs encadré dans un simulacre de film rappelant la nature cinématographique de ces images imprimées. Pourtant, au quatrième plat, à l'inverse, le paratexte englobe « les aventures de Tintin au cinéma » dans la catégorie des « albums d'Hergé »...

[516] Voir par exemple les propos qu'il tient sur le plateau de *Samedi soir,* 9 décembre 1972 (archive INA). Hergé y parle avec Philippe Bouvard du film qui sort quelques jours plus tard avec un manque d'enthousiasme manifeste.



Ill. 74 ***Tintin et le mystère de la Toison d'Or*** **(1962),** ***Tintin et le lac aux requins*** **(1973) : deux inscriptions variées, par la couverture, dans le prolongement des albums dessinés**



Ill. 75 Tintin et le mystère de la Toison d'Or, Tintin et le lac aux requins : deux prolongements de films ; des modalités d'articulation du texte et de l'image radicalement différentes.

Ce type de dispositif, séparant nettement les albums dessinés des albums adaptant les adaptations audiovisuelles, se retrouve dans les quelques albums adaptant des films (en prises de vue réelles ou animées) inspirés d'une série dessinée. La sortie de *La Ballade des Dalton*, en 1976, ou des *Douze travaux d'Astérix*, en 1986, obéissent ainsi au même processus de distanciation formelle par rapport à la série originelle. Les adaptations audiovisuelles offrent ainsi aux albums de bande dessinée une vitrine supplémentaire, en explorant une clientèle élargie ; elles explorent également d'autres formes de l'album, dans des articulations texte / image aux frontières de la bande dessinée, voire franchement au-delà, et dans des couvertures qui doivent jouer sur le rappel de la série originelle, tout en s'en démarquant nettement, dans un équilibre délicat à trouver.

À partir du début des années 1980, la place croissante occupée par la télévision dans les divertissements enfantins modifie la donne. Comme le relève Géraldine Poels, « si la télévision refuse officiellement de segmenter son public, les enfants sont, avec les femmes, le premier public-cible de la télévision, puisqu'une émission spécifique leur est consacrée dès octobre 1949[517] ». La télévision ne faisait alors que reprendre des segmentations déjà classiques au sein des autres médias ; à partir de 1955, le programme du jeudi est même segmenté en séquences par tranches d'âges[518]. Mais l'offre télévisuelle reste limitée par la diffusion de l'équipement[519], le faible nombre de chaînes et le poids des prescriptions morales et éducatives[520]. Aussi, ce sont « les téléspectateurs qui grandissent dans la deuxième moitié des années soixante-dix qui seront les véritables "enfants de la télé"[521] ». En effet, le temps d'antenne consacré aux enfants double à la dissolution de l'ORTF. Une enquête menée à la fin des années soixante-dix montre la généralisation de cette culture télévisuelle[522]. Des élèves de cours moyen, interrogés sur leurs personnages d'enfants préférés dans les médias (livres, illustrés, films et télévision), citent en trio de tête des héros de feuilletons télévisés : Rusty (*Rintintin*), Delphine (*L'Âge heureux*) et Sébastien (*Belle et Sébastien*) ; Tintin arrive seulement en cinquième position... Interrogés en outre sur leurs sujets de conversation avec leurs camarades, 74 % des enfants citent la télévision.

[517] Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur*, *op. cit.*, p. 396. « Télévisius », diffusée une heure tous les jeudis, se destine en effet à un public enfantin.
[518] *Ibid.*, p. 398.
[519] Voir sur ce point Isabelle Gaillard, *La télévision : Histoire d'un objet de consommation*, Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS, 2012.
[520] Voir sur ce point Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur*, *op. cit.* Elisabeth Baton-Hervé, *Les enfants téléspectateurs*, *op. cit.*
[521] Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur*, *op. cit.*, p. 404.
[522] Marie-José Chombart de Lauwe et Claude Bellan, *Enfants de l'image: enfants personnages des médias, enfants réels*, Paris, Payot, 1979.

Bien que les illustrés et romans jeunesse soient toujours beaucoup lus, l'offre est pléthorique et très diversifiée. C'est donc le petit écran qui offre le « fonds commun » des conversations des cours de récréation[523]. Les émissions pour la jeunesse progressent entre 1983 à 1989 de façon plus importante que les autres programmes, passant de 535 heures en 1983 à 3 326 heures annuelles[524]. Entre produits dérivés et créneaux publicitaires, les émissions pour enfants génèrent alors des profits considérables, bousculant les équilibres de l'édition de bande dessinée pour la jeunesse. L'intérêt accru des éditeurs pour les adaptations audiovisuelles et les produits dérivés qu'ils peuvent en tirer trouve ici l'une de ses principales sources.

Le rôle des éditeurs d'albums devient alors double : fournir clés en mains des univers de papier à décliner pour le petit écran d'une part, et offrir des débouchés sous forme d'albums aux créations télévisuelles, lorsqu'elles ne reposent pas déjà sur des albums. *Yakari* peut incarner l'un des exemples des stratégies déployées par les éditeurs pour capitaliser sur leur fonds dans le nouvel univers multimédiatique. Le cas de figure inverse, la déclinaison de produits dérivés reprenant un univers télévisuel, prolonge en partie les stratégies mises en œuvre dans le cas des sorties au cinéma des films adaptés de *Tintin, Astérix* ou *Lucky Luke*. Mais elles tranchent alors par leur ampleur et l'intégration des opérations. Le fascicule distribué aux libraires à l'occasion de la diffusion sur Antenne 2 des *Mondes engloutis* offre un aperçu de l'intégration des opérations. « L'aventure commence à la télé... et se poursuit dans votre librairie avec Casterman », essaie de convaincre ce dépliant. La série télévisée offre une tentative de réponse française au flot des productions importées ; coproduit par RMC Audiovisuel, Hachette, Antenne 2, la Compagnie générale du jouet et le Ministère de la Culture, le dessin animé est diffusé à partir de septembre 1985, par épisodes d'une demi-heure. Simultanément à la diffusion, Casterman prépare une opération commerciale de grande envergure, prévoyant non seulement des albums de bande dessinée en 32 pages, mais aussi des « récits photos » en 24 pages, et des albums posters en format à l'italienne (30x40 cm), ainsi qu'une PLV comprenant présentoirs sur pied et frises pour vitrines. L'éditeur prépare donc simultanément des albums de bande dessinée reprenant les épisodes diffusés à l'écran, mais redessinés à l'occasion du passage sur papier, tandis que les « récits photos » offrent un dispositif différent, comme le précise ce même prospectus. « Tirées du film et encadrées

[523] Géraldine Poels, *La naissance du téléspectateur*, *op. cit.*, p. 404.

[524] Sylviane Saincy, *La télévision en genre et en nombre: analyse par genre du temps d'antenne et du temps d'écoute entre 1983 et 1991*, Bry sur Marne, Institut national de l'audiovisuel, 1992.

par des dessins stylisés qui en forment l'arrière-plan, les photos choisies servent une narration qui engendre elle-même de multiples images, suscitant constamment l'imagination des enfants et se référant à l'univers fait de rêves et de jeux qui leur est propre[525] ». Cette série nous semble donc emblématique d'un basculement significatif dans l'édition de bande dessinée. Jusqu'alors, les adaptations concernaient des œuvres déjà inscrites au catalogue (*Tintin, Les Chevaliers du ciel*...), tandis que les séries développées spécifiquement pour la télévision sont reprises par des éditeurs plus en marge du paysage de l'édition, soit économiquement (les éditions O.Z.), soit symboliquement (les éditions G.P., qui signent par exemple au début des années 1980 les albums réalisés sur la base des *Mystérieuses cités d'or*). Au milieu des années 1980, les éditeurs les plus importants se rallient à ce nouveau paysage médiatique des loisirs enfantins qui semble se dessiner sous leurs yeux.

Ainsi, au début des années 1980, il semble que pour les éditeurs de bande dessinée, le centre de gravité se déplace ; le modèle d'intégration de la production de bande dessinée aux industries culturelles des divertissements pour l'enfance offre ainsi une voie de rentabilisation pour des éditeurs entrés dans une phase d'incertitude. Cette tentation s'opère sur fond d'une dissociation croissante des marchés de l'édition pour enfants et pour adultes. Alors que l'édition adulte lorgne sur un ancrage générique et sériel renforcé, certains éditeurs ambitionnent également la reconnaissance culturelle du médium. Tandis que la tension avant-garde / mainstream travaille de plus en plus le secteur adulte, l'édition enfantine paraît chercher sa rentabilité dans la déclinaison de produits télévisuels, qu'il s'agisse d'adaptations de bandes dessinées ou de novellisations en bande dessinée de dessins animés.

[525] Fascicule publicitaire *Les Mondes engloutis*. Tournai, Casterman, sd [1985], non paginé. Ces illustrations ne sont pas réellement des photogrammes des dessins animés, mais des photographies des celluloïds et décors originaux, avec des compositions parfois légèrement différentes du dessin animé au film.

Les quatre décennies qui suivent l'adoption de la loi sur les publications destinées à la jeunesse correspondent donc à un déplacement du centre de gravité éditorial de la bande dessinée. Le paradigme éditorial qui fait de l'album un sous-produit de l'illustré, marginal économiquement sinon symboliquement, cède à partir des années 1960 sous l'effet conjugué de l'élévation du niveau de vie des Françaises et des Français et des recompositions des pratiques culturelles. L'élévation du niveau de vie fait entrer les enfants et les jeunes dans l'ère de la consommation de masse et permet, pour une frange d'entre eux en tout cas, d'accéder à une forme d'autonomie financière dans l'accession aux loisirs. Après la sortie au cinéma ou le disque, l'album peut ainsi devenir un achat des jeunes, faisant ainsi échapper l'album à la seule temporalité des étrennes.

Les caractéristiques formelles de l'album des années 1950 s'ancrent très largement dans les publications de l'entre-deux-guerres. Mais l'abaissement des prix et l'élargissement du lectorat élargissent le lectorat de ces albums ; par ailleurs, la stabilité du paysage éditorial français permet de maintenir pendant plusieurs décennies des séries qui ont ainsi le temps de s'ancrer dans le paysage culturel. Si les options formelles peuvent diverger d'un éditeur à l'autre, ou d'une collection à l'autre, le cadre générique et sériel reste prédominant : le héros masculin et blanc, au métier généralement bien identifié et s'inscrivant dans un ensemble de conventions génériques prédéfinies, constitue indubitablement la règle.

Dans le même temps, les recompositions des pratiques culturelles font apparaître au grand jour des pratiques de lecture adultes qui deviennent de plus en plus centrale dans la délimitation du périmètre du « neuvième art ». L'album va alors simultanément se banaliser dans les achats culturels et dans les possessions des foyers français, et faire l'objet de pratiques distinctives nouvelles. Porteur de la légitimité du codex, l'album est en effet investi d'une fonction de construction d'une bande dessinée « adulte ». À partir du milieu des années 1970, l'album devient ainsi l'un des véhicules privilégiés de la légitimité en construction, ainsi que l'un des espaces privilégiés d'expérimentations formelles et narratives menées par des auteurs ambitionnant de renouveler la bande dessinée.

Mais l'album de bande dessinée se renouvelle également par ses marges. Le petit format exerce une influence déterminante sur le paysage éditorial, en incarnant un autre modèle éditorial, en attirant peut-être un lectorat différent, et en suscitant, en tout cas, des pratiques de lecture différentes. Le modèle alternatif proposé par le petit formé révèle, de près, une porosité des frontières entre les deux mondes bien plus importante que l'on ne

soupçonnait jusqu'à présent. La récurrence des expériences de livres de poche de bande dessinée témoigne également de la récurrence des explorations par les éditeurs d'autres formes de publication de la bande dessinée. Enfin, les adaptations multimédiatiques de la bande dessinée permettent de prolonger et décliner des séries de papier, et suscitent en retour des récits et des dispositifs narratifs nouveaux.

L'effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990

Ce travail s'attache à éclairer la spécificité éditoriale de la bande dessinée en France, en incluant auteurs et éditeurs wallons et suisses. L'histoire de la bande dessinée s'est largement centrée sur les contenus et repose sur un corpus restreint d'œuvres. Nous renouvelons cette approche par une étude des modalités de publication propres à la France entre 1950 et 1990, de la mise en place d'une censure luttant contre la bande dessinée aux bouleversements éditoriaux des années 1990.
Publiée essentiellement sur des supports périodiques au début de notre période, la bande dessinée entame une migration vers la sphère du livre ; le passage à l'album devient massif dans les années 1970 et fragilise l'essentiel des titres de presse. Nous interrogeons donc la manière dont une forme de publication fait sens, en examinant comment ce basculement d'un support à l'autre modifie les pratiques éditoriales, auctoriales, les médiations et les pratiques de lecture, ainsi que le statut culturel attaché au 9e art.
Cette thèse restitue d'abord le paysage éditorial de l'album de bande dessinée et les mouvements d'intense renouvellement qui l'affectent au seuil des années 1950, au milieu des années 1970 et à la fin des années 1980. Elle s'intéresse ensuite aux supports de publication en montrant la variété des formes mobilisées pour déployer la bande dessinée dans l'espace du livre, et la manière dont ces formes affectent les rythmes narratifs et encadrent des pratiques de lecture singulières. Enfin, nous étudions la variété des médiateurs qui encadrent les pratiques de lecture, des censeurs aux bédéphiles, en passant par les éducateurs, les bibliothécaires ou les libraires.

The Codex Effect: When Comics Turn into Books. The Comics 'Album' in France from to 1990.

This work aims to cast a light on the French publishing system of comics strips, and includes French-speaking parts of Belgium and Swiss. The history of comic strips is focused on thematical approaches and relies on a restricted canon. Our work studies the originality of french-speaking countries regarding the publishing of comic strips from the 1950s to the 1980s, between the setting of a strong censorship to the upheaval of the 1990s.
In the 1950s, the comic strips books, named 'albums' in France after children's books, meet great success, and by the mid-1970s these albums have become widespread in the comics industry, to the extent that traditional magazines are embrittled. This early and massive shift from one support to the other raises a lot of questions on the way the works of art are broadcasted and, on a broader level, how a publishing format transforms the meaning, the reading experience and the status of the comic strips, helping *bande dessinée* becoming the 9th art.
Our works starts by focusing on the publishers, and analyses the cyclical movements of renewal of the comics industry in the beginning of the 1950s, in the mid-1970s and the end of the 1980s. Then we describe a variety of formats used to publish comic strips and we analyse the way it transforms narrative rhythms. Finally we study the numerous comic strips entrepreneurs who rule reading practices: censors, librarians, booksellers, fans...
Between the history of reading, material bibliography and the study of censorship, this study aims to propose new perspectives in the field of comics studies as well as book history.

Mots-clés : album ; bande dessinée ; bibliographie matérielle ; bibliothèques ; canon ; censure ; édition ; librairie ; livre ; patrimoine ; pratiques de lecture

Keywords : Album ; Authorship ; Bande dessinée ; Book ; Bookshops ; Censorship ; Comic strips ; Heritage ; Libraries ; Material bibliography ; Readership ;

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC)

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

47, Boulevard Vauban - 78047 Guyancourt Cedex