



HAL
open science

”Travailler dans les Petits Mickeys” : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968

Jessica Kohn

► **To cite this version:**

Jessica Kohn. ”Travailler dans les Petits Mickeys” : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968. Histoire. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018US-PCA024 . tel-02147283

HAL Id: tel-02147283

<https://theses.hal.science/tel-02147283>

Submitted on 4 Jun 2019

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ – UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

École doctorale 514 : EDEAGE – Études anglophones, germanophones et européennes

Équipe d'accueil ICEE - Intégration et coopération dans l'espace européen

Thèse de doctorat

Spécialité : Histoire

Présentée par

Jessica KOHN

« Travailler dans les Petits Mickeys »

Les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique

de 1945 à 1968

Thèse dirigée par Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet

Soutenue le 11 juin 2018

Devant un jury composé de :

Rapporteurs

Philippe KAENEL, professeur associé d'histoire de l'art contemporain

à l'Université de Lausanne

Sylvain VENAYRE, professeur d'histoire contemporaine à l'Université Grenoble-Alpes

Examineurs

Jean-Paul GABILLIET, professeur d'études nord-américaines

à l'Université Bordeaux-Montaigne

Laurent MARTIN, professeur d'histoire contemporaine

à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Emmanuelle PICARD, maîtresse de conférences en histoire contemporaine

à l'École normale supérieure de Lyon

Marie-Ève THÉRENTY, professeure de littérature française

à l'université Paul Valéry Montpellier 3

« Travailler dans les Petits Mickeys » : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968

Ce travail s'attache à étudier la profession de dessinateur-illustrateur en France et en Belgique francophone de 1945 à 1968. La profession a longtemps été étudiée sous le seul prisme de la bande dessinée ou du dessin de presse politique. Grâce à une approche prosopographique et à l'étude de 400 trajectoires professionnelles, nous montrons que le métier de dessinateur est polyvalent dans les années 1950 et 1960, touchant autant à l'illustration qu'au dessin politique ou à la bande dessinée. Les dessinateurs sont dépendants du marché et multiplient les lieux de publication comme les pratiques graphiques, en particulier au sein des illustrés. Nous avons privilégié ce support pour appréhender la pratique professionnelle des dessinateurs du corpus.

La polyvalence des dessinateurs et leur dépendance vis-à-vis du marché a des conséquences directes sur la manière dont ils construisent et définissent leur métier, en termes d'auto-représentation, de sociabilités comme de revendications. Le statut de journaliste devient un point d'ancrage pour nombre d'entre eux, apparaissant comme le meilleur moyen de bénéficier des acquis sociaux qui concernent la société salariale de la France et la Belgique des Trente Glorieuses. Dans le même temps, certains aspirent malgré tout au statut d'indépendant.

Les dessinateurs endossent également leur rôle de journalistes dans leurs productions graphiques : leur travail pour la presse et les ouvrages à grand tirage fait d'eux des observateurs visuels de la société des Trente Glorieuses, dont ils transmettent les valeurs, les innovations et les questionnements. C'est dans ce contexte que s'imposent, parfois conjointement, le dessin absurde et la bande dessinée, sans pour autant qu'il s'agisse déjà de spécialisations professionnelles.

Mots-clés : bande dessinée, dessin, illustration, journalistes, passeurs culturels, presse, professions culturelles

«Being a funnies maker»: cartoonists in France and in Belgium from 1945 to 1968

This dissertation documents the cartoonist's trade in France and francophone Belgium from 1945 to 1968. Although this career has been traditionally addressed through the prism of comic art or political cartooning, this study based on a prosopographic approach and the analysis of 400 professional trajectories demonstrates that in the 1950s and 1960s, the trade was a multi-faceted one, in so far as cartoonists were equally likely to produce illustration art, political cartoons, or comics. Their dependence on the market typically brought them to rely upon multiple accounts and graphic techniques, particularly in comic magazines—the medium most closely analyzed in this study to comprehend their professional practices.

The cartoonists' versatility and dependence on the market directly conditioned how they perceived and defined their jobs in social, political, and legal terms. For most of them being identified as journalists became a recurring goal as the best means to take advantage of the same benefits and rights as wage-earners in post-World War II France and Belgium. Yet a minority valued self-employment.

In their graphic productions many cartoonists fulfilled functions similar to those of journalists. Both in the mainstream press and mass-produced books they observed and recorded the values, innovations, and collective interrogations of their national societies in the postwar decades. It was against this background that comics and nonsense cartooning became established graphic forms, although they were often practiced by the same individuals.

Key-words: cartoon, comics, cultural mediators, cultural professions, illustration, journalists, press

Mes remerciements vont d'abord à Laurent Martin et à Jean-Paul Gabilliet, pour leur aide précieuse, tant au moment de la définition de mon projet que tout au long de mon travail ; aucune demande, aussi saugrenue ou pointue soit-elle, n'a été laissée sans réponse. Quant à mes échanges féconds avec Emmanuelle Picard, ils m'ont permis de pousser toujours plus loin mes analyses.

Je tiens également à remercier le LARHRA et l'équipe du projet Symogih : l'aide précieuse de Vincent Alamertery et de Francesco Beretta m'a donné les moyens de mener efficacement mon analyse de données.

Ce travail n'aurait pas eu le même intérêt si Jacques Cardon, Jean Chakir, Nicole Constant, Michelle Daufresne, Alain Dubouillon, Nadine Forster, Hachel, Pierre Le Goff, Jean-Claude Mézières, Henri Morez (†), Julio Ribera, Claude Soleillant et François Walthéry n'avaient pas voulu répondre à mes questions. Mes remerciements vont tout particulièrement à Jean Chakir et Pierre Le Goff, qui m'ont ouvert leurs passionnantes archives privées.

C'est grâce à Marjorie Morville, à la CCIJP, que j'ai eu accès au fonds d'archives phénoménal de la Commission de la carte, et c'est elle qui m'a guidée dans ses dédales. Je remercie également Bernard Desmaele, qui m'a laissé explorer à ma guise les Archives de l'État belge à Tournai et Philippe Capart, pour m'avoir transmis toute la documentation qu'il pensait susceptible de m'aider.

J'ai été accueillie à bras ouverts dans toutes les écoles d'art que j'ai visitées, à Paris comme à Bruxelles et à Liège. Michel Servais a bien voulu m'expliquer le fonctionnement de l'École Saint-Luc de Liège pour compenser l'absence d'archives, tandis que Georges Mayer a préparé pour moi les dossiers susceptibles de m'intéresser à l'ARBA, me facilitant grandement la tâche.

Grâce aux Bréchois.e.s, mon plaisir à faire de la recherche ne s'est jamais éteint : qu'ils et elles soient remercié.e.s de leur aide, de leur écoute patiente et de leur enthousiasme. Jean-Charles Andrieu, Benjamin Caraco, Olivier Crépin, Benoît Crucifix, Isabelle Delorme, Julie Demange, Isabelle Guillaume et Côme Martin ont été présent.e.s tout au long de mon travail et n'ont hésité ni à me relire ni à répondre à mes questions. Mes remerciements se tournent par-dessus tout vers Julien Baudry, à l'exigence implacable, Sylvain Lesage, qui m'aura soutenue et donné confiance en moi jusqu'au dernier moment, et Pierre Nocerino, mon conseiller spécial es sociologie.

Ma famille m'a entourée d'une présence réconfortante pendant toutes mes études sans jamais douter de moi. Ils m'ont appris le pouvoir de l'autodérision, des jeux de mots et de l'humour noir ; et, depuis ce jeudi de l'année 1998 où fut ramené de la bibliothèque un drôle d'album vert imitant un carton à dessin, ils m'ont donné l'envie et le courage d'étudier ce qui fait l'objet de cette thèse.

J'ai une pensée pour tou.te.s celles et ceux qui m'entourent depuis longtemps et n'ont pas hésité à se mobiliser : Camille pour la relecture typographique, Lucie, pour les contacts utiles, Mathilde, pour les dernières retouches, mais aussi Clémence F, Clémence L, Clémence W-B, Colin, Elara, Emmanuel, Jérémie, Julie, Mona, Oury et Pauline, qui répondent toujours présent.e.s.

Merci aussi aux ami.e.s des Cyclofficines d'avoir soufflé une bouffée d'air différente sur ces trois dernières années. Merci surtout à Paul, Una et Vincent de m'avoir ouvert leur coin de bonheur drômois.

SOMMAIRE

SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	11
PREMIÈRE PARTIE : LE MÉTIER DE DESSINATEUR-ILLUSTRATEUR.....	53
CHAPITRE 1 : DEVENIR DESSINATEUR-ILLUSTRATEUR.....	55
CHAPITRE 2 : LES CARRIÈRES.....	137
DEUXIÈME PARTIE : AVOIR LE DESSIN POUR MÉTIER.....	219
CHAPITRE 3 : LES CONDITIONS DE TRAVAIL.....	221
CHAPITRE 4 : S’AFFIRMER COMME DESSINATEUR.....	323
TROISIÈME PARTIE : DESSINER ET TRANSMETTRE.....	439
CHAPITRE 5 : LE SAVOIR ILLUSTRÉ.....	441
CHAPITRE 6 : DES INTERMÉDIAIRES CULTURELS.....	531
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	637
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	653
ANNEXES.....	685
TABLES ET INDEX.....	852

Sigles et acronymes

ARBA Académie royale des Beaux-Arts (Bruxelles)

CCIJP Commission de la carte d'identité des journalistes de presse

EGBD États généraux de la bande dessinée

ENSAD École nationale supérieure des Arts décoratifs (Paris)

ENSBA École nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris)

INA Institut national de l'audiovisuel

INSEE Institut national de la statistique et des études économiques

ORTF Office de radio-télévision française

RTBF Radio-télévision belge francophone

SONUMA Société de numérisation et de commercialisation des archives audiovisuelles

Syndicats par ordre chronologique

SDH Société des humoristes (1905-1950)

UADF Union des artistes dessinateurs français (1925-1964)

APDP Association professionnelle des dessinateurs parlementaires (1929-1945)

SDJ Syndicat des dessinateurs de journaux (1936-1946)

SDJE Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (1946-1961)

SDPE Syndicat des dessinateurs de presse enfantine (1961-1969)

SNAD Syndicat national des artistes dessinateurs (1964-1969)

SNDP Syndicat national des dessinateurs de presse (1969-)

UNPI Union nationale des peintres-illustrateurs (1969-)

Note

Nous avons adopté la convention typographique suivante :

- Pif renvoie au personnage ;
- « Pif » ou « Pif le chien » désigne une publication dans un périodique ;
- *Vaillant, le journal de Pif* signale le titre d'un périodique ou d'un album.

De plus, les illustrés ayant été le plus souvent consultés sur micro-films ou dans des volumes recomposés où les pages n'apparaissent pas toujours, nous avons précisé la date exacte de chaque numéro cité, mais non sa page.

Enfin, les entretiens menés dans les fanzines étant le plus souvent non-titrés et rarement signés, nous indiquons seulement chaque numéro concerné et la page de la citation.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Nous faisons un métier où il faut se faire à tout et répondre à la demande. [...] Et puis, il faut dire que ce n'est pas toujours marrant de travailler, que faire des « petits mickeys » c'est assez fastidieux et qu'on a souvent besoin de s'aérer, et puis on aime bien le changement... Alors, passer d'un genre à un autre, au fond, c'est pas désagréable, ça permet de voyager tout en restant rivé à sa table à dessin¹.

L'auteur de ces propos, Noël Gloesner (1917-1995), a dessiné pour la presse française professionnelle pour enfants et pour l'illustré de bande dessinée *Chouchou*. Plusieurs remarques peuvent être faites sur la manière dont il décrit son travail. D'une part, il utilise l'expression des « petits mickeys » pour désigner la bande dessinée ; d'autre part, il insiste sur le caractère polyvalent de son activité qui lui permet dans son cas de pratiquer à la fois la bande dessinée et l'illustration ; enfin, il intègre sa pratique professionnelle à la logique économique de l'offre et de la demande et donc du marché, mettant en avant le caractère potentiellement pénible de son métier. Son discours est donc l'occasion d'entamer une réflexion sur les différentes manières d'appréhender la profession de dessinateur-illustrateur dans les années 1950 et 1960.

Parler de « petits mickeys » n'a rien d'anodin : selon la critique de bande dessinée Yves Frémion, il s'agit d'une « appellation populaire » qui « s'employait avant-guerre » de manière « évidemment méprisant[e]² ». Ces « petits » dessins seraient en effet destinés à un public lui-même qualifié par cet adjectif réducteur et reproduiraient ou copieraient un modèle venu des États-Unis, réalisés par des dessinateurs qui « font » plutôt qu'ils ne dessinent. Une recherche concernant cette expression parmi la base de données bibliographique de google books permet seulement de retracer la première mention de la souris américaine créée par Walt Disney en France et en Belgique francophone : en 1931, la *Revue du Cinéma* revient sur l'itinéraire de l'animateur³. Les premiers dessins de Mickey sont arrivés en France en 1930 dans le *Petit Parisien* par l'intermédiaire de l'éditeur Paul Winckler qui les édite ensuite en album chez Hachette avant de produire *Le Journal de*

1 *Hop* n° 8, juin 1976, p. 6.

2 Correspondance de l'auteure avec Yves Frémion, 23/06/2017.

3 *La Revue du cinéma*, Pierre Lhermine Éditeur, 1931, n° 20-29, p. 1836 [en ligne]. URL : https://books.google.fr/books?id=a2VTAAAAYAAJ&q=petits+mickeys&dq=petits+mickeys&hl=fr&sa=X&redir_esc=y, consulté le 28/08/2017.

Mickey à partir de 1934. À partir de cette date, l'expression aurait donc pu être popularisée pour parler de la bande dessinée de façon péjorative. Pourtant, elle désigne alors uniquement les dessins animés de court-métrage, qu'ils soient ou non produits par Walt Disney, et l'expression « comics » est privilégiée pour désigner la bande dessinée. Il n'y a par exemple aucune trace de l'expression « petits mickeys » dans les écrits de Georges Sadoul, auteur d'un des premiers pamphlets contre la bande dessinée en 1938⁴. Après-guerre, l'expression ne semble pas non plus être mentionnée dans les débats de la commission parlementaire précédant la loi de 1949, loi qui réglemente les publications pour la jeunesse en créant le délit de démoralisation de la jeunesse, avec la bande dessinée en ligne de mire et plus particulièrement la bande dessinée d'importation américaine, italienne, anglaise ou yougoslave⁵. N'étant utilisée ni dans le cadre officiel ni dans le cadre de la critique de la bande dessinée, l'expression des « petits mickeys » semble plutôt appartenir au langage commun adopté dans le milieu du dessin, d'autant qu'elle fait référence à une production culturelle populaire – c'est-à-dire dans ce cas destinée à la majorité de la population et appréciée par elle. Son caractère certes dédaigneux est d'ailleurs relativement inoffensif en comparaison de la virulence des attaques subies par la bande dessinée à partir de la fin des années trente. En 1966, dans un entretien pour la télévision belge, René Goscinny la mentionne avec légèreté en citant un ami qui lui reproche d'écrire des « Petits Mickeys avec toutes les onomatopées⁶ », tandis que Jean-Jacques Cartry signe un de ses dessins dans *Pilote* du paraphe « texte et Petits Mickeys⁷ ». Peut-être à la fois par réaction à la confusion qui existait alors entre le dessin animé et la bande dessinée, mais également en raison de son caractère relativement anodin, les acteurs du monde de la bande dessinée – dessinateurs, scénaristes, public, bédéphiles – s'emparent de cette expression pendant les années 1970, de façon parodique ou simplement descriptive. La première mention francisée apparaît en 1971 dans un éditorial du scénariste Jean-Marie Pélapat (alias Guy Hempay) dans *Pilote*⁸. Yves Frémion crée par la suite en 1972 un fanzine intitulé *Le Petit-Miquet qui n'a pas peur des gros*, avant de nommer sa rubrique dans *Charlie-Mensuel* à partir de 1974, « Les

4 Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants*, Paris, Bureau d'édition, 1938.

5 Thierry Crépin, « Haro sur le gangster ! » : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954, Paris, CNRS éd, 2001. Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits : par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2007. Laurent Martin, « La vraie chasse aux sorcières : comics et bande dessinée entre censure, répression et autocensure en France, aux États-Unis et en Grande-Bretagne au tournant des années 1950 », *La matière et l'esprit*, avril 2013, p. 75-94.

6 « Goscinny et Uderzo », *Magazine d'information*, RTBF, 06/04/1966 [en ligne]. URL : <http://www.sonuma.be/archive/goscinny-et-uderzo>, consulté le 17/05/2017.

7 J-J Cartry, « Le métro raconté à Jules et Jim », *Pilote* n° 420, 09/11/1967.

8 « La charrue avant les bœufs », *Pilote* n° 604, 3/06/1971, p. 10.

Petits Miquets font les grandes oreilles » : c'est la première fois que l'orthographe est ainsi francisée. Dans les années suivantes, le dessinateur belge François Walthéry (1946 – nd) indique sur sa carte d'identité qu'il est « dessinateur de Petits Mickeys ». Quand Noël Gloesner cite l'expression en 1976, elle est descriptive ; elle lui permet de remettre en question la focalisation du métier de dessinateur sur un seul type de production dessinée et de contester le caractère « marrant » d'un métier qui, s'il consiste à produire un divertissement souvent destiné à un public enfantin, n'en est pas moins une pratique professionnelle et non un loisir. En d'autres termes, le discours de Noël Gloesner permet de renouer avec la réalité pratique et économique du métier de dessinateur-illustrateur, dans un sens plus élargi que celui de dessinateur de bandes dessinées. C'est là aussi le but de ce travail de recherche.

1. ÉLARGIR L'HORIZON DE L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE

1.1. Les dessinateurs-illustrateurs franco-belges pendant les Trente Glorieuses

Étudier le métier de dessinateur de 1945 à 1968 implique d'aborder le sujet de la bande dessinée. Si celle-ci est déjà pratiquée avant-guerre par un certain nombre de dessinateurs français et belges, elle devient un débouché économique important après-guerre. Alors que, au plus fort de leur expansion, les quotidiens accueillent selon Christian Delporte jusqu'à sept ou huit dessinateurs politiques après-guerre⁹, les illustrés pour la jeunesse en rémunèrent en moyenne entre une vingtaine et une trentaine par an, dont presque la totalité répondent au moins une fois à une commande de bande dessinée. Forts du succès de la bande dessinée par rapport aux caricatures, les quotidiens publient à leur tour des bandes dessinées après-guerre – ainsi des bandes horizontales et verticales publiées dans *France-Soir* et commandées aux dessinateurs du quotidien – tandis que le secteur de l'édition s'ouvre à la publication de bandes dessinées en albums qui constitue alors une « branche annexe de l'édition du livre pour enfants¹⁰ ». De ce point de vue, la bande dessinée participe à la redéfinition d'un métier hérité de l'univers

9 Christian Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, Thèse d'Etat, France, 1991, p. 841.

10 Sylvain Lesage, *L'effet codex: quand la bande dessinée gagne le livre : l'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, Thèse de Doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2014, p. 66.

de la presse et de l'illustration du XIX^e siècle, comme l'ont montré Philippe Kaenel¹¹ et à sa suite Christian Delporte¹². En raison de cette mutation, l'histoire officielle du dessin pendant les Trente Glorieuses s'est donc beaucoup construite autour de la bande dessinée, incluant celle-ci dans un espace franco-belge où se multiplient les échanges. Thierry Crépin et Pascal Ory¹³ ont montré comment la loi de 1949 et, plus encore, le développement esthétique et idéologique de la bande dessinée belge ont mené à « la fin de l'hégémonie américaine¹⁴ ». À leur suite, Sylvain Lesage a analysé comment les éditeurs belges, bénéficiant d'une « avance technologique certaine et d'un climat de tolérance plus grande à l'égard des récits en images » ont rencontré un « succès important dans le paysage de l'édition française pour la jeunesse¹⁵ », se développant hors des frontières wallonnes.

Pourtant, les dessinateurs de l'après-guerre, qu'ils soient français ou belges, sont encore largement polyvalents, pratiquant tour à tour la bande dessinée, l'illustration, le dessin de presse, le dessin d'humour et le dessin publicitaire. Même parmi les plus célèbres et les plus spécialisés d'entre eux, rares sont ceux dont la pratique est exclusive : l'illustrateur Sempé dessine ses premiers *Petit Nicolas* dans *Héroïc-Albums* en format BD, tandis qu'Uderzo illustre de nombreux romans pour l'éditeur Hachette au début de sa carrière. De ce point de vue, il est autant contestable d'étudier le métier de dessinateur uniquement du point de vue du dessin politique et de la presse adulte qu'il l'est de le circonscrire à la seule bande dessinée, voire à un seul genre de bande dessinée destiné à un public enfantin. Au contraire, parce que le métier de dessinateur englobe alors différents types de productions, de lieux de publication et de publics, il est pertinent d'adopter le vocable le plus large possible. Celui de dessinateur-illustrateur est d'autant plus approprié que les deux termes du syntagme se retrouvent à parts égales dans les discours des acteurs concernés. Il devient alors possible d'aborder les carrières des dessinateurs dans leur totalité et donc de comprendre l'évolution de leur métier plutôt que de se concentrer sur les mutations d'un seul type de production. À terme, ce changement de focale ne concerne pas uniquement la pratique du métier en tant que telle, mais également l'histoire de la bande dessinée. Comme le rappelle Julien Baudry,

11 Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.

12 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit.

13 Pascal Ory, « Mickey Go Home! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, n° 4, p. 77-88.

14 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 439.

15 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 67.

les premiers historiens de la bande dessinée ont privilégié une approche militante, cherchant à faire de celle-ci un objet légitime et « ont parfois eu tendance à [la] rendre trop autonome par rapport aux évolutions culturelles globales¹⁶ ». À l'instar de l'historiographie qui, depuis les années 1990, cherche à rompre avec une vision trop restrictive de ce mode d'expression¹⁷, la bande dessinée est ici replacée dans le contexte plus général de l'histoire du dessin : son évolution doit se comprendre conjointement à celle du dessin d'humour, de l'illustration et du dessin politique à partir des années 1950. Ce décloisonnement, Julien Baudry l'avait déjà proposé en étudiant à travers le parcours d'Alain Saint-Ogan « l'exemple des rapports entre dessin de presse, création pour enfants et bande dessinée » afin de mener le projet « d'une histoire culturelle conçue comme histoire des interactions entre les domaines culturels¹⁸ ».

L'élargissement du domaine d'études permet de prendre en compte la réalité économique et sociale de la pratique du métier de dessinateur-illustrateur dans le milieu éditorial, de la presse et – à la marge – de la publicité pendant les années 1950 et 1960. En effet, la polyvalence répond avant tout à une demande du marché et donc à une nécessité économique. Intervient alors un deuxième changement de focale : bien que la pratique du dessin soit considérée par l'INSEE jusqu'en 1975 soit comme une profession artistique, soit comme une profession culturelle, celle-ci n'en appartient pas moins au contexte socio-économique des Trente Glorieuses. De même que l'on ne peut étudier le métier de dessinateur de bande dessinées sans comprendre celui de dessinateur-illustrateur, il est impensable de se contenter du seul contexte culturel pour appréhender correctement cette activité. Il s'agit donc de la situer temporellement – de 1945 à 1968 – et spatialement – en France et en Belgique francophone – tant pour éclairer son fonctionnement que, peut-être, lui permettre d'éclairer d'autres mécanismes à plus grande échelle.

Comme la plupart des pays occidentaux, la France et la Belgique connaissent à partir de 1945 une période de forte croissance économique et d'amélioration de leurs conditions de vie qui perdure jusqu'au premier choc pétrolier en 1973. Cette période est désignée comme celle des « Trente Glorieuses » depuis la publication de l'ouvrage éponyme de

16 Julien Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'oeuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, Thèse de Doctorat, Université Paris Diderot, Paris 7, 2014, p. 12.

17 Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Paris, les Impressions nouvelles, 2009. Pascal Ory et al., *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012. Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006.

18 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 15.

Jean Fourastié¹⁹. Tout en s'enrichissant, les sociétés se tertiarisent et favorisent l'ascension des classes moyennes salariées qui bénéficient dès la Libération de nombreux acquis sociaux. Les deux pays réforment leur modèle de sécurité sociale selon les inflexions proposées par le modèle de l'État-providence : l'assurance chômage, l'assurance maladie, la retraite, deviennent des droits assurés par l'État. De nombreux groupes professionnels, à l'instar des journalistes, se calquent sur ce modèle : en France, les pigistes sont reconnus comme salariés en 1957 tandis que les journalistes belges de la presse générale accèdent à un statut professionnel similaire en 1963. Christian Delporte avait déjà noté une inflexion vers le journalisme chez les dessinateurs de presse politique depuis l'entre-deux-guerres²⁰ : celle-ci nous apparaît en fait se généraliser à l'ensemble de la profession. Pour la plupart des dessinateurs-illustrateurs qui, en raison de leur polyvalence, participent aux organes de presse, l'aubaine est de taille : acquérir le statut de journaliste salarié leur permet de prétendre à une bien meilleure protection sociale que ne pourrait leur offrir le statut d'indépendant. Les premiers procès à ce sujet sont gagnés de manière individuelle, en 1962 par le dessinateur Latappy, en 1965 par Raymond Poïvet et en 1966 par Francis Josse. En 1968, le syndicat des dessinateurs de la presse enfantine [SDPE] lance une action de groupe auprès de la Commission de la Carte d'identité de journaliste de presse [CCIJP], annonçant le passage à une décennie de lutte collective qui permet d'installer ces acquis sociaux. Depuis 1936, et à la suite de la création du statut de journaliste professionnel par la loi Brachard l'année précédente, cette commission paritaire est en effet chargée de délivrer les cartes de journaliste professionnel. En cas de refus, le demandeur peut s'adresser à une commission d'appel puis à la juridiction administrative, ce que certains auteurs ne manquent pas de faire. Conjointement à ces démarches portées par différents syndicats, les conditions de travail des dessinateurs changent : même s'ils exercent encore souvent à domicile, ils sont plus régulièrement intégrés à une rédaction et travaillent parfois sur place. Les bureaux de dessin des grandes maisons d'édition (Dupuis, le Lombard, Fleurus) prennent exemple sur le travail de bureau, à tel point que les dessinateurs qui y travaillent peuvent être assimilés à des employés. Si ce cadre de travail n'est pas unique, il signifie néanmoins l'intégration des dessinateurs-illustrateurs à l'évolution sociétale des Trente Glorieuses. Pendant la période étudiée, un certain nombre d'entre eux cherchent donc à s'associer à

19 Jean Fourastié, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Éd. rev. et mise à jour., Paris, Fayard, 1979.

20 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit.

un groupe professionnel et à sa juridiction, les journalistes, et à une classe sociale, la classe moyenne salariée. Fait de tâtonnements, de retours en arrière, de crispations et d'avancées, ce processus éclaire sur l'évolution des classes sociales et de l'économie tertiaire pendant les Trente Glorieuses franco-belges.

Tout comme le journalisme plus généralement, le métier de dessinateur-illustrateur est une activité culturelle liée à la multiplication et à la massification des médias après la Seconde Guerre mondiale – un temps que d'aucuns qualifient comme l'ère médiatique de la culture de masse²¹. Par ailleurs, de manière plus ancienne, de même que le journalisme est associé à l'écriture, la fonction de dessinateur n'est pas étrangère à l'art visuel qui lui-même connaît des mutations dans l'Entre-deux-guerres, puis pendant l'après-guerre. Les dessinateurs sont donc associés à différents paradigmes culturels qui les inscrivent dans le contexte des Trente Glorieuses.

D'une part, leur participation aux médias fait d'eux des acteurs de la culture de masse, c'est-à-dire une culture destinée au plus grand nombre et aisément reproduite : la manière dont ils sont employés, les dessins qu'ils produisent, leurs principaux débouchés économiques dépendent du marché éditorial de la presse et du livre. Leur polyvalence même est un signe de la multiplication des objets culturels dans le cadre de la culture de masse.

D'autre part, leurs productions à destination d'un large public souvent enfantin dépendent de certains paramètres liés à la sphère politique, alors que les enjeux de la démocratisation scolaire et culturelle sont au cœur des politiques publiques en France et en Belgique. Pour les acteurs politiques et les pouvoirs publics, un des enjeux de l'après-guerre est en effet d'assurer l'accès du plus grand nombre à un socle de connaissances communes qui inclut le savoir scolaire comme les expérimentations artistiques contemporaines et rejette les divertissements jugés abêtissants voire démoralisants. Avec le vote de la loi de 1949 en France, dont un projet similaire fut proposé sans être adopté à l'assemblée belge en 1950, les publications des dessinateurs sont mêmes surveillées voire censurées. Se met en effet en place une Commission de surveillance et de contrôle qui s'assure de la bonne tenue des publications destinées à la jeunesse et à l'adolescence et particulièrement des récits en bande dessinée. La doctrine de la Commission influence durablement les dessins publiés pendant les années 1950 et 1960,

21 Jean-Yves Mollier, « Culture de masse » dans Christian Delporte et al. (eds.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 215.

se faisant le reflet des exigences des pédagogues et des législateurs. Les dessins publiés nous éclairent donc sur les exigences culturelles et scolaires des sociétés françaises et belges.

Enfin, les formations suivies par les dessinateurs comme les réseaux sociaux dans lesquels ils évoluent leur donnent l'occasion de développer des affinités personnelles et de développer un réseau d'influences culturelles et artistiques qui n'appartiennent pas nécessairement au canon défendu par les législateurs ou les pédagogues. De ce point de vue, la fin des années 1960 est souvent présentée comme un tournant, du moins dans l'histoire de la bande dessinée : « 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 adulte²² ». Dans le même temps, le dessin absurde et abstrait, qui est apparu dès l'après-guerre, gagne lui aussi du terrain et profite de nouveaux relais éditoriaux, notamment avec les publications d'Éric Losfeld et Jean-Jacques Pauvert. Alors que les débouchés économiques évoluent, la polyvalence des dessinateurs se modifie : il devient possible de se spécialiser pour répondre à la demande de certains marchés.

Cette histoire sociale, économique et culturelle du dessin est circonscrite à l'espace franco-belge dans sa limite francophone : Sylvain Lesage a montré comment, en Belgique, l'espace flamand et wallons restaient « largement hermétiques²³ ». Avant-guerre, cette réunion des deux territoires n'aurait pas été aussi évidente, même si certaines études soulignent l'importance des relations culturelles franco-belges dès l'Entre-deux-guerres²⁴. Cet espace est d'abord délimité par les conséquences de la loi de 1949 qui fut également pensée comme une loi protectionniste. À la demande du syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants [SDJE], un quota particulier fut imposé aux productions étrangères. Pour les dessinateurs, il s'agissait de fermer le marché français aux flancs américains, voire italiens, anglais et yougoslaves, dont les faibles prix étaient trop concurrentiels ; pour les législateurs, le but affiché était d'évincer les *comic books* des publications destinées aux enfants, leur lecture étant considérée comme malsaine et dangereuse. Si ce resserrement national s'applique légalement à la Belgique, Pascal Ory,

22 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 67.

23 *Ibid.*, p. 173.

24 Céline De Potter, *L'art belge en France durant l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Lille 3, Université libre de Bruxelles, en cours.

Thierry Crépin et Sylvain Lesage ont montré comment les deux marchés français et belges sont en fait amenés à collaborer en développant, au-delà des restrictions imposées par la loi, un nouveau style de bande dessinée. Les débouchés économiques français s'ouvrent aux grandes maisons d'édition belges comme Dupuis, Casterman ou Le Lombard, tous trois possédant un relais éditorial à Paris. Pascal Ory et Thierry Crépin identifient à cette période une « désaméricanisation » qui permit la naissance, l'expansion et la réussite de la bande dessinée franco-belge :

Un glissement d'hégémonie se produit pourtant dans les années cinquante, qui n'est pas seulement explicable par l'application de la loi de juillet 1949. Le dynamisme et le goût de l'innovation de deux éditeurs belges, Jean Dupuis et Raymond Leblanc, ont largement contribué à battre en brèche la domination américaine²⁵

L'expansion franco-belge du marché éditorial touche en fait l'ensemble des productions dessinées, les maisons d'édition tout juste citées publiant également nombre d'albums illustrés, tandis que les succès de certains dessinateurs d'humour se jouent d'un côté et de l'autre du Quiévrain, ainsi du dessinateur belge Picha (1942- nd). Malgré ce cloisonnement géographique éditorial, le milieu du dessin franco-belge accueille de manière croissante une population immigrée européenne. Alors que les dessinateurs se disent plutôt influencés par les États-Unis, ils côtoient des dessinateurs immigrés d'Europe du sud ou de l'est, tandis que de nombreux dessins anglais et scandinaves sont publiés à côtés de leurs propres récits. Ils développent donc une culture à la fois transatlantique et européenne. Dans les années 1970, l'arrivée sur le marché franco-belge de l'*underground* américain et l'immigration en France d'Hugo Pratt dirigent de nouveau le curseur vers les États-Unis et l'Italie, ralentissant le développement d'une culture européenne de la bande dessinée ; dans le même temps, les dessinateurs d'humour français et belges sont plus souvent appelés à collaborer avec les États-Unis, ce qui élargit également leur horizon géographique.

En fin de compte, ce n'est qu'au terme de cette réflexion que la bande dessinée apparaît comme centrale pour comprendre l'évolution du métier de dessinateur-illustrateur. Dans l'appréhension de l'espace franco-belge du dessin d'une part ; d'autre part, parce que son rôle culturel problématique impose aux dessinateurs de se positionner par rapport aux exigences culturelles et scolaires de leur époque ; enfin, car sa présence croissante dans l'ensemble de la presse et les conditions de travail afférentes accélèrent l'évolution du

25 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 448.

métier de dessinateur vers le journalisme. Pendant la période, un certain type de dessin d'humour, porté vers l'absurde et par l'humour noir, partage lui aussi ces caractéristiques ; ce n'est qu'au cours des années 1970 que ces deux aspects du dessin commencent à se désolidariser et que, la spécialisation l'emportant sur la polyvalence, la profession de dessinateur-illustrateur semble perdre son unité.

1.2. L'histoire à la rencontre de la sociologie

1.2.1. Une histoire sociale et culturelle du dessin

Les années 1945-1968 en France et en Belgique correspondent à une étape importante du métier de dessinateur-illustrateur, tant du point de vue économique et social que culturel et international. Membres de la classe moyenne, les dessinateurs des Trente Glorieuses se reconnaissent dans le statut de journaliste salarié ; travaillant de manière polyvalente à destination du plus grand nombre (et notamment pour les enfants) ils s'inscrivent avec plus ou moins d'heur dans les logiques culturelles et scolaires des politiques publiques ; concurrencés et influencés par les États-Unis, ils développent un espace de travail à la fois binational et européen. Parce qu'elle est inscrite au cœur de processus déterminants pour les années 1950 et 1960, la profession de dessinateur donne un aperçu de la société salariale de l'après-guerre et de son fonctionnement médiatico-culturel. De la même manière, les dessins renseignent sur le contexte socio-culturel dans lequel ils sont produits et ce d'autant plus que, proches du journalisme, les dessinateurs passent par le langage des médias et celui des images qui permettent de documenter leur époque. Pour appréhender cette situation socio-professionnelle dans toute son étendue, il est nécessaire d'élargir l'horizon de l'histoire culturelle de la bande dessinée et de proposer, plutôt, une histoire économique, sociale et culturelle du dessin, se rapprochant en cela des objectifs que se sont donnés les théoriciens de l'histoire culturelle. Pascal Ory présente bien cette dernière comme une modalité de l'histoire sociale, impliquant des méthodes plurielles qui associent analyse des représentations et analyse des pratiques sociales²⁶. Plus encore, il affirme que si « une position jusqu'au-boutiste affirmerait sans doute que cette trilogie création-médiation-loisir est inutile et que tout est médiation [...] c'est précisément la prise en compte du

26 Pascal Ory, « Qu'est-ce que l'histoire culturelle ? » dans *Université de tous les savoirs. L'histoire, la sociologie et l'anthropologie*, Paris, Odile Jacob, 2002, vol.2, p. 93-106.

social qui conduit à maintenir la distinction entre trois catégories²⁷ ». L'histoire culturelle se donne alors pour tâche, bien plus que de se contenter d'une simple évocation des représentations, de « mettre au jour les conditions de production, les instances de transmission, évaluer l'ampleur des diffusions et appréhender des réceptions plurielles²⁸ » d'un objet culturel. Prenant pour point de départ l'étude d'un groupe en même temps que celui d'un objet, notre étude s'attache donc autant aux objectifs définis par l'histoire sociale que par l'histoire culturelle²⁹. À l'étude des dessins publiés, méthode culturaliste, s'ajoute la recherche d'archives permettant de comprendre non seulement le contexte de publication, mais aussi les trajectoires individuelles et collectives des dessinateurs.

L'histoire du dessin n'est entrée que progressivement dans le domaine de la recherche historique : Pascal Ory en a fait un de ses objets de recherche³⁰, tandis que Sylvain Lesage a démontré que la question de l'album pouvait être un objet total de recherche, permettant d'appréhender tant l'histoire de la production que de la création³¹. L'histoire culturelle cultive en effet un intérêt pour les objets culturels présentés comme moins légitimes, parce qu'ils sont appréciés par la majorité de la population ou sa partie la plus défavorisée et qu'ils sont donc à ce titre présentés comme populaires. De manière plus spécifique, à l'exception de Christian Delporte pour les seuls dessinateurs politiques du premier xx^e siècle³², de Philippe Kaenel pour les illustrateurs du xix^e siècle³³ et de Jean-Paul Gabilliet pour les dessinateurs de *comic books* américains³⁴, la question des dessinateurs a été peu étudiée en histoire. On peut noter toutefois les travaux récents de Julien Baudry sur Alain de Saint-Ogan³⁵ et, dans le cadre de

27 Pascal Ory, *L'Entre-deux-mai: histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 8.

28 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 29.

29 Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

30 Pascal Ory, *Goscinny (1926-1977): la liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007.

31 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit.

32 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit. Christian Delporte, *Les crayons de la propagande*, Paris, CNRS Ed, 1993.

33 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, op. cit.

34 Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du Temps, 2004.

35 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit.

problématiques semblables, de Benjamin Caraco sur les éditeurs de l'Association³⁶ et de Julie Demange sur les bédéphiles³⁷.

1.2.2. Métier, travail, profession, corporation ? Un groupe professionnel en construction

Pour mener à bien le pan social de ce travail, il était nécessaire de se tourner vers la socio-économie des professions qui s'est emparée de la question du travail artistique depuis la fin des années 1980 avec les travaux d'Howard Becker³⁸, de Raymonde Moulin³⁹ et de Pierre-Michel Menger⁴⁰. Kaenel et Delporte le disent bien d'ailleurs, l'un cherchant à faire une « histoire sociale du métier⁴¹ », l'autre préconisant une observation sociologique qui consiste à étudier « l'origine et la formation, les conditions d'accès à la profession, les structures de sociabilité, l'engagement politique⁴² ». Tout comme les deux historiens, nous avons utilisé jusqu'ici de manière équivalente les termes de travail, de métier et de profession. Pourtant, pour les sociologues, ces mots ne se valent pas. La sociologie des professions la première a montré que ces dernières étaient plus organisées, donc mieux payées, plus estimées et respectées ; en fin de compte, elles offrent au professionnel une autonomie plus grande que celle qu'acquiert le travailleur⁴³. Le terme concerne avant tout des activités de référence, comme la médecine ou le droit et ne semble pas aisément s'appliquer au métier hybride de dessinateur-illustrateur. Participant au renouvellement de l'approche de la sociologie des professions grâce à son étude des groupes professionnels, Andrew Abbott spécifie encore cette définition : une des caractéristiques principales des professions serait de réussir à constituer des enjeux spécifiques, ainsi de la médecine qui constitue l'alcoolisme en enjeu de santé publique grâce à la mise en avant d'un savoir spécifique et abstrait, éloigné des tâches techniques⁴⁴. Exécutant parfois le travail d'un scénariste, obéissant aux injonctions des

36 Benjamin Caraco, *Éditer autrement la bande dessinée : histoire de l'association de 1990 à 2011*, Thèse de doctorat en histoire contemporaine, Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2017.

37 Julie Demange, *Émergence et développement du mouvement bédéphile français dans les années 1960-1970*, Thèse de doctorat en histoire contemporaine, Paris I, Panthéon-Sorbonne, en cours.

38 Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

39 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

40 Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

41 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, op. cit., p. 35.

42 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 15.

43 Didier Demazière et Charles Gadea, *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p. 9.

44 Andrew Delano Abbott, *The system of professions : an essay on the division of expert labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 35.

éditeurs et accomplissant des tâches techniques, les dessinateurs ne seraient donc pas tout à fait des professionnels, ou pas tous, ou pas toujours : ils ne constituent pas une élite évidente à la manière des professions libérales.

Il semble toutefois que l'usage de l'expression « groupe professionnel » proposé par Andrew Abbott afin de renouveler la sociologie des professions permette de complexifier le discours. L'idée permet d'insister sur le caractère collectif du groupe de dessinateurs, plutôt que de mettre en avant la position sociale acquise par le métier vis-à-vis des autres activités professionnelles des Trente Glorieuses. En ce sens, elle est plus heuristique que les termes utilisés jusqu'ici, car elle permet moins de statuer sur le caractère professionnel ou non du métier de dessinateur que sur la manière dont le collectif étudié se forme – ou non – en un – ou plusieurs – groupements professionnels. Refusant toute définition essentialiste des professions en amont d'une enquête, Abbott invite en effet à se concentrer sur la constitution des groupes plutôt que sur les groupes eux-mêmes. On retrouve alors la définition plus large proposée par Didier Demazière et Charles Gédéa, inspirés par le travail du chercheur américain :

[L'expression] désigne alors des ensembles de travailleurs exerçant une activité ayant le même nom [...]. En l'absence de réglementation et de codification formelles, les groupes professionnels sont des ensembles flous soumis à des changements continus, caractérisés à la fois par des contours évolutifs et une hétérogénéité interne⁴⁵.

Dans le cadre de ce travail, nous utilisons donc de manière indifférenciée les termes de « métier », « travail » et « profession ». En revanche, quand il est question de la formation historique, juridique et publique du groupe collectif des dessinateurs, nous choisissons volontairement de parler d'une corporation historique. Cette dernière cherche à s'affirmer, dans les années étudiées, comme un groupe professionnel qui prend exemple sur un autre groupe, historiquement plus ancré et plus reconnu socialement et juridiquement, celui des journalistes. Les travaux que mènent Denis Ruellan⁴⁶ et Camille Dupuy⁴⁷ sur la profession de journaliste, en proposant une analyse des espaces et territoires de travail et une étude de l'inclusion dans l'espace capitaliste de l'entreprise

45 Didier Demazière, « À qui peut-on se fier ? Les sociologues et la parole des interviewés », *Langage et société*, mars 2007, n° 121-122, p. 20.

46 Denis Ruellan, *Le professionnalisme du flou : identité et savoir-faire des journalistes français*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993.

47 Camille Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ? : représenter, participer, mobiliser*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016,

journalistique, utilisent d'ailleurs des données proches de celles qui sont disponibles dans les sources consultées. Plus globalement, notre démarche s'approche de la démarche socio-historique qu'Abbot préconise dans son *Système des professions*. Pour comprendre la construction d'un groupe professionnel, il faut l'appréhender de manière historique, en explicitant la manière dont celui-ci revendique la reconnaissance de son expertise et de ses compétences sur trois arènes différentes : celle du travail, celle de la loi, et celle du domaine public⁴⁸. Les archives que nous avons réunies permettent justement d'appréhender ces trois arènes : les sources des conseils de rédactions et des correspondances éditoriales nous renseignent sur la mise en œuvre pratique du travail ; les sources juridiques et syndicales permettent d'étudier de près les évolutions légales qui entourent le métier ; quant aux discours produits à l'époque, ils nous éclairent sur la place des dessinateurs dans l'opinion publique et dans leur propre opinion, comme le font d'ailleurs également ceux énoncés ultérieurement et interprétés selon la méthode tout juste évoquée.

Grâce à ces outils, il semble qu'Abbott donne des clefs essentielles pour comprendre l'évolution du groupe professionnel des dessinateurs. Nous pouvons y ajouter l'idée de « culture professionnelle » développée par Florent Champy : elle décrit elle aussi un système fonctionnel construit historiquement et qui permet d'appréhender l'unité d'un groupe professionnel, malgré la diversité de ses intérêts et de ses pratiques⁴⁹. En revanche, il ne s'agit pas pour autant de faire une sociologie historique et d'intégrer la profession de dessinateur-illustrateur au système général décrit par Abbott ou de mettre au jour la structure d'un système de la culture professionnelle comme le réalise Champy pour les architectes. Tout comme Abbott, nous ne souhaitons pas être confrontée à un « cauchemar épistémologique⁵⁰ ». Certes, la bande dessinée est perçue comme un sujet d'actualité, notamment du point de vue des pratiques professionnelles puisque le statut des auteurs de bande dessinée est au cœur de la mobilisation des États Généraux de la bande dessinée⁵¹. Par ailleurs, une cinquantaine des dessinateurs étudiés dans ce travail

48 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 59.

49 Florent Champy, « La culture professionnelle des architectes » dans Didier Demazière et Charles Gadea (eds.), *Sociologie des groupes professionnels: acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p. 152-162.

50 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 319.

51 En pleine période d'incertitude économique pour la bande dessinée (multiplication du nombre d'albums et diminution des ventes de chaque titre), les auteurs se sont trouvés soumis à une explosion des prélèvements obligatoires, à l'origine d'un important mouvement social qui débuta fin 2014. Pour organiser une réponse à long terme, ils ont convoqué des États Généraux de la bande dessinés, chargés de faire un état des lieux. À l'aide d'une équipe de sociologues, ils ont mis en place un questionnaire et

sont encore vivants, donnant la possibilité de mener des entretiens, exercice sociologique par excellence malgré le développement de l'histoire orale. Enfin, l'article de Luc Boltanski, *La constitution du champ de la bande dessinée*, qui applique à la bande dessinée des années 1960 et sa nouvelle génération d'auteurs les règles de constitution d'un champ définies par Pierre Bourdieu⁵², a définitivement inscrit l'étude de la bande dessinée dans un paradigme et un vocabulaire sociologiques dont il est aujourd'hui difficile de se défaire quand on s'attaque au sujet en sciences sociales. Tout chercheur, quelle que soit sa formation initiale, doit d'abord se définir par rapport à cette thèse première, même si elle ne fait pas partie de son appareil conceptuel. De nombreux sociologues s'interrogent ainsi sur le degré de légitimité de cette forme spécifique de création artistique, ainsi de Jacques-Erik Piette⁵³ ou de Vincent Seveau⁵⁴ et ce même quand il s'agit de dépasser cette notion, comme le fait Éric Maigret en décrivant un contexte culturel contemporain qui serait désormais devenu post-légitime⁵⁵. Même Pierre Nocerino, qui s'inscrit pourtant dans le cadre d'une sociologie pragmatique très éloignée de telles préoccupations doit nécessairement évoquer la question de l'autonomie des dessinateurs de bande dessinée⁵⁶. Malgré ce cadre de travail théorique initial, la sociologie des dessinateurs et des auteurs de bande dessinée en est elle aussi à ses tâtonnements. La catégorie étant inexistante dans les recensements de l'INSEE, il est difficile de connaître la situation économique ou sociale des auteurs, ou même leur nombre. Les rares données existantes sont le résultat d'initiative des professionnels du milieu, qu'ils soient journalistes spécialisés⁵⁷, représentants d'auteurs⁵⁸ ou auteurs eux-mêmes⁵⁹. Tout comme pour les premiers travaux de l'histoire culturelle, les recherches se

un programme d'entretiens pour pouvoir cerner la population constituée actuellement par les auteurs. URL : www.etatsgenereauxbd.com, consulté le 02/11/2018.

- 52 Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, n° 1, p. 37-59.
- 53 Jacques-Erik Piette, « L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique », *Sociologie de l'Art*, avril 2015, OPuS 23 & 24, n° 2, p. 111-128.
- 54 Vincent Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle: une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, Thèse de doctorat, École doctorale 60, Territoires, Temps, Sociétés et Développement, Montpellier, France, 2013.
- 55 Éric Maigret et Matteo Stefanelli, *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, A. Colin : INA éd, 2012.
- 56 Pierre Nocerino, *Personnalisation et mutualisation des souffrances au travail. Le cas des auteurs de bandes dessinées en Île-de-France et à Bruxelles*, Thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS, en cours.
- 57 Ratier Gilles (ed.), « 2015 : l'année de la rationalisation », *Bilan de l'ACBD*, janvier 2016 [en ligne]. URL : <http://www.acbd.fr/category/les-bilans-de-l-acbd/>, consulté le 30/08/2017 ; Guilbert Xavier, *Numérologie - Edition 2014*, Du9 - Editions H, 2014.
- 58 Cornaud Sébastien (ed.), *Métier et statut de l'auteur de bande dessinée. Actes du colloque 30 novembre - 1er décembre 2002*, Angoulême, AdaBD, 2004 [en ligne]. URL : www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf, consulté le 30/08/2017
- 59 EGBD (coll.), « Enquête auteurs 2016 : Résultats statistiques », *Site internet des États généraux de la bande dessinée* [en ligne]. URL : <http://www.etatsgenereauxbd.org/etat-des-lieux/enquete-auteurs/>, consulté

sont davantage consacrées aux pratiques culturelles⁶⁰ ou encore à l'étude de ses contenus⁶¹. Par ailleurs, la question de la légitimité se retrouve souvent détachée d'une étude sur les conditions pratiques de cette activité, à l'exception du travail anthropologique de Morgane Parisi⁶². Dans ces conditions, si la question de la légitimité et de l'autonomie du champ de la bande dessinée est évoquée dans notre étude, c'est en tant qu'auxiliaire de la réflexion.

2. UNE PROSOPOGRAPHIE PROFESSIONNELLE

Il nous semble qu'un travail de recherche amène inévitablement à opérer des choix méthodologiques disciplinaires et que ce n'est qu'à condition de prendre acte de ces inscriptions disciplinaires initiales que l'on peut faire des incursions hors de sa discipline, sans pour autant revendiquer une démarche interdisciplinaire. Si les conseils d'in-discipline de Charpentier et Dubois soulèvent, à juste titre, la nécessité de subvertir les frontières disciplinaires, tant pour des raisons méthodologiques que politiques⁶³, cette subversion n'est efficace que si elle ne correspond pas à l'élaboration d'un nouveau discours prescriptif, mais à une vraie nécessité soulevée par un sujet de recherche précis⁶⁴. Dans notre cas, il s'est donc d'abord agi de définir une collecte des sources et des données et de s'inscrire dans une méthode prosopographique historique, avant d'enrichir les résultats ainsi obtenus de pratiques d'enquête pouvant appartenir à d'autres terrains disciplinaires – en l'occurrence, l'ethnographie et la sociologie.

le 30/08/2017.

60 Christine Détrez et Olivier Vanhée, *Les mangados: lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 2012. ; Benoît Berthou (ed.), *La bande dessinée: quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information : OpenEdition Books, 2015. ; Christophe Evans et Françoise Gaudet, *La lecture de bandes dessinées*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2015.

61 É. Maigret et M. Stefanelli, *La bande dessinée*, op. cit.

62 Morgane Parisi, *Le processus créatif: un regard anthropologique. Les modes de coopération en œuvre dans le processus créatif chez les auteurs de bandes dessinées d'Angoulême*, Mémoire de maîtrise, Bordeaux II, 2010.

63 Isabelle Charpentier et Vincent Dubois, « Conseils d'in-discipline », 2005, p. 305-312.

64 Cet appel est proche de l'« indisciplinarité » universitaire prônée par Laurent Loty (Laurent Loty, « Pour l'indisciplinarité » dans Julia Douthwaite et Mary Vidal (eds), *The Interdisciplinary Century ; Tensions and convergences in 18th-century Art, History and Literature*, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2005) ou encore des recherches qu'Ivan Jablonka mène sur la déconstruction des catégories universitaires afin de mieux inventer des formes actuelles pour la recherche contemporaine (Yvan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014).

2.1. Des sources pour constituer un terrain d'observation

Saisir le métier de dessinateur-illustrateur dans toute sa complexité demande de s'intéresser aux acteurs concernés, à la fois en groupe et individuellement. Leur positionnement social et économique, leur manière d'intégrer (ou non) à leur travail les exigences culturelles de la société dans laquelle ils évoluent et le contenu de leurs productions dépendent autant du contexte socio-économique que de leurs trajectoires. Ces trajectoires sont bien sûr individuelles et spécifiques ; mais elles sont aussi collectives et témoignent de la formation, au-delà du simple métier, d'un ou de plusieurs groupes professionnels. Pierre Bourdieu avait statué que « les événements biographiques se définissent comme autant de *placements* et de *déplacements* dans l'espace social [...]. C'est-à-dire qu'on ne peut comprendre une trajectoire [...] qu'à condition d'avoir préalablement construit les états successifs du champ dans lequel elle s'est déroulée, donc l'ensemble des relations objectives qui ont uni l'agent considéré [...] à l'ensemble des autres agents engagés dans le même champ et affrontés au même espace des possibles⁶⁵ ». C'est bien la méthode que nous cherchons à mettre en place, en éclairant l'analyse collective par des biographies appartenant au champ monographique. Pour autant, il faut avoir sans cesse à l'esprit les deux écueils décrits par Jean-Claude Passeron, qui nuance l'apport bourdieusien : soit ne décrire des vies individuelles que ce qui est pertinent pour le propos collectif (« un autobus qui aurait oublié ses voyageurs »), soit faire découler les biographies collectives uniquement des biographies individuelles (« un biographe obsessionnel qui aurait oublié, pour l'amour de l'individu, ses devoirs comparatistes de sociologue⁶⁶ »). La méthode retenue a donc été celle de l'étude prosopographique, qui consiste à « décrire, classer, compter » un groupe préalablement défini, afin d'en comprendre le fonctionnement à partir de quelques hypothèses de départ⁶⁷. Un « portrait de groupe » en somme, entendu avant tout « non pas comme un catalogue exhaustif de portraits individuels, mais comme une réponse aux questions générales que nous nous posons sur ce groupe⁶⁸ ». Les hypothèses liées au groupe professionnel des dessinateurs-illustrateurs concernent leur positionnement social, économique et culturel dans la France et la Belgique des Trente Glorieuses : exerçant une

65 Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 71-72.

66 Jean-Claude Passeron, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, 1990, vol. 31, no 1, p. 10.

67 Claire Lemercier et Emmanuelle Picard, « Quelle approche prosopographique ? », 24 septembre 2010, p. 2.

68 *Ibid.*, p. 13.

fonction polyvalente qui dépend des marchés éditoriaux, ils seraient représentatifs de la classe moyenne salariée et, en tant qu'aspirants journalistes, documenteraient à leur tour la société des Trente Glorieuses dans leurs dessins. Encore fallait-il définir le groupe qui allait permettre de mener à bien cette étude, c'est-à-dire établir une population de dessinateurs-illustrateurs travaillant en France et en Belgique de 1945 à 1968.

2.1.1. Un terrain de recherche : les illustrés

Pour ce faire, les dictionnaires ont été rapidement écartés : tout comme Séverine Sofio quand elle cherche à trouver une population des femmes peintres, il fallait en effet éviter l'écueil de « ne considérer qu'une élite » et fonder « l'analyse sur une source large et la plus exhaustive possible, dont le contenu ne serait ni déterminé *a posteriori* (comme un dictionnaire), ni le résultat d'une sélection institutionnelle⁶⁹ ». Sofio utilise ainsi les livrets des Salons comme source première. Dans notre cas, les catalogues des salons sont très peu nombreux et incomplets ; et il n'existe pas de liste exhaustive des membres des associations syndicales. Dans les années 1950-1960, la presse est le premier lieu de publication des dessinateurs-illustrateurs et c'est donc vers elle que nous nous sommes tournée, à rebours d'une histoire du dessin qui privilégie l'album et étudie rarement les publications dans la presse autrement qu'en les désignant comme des « pré-publications ». Étudiés seuls, les catalogues des maisons d'édition auraient présenté le risque de sélectionner un plus grand nombre d'illustrateurs spécialisés et ne correspondant donc pas à la définition polyvalente du métier ; par ailleurs, peu de maisons d'éditions sont spécialisées seulement dans l'image et la liste de dessinateurs qui en aurait été issue aurait donc été plus restreinte. À l'intérieur des centaines de publications françaises et belges à notre disposition pendant la période étudiée, nous avons choisi de privilégier un type particulier de publications, les illustrés. En France et en Belgique francophone, le substantif « illustré » désigne, depuis la fin du XIX^e siècle, la presse pour l'enfance et la jeunesse abondamment pourvue d'illustrations. Progressivement, à partir des années 1930 et jusqu'à leur déclin depuis la fin des années 1960, les illustrés deviennent synonymes de tout type de publication pour la jeunesse, mais aussi quelques fois pour un public plus âgé, voire adulte (journal, magazine ou revue à parution hebdomadaire) où l'on trouve principalement des bandes dessinées d'origine franco-belges ou étrangères. « Structurés par la bande dessinée et/ou le récit

69 Séverine Sofio, « Méthodes quantitatives et terrain historique : quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIX^e siècle ? », *Sociologie de l'Art*, 2006, OPuS 9 & 10, n° 2, p. 54.

en images⁷⁰ », ils sont à ce titre un lieu privilégié voire évident de publication pour les dessinateurs-illustrateurs. Appelant à la polyvalence par la multiplicité de leurs rubriques, ils donnent également à lire directement les différentes pratiques du métier. Enfin, non contents d'être destinés à un large public et de permettre d'appréhender la massification des médias après-guerre, les illustrés sont le plus souvent destinés en priorité à l'enfance et à la jeunesse et permettent d'appréhender en contexte la naissance de la culture juvénile pendant les Trente Glorieuses, telle que l'a par exemple étudiée Jean-François Sirinelli⁷¹.

Trente-deux illustrés ont finalement été sélectionnés [tableau 1 en annexes]: le choix de ceux-ci dépend en grande partie de leur tirage et/ ou de leur importance éditoriale, dans une tentative pour sortir du « canon élaboré depuis une cinquantaine d'années⁷² » par l'histoire de la bande dessinée et qui sous-estime à la fois les publications massives et sérielles et celles qui laissent une part plus importante au dessin qu'à la bande dessinée. Si *Hara-Kiri* ou *Phénix* n'ont jamais atteint, même en partie, les ventes vertigineuses de *Spirou* et *Tintin*, elles n'en furent pas moins des revues pionnières, l'une du point de vue de l'histoire des illustrés destinés aux adultes, l'autre en ce qui concerne le développement du mouvement bédéphile. À l'inverse, il nous a paru important d'inclure dans ce dépouillement des revues qui, comme *Le Journal de Mickey*, *Fripounet et Marisette* ou *Lisette* eurent une audience au moins aussi importante (voire bien plus, dans le cas du *Journal de Mickey*⁷³) que des revues ayant intégré le canon de l'histoire de la bande dessinée, comme *Pilote*. Enfin, l'existence d'un dépouillement préalable sur le site « bandes dessinées oubliées » a permis d'ouvrir cette liste à des illustrés à l'existence moins pérenne mais qui ne firent pas moins partie du paysage éditorial des années concernées. C'est le cas par exemple de *Paul et Mic* ou *L'Astucieux*, qui préfigurent et se fondent ensuite dans d'autres illustrés (*L'Astucieux* devient *L'Intrépide* à partir de 1948). Nous avons complété cette liste avec le maximum d'illustrés pour fillettes disponibles, ceux-ci étant le plus souvent absents des dépouillements comme des études sur l'après-guerre alors qu'ils représentent une partie importante des débouchés des dessinateurs – et surtout des dessinatrices – et la moitié du lectorat (ou du moins de la population enfantine) de l'époque. Pour ne pas sous-estimer l'importance de la presse généraliste

70 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 13.

71 Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

72 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 33.

73 *Ibid.*, p. 206.

dans le développement de la profession de dessinateur-illustrateur, ce dépouillement a été complété par un sondage de quatre quotidiens proposant à la fois des bandes et des dessins de presse, à raison d'une semaine tous les ans pendant leur période de publication : *France-Soir* et *L'Humanité* en France ; *Le Soir* et *Le Peuple* en Belgique.

Une fois ce terrain de recherche établi, dépouiller consistait à lire chacun des dessins publiés et à en déchiffrer la signature, pour pouvoir relever le nom de chaque dessinateur et dessinatrice participant à la publication, établir la durée de cette participation et les types de dessins pratiqués. Six types de dessins et donc six fonctions au sein d'un journal ont ainsi été distingués : jeux et publicité, gags et dessins uniques (dont relèvent les caricatures et les dessins d'actualité), dessins rédactionnels, illustrations de nouvelles, bandes dessinées et dessins de couverture. À cela s'ajoutent bien sûr les fonctions liées à l'écriture : écrivain, scénariste, rédacteur. La démarche n'est toutefois pas exhaustive, d'abord parce que les signatures sont parfois illisibles ou absentes, ensuite parce que nous n'avons conservé que les participations à une publication sur trois ans minimum. Ce seuil permettait d'isoler les personnes qui, en raison de cette fréquence, semblaient en faire leur source principale de revenus. En revanche, même si un dessinateur usait d'un pseudonyme ou d'initiales ne nous permettant pas de retrouver son identité civile, nous l'avons conservé. Il s'agit donc moins d'un échantillon que d'un corpus, les dessinateurs ainsi regroupés n'ayant pas été sélectionnés au milieu d'une liste plus importante de manière représentative ; pour autant, la démarche ne visant pas l'exhaustivité, les termes de corpus et d'échantillon sont utilisés de manière alternative dans ce travail. S'est ainsi dessiné un corpus de 400 dessinateurs dont 61,5 % de Français, 22,7 % de Belges. Parmi ce corpus, on trouve 10 % de femmes – le dépouillement dans les illustrés pour fillettes ayant permis d'augmenter considérablement le nombre de dessinatrices d'habitude comptabilisés [tableaux 2 et 3 en annexes]. Ces dessinateurs participent en moyenne à deux revues chacun, 83 % pratiquant la bande dessinée et 71 % l'illustration. L'ensemble de ces informations a été rassemblé et conservé en ligne, sur la base de données du projet Symogih [système modulaire de gestion de l'information historique] hébergé par le laboratoire LARHRA. Codées en langage SQL, elles ont ensuite pu être reprises et systématiquement interrogées pour étudier les trajectoires des dessinateurs à l'intérieur des illustrés. Ces périodiques ont été répartis selon une typologie établie empiriquement, à la fois à leur

lecture et selon le paysage de la presse illustrée franco-belge après-guerre : les illustrés adultes, les illustrés belges, les illustrés catholiques français, les illustrés qui s'inspirent de leurs équivalents américains (et donc « américanisés ») et enfin les illustrés dits « modernes » qui cherchent à renouveler le type de dessins publiés et, par là, leurs publics [tableau 1 en annexes]. Furent exclus du corpus certains dessinateurs et dessinatrices qui, comme Philippe Druillet ou Jacqueline Duhême, commencent leur carrière directement dans les albums pour l'un, et dans des hebdomadaires adultes pour l'autre, et ne participent pas à des illustrés. Leurs cas n'en sont pas moins intéressants et permettent de faire des excursions hors du terrain choisi afin de mieux appréhender ce dernier. De la même manière, le corpus ne permet pas d'appréhender les dessinateurs publicitaires et affichistes qui n'ont jamais participé aux mondes de la presse ou de l'édition et qui obéissent donc à d'autres règles du marché.

2.1.2. Les trajectoires des débuts de vie : états-civils et archives scolaires

Ce travail a permis de retracer sur la durée différents types de carrières dans les illustrés et d'observer les entrées et les sorties de métier (quand les débuts et fins de carrière avaient lieu dans les illustrés sélectionnés) ainsi que les hiérarchies internes liées aux types de fonctions exercées. À cela, il fallait ensuite ajouter des informations objectives sur les trajectoires de vie et sur le reste des carrières, notamment dans la grande presse. Nous avons donc soumis les vies des dessinateurs à un questionnaire le plus systématique possible, semblable en partie à ceux que proposent Gisèle Sapiro⁷⁴ ou Björn-Olav Dozo⁷⁵ dans leurs études de socio-littérature. Les variables retenues questionnent avant tout les propriétés sociales : elles sont générationnelles (date de naissance et date d'entrée dans le métier), géographiques (lieu de naissance et immigration des parents si elle est précisée dans l'acte de naissance ; pays de travail – la ville n'est pas systématiquement connue), sociales (profession du père à la naissance) et scolaires (études artistiques suivies, avec ou sans diplôme sanctionnant ce parcours). À cela s'ajoutent des variables caractéristiques de l'exercice de la profession (date et lieu d'entrée dans le métier entendu au sens de premier dessin publié, date de sortie du métier quand elle avait lieu en 1968 au plus tard ; lieux de travail et de publication privilégiés au long de la carrière ; participation à des studios, des ateliers ou des bureaux

74 Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 703-712.

75 Björn-Olav Dozo, *Mesures de l'écrivain : profil socio-littéraire et capital relationnel dans l'entre-deux-guerres en Belgique francophone*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2011, p. 95-128.

de dessin de bande dessinée) et du positionnement vis-à-vis du journalisme (demande d'une carte de presse ; l'appartenance aux syndicats n'est pas systématiquement connue). En revanche, n'ont pu être renseignés de manière systématique les prix reçus par les dessinateurs et les salons fréquentés, non plus que les choix esthétiques ; mais il ne s'agit pas d'étudier les caractéristiques de la position des acteurs dans le champ du dessin, non plus d'ailleurs que de postuler son existence.

Pour pouvoir entreprendre cette collecte d'informations de manière équivalente pour tout le corpus, il était impossible de passer uniquement par la lecture d'entretiens et de dictionnaires ou par la réalisation d'entretiens, bien que ceux-ci fussent des auxiliaires importants. À titre d'exemple, si l'on demande à un dessinateur la profession de son père, comment savoir la date pour laquelle il répond et l'exactitude de la formulation ? Pour chaque enquêté, ce sont autant de choix qui peuvent pâtir tant du contexte de l'entretien que de pertes de mémoire ou d'une tentative consciente ou non de raconter autrement son histoire. Ce type d'enquête permet d'autant moins d'avoir une réponse équivalente pour chacun que l'on favorise ainsi les individus les plus accessibles ou les plus connus, ceux sur qui une littérature est disponible et, tout simplement, les vivants sur les morts. Or, nous ne cherchions pas à interpréter comment les acteurs disent leur passé, mais à trouver une source décrivant le passé de manière égale pour tous. Comme le rappelle Florence Descamps, le fil de l'histoire se retrouve grâce à la critique des sources :

l'historien construit ses sources en réseau, d'emblée et de façon volontairement contradictoire, puisque l'administration de la preuve en histoire résulte de la critique interne et externe des documents, ainsi que du croisement des sources, chaque source devant être si possible indépendante les unes des autres⁷⁶.

Sans négliger ce qu'avaient écrit et dit les dessinateurs et ce qui avait été écrit et dit sur eux, il fallait donc mener une enquête d'archives primaires qui pouvait permettre, dans un second temps, de corroborer ou d'infirmer leurs propos. Cette enquête concernait d'abord l'origine sociale, géographique et la formation des dessinateurs.

Les professions des parents et les lieux de naissance ont été collectés grâce aux actes de naissance des dessinateurs, pour peu que leur identité et leur commune de naissance fussent connues ; ainsi avons-nous appris que Jacqueline Duhême, qui dit venir

76 Bertrand Müller, « Archives orales et entretiens ethnographiques. Un débat entre Florence Descamps et Florence Weber, animé par Bertrand Müller », *Genèses*, 2006, n° 1, p. 99.

de la bourgeoisie versaillaise, n'en est pas moins fille de papetière. Nous avons pris contact avec chacune des communes de naissance concernée quand la limite légale de soixante-quinze ans depuis l'émission de l'acte avait été dépassée en France. En Belgique, la limite est le plus souvent fixée à cent ans, rendant les recherches d'autant plus difficiles que la communication de ces documents est payante. Les administrations n'étant pas unifiées, certaines ont toutefois accepté de communiquer ces documents ou, du moins, de nous indiquer la profession des parents. Cette source présente l'avantage d'être datée et formulée selon la nomenclature en vigueur à l'époque concernée. En revanche, elle ne peut renseigner sur les évolutions sociales des parents pendant l'enfance du dessinateur et présente par ailleurs un risque d'équivalence entre des professions de la fin du XIX^e siècle (1871 pour la plus ancienne, un « avoué d'appel ») et celles de la fin de l'entre-deux-guerres, voire de l'après-guerre (1946 pour les plus récentes) – risque à nuancer toutefois, car la moitié des auteurs sont nés dans les années 1920 et 1930. Les actes de naissance permettent également de dresser, grâce aux informations sur les unions et les décès, un tableau des pérégrinations géographiques des dessinateurs qui les mènent bien souvent à Paris pendant leur période d'activité. Ils renseignent enfin sur l'origine étrangère des parents et peuvent même parfois être retrouvés pour les dessinateurs nés en Espagne ou en Italie – les autres pays d'origine étant plus difficiles d'accès, pour des raisons linguistiques ou de bouleversements géopolitiques (à titre d'exemple, une des dessinatrices est née en Bessarabie...). Ces informations étant encore protégées par la loi, elles n'ont pas été déposées sur la base de données Symogih.

Les renseignements sur les études artistiques ont quant à eux été dégrossis grâce à la littérature biographique afin d'établir une liste des principales écoles concernées. Quand celles-ci avaient conservé les dossiers scolaires de leurs élèves ou des archives pédagogiques, il était ensuite possible de les consulter. La quête de ces archives ne fut pas exempte de quelques surprises, qui déjà donnèrent quelques pistes de recherche pour étudier la formation des dessinateurs. Ainsi, pour vingt dessinateurs qui avaient déclaré avoir suivi les cours des Beaux-Arts de Paris, nous n'avons retrouvé que douze dossiers dans les archives de l'école nationale supérieure [ENSBA]; mais nous en avons en revanche trouvé sept non-déclarés au préalable. Les archives scolaires offrent également l'avantage, grâce à leurs archives administratives et pédagogiques, de

comprendre le fonctionnement de l'éducation artistique dans chacune de ces institutions, permettant d'élargir la perspective hors de l'approche biographique. Au total, en Belgique, nous avons consulté les registres et les documents de l'École Saint-Luc de Bruxelles, de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles [ARBA] et de l'École Saint-Luc de Liège. En France, nous avons eu accès à l'ensemble des registres et des documents administratifs des écoles nationales des Beaux-Arts de Paris [ENSBA] et de Lyon, ainsi que ceux de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs [ENSAD]. À ceux-ci s'ajoutent les registres de l'École Estienne et quelques documents concernant l'École des Arts Appliqués, partagée pendant la période entre l'École Duperré (pour les jeunes filles) et les Écoles Bernard Palissy et Germain Pilon (pour les jeunes gens). Les archives de l'ENSAD et de l'ENSBA sont conservées aux archives nationales ; une partie des documents de l'École Estienne et de l'École des Arts Appliqués le sont aux archives départementales de la ville de Paris. Tout le reste est encore gardé par les écoles elles-mêmes, certaines ayant parfois déménagé et perdu une partie ou l'ensemble des registres (ainsi de l'École des Arts Appliqués, dont les papiers rescapés des nombreux déménagements sont désormais partagés entre l'École Duperré, l'École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'arts et les archives départementales). Ces informations scolaires ont été déposées sur la base de données Symogih, ainsi que toutes celles concernant les ateliers et les studios de bande dessinés, qui sont à la fois des espaces de travail et d'apprentissage.

2.1.3. Des trajectoires professionnelles individuelles et collectives

Grâce à ce travail, le groupe des dessinateurs commençait à prendre forme, défini par leur origine et par leur parcours précédant leur entrée dans le métier. Pour étudier leurs trajectoires professionnelles, il fallait désormais étudier à la fois les lieux où ils publiaient et le type de dessins qu'ils publiaient. Si un certain nombre d'informations nous était déjà donné par le dépouillement des illustrés, il s'agissait à présent d'élargir la focale afin de retracer, au moins dans les grandes lignes, l'ensemble de leurs carrières pendant la période étudiée. Ces informations de carrière ne sont toutefois ni systématiques, ni exhaustives et elles furent donc consignées sur des fiches biographiques individuelles plutôt que sur la base de données Symogih ; nous avons toutefois essayé de renseigner autant que possible les informations de début et de fin de carrière, dont nous avons besoin à des fins statistiques. Les nombreux dictionnaires biographiques, en ligne ou hors-ligne, ont été d'une aide précieuse pour ce travail : on

peut notamment citer le dictionnaire des dessinateurs de presse dit dictionnaire Solo⁷⁷, le dictionnaire des illustrateurs de Marcus Osterwalder⁷⁸, le dictionnaire de la bande dessinée de Patrick Gaumer⁷⁹ ou le dictionnaire du livre de jeunesse de Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot⁸⁰; mais aussi les sites très complets Lambiek⁸¹ et Bdzoom⁸². S'y ajoute le dépouillement de cinq fanzines, *Hop*, *Schtroumpf: Les Cahiers de la bande dessinée*, *Papiers Nickelés* et *Le collectionneur de bandes dessinées*, qui ont offert pendant les trois dernières décennies un panorama des dessinateurs actifs pendant les années 1950-1960. Enfin, il est important de souligner le rôle crucial que joue internet pour une recherche qui porte à la fois sur l'enfance et sur la bande dessinée, deux secteurs culturels très touchés par les comportements philiques et mélancoliques : certaines fiches d'auteurs sur Wikipedia se révèlent ainsi être des ressources complètes, à la bibliographie très détaillée ; tandis que les rédacteurs du site bdzoom font un véritable travail d'archive et d'enquête auprès des dessinateurs avant de publier leurs propres articles. Il n'est pas anodin qu'un des principaux sites s'occupant de la mémoire de la bande dessinée s'appelle « bandes dessinées oubliées » : les communautés de fans se donnent bien pour mission d'exhumer les productions perdues et les auteurs écartés de la grande histoire du dessin. En ce sens, leur démarche recoupe parfois celle de ce travail, où il fut bien souvent question de retrouver le maximum de traces laissées par les dessinateurs du corpus.

Ainsi présentées, ces recherches professionnelles semblent avant tout individuelles. Pourtant, ces dessinateurs collaborent aux mêmes maisons d'édition et forment parfois des ensembles soudés – qu'on pense aux rédactions ou aux ateliers. Le déroulement des carrières devait donc aussi se comprendre collectivement, grâce aux archives des lieux de publication concernés. De ce point de vue, notre recherche s'est révélée malheureusement assez infructueuse : parmi l'ensemble des illustrés dépouillés, aucune rédaction contactée n'a pu, ou n'a su, nous fournir les archives de rédaction.

77 Solo, Catherine Saint-Martin et Jean-Marie Bertin, *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports: en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

78 Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs, 1905-1965 : xxe siècle, deuxième génération, illustrateurs du monde entier nés entre 1885 et 1900 artistes du livre, dessinateurs de la presse et de la mode, caricaturistes, bédéistes et affichistes*, Neuchâtel CH, Ides et Calendes, 2005.

79 Patrick Gaumer, *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004.

80 Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, *Dictionnaire du livre de jeunesse: la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2013.

81 www.lambiek.net

82 www.bdzoom.com

Cependant, grâce à Philippe Capart⁸³, nous avons tout de même pu avoir accès aux comptes rendus du conseil de rédaction hebdomadaire de la version belge de *Tintin* entre 1952 et 1955, à l'époque où Hergé en est le rédacteur en chef, nous donnant un aperçu vivant des décisions prises au sein d'une rédaction et du travail demandé aux dessinateurs. Par ailleurs, les éditions Casterman, qui font de la publication de livres illustrés et d'albums dessinés une de leurs spécialités, ont légué toutes leurs archives (ainsi que leurs locaux) aux archives de l'État belge à Tournai, après avoir été rachetées par Flammarion en 1998. Y sont conservés tous les dossiers de leurs collaborateurs, quoique ceux-ci ne soient pas tous classés et encore moins répertoriés. Parmi ceux-ci nous avons retrouvé sept des dessinateurs du corpus. Ces dossiers sont une source d'informations non négligeable, tant du point de vue des tarifs, des contrats et des droits des dessinateurs que de leurs relations et de leurs échanges avec leurs éditeurs. Les lettres qu'ils rédigent à destination de ces derniers nous permettent de retrouver leur discours en situation, sans réécriture postérieure. Il n'y a pas de commune mesure entre l'agacement que suscite le jeune Michel Parent, toujours sur la brèche et incapable de rembourser les avances exceptionnelles que lui a faites la maison d'édition et la déférence dont jouit Élisabeth Ivanovsky, artiste plus âgée et diplômée de l'Institut Supérieur d'Architecture et de Décoration de La Cambre. Ce type d'archives permet alors de réconcilier les trajectoires individuelles et collectives, donnant à voir les exigences éditoriales et les adaptations et conciliations que proposent chacun des dessinateurs.

Plus que tout autre, le fonds des archives de la Commission de la carte d'identité des journalistes de presse [CCIJP] permet de rapprocher recherche individuelle et recherche collective. Ayant obtenu l'autorisation de le consulter à condition de ne dévoiler aucun numéro de dossier et de carte de presse, non plus que des informations individuelles postérieures à 1968 (soit une limite légale de cinquante ans), nous avons ainsi retrouvé les dossiers de 191 dessinateurs du corpus. Grâce à une base de donnée préalable facilitant une recherche par nom et par pseudonyme, les fichiers de la CCIJP nous ont permis de retrouver plus d'une trentaine de personnes jusqu'alors inconnues. Ainsi de Pélotsch, dont nous n'avions jusqu'alors que le pseudonyme et dont nous avons

83 Philippe Capart est le propriétaire d'une librairie spécialisée dans l'histoire de la bande dessinée à Bruxelles, *La Crypte Tonique*. Il mène un travail d'archives, mêlant recherche d'anciens illustrés et archives des auteurs et de maisons d'édition, qui lui permet de publier un fanzine plus ou moins régulier et très instruit sur l'histoire de la bande dessinée. Il est également l'auteur avec Paul Nagant et Erwin Dejasse d'un livre sur *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, Angoulême, Édition de l'an 2, 2005.

retrouvé le nom, la date et le lieu de naissance – et donc l’acte de naissance, puis la profession des parents. Dans son dossier se trouvaient également toutes les informations concernant ses employeurs, ainsi qu’une fiche de présentation de son parcours personnel : le dessinateur inconnu prenait soudain corps et vie. Par ailleurs, les informations présentes dans les dossiers de demande de carte de presse, parce qu’elles spécifient l’activité et les revenus des dessinateurs pour justifier cette demande permettent d’étudier le déroulement pratique des carrières et de les comparer. Avant d’obtenir l’accès à ce fonds, seul Jean Chakir avait pu nous fournir l’intégralité de ses salaires, honoraires et piges. Enfin, ces dossiers personnels font état des difficultés que les dessinateurs rencontrent quand ils demandent une carte de presse et sont ainsi un bon indice des principales préoccupations syndicales et de la réussite effective de leurs démarches.

À l’appui de ces dossiers individuels, Pierre Le Goff, président du Syndicat des dessinateurs de presse [SDP] à partir de 1969, a conservé l’ensemble des archives du syndicat qu’il nous a permis de consulter et de photographier. Pour la période qui nous concerne, il s’agit avant tout de sources juridiques et légales : pourvois en cours de cassation ou en cour d’appel, jugements des Prud’hommes, directives de l’Assurance maladie et des caisses de Sécurité Sociale, autant de documents qui nous permettent de comprendre les conditions pratiques d’exercice du métier de dessinateur. Dans ces archives se trouvent également d’autres communiqués de syndicats plus anciens ainsi que des échanges de lettres écrites du temps du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants [SDJE], lettres confiées à Pierre Le Goff par Robert Dansler. Ces documents syndicaux nous donnent une vision à la fois objective des luttes menées par les syndicats et subjective de la manière dont les dessinateurs appréhendaient leur métier. Sur ce dernier point, ils sont complétés par les articles publiés dans *Écho-Dessin* le fascicule de l’Union des artistes dessinateurs français [UADF], syndicat parallèle – ou englobant – celui des dessinateurs de presse. Ce dernier est conservé partiellement à la Bibliothèque nationale de France à partir de 1957, tout comme d’autres archives plus ponctuelles, concernant les salons de dessinateurs.

2.1.4. Histoire quantitative ou terrain ethnographique ?

Dans ce travail, la collecte de sources plurielles confine, sinon à l’obsession, du moins à l’acharnement afin d’obtenir un maximum d’informations équivalentes pour

l'ensemble de la population étudiée, quel que soit le rang de chacun dans l'histoire du dessin. Seulement en procédant ainsi peut-on se prévaloir d'avoir réussi à cerner les contours d'un métier dont la plupart des acteurs ont été enfouis dans le passé et, comme Arlette Farge le préconise, « tirer efficacement de l'oubli des existences qui n'ont jamais été retenues⁸⁴ ». Bien entendu, l'exhaustivité reste impossible et, malgré quelques hasards heureux des pages jaunes, vingt-deux personnes restent totalement inconnues ; les actes de naissance de 32 % des dessinateurs du corpus ont été impossibles à récupérer ; et on ne connaît de source sûre la formation ou l'autodidaxie que d'un peu plus de la moitié des dessinateurs. Encore l'ignorance est-elle instructive : le silence des sources touche les femmes plutôt que les hommes, les petites mains plutôt que les dessinateurs de couverture, et ainsi de suite. Qui plus est, les cases vides d'une base de données rappellent aussi au chercheur la difficulté d'établir toute corrélation à grande échelle. Certes, les enfants des employés représentent un tiers de la population française pour moins d'un dixième de la population belge, mais en l'absence d'un tiers des informations il s'agit plutôt d'une tendance générale que l'on peut aussi expliquer grâce aux structures sociales des deux pays et à leur système d'éducation artistique. Toute base de données doit donc faire preuve de distance par rapport aux chiffres. L'exhaustivité étant impossible, il faut également savoir arrêter les recherches, de la même manière que l'on ne peut reconduire sans cesse une expérience scientifique : découvrir, un mois après avoir bouclé l'ensemble de l'enquête quantitative que la nationalité de François Josse est française ne doit pas pousser à reconduire l'intégralité des calculs produits jusque-là, d'autant que cette information unique n'est pas de nature à changer les résultats généraux. Se retrouve là la perspective de l'histoire culturelle « *a priori* obsédée par les indicateurs chiffrés⁸⁵ » mais ne cherchant pas pour autant à mettre la « beauté en boîte⁸⁶ ». Comme le rappellent Claire Zalc et Claire Lemercier, les chiffres sont « des traces parmi d'autres⁸⁷ » et le matériau des bases de données est hétérogène, composé d'archives, d'entretiens ou d'observations. La base de données créée pour étudier les carrières des dessinateurs-illustrateurs comporte finalement moins de données chiffrées que d'informations datées : dates de participation à des revues, type de participation, collaborations, disciplines artistiques étudiées et enseignées... Si l'on peut en tirer des

84 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, p. 22.

85 P. Ory, *L'Entre-deux-mai*, op. cit., p. 9.

86 Béatrice Joyeux-Prunel (ed.), *L'art et la mesure: histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Éd. de la rue d'Ulm, 2010, p. 17.

87 Claire Lemercier et Claire Zalc, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2007, p. 136.

analyses statistiques et de réseaux, ce n'est que grâce à l'aide d'archives et de témoignages qui sont de l'ordre du qualitatif.

Une fois clairement délimitée notre approche en histoire sociale et culturelle, elle peut s'élargir d'autres paradigmes de recherches qui s'avèrent parfois indispensables : il s'agit, par exigence intellectuelle, de ne pas se limiter aux outils offerts par sa discipline. C'est dans ce sens que nous comprenons et utilisons les conseils d'in-discipline de Charpentier et Dubois⁸⁸ : non pas refuser l'ancrage disciplinaire initial, mais le dépasser quand il ne propose pas de solution adéquate à un problème de recherche. Dans notre cas, la méthode ethnographique, utilisée comme auxiliaire, peut pallier le faible nombre de sources directes qui existent pour l'étude de ces objets culturels peu légitimes. Catherine Omnès, observant le paysage nouveau des sciences sociales note que

L'historien est plus démuné que les chercheurs des autres sciences sociales car il est tributaire de ses sources. Or les sources « traditionnelles » sont très largement institutionnelles, très majoritairement produites par des groupes sociaux privilégiés ayant eu accès à l'éducation et essentiellement écrites par des hommes. Aussi renvoient-elles une image déformée et réductrice de la société et des rapports sociaux, qui occulte souvent les pratiques sociales. L'historien, qui adopte une démarche ethnographique pour rendre compte des dynamiques sociales, est donc obligé de repenser ses sources et adapter ses outils et ses méthodes pour *recueillir un matériau qui lui permette de recomposer un terrain qu'il ne peut plus observer. Aussi la démarche ethnographique est-elle souvent associée chez les historiens à l'analyse quantitative d'un corpus sur lequel peut être refondé un terrain d'observation*⁸⁹.

Omnès éclaire d'un jour nouveau le terrain d'observation créé à partir des illustrés, qui, selon cette définition, est effectivement ethnographique. Celui-ci a par exemple fait émerger une trentaine de dessinatrices dont l'existence n'était plus mentionnée dans le canon du dessin, laissant croire que le métier de dessinateur, et surtout de dessinateur de bande dessinée, était exclusivement masculin. Il a aussi mis en avant une population importante d'enfants d'ouvriers en Belgique, questionnant les *a priori* sociaux sur ce métier artistique, dont on néglige parfois le caractère de production artisanale. D'une manière générale, il a permis de remettre en question le canon de l'histoire du dessin – et

88 I. Charpentier et V. Dubois, « Conseils d'in-discipline », art. cit.

89 Catherine Omnès, « Les historiens et la tentation ethnographique » dans Anne-Marie Arborio et al. (eds.), *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées*, Paris, La Découverte, 2008, p. 284.

a fortiori de la bande dessinée – fait seulement de quelques œuvres et de quelques grands noms.

2.2. Rétablir la valeur subjective des entretiens

L'histoire culturelle et sociale, par leurs objets d'étude moins légitimes et moins institutionnels, ont également intérêt à développer l'histoire orale : les entretiens « donnent une épaisseur humaine aux réalités sociales, restituent la parole à ceux qui sont tombés dans l'oubli et peuvent rendre visibles des phénomènes sociaux ou des dispositifs totalement occultés par les sources écrites⁹⁰ ». D'un point de vue méthodologique, la conduite d'entretiens est un exemple de la collaboration pragmatique qui peut exister entre plusieurs disciplines. Dans le cadre de nos recherches, treize dessinateurs ont accepté des entretiens portant principalement sur leur pratique du métier [voir annexes 4]. Ceux-ci furent l'occasion d'une ouverture méthodologique en direction de la sociologie. Pourtant, là où, en sociologie, les entretiens cherchent à retracer les interactions par le langage, l'histoire orale se penche surtout sur le témoignage du passé ; l'acteur encore vivant est là pour pallier le silence des sources, mais l'acte de la prise de la parole en lui-même n'est pas considéré. En principe, les méthodes sont donc différentes. Du point de vue du déroulement de l'entretien d'abord : à l'observation ethnographique des pratiques et l'écoute attentive des paroles chez les sociologues, répondent chez les historiens des questions souvent plus précises, qui demandent des entretiens de moindre durée, malgré des exceptions notables⁹¹. Dans l'identification de l'enquêté ensuite : ce dernier, dont on essaye de conserver l'anonymat en sociologie, devient, en histoire, un témoin nommé, « celui qui possède une connaissance directe de l'événement, qui en a une parcelle de compréhension et qui est prêt à attester de sa réalité : « J'y étais, je l'ai vu, je l'ai entendu, je vous le dis et je vous le confirme⁹² ». Dans le rapport au résultat, enfin : la relation individuelle entre l'enquêteur et l'enquêté disparaît, en histoire, au profit d'un corpus constitué d'une collection de témoignages oraux. L'anonymat en sociologie permet toutefois elle aussi cette mise à distance.

90 *Ibid.*, p. 285.

91 À titre de contre-exemple, les archives orales constituées par le Comité d'histoire du ministère de la culture peuvent durer jusqu'à une dizaine d'heures par témoin. Dans la pratique concrète de l'entretien, les deux techniques peuvent se rejoindre, les sociologues cadrant un peu plus leur enquête là où les historiens laissent certaines de leurs exigences précises de côté.

92 B. Müller, « Archives orales et entretiens ethnographiques. Un débat entre Florence Descamps et Florence Weber, animé par Bertrand Müller », art. cit, p. 101.

Pourtant, considérant que l'entretien d'histoire orale n'empêchait pas une réflexion sur la production des matériaux et des données, nous avons décidé de questionner également le sens que les acteurs donnaient à leurs pratiques et aux événements dont ils avaient été les témoins. À l'instar de Michael Pollack, il s'agissait d'accepter de faire une série d'allers-retours entre le passé et le présent, afin, au-delà de la narration de faits passés, de comprendre dans quel contexte cette narration était formulée et les conditions dans lesquelles avait été produit le souvenir⁹³. Cette méthode concernait des entretiens libres ou semi-dirigés, d'une durée de deux heures environ et précédés d'un questionnaire sur la formation scolaire qui permettait aux enquêtés, en amont, de se replonger dans l'époque concernée et d'évacuer les questions d'identité civile. Mais nous avons également cherché à l'appliquer, quand cela été possible, aux entretiens réalisés par d'autres, et notamment dans les cinq fanzines dépouillés qui proposent un ou deux entretiens de dessinateurs par numéro. Certains auteurs comme Gilles Ratier ou Dider Pasamonik ont par ailleurs mené des entretiens personnels que l'on peut trouver en ligne, sur le site de BDzoom par exemple.

Quand Roland Garel, syndicaliste de la CFDT, parle du combat des dessinateurs pour la sécurité sociale, il ne peut s'empêcher de préciser que « le statut de l'auteur s'est bien dégradé par la suite...⁹⁴ ». Au-delà d'être une source inestimable sur l'état du marché du travail avant les revendications syndicales, et donc sur les facteurs qui ont motivé celles-ci, son interview nous donne à voir la construction d'un récit de lutte, qui alterne entre souvenirs récents – le paysage actuel de la bande dessinée – et plus anciens – l'acquisition des droits syndicaux. On peut ainsi voir deux temps de son parcours individuel dans son récit. D'une part il est possible, par réminiscence, de retrouver le jeune Garel qui découvre la réalité du monde du travail :

À cette époque-là, on venait à la rédaction et l'on se retrouvait tous au café. Ce gars vient alors vers moi et me dit : « Je ne sais pas ce que je vais devenir : J'ai la Macula ». Quand t'es jeune, tu ne sais pas ce que c'est. [...] Mon père me disait : « si tu n'as pas les "sociaux", t'es foutu ». C'est pourquoi moi, je les avais⁹⁵.

93 Michael Pollak, *L'Expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Éd. Points, 2014.

94 Didier Pasamonik, « Roland Garel », ActuaBD, janvier 2012 [en ligne]. URL : <http://www.actuabd.com/Roland-Garel-dessinateur-ancien>, consulté le 12/04/2017.

95 *Ibid.*

En même temps, ce récit nous est conté du point de vue d'un homme devenu une figure incontournable du syndicalisme et qui, à ce titre, a acquis un rôle de modération conservatrice. Les liens de cause à effet qu'il établit (« mon père me disait... c'est pourquoi ») n'ont finalement rien d'évident d'un point de vue historique. Cette tension chronologique dans le souvenir individuel permet d'approfondir l'analyse de l'évolution historique, qui n'est plus seulement le constat d'une évolution plus ou moins linéaire vers l'acquisition des droits sociaux, mais également l'appréhension de ce que la lutte syndicale a changé dans la manière dont les dessinateurs pouvaient se positionner face au monde du dessin. L'inconvénient de la source orale, sa constitution « plus ou moins longtemps après l'événement, [qui la rend] donc comptable de tout ce qui a été dit ou écrit a posteriori » devient alors un facteur d'analyse et d'étude⁹⁶. D'une manière générale, ainsi appréhendé, le discours actuel des dessinateurs nous a été d'une grande aide pour comprendre la manière dont ceux-ci s'affirmaient comme tels et ce que signifiait pour eux leur pratique du métier.

Cette précaution sociologique – rétablir la valeur subjective d'un témoignage – fait ainsi du discours de l'enquête une source supplémentaire sur l'évolution des événements. Malheureusement, dans notre cas de figure, qui n'est pas celui d'une histoire du temps présent, cette ambition souffre d'une réalité de terrain : nos témoins sont souvent nés dans les années 1920 et 1930, ce qui vient automatiser encore plus un discours déjà rôdé, parce que maintes fois répété devant des journalistes. Fatigués à l'idée de remplir un long questionnaire qu'ils lisent avec un déficit d'attention, leur âge rend également difficile l'échange. Parfois, les questions restent sans réponses car elles ne sont pas comprises, ou pas entendues, à l'instar de Nadine Forster qui refuse de parler de ses années de formation à l'École royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Ces difficultés ne sont pas liées uniquement à l'âge : personnages publics, ces auteurs sont parfois habitués à parler d'eux ; individus sociaux, ils refusent de confier certains éléments de leur vie. Ainsi, d'un point de vue scientifique, il faut admettre que l'entretien effectué avec Jean-Claude Mézières n'était guère réussi : quelques jours plus tard, au micro d'Emmanuel Laurentin à *La Fabrique de l'histoire*, il prononçait presque au mot près les phrases que nous avons enregistrées dans son studio de dessin. Fortement sollicité alors que la sortie de *Valérian* avait été annoncé dans les salles de cinéma, son discours était préparé et nous n'avons pas su déjouer ses stratégies. Certes, « la source orale, même quand elle est

96 Michael Pollak et al. (eds.), « Questions à l'histoire orale : table ronde du 20 juin 1986 », 1987, p. 97.

factuellement erronée, est « vraie » du point de vue du narrateur⁹⁷ », mais ces erreurs-là ont malgré tout leurs limites en termes d'analyse des sources, alors qu'elles sont toujours exploitables et riches pour un sociologue, s'interrogeant « sur le statut du langage, un langage qui est d'abord discours individuel, énoncés subjectifs⁹⁸ » et acceptant donc que « les personnes interrogées livrent leur version des faits, parmi d'autres possibles⁹⁹ ». Or ces mêmes erreurs « ne permettent pas de reconstituer les événements¹⁰⁰ », obstacle évident pour un travail d'historien. Les dessinateurs se prêtaient très facilement à l'entretien libre, commençant à parler sans qu'aucune question ne leur soit spécifiée et ne s'arrêtant, parfois, qu'au terme de leur carrière. Mais il a parfois fallu renoncer à cette pratique et se résoudre à poser des questions très précises pour sortir de la boucle du souvenir ou de l'auto-construction et retrouver l'événement passé que l'on essayait de cerner et qui reste, au-delà de l'analyse du langage, l'objectif premier de notre démarche. De même, à la retranscription, le discours est parfois haché et les retours en arrière multiples, conséquence inévitable du discours oral. Il faut alors, pour y voir clair, renoncer à analyser l'ordre d'énonciation et créer un second document afin de réorganiser celui-ci chronologiquement pour permettre « le croisement des sources et la multiplication des recoupements », afin de produire « une analyse, la plus proche possible, des faits historiques, et s'approch[er] de la vérité historique, objective, si possible incontournable¹⁰¹ ».

3. UNE HISTOIRE PAR L'IMAGE

3.1. La grammaire de l'image

Le point de départ de ce travail est l'image. Elle nous a mené aux individus, aux groupes, aux lieux et aux périodes de publication. C'est par l'image qu'ont été retrouvés les quatre-cents dessinateurs étudiés dans le corpus, qu'ils ont été regroupés et leurs carrières retracées ; c'est par l'image aussi que se définissent leurs trajectoires. Étudier les carrières des dessinateurs sans se pencher longuement sur leurs productions aurait donc relevé du contresens scientifique : ces dernières sont des sources évidentes pour comprendre la construction du métier et des groupes professionnels. Cette démarche

97 Hélène Wallenborn, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire: le témoignage à l'aube du XXI^e siècle*, Loverval, Éd. Labor, 2006, p. 51.

98 D. Demazière, « À qui peut-on se fier ? », art. cit, p. 88.

99 *Ibid.*, p. 97.

100 *Ibid.*, p. 89.

101 *Ibid.*, p. 92.

n'avait pourtant rien d'évident. Contrairement aux médiévistes ou aux historiens de l'Antiquité, qui pallient le faible nombre de sources écrites par une analyse précise des objets d'art, les historiens contemporanéistes se sont longtemps reposés sur les seules sources écrites, déjà foisonnantes. Sylvain Lesage note ainsi que les travaux d'histoire de la bande dessinée privilégient le plus souvent une approche politique ou éditoriale, sans fournir de « renseignements sur la forme d'expression en elle-même : au seuil de l'esthétique, l'historien [...] semble craindre de s'aventurer en terrains mouvants – laissant le terrain à d'autres disciplines moins frileuses, dont la littérature et les sciences de l'information et de la communication¹⁰² ». Il dénonce ainsi une « démarche d'évitement de la bande dessinée en elle-même¹⁰³ » qui s'appuie notamment sur l'illusion d'immédiateté et de transparence véhiculée par le dessin, surtout quand celui-ci est lié à l'enfance. Pourtant, les historiens du dessin ne peuvent se tenir à distance des questions d'écriture, de style, de grammaire et de poétique de l'image, d'autant que ce type d'analyse esthétique possède désormais ses ouvrages de référence, les travaux de Thierry Groensteen en premier lieu¹⁰⁴. À l'orée de son travail de thèse, Christian Delporte insistait lui aussi sur le fait que l'analyse du dessin ne devait « pas être le champ d'investigation exclusif des historiens de l'Art ou des sémiologues¹⁰⁵ », appelant à une nécessaire pluridisciplinarité.

Nous lui avons emboîté le pas en procédant dans ce travail à la description et l'analyse de nombreuses images, tant du point de vue du signifié – leur sens immédiatement accessible – que du point de vue du signifiant – c'est-à-dire la manière dont ces images disent ce qu'elles ont à dire. Ce sont tour à tour le crayonné, l'esquisse, l'encrage, les couleurs, la mise en page, la calligraphie, les techniques d'impression, le scénario, l'usage de la langue et les multiples références culturelles qui ont attiré notre attention. Tous ces détails appartiennent pleinement à la définition du métier de dessinateur, un métier qui présente justement la particularité de pouvoir être mis en image et donc documenté à tout moment de sa pratique. Si l'histoire de l'art et la sémiologie s'imposent comme des disciplines annexes incontournables, nous privilégions toutefois la description plutôt que l'interprétation sémiotique, le sens de l'image étant déjà bien souvent explicité par son texte, son sous-texte, son contexte de publication et

102 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 28-29.

103 *Ibid.*, p. 29-30.

104 Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 2e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2011.

105 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 14.

la trajectoire de son auteur. Comme l'explique bien Pascal Ory, « l'histoire culturelle n'est pas l'histoire de l'art » et le culturaliste « verra plutôt tout ce qui intégrera la création artistique que tout ce qui la séparera¹⁰⁶ ». En effet, il ne semble pas que la démarche d'analyse visuelle adoptée puisse être exclusivement inductive : c'est seulement après avoir compris qui étaient les dessinateurs et comment se formait leur profession que l'on peut étudier leurs productions et les logiques qui les sous-tendent. Ainsi est-il possible de retrouver dans les dessins étudiés des éléments déjà analysés liés aux trajectoires des dessinateurs, aux réseaux générationnels, géographiques ou professionnels auxquels ils appartiennent et aux exigences éditoriales ou politiques auxquelles ils obéissent.

Nous avons choisi les dessins qui illustrent notre travail en suivant ce principe : contrairement au corpus de dessinateurs, il ne s'agit ni d'un dépouillement exhaustif, ni d'un échantillonnage représentatif, mais plutôt d'un travail d'immersion. Au fur et à mesure du dépouillement des illustrés et du sondage effectué dans les grands quotidiens, nous avons photographié tous les dessins qui présentaient des thèmes récurrents et qui pouvaient aider à comprendre le métier de dessinateur et le rôle que ceux-ci endossent dans la société médiatique : plus le terrain d'observation était connu et visité, plus certains détails apparaissaient comme répétitifs, symptomatiques ou au contraire originaux et surprenants. Une telle méthode impliquait bien sûr de nombreux allers-retours, pour retracer des changements qui ne nous sont apparus comme évident qu'après un certain temps de travail. C'est ainsi que, en sus des dessins concernant de manière transparente la pratique du métier, nous avons pu constater que les dessinateurs étaient souvent en position de transmettre des connaissances (culturelles, scientifiques, artistiques, contemporaines). Or, cette position aide à comprendre le fonctionnement du métier et l'orientation de celui-ci vers une définition journalistique. En ce sens, le groupe professionnel des dessinateurs devenait une profession non plus seulement artistique ou culturelle (même si ces termes ne sont pas exclus de l'analyse et restent pertinents) mais avant tout médiatique : les dessinateurs appartiennent à l'univers du journal et de la diffusion éditoriale à grande échelle, ajoutant à leur fonction divertissante une fonction d'information. En conséquence, la construction du groupe professionnel des dessinateurs-illustrateurs n'est guère liée à l'artification du dessin ou de la bande dessinée – comme le postulait Vincent Seveau – mais bien plus à sa médiatisation.

106 P. Ory, *L'Entre-deux-mai*, op. cit., p. 8.

3.2. Une histoire de la culture de l'image pendant les Trente Glorieuses

L'analyse des productions des dessinateurs nous renseigne également sur une époque, comme le rappelait Christian Delporte quand il étudiait les dessinateurs de presse :

Un jeu de miroirs subtil lie dessin et opinion publique ; si le dessin est indéniablement le reflet de l'état de l'opinion publique à un moment donné il en est aussi, pour une part un élément constitutif. S'il est révélateur des convictions profondes, des inquiétudes, des peurs, des fantasmes de l'opinion, il apparaît aussi capable de transformer des doutes en certitudes¹⁰⁷.

Il ne s'agit pas de demander aux dessins choisis dans cette étude d'illustrer simplement la période des Trente Glorieuses : comme l'historien de la presse nous pensons qu'« il serait évidemment peu captivant d'essayer de vérifier, par la caricature, ce que nous savons déjà sur l'époque par ailleurs¹⁰⁸ ». L'angle d'analyse que nous adoptons n'est donc pas foncièrement politique ; il ne s'agit pas non plus d'insister sur les représentations véhiculées par le dessin, analyses trop souvent guidées par l'idée que le dessin « offrirait le miroir d'idéologies, de visions du monde qui seraient, selon les cas, petite-bourgeoises, pro-américaines ou, éventuellement, communistes¹⁰⁹ ». En revanche, de même que la profession de dessinateur permet de comprendre une partie du fonctionnement social et professionnel des sociétés franco-belges d'après-guerre, les dessins nous donnent à lire le développement d'une société médiatique. Ils nous permettent donc de construire une histoire de la culture de l'image et d'approfondir notre connaissance des Trente Glorieuses. Producteurs d'images dans des médias destinés à la plus grande partie de la population, les dessinateurs sont parmi les premiers à pouvoir informer de manière efficace sur la culture médiatique à laquelle ils participent. Ils nous permettent notamment d'étudier de plus près les avatars de la culture populaire et de la culture de masse après-guerre, sans partir de définitions *a priori*.

En étudiant le dessin et plus encore la bande dessinée, l'écueil aurait été de faire des dessinateurs les hérauts ou les témoins d'une culture populaire atemporelle et quasi-

107 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 12.

108 *Ibid.*

109 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 29.

universelle, une « assignation forcée¹¹⁰ » selon Sylvain Lesage. Grâce au choix des dessins et de leur premier lieu de publication comme source principale, l'adjectif populaire se trouvait au contraire circonscrit dans le temps et dans l'espace. Dans le cadre de ce travail, la culture populaire dont les dessinateurs sont les représentants n'est pas une culture destinée à, émanant de ou ayant trait à la partie la plus défavorisée de la population (celle qu'on appelle les classes populaires). Elle ne concerne pas non plus un peuple plus ou moins métaphorique « terme monstrueux dont le sens dépend de la phrase où il entre¹¹¹ ». En raison de leur audience et de leurs lieux de publication, ces dessins sont populaires dans le sens où ils s'adressent à la plus grande partie de la population, de telle sorte qu'ils plaisent au plus grand nombre : ils tendent à remplir une fonction fédératrice. En conséquence, quand le terme de « populaire » revêt une acception sociale, c'est moins pour désigner les classes populaires en tant que telles que pour désigner le mépris (ou tout du moins la distance neutre) que ces dessins peuvent susciter chez une partie des élites et chez ceux qui en reproduisent le discours. C'est ainsi que l'analysait Pierre Bourdieu dans *La Distinction* en opposant les goûts intellectuel, bourgeois et populaire¹¹². En effet, dans son raisonnement, le populaire est un concept négatif à l'usage des élites pour définir leur propre culture et leur propre espace. Les dessinateurs n'en sont pas moins « populaires », non pas à cause de leur origine ou de leur position sociale, mais parce qu'ils s'adressent et plaisent à la partie la plus importante de la population : le terme de « populaire » est donc toujours utilisé dans ce sens dans ce travail, s'appuyant sur la popularité et la diffusion effective des illustrés, périodiques et maisons d'édition auxquels participent avant tout les dessinateurs du corpus. En outre, leur popularité est souvent liée au caractère enfantin de leur public, trait renforcé par l'origine de la plupart des images analysées qui proviennent d'illustrés destinés à un lectorat juvénile. Or, les dessins produits pour ces publics s'inscrivent dans une tradition de la didactique et de la transmission par l'image. Les dessinateurs acquièrent ainsi dans la société des Trente Glorieuses un rôle de « passeur » ou de « médiateur » culturel. Issus des classes moyennes et des professions libérales, ils annoncent l'évolution sociale que leur lectorat est amené à connaître avec la tertiarisation de la société. Ils partagent donc avec l'ensemble de la population une culture scolaire commune, destinée à tous et acquise au niveau primaire de

110 *Ibid.*, p. 31.

111 Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Folio essais, 1988 (1ère édition : 1945), avant-propos.

112 Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, p. 381.

l'enseignement. Cette culture scolaire est le point de départ d'un travail de transmission scientifique, culturel et artistique plus important qui s'adresse aux classes populaires et aux classes moyennes de la société, voire à son élite, tant que ces publics sont sensibles à ce qui plaît au plus grand nombre.

La question de la diffusion à grande échelle interroge aussitôt deux autres termes, celui de culture de masse et celui de la culture médiatique. Comme le rappelle Lesage, citant Pierre Bourdieu et Dominique Kalifa, « l'hypothèse d'une correspondance entre objets médiatiques, pratiques et groupes sociaux est au fondement de la sociologie bourdieusienne, comme des travaux des premiers historiens de la culture populaire¹¹³ ». La culture populaire est donc directement liée à la diffusion de ses objets dans les médias, une diffusion désignée sous le terme de culture de masse depuis les écrits théoriques de l'École de Francfort dans les années 1930. Sans reprendre le caractère idéologique et négatif de ce terme, on peut préciser qu'appartiennent à la culture de masse les objets culturels qui s'adressent au plus grand nombre par le biais de moyens de communication pensés pour celui-ci et donc facilement accessibles. Cette facilité d'accès signifie la démultiplication des supports et une uniformisation progressive de certains référents culturels grâce à la multiplication d'outils médiatiques qui, déjà prégnants pendant l'Entre-deux-guerres, deviennent omniprésents pendant les Trente Glorieuses. Pour cette raison, certains chercheurs préfèrent donc parfois appliquer à ces processus le terme de culture médiatique, moins idéologique¹¹⁴, voire culture de grande diffusion, plus descriptif. Mais ces expressions présentent tout de même le défaut de ne pas appartenir au vocabulaire des années étudiées. Il s'agit donc de privilégier le terme de « culture de masse » lorsque des discours ou des postures d'acteurs sont rapportées et de parler en revanche de « culture médiatique » pour désigner le contexte dans lequel évoluent les dessinateurs et qui se lit à travers leurs dessins, d'autant que la société des Trente Glorieuses multiplie les médias de diffusion et apparaît à ce titre comme une société médiatique. Les dessinateurs participent à ce changement du paysage culturel. Polyvalents, ils multiplient les lieux de publication ; passeurs de savoir scolaire, culturel et artistique, ils construisent un référentiel commun parfois simplifié par rapport à l'original, mais partagé par le plus grand nombre ; journalistes, ils sont inscrits dans un référentiel médiatique.

113 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 31.

114 Christian Delporte et al., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 219.

Les dessins étudiés sont donc à la fois des sources sur et des objets de la culture de masse des Trente Glorieuses, dans tout ce qu'elle a de populaire et de médiatique ; en ce sens, ils nous offrent le moyen de revisiter ces termes de manière heuristique, en analysant ce qu'ils signifient immédiatement, au vu des productions culturelles de l'époque étudiée. Ainsi sommes nous également à même de dépasser le canon du dessin et de la bande dessinée qui, comme Sylvain Lesage l'a bien noté, n'a rien de populaire :

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 littéraire¹¹⁵.

Le choix des illustrés dépouillés ainsi que des quotidiens sondés permet de réécrire cette histoire de la bande dessinée à l'abri du canon imposé par les bédéphiles, en y réintégrant l'importance continue qu'eut la pratique du dessin en général, y compris quand les productions étaient destinées à un public adulte. Les dessinateurs du corpus sont à l'image de ces dessins : variés, inattendus et parfois inconnus, ils permettent de se replonger sans *a priori* scientifique dans le contexte de production des Trente Glorieuses.

115 S. Lesage, *L'effet codex*, *op. cit.*, p. 32-33.

LES DESSINATEURS-ILLUSTRATEURS EN FRANCE ET EN BELGIQUE DE 1945 À 1968 : TRAJECTOIRES, CONSTRUCTION ET RÔLE D'UN GROUPE PROFESSIONNEL DANS LA SOCIÉTÉ MÉDIATIQUE DES TRENTE GLORIEUSES

Au regard des considérations qui précèdent, il s'agira à l'occasion de ce travail de recherche d'analyser comment le métier de dessinateur-illustrateur se transforme pendant les Trente Glorieuses en France et en Belgique. Ces transformations ont pour effet la construction d'un groupe professionnel polyvalent qui s'identifie au journalisme, et dont les dessins produits dans ce contexte acquièrent une fonction didactique, idéologique et, plus généralement, documentaire.

Pour analyser l'évolution de la profession de dessinateur-illustrateur dans les années 1950 et 1960 en France et en Belgique, il est apparu indispensable de présenter dans une première partie les trajectoires des individus du corpus. Celles-ci permettent d'aborder et de spécifier le corpus constitué, en remettant en cause les poncifs jusqu'ici admis dans l'histoire de la bande dessinée et du dessin : ainsi les dessinateurs-illustrateurs ne sont-ils pas tous autodidactes, accueillent un certain nombre de femmes en leur sein et présentent des communautés immigrées importantes. Surtout, issus des classes moyennes et, de manière significative, des professions libérales, ils se partagent entre plusieurs générations en fonction de leur date d'entrée dans leur carrière. Ce sont ces générations qui permettent d'explicitier, plus encore que leur lieu d'étude ou leur pays d'origine, les réseaux qui se créent et les lieux de publication privilégiés. Les populations françaises et belges sont de ce point de vue relativement similaires, malgré quelques spécificités belges dues notamment à une moins grande amplitude générationnelle des dessinateurs (chapitre 1). Dans un deuxième temps, carrières et trajectoires professionnelles permettent de spécifier le contexte de publication des Trente Glorieuses. Si celui-ci implique avant tout une pratique polyvalente du métier de dessinateur, la part grandissante de la bande dessinée et du dessin d'humour met au jour une spécialisation progressive ou du moins un changement d'orientation des productions qui concerne avant tout la plus jeune génération de dessinateurs. Dans

l'ensemble, les carrières des dessinateurs dépendent du contexte éditorial et économique, de telle sorte qu'ils multiplient les travaux dans différentes branches du dessin et peuvent décider de quitter la profession quand celle-ci ne s'avère pas suffisamment rémunératrice (chapitre 2).

Une fois le corpus de dessinateurs délimité en fonction des trajectoires personnelles et professionnelles, il est possible d'aborder dans une deuxième partie la pratique concrète du métier, qui dépend bien souvent des catégories mises au jour précédemment. Il s'agit de traiter celle-ci à la fois de manière ethnographique, économique, juridique et sociale, c'est-à-dire de s'immerger dans le travail quotidien des dessinateurs tout en retraçant les hiérarchies auxquelles ils obéissent et qui se révèlent dans leurs droits, leurs obligations et leurs rémunérations. De nouveaux acteurs apparaissent alors à leurs côtés : éditeurs, collaborateurs, conseillers syndicaux ou législateurs, ceux-ci façonnent et définissent l'espace de travail auxquels ils appartiennent. En France comme en Belgique et malgré des dispositions légales dissemblables, les dessinateurs sont entrés de plain-pied dans la société salariée et tertiaisée des Trente Glorieuses, leur travail rappelant parfois celui des employés de bureau et s'inscrivant le plus souvent dans le cadre du travail pigiste qui se développe dans les journaux d'après-guerre (chapitre 3). C'est cette représentation d'eux-mêmes que les dessinateurs mettent en avant au fur et à mesure que se consolide leur groupe professionnel : ceux de la jeune génération insistent sur leur appartenance au milieu du journal, quand les plus anciens caressent encore l'idée d'une proximité avec le monde artistique. Leurs réseaux sociaux dépendent donc beaucoup de la manière dont ils appréhendent et présentent leur travail : alors qu'ils pâtissent d'une réputation encore négative, des initiatives professionnelles ou extérieures à leur milieu viennent participer à la construction de leur image dans l'espace public, tandis que se multiplient les discours d'auto-représentation du métier. Dans l'ensemble, tout comme les groupes professionnels étudiés par Andrew Abbot, les dessinateurs imposent leur champ d'expertise dans l'arène professionnelle, légale et public, en défendant leur statut de journaliste salarié et leur droit de propriété sur leurs œuvres (Chapitre 4).

Insérés dans ce cadre journalistique, les dessinateurs appartiennent directement au milieu culturel et médiatique des Trente Glorieuses et, comme la profession à laquelle

ils se rattachent les y encourage, s'en font les hérauts. Leur succès populaire et leur audience médiatique explique qu'ils aient participé aux processus de démocratisation scolaire et culturelle des années 1950 et 1960, portés par les pouvoirs publics français et belges : issus le plus souvent de la classe moyenne ou des professions libérales, ils endossent un rôle à destination du grand public qui consiste à transmettre les valeurs scolaires, culturelles ou morales de cette classe sociale en expansion, à travers le savoir scolaire et l'appropriation de références culturelles et artistiques communes. Dans cette vaste entreprise de scolarisation par l'image, la culture populaire perd alors de son caractère négatif, puisqu'elle sert les objectifs des politiques publiques (chapitre 5). Journalistes et médiateurs culturels, ils n'en sont pas moins pour certains liés à des réseaux parisiens proches de l'avant-garde : cette position double dans l'espace social de la culture leur donne l'occasion de jouer, à l'intérieur même des périodiques destinés au grand public, avec les expérimentations des années 1950 et 1960 et leurs variations autour du dessin d'enfant et de l'humour de l'absurde. Mais ils sont avant tout les chantres d'une culture médiatique dont ils parlent doublement le langage – visuel et écrit – et qui font d'eux non seulement des reporters de la société des Trente Glorieuses, mais les instigateurs d'un langage commun, qu'ils instaurent en partage avec leurs lecteurs. Ils sont donc, de tous les points de vue, des passeurs culturels parfaitement ancrés dans la société médiatique des années 1950 et 1960 (chapitre 6).

PREMIÈRE PARTIE : LE MÉTIER DE DESSINATEUR-ILLUSTRATEUR

CHAPITRE 1 : DEVENIR DESSINATEUR-ILLUSTRATEUR

Afin de brosser un tableau de la profession de dessinateur-illustrateur de 1945 à 1968, il fallait dépasser l'analyse et la comparaison individuelles de chacune des 400 carrières des dessinateurs étudiés. Malgré les singularités de certaines trajectoires, il est possible d'observer des recoupements. Le critère le plus apte à produire une typologie était celui des générations. À ce critère générationnel s'ajoutent des questions systématiques posées sur l'origine géographique des dessinateurs (la France, la Belgique ou l'étranger, en précisant s'il s'agit d'une immigration effectuée à l'âge adulte ou pendant l'enfance), leur origine sociale (la profession de leur père à la naissance) ainsi que la formation artistique suivie ou non – ou déclarée comme telle. Les réponses à ces questions permettent de comprendre comment l'on devient dessinateur-illustrateur au sein de chaque génération. Non seulement ces variables peuvent-elles s'influencer les unes les autres, mais elles jouent également sur les trajectoires professionnelles et en particulier sur la participation aux journaux et l'inclusion dans des réseaux professionnels spécifiques qui émergent grâce à ces analyses. Il s'agit bien en effet d'articuler l'étude des trajectoires des dessinateurs aux illustrés dépouillés et qui ont produit la population étudiée. À terme, celle-ci peut être comparée avec une population *a priori* similaire, celle des journalistes ; pour ce faire, nous disposons des conclusions d'une enquête de la Commission de la carte d'identité des journalistes de presse [CCIJP]. Publiée en 1966, celle-ci porte sur l'évolution sociodémographique et professionnelle des journalistes encartés depuis 1955, dont fait partie la majorité des dessinateurs du corpus¹¹⁶.

Les quatre-cents dessinateurs du corpus ont été retrouvés dans les trente-deux illustrés dépouillés selon la méthodologie indiquée en introduction, de sorte qu'il était possible de comptabiliser leur participation individuelle à l'ensemble des illustrés entre 1945 et 1968 et les fonctions qu'ils y ont exercées pendant cette période. Travailler sur 400 noms retrouvés dans la presse entraîne toutefois un certain nombre d'incertitudes. Pour vingt-deux individus, seul un nom, parfois un prénom, sont disponibles, sans aucune information complémentaire. Cinq d'entre eux, Aliette, Bruno, Esgi, HiTa et Stélas, ne

116 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, Paris, Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, 27, rue du Mont-Thabor (Impr. Municipale), 1966. Cette enquête n'étudie que les journalistes ayant demandé le renouvellement de leur carte en 1964 et exclut ceux qui sollicitaient une première inscription et ceux qui n'avaient pas répondu au questionnaire envoyé (environ 25 %).

sont connus qu'à travers leur pseudonyme ; malgré tout, leur participation continue à des périodiques explique qu'ils figurent dans cette étude. L'origine géographique et sociale et les itinéraires de 95 % des dessinateurs du corpus n'en ont pas moins été retrouvés¹¹⁷.

Pour pouvoir comparer les itinéraires professionnels aux différents critères définissant la population de dessinateurs, la relation statistique entre deux variables a été analysée grâce au test de khi-deux dit « de contingence » ou « d'indépendance ». Celui-ci indique sans surprise une très grande probabilité de dépendance des variables. Pour aller plus loin et distinguer les effets de causalité de ceux de corrélation entre les variables sont proposés, quand cela n'est pas aisément lisible par ailleurs, des tableaux d'écart à l'indépendance. Ceux-ci indiquent l'écart qui existe entre l'effectif réel et l'effectif théorique, et permettent donc de mieux lire les tableaux de proportion en pourcentage.

Enfin, les trente-deux journaux dépouillés ont été divisés en cinq catégories empiriques déjà présentées en introduction : les périodiques destinés aux adultes, les périodiques belges, issus du milieu catholique et social, les périodiques catholiques français, les illustrés qui s'inspirent de leurs équivalents américains et qui correspondent à une période perçue par les bédéphiles comme l'âge d'or de la bande dessinée¹¹⁸, et enfin les illustrés modernes qui cherchent à renouveler le type de dessins publiés et, par là, leurs publics [tableau 1 en annexes]. Avec les publications adultes en sus, ces distinctions reprennent celles du paysage de la presse enfantine après-guerre, qui « se partage entre éditeurs confessionnels (l'Union des Œuvres, la Bonne Presse), militants communistes (éditions Vaillant) et éditeurs populaires (Société d'édition Parisienne, Cino del Duca, Paul Winkler)¹¹⁹ ». À ces deux derniers éditeurs qui ont œuvré pour l'américanisation de la presse enfantine et qui correspondent donc au fameux âge d'or de la bande dessinée

117 Pour pouvoir suivre le nombre d'informations manquantes ou non tout au long du chapitre, voir tableau 3 en annexes.

118 Jean-Paul Gabilliet, « “Âge d'or de la BD” et “golden age of comics” : comparaison des notions fondatrices de la bédéphilie dans l'aire franco-belge et aux États-Unis (1961-2015) », *Le Temps des médias*, 25 janvier 2017, n° 27, p. 139-151. L'auteur cite notamment la chronique fondatrice pour la bédéphilie de Pierre Strinati « Bandes dessinées et science-fiction. L'âge d'or en France (1934-1940), *Fiction. Revue littéraire de l'étrange*, 92, juillet 1961, p.121-125 : « Les jeunes lecteurs de “comics” d'aujourd'hui ne peuvent imaginer ce que fut la grande période des bandes dessinées de l'avant-guerre. Ces “comics” étaient presque uniquement publiés dans les hebdomadaires illustrés pour enfants. La plupart de ceux-ci ont maintenant disparu : s'ils subsistent, ce n'est que sous une forme décadente. Les principaux de ces journaux avaient pour titres : *Journal de Mickey*, *Robinson*, *Hop-là*, *Aventures*, *Jumbo*, *Hurrah*, *L'Aventureux*, *Junior*, *L'As...* [...] La majorité des bandes dessinées étaient d'origine américaine, mais certaines étaient l'œuvre de dessinateurs européens. » Gabilliet montre bien comment les premiers bédéphiles des années 1960, appartenant à une génération née dans l'Entre-deux-guerres, se démarquent par une « nostalgie de l'américanisation qu'avaient subie les journaux illustrés de 1934 à 1940 ».

119 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 136.

dans les années 1930¹²⁰ se sont ajoutées juste après-guerre deux créations éditoriales, le Groupe Chapelle de Jean Chapelle et la SELPA de Marijac. Tout comme les Éditions Vaillant, celles-ci oscillent à partir de la fin des années cinquante entre un pendant plus classique, inspiré des productions américaines d'avant-guerre, et un pendant plus moderne, particulièrement bien représenté par *Pilote*, racheté par Dargaud. Enfin, même si les illustrés français sont plus nombreux, les illustrés belges, d'obédience catholique et sociale, s'imposent après-guerre dans les deux pays grâce à la « combinaison d'une forme moderne et d'un contenu au-dessus de tout soupçon¹²¹ », à quoi s'ajoute « l'émulation créée par ce duel entre les deux illustrés [qui] a déchaîné l'inventivité des dessinateurs, rédacteurs et même directeurs des deux maisons d'édition¹²² ».

1.1. Origines et provenance

1.1.1. Les générations

L'hypothèse de départ est celle d'une proximité des trajectoires professionnelles des dessinateurs en fonction de leur génération. Dans le cadre de ce travail, le terme de « génération » s'emploie donc d'abord au sens sociodémographique de « cohortes », c'est-à-dire, comme le rappelle Pierre Blavier, « des groupes d'individus ayant vécu un événement donné (naissance, entrée sur le marché du travail, etc.) à la même date¹²³ ». La pensée en termes de génération apparaît en effet comme la plus adéquate pour appréhender le corpus et produire une typologie, mais également pour comprendre la structure du marché du travail, qui varie avec le temps et qui est fortement liée à la structure économique du journalisme pendant la même période. Les lieux et les types de publication des dessinateurs, tout comme leur insertion dans des réseaux professionnels sont avant tout dus à la génération à laquelle ils appartiennent. Ils forment des groupes cohésifs du point de vue de l'accès à l'emploi, mais l'organisation professionnelle reste quant à elle intergénérationnelle.

Les 75 années de différence entre le doyen du corpus (Joseph Porphyre Pinchon, le dessinateur de *Bécassine*, né en 1871) et ses benjamins (Walthéry, Wasterlain et Gelem, nés en 1946) sont un premier indice d'analyse ; impossible de confondre la carrière d'un

120 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 13.

121 P. Ory, « Mickey Go Home! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », art. cit, p. 86.

122 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 430.

123 Pierre Blavier, « La notion de génération en histoire », *Regards croisés sur l'économie*, mai 2010, n° 7, p. 44.

individu né au tout début de la Troisième République avec celle de jeunes dessinateurs nés pendant ou à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'amplitude chronologique permet donc d'appréhender des évolutions de près d'un siècle qui se répercutent sur l'organisation du travail pendant une période courte d'une vingtaine d'années, de 1945 à 1968. Inversement, sur l'ensemble des dates de naissance, la majorité (204 individus, soit 56,2 %) est née dans les années 1920 et 1930. La concentration d'individus nés pendant ces deux décennies autorise pour ces générations une analyse plus fine des profils de carrière. Dans le cas présent toutefois, la différence générationnelle est moins due à la date de naissance précise qu'à la date d'entrée dans le métier, puisque c'est celle-ci qui est déterminante pour la carrière et qui participe à la définition de l'identité de dessinateur. Claudine Attias-Donfut appelle « événements de vie » ces jalons qui « agissent comme transition d'un état à un autre » et qui, dans notre cas précis, constituent le premier indicateur de la pratique du métier. Elle souligne à ce propos qu'ils « jouent un rôle plus important que l'âge dans la scansion du parcours de vie¹²⁴ ». Les dates d'entrée dans le métier sont indiquées en fonction de la date du premier dessin publié connu ou de la date d'entrée dans le métier renseignée par les dessinateurs eux-mêmes dans leurs dossiers de demande de carte de presse¹²⁵. N'ont pas été pris en compte le travail de dessinateur industriel, technique ou publicitaire que de nombreux dessinateurs ont exercé avant (et parfois pendant) leur carrière de dessinateur-illustrateur, car il ne s'agit pas de notre propos – bien que la frontière soit floue et demande à être interrogée par ailleurs. Émergent ainsi, au-delà des décennies historiques classiques, des périodes générationnelles qui dépendent vraiment de l'activité des individus. Cela permet d'approfondir l'analyse de Luc Boltanski qui le premier a mis au jour deux générations de dessinateurs de bande dessinée dans les années 1970, avec une nouvelle génération qui, selon lui, serait née entre 1935 et 1940 et entrerait sur le marché vers 1965¹²⁶. Son analyse s'appliquait toutefois aux acteurs de la constitution du champ de la bande dessinée, quand la nôtre s'interroge sur la profession de dessinateur dans son ensemble.

124 Claudine Attias-Donfut, *Génération et âges de la vie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 79-80.

125 CCIJP, Paris. Pour les dessinateurs dont il était possible de comparer ces dates objectives et subjectives, le résultat était toujours sensiblement le même.

126 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit, p. 39.

La répartition temporelle des entrées dans le métier en fonction de l'âge présente plusieurs profils généraux liés à l'histoire du métier et à l'état du marché et des publications. Ces données apparaissent sur la figure 1.

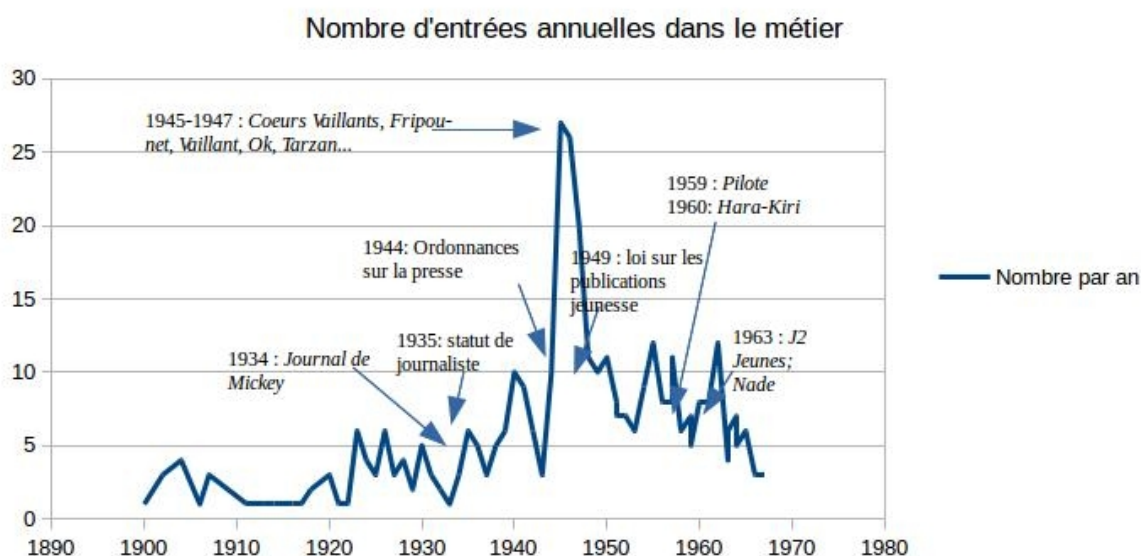


Figure 1: Nombre d'entrées annuelles dans le métier pour les dessinateurs étudiés

Avant 1923, les entrées dans le métier se situent toujours en dessous de cinq par an ; par comparaison, la période allant de 1923 à 1930 apparaît plus prolifique, tout comme la deuxième moitié des années 1930, les nombres ne cessant d'augmenter jusqu'à la guerre, et même jusqu'en 1942, atteignant pour la première fois la dizaine de nouveaux dessinateurs par an en 1940. Toutefois, c'est pendant la période d'après-guerre que la coupure est la plus évidente. En trois ans, entre 1945 et 1947, 73 nouveaux dessinateurs commencent à travailler, alors que sur des périodes de temps équivalentes, ils étaient 13 dans les années 1920 (pour 1923-1925 ou 1926-1928), 14 dans les années 1930 (1935-1937 par exemple) et au maximum 24 de 1940 à 1942. En comparaison, les années 1950 et 1960 sont plus prolifiques qu'avant la Seconde Guerre mondiale, mais sans atteindre des niveaux aussi élevés qu'à la Libération : 21 nouveaux dessinateurs en 1951-1953 ; 29 en 1954-1956. À partir de 1963, les chiffres retombent progressivement en dessous de cinq par an.

Il faut faire attention à ne pas surestimer ces chiffres, puisqu'ils concernent des dessinateurs travaillant dans les années 1945 à 1968 et qu'ils ne prennent donc pas en compte ceux qui ont commencé leur carrière au début du siècle et ne l'ont pas reprise au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. Toutefois, ce graphique [fig. 1] permet de mettre en évidence l'évolution du marché : ainsi les quelques années creuses en termes

d'entrées dans le métier qui suivent 1930 sont peut-être liées aux conséquences assez fugaces de la Grande Dépression sur la presse, mais ne remettent pas en cause une progression générale dans les rangs de la profession. Celle-ci est accélérée par la création du *Journal de Mickey* en 1934, puis de *Hurrah*, *Bayard*, *Robinson*, *Âmes Vaillantes* ou *Spirou* les années suivantes. Cette période correspond à « l'âge d'or » de la bande dessinée tel qu'il est baptisé par les jeunes lecteurs d'alors devenus bédéphiles dans les années 1960, analysant avec cette expression « l'irruption de la bande dessinée dans la presse enfantine » préparée par Paul Winckler, Ettore Carozzo et Cino del Duca, dont les publications se font les « vecteurs en France de la bande dessinée américaine et de ses imitations italiennes, anglaises et même yougoslaves¹²⁷ ». Qui plus est, le statut de journaliste est créé en 1935. Il a des conséquences directes sur le métier de dessinateur dans le monde de la presse, les premiers d'entre eux ne tardant pas à réclamer leur carte d'identité de journaliste. Les privations et censures de l'Occupation n'ont un effet négatif sur l'activité qu'à partir de 1942 et celle-ci reprend dès 1944 : de ce point de vue, l'effet de continuité est presque ininterrompu, et on pourrait être tenté de rattacher l'année 1944 aux années précédentes : 10 entrées dans le métier cette année-là, comme en 1940. Toutefois, nous avons choisi de raccrocher l'année 1944 à la période de la Libération : le marché du travail s'ouvre en effet de manière inédite dès les ordonnances de 1944 sur la presse et la floraison des titres qui suit la libération de Paris puis de Bruxelles¹²⁸. Ce sont plus de trente-trois nouveaux illustrés qui voient le jour jusqu'en 1947, dont nous avons indiqué quelques titres. En plus de la normalisation de la conjoncture du travail à partir de 1948, on peut se demander si les débats précédant la loi de 1949 sur les publications enfantines, puis le vote de celle-ci, n'ont pas contribué à l'infléchissement des entrées dans le métier. La publication de nouveaux titres originaux, à l'instar de *Pilote* et *Hara-Kiri*, semble repousser un déclin qui s'affiche toutefois à partir de 1963. Cette date correspond à la refondation d'anciens illustrés qui, tels *J2 Jeunes* pour *Cœurs Vaillants* et *Nade* pour *Bernadette*, laissent une place de plus en plus importante à la photographie.

À partir de ces observations, six générations de dessinateurs ont été isolées puis regroupées en trois groupes plus généraux qui prennent en compte les dates de

127 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 426-437.

128 Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet, *Histoire de la presse en France : xx^e-xxi^e siècles*, Paris, A. Colin, 2016, p. 148.

naissance et rendent plus aisées les comparaisons, car ils sont de taille équivalente [tableau 4].

Tableau 4. Générations de dessinateurs et leur période d'activité en fonction de leur année de naissance

Groupes	Cohortes	Naissance→	1871-	1901-	1915-	1930-	1937-	Total
		Activité	1900	1914	1929	1936	1946	
Anciens	1-Vieille-Garde	1900-1922	22	2	-	-	-	24
	2-Anciens	1923-1934	4	38	-	-	-	42
	3-Anciens classiques	1935-1943	4	18	31	-	-	53
	Total	1900-1943	30	58	31	-	-	119
Classiques	4-Classiques modernes	1944-1950	-	8	83	24	-	115
Modernes	5-Modernes	1951-1962	-	-	22	42	35	99
	6-Jeunes	1963-1967	-	-	-	-	23	23
	Total	1951-1967	-	-	22	42	58	122
	Total	Total	30	66	136	66	58	356

Les générations d'avant-guerre, regroupées sous le terme d' « Anciens » (comme eux-mêmes se désignent dans leurs témoignages et dans les articles d'*Écho-Dessin*) ont en commun de concentrer la population née avant la Première Guerre mondiale ; les plus anciens d'entre eux se présentent comme la « Vieille Garde¹²⁹ » ou de « vieilles badernes¹³⁰ », tandis que les plus jeunes, les « Anciens classiques » ont un profil déjà proche de la génération suivante. Génération médiane, les « Classiques » (comme ils désignent parfois leur style de dessin) commencent à travailler entre 1944 et 1950, souvent après avoir été mobilisés en 1939-1945. Les deux générations suivantes, les « Modernes » et les « Jeunes » (selon les appellations retrouvées à diverses reprises dans *Écho-Dessin*), correspondent avant tout aux mobilisés d'Algérie : elles peuvent être étudiées à la fois ensemble et séparément, comme le fait Jean-François Sirinelli¹³¹. Du

129 Voir par exemple A-E Marty, « Quelques remarques sur les remarques », *Écho-Dessin* n° 101, décembre 1961, p. 1. « Pour moi, depuis que je suis entré dans la vieille garde, j'ai toujours eu grand plaisir à m'entretenir avec des jeunes ».

130 Jean Chaperon, « Les propos d'une vieille baderne, seul contre tous », *Écho-Dessin* n° 91, décembre 1960, p. 2.

131 Jean-François Sirinelli, « La France des sixties revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, décembre 2005, n° 69, p. 111-124.

point de vue des dessinatrices, ces générations semblent s'organiser de manière identique [tableau 5].

Tableau 5. Générations de dessinatrices et leur période d'activité en fonction de leur année de naissance

Groupes	Naissance→	1871-1900	1901-1914	1915-1929	1930-1936	1937-1946	Total
	Activité						
Anciennes	1904-1941	5	7	-	-	-	12
Classiques	1944-1950	-	1	5	1	-	7
Modernes	1951-1963	-	-	2	3	3	8
	Total	5	8	7	4	3	27

- *Les « Anciens »*

La génération des « Anciens » permet d'étudier un groupe dont les pratiques professionnelles et économiques sont héritées d'avant la Seconde Guerre mondiale [tableaux 6].

Tableau 6.1. Genre des périodiques selon la génération des dessinateurs, pourcentages en ligne

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Vieille Garde	4 %	1 %	77 %	13 %	4 %	100 %
Anciens	5 %	23 %	50 %	14 %	8 %	100 %
Anciens classiques	3 %	30 %	34 %	8 %	25 %	100 %
ANCIENS	3 %	24 %	45 %	11 %	17 %	100 %
CLASSIQUES	5 %	27 %	43 %	8 %	16 %	100 %
Modernes	7 %	34 %	33 %	4 %	23 %	100 %
Jeunes	7 %	63 %	7 %	1 %	22 %	100 %
MODERNES	7 %	38 %	30 %	3 %	23 %	100 %

Tableau 6.2. Genre des périodiques selon la génération des dessinateurs : écarts à l'indépendance

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
Anciens	-6,1	-8,5	5,1	14,0	-0,6
Classiques	0,0	-1,5	3,9	0,4	-3,1
Modernes	6,8	20,9	-22,8	-22,0	8,6

Ils travaillent avant tout dans les illustrés catholiques français et dans les illustrés américanisés et uniquement dans la presse enfantine. Pour ces dessinateurs qui sont surtout français la structure du marché a peu changé après-guerre ; les femmes, notamment, y trouvent toujours des débouchés qui disparaissent par la suite [tableau 5]. Dans les années 1945-1968, leur manière de travailler et leur position dans le marché semble faire bloc par rapport à leurs successeurs. Ils assurent également le rôle de représentants historiques du dessin : ils ont formé l'UADF en 1924, puis le Syndicat des dessinateurs de Journaux [SDJ] en 1936 avant de rejoindre le Syndicat des dessinateurs de Journaux pour Enfants [SDJE] en 1946. La proportion de dessinateurs de la première génération dans ce dernier syndicat (sur dix-sept noms retrouvés, plus des deux tiers commencent à travailler avant la Libération) et leur présence simultanée à l'UADF, plus généraliste et moins tournée vers la presse, montre la définition encore incertaine qu'ils donnent à leur occupation professionnelle.

Notons néanmoins que dans la dernière cohorte, les « Anciens classiques », certains dessinateurs se rapprochent de la période suivante tant économiquement que socialement, leur participation aux illustrés modernes étant beaucoup plus forte : ils s'adaptent plus aisément à la nouvelle demande du marché à la Libération [tableaux 6]. C'est le cas de Calvo qui, bien que né en 1892, n'entre à la Société Parisienne d'Édition qu'en 1938, à 46 ans. Impossible de ne pas prendre en compte sa formation pendant la Belle Époque ; et pourtant son expérience du dessin est plus intimement liée à la Seconde Guerre mondiale que les autres dessinateurs de sa cohorte parce que *La bête est morte*, un tableau de l'occupation allemande paru en 1944-1945, est son œuvre la plus remarquée. D'une manière générale, les témoignages rendent compte d'un effet de continuité plus aisé après la Seconde Guerre mondiale pour les « Anciens classiques » que pour les autres, également sur le plan social. Alors que Pierre Joubert, qui commence à travailler en 1927 à *Scout de France* note que à la Libération, « les équipes ayant changé, [il] n'était plus très à l'aise avec des collègues beaucoup plus jeunes que [lui]¹³² », Eugène Gire, entré seulement en 1935 dans le métier, décrit les premiers rédacteurs de *Vaillant* juste après-guerre comme sa deuxième famille¹³³.

132 *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°95, décembre 2001, p. 15.

133 *Hop* n°93, mars 2002, p. 7.

- *Les « Classiques »*

La génération des « Classiques » est celle qui profite de l'expansion du secteur du dessin à la Libération et de l'ouverture du marché aux dessinateurs belges et à leurs revues. Cette cohorte permet d'étudier la trajectoire médiane des dessinateurs et leur polyvalence assumée : encore fortement employés dans les journaux catholiques, ils trouvent également des débouchés dans les journaux modernes et n'ont pas encore tout à fait abandonné les journaux américanisés. Preuve qu'elle est bien médiane, cette trajectoire est très proche de celle des « Anciens classiques », indice d'une continuité liée notamment aux effets de la loi de 1949 sur l'ensemble de la profession [tableaux 6].

Leurs réseaux sociaux et professionnels sont à l'image de leur polyvalence et de cette continuité, puisqu'ils travaillent sans mal avec leurs prédécesseurs. Will, qui entre dans le métier en 1947, résume ainsi des relations entre « Anciens » et « Classiques » qui semblent disparaître par la suite à *Spirou* une fois que les « Modernes » entrent à la rédaction : « entre Franquin [qui commence à travailler en 1944-1955], Jijé [en 1935], Sirius [en 1938], Morris [en 1945], quelques autres et moi-même existe une grande amitié. Dans la nouvelle équipe, il y a des gens très sympathiques [les Modernes] mais je ne les connais pas¹³⁴ ».

C'est aussi pour cette génération que la moyenne d'entrée dans le métier est la plus élevée : 26 ans. L'ouverture du marché après la Seconde Guerre mondiale a entraîné l'arrivée sur le marché d'individus plus âgés qu'auparavant. Simultanément, Fred et Tibet publient leurs premiers dessins à quinze et seize ans, parce que l'appel d'air rend plus aisé l'accès à un premier travail rémunéré. Les relations intergénérationnelles font donc partie de leur pratique professionnelle. Dans le même temps, il existe quand même une sociabilité spécifique aux plus jeunes dessinateurs, comme Paul Gillon en fait le récit à propos de sa relation avec Roger Lécureux : « Ce fut une grande complicité, presque immédiate. On avait le même âge, on était quasiment adolescents, on frisait les 20 ans¹³⁵ ».

- *Les « Modernes »*

La génération des « Modernes » montre l'évolution du marché des publications, les illustrés « modernes » et « belges » s'imposant comme des débouchés économiques centraux et avec eux la pratique régulière de la bande dessinée. C'est surtout la cohorte

134 *Schtroumpf* – *Les cahiers de la bande dessinée* n° 45, juin 1980, p. 18.

135 *Hop* n° 126, juin 2010, p. 7. Roger Lécureux est né en 1925 et Paul Gillon en 1926.

des « Jeunes » qui modifie sa pratique professionnelle dans ce sens, ne publiant presque plus dans les illustrés catholiques [tableaux 6]. Sa cohésion sociale est d'autant plus forte qu'elle est uniquement masculine [tableau 5, aucune femme n'entre dans le métier après 1963]. Walthéry remarque ainsi, étonné : « C'est bizarre, y en a plusieurs qui sont de 1946... on est beaucoup de juste après-guerre, je sais pas pourquoi, il y a des vagues comme ça¹³⁶ ».

C'est cette cohorte que Boltanski regarde quand il trace une ligne de partage entre les anciens et les nouveaux producteurs dans son analyse du champ de la bande dessinée¹³⁷. Il parle ainsi d'une « nouvelle génération de dessinateurs et de scénaristes [...] nés entre 1935 et 1940 », qui entrent sur le marché autour de 1965 et qui, du moins chez « les quelques dessinateurs dont le nom est associé à l'entreprise de légitimation de la BD [...] ont en commun d'importer sur le terrain de la BD une nouvelle forme de relation à leur activité, dont le principe réside sans doute essentiellement dans le décalage entre capital social et capital culturel¹³⁸ ». L'analyse en termes d'offre du marché s'appuie donc sur une analyse sociale et culturelle, rapportée par les acteurs eux-mêmes. Alain d'Orange, qui a commencé à travailler en 1947, témoigne ainsi de l'arrivée de cette nouvelle génération à Fleurus dans les années 1960 « qui avait des conceptions tout autres, une autre éducation, une autre façon de voir les choses. Pour qui j'étais déjà un vieux. Ce qui a rendu le travail plus difficile, c'est qu'ils ont amené des dessinateurs de leur âge. Avec un ou deux d'entre eux, j'ai eu des rapports glacés¹³⁹ ». Pour Boltanski, cette rupture s'accompagne même d'une polarisation du champ qui oppose également, « la gauche et la droite, l'avant-garde et l'académisme, les “jeunes” et les “vieux” [...] d'une part, les grands dessinateurs traditionnels [...] d'autre part, les nouveaux dessinateurs qui tentent [...] d'introduire dans leur œuvre [...] le type particulier de subversion politique et culturelle propre à rencontrer les attentes des nouvelles fractions de classes moyennes¹⁴⁰ ». La ligne de partage opposerait donc les « novateurs » et les « conservateurs », dont il analyse des extraits de discours sur l'esthétique, la politique, la sexualité ou l'éthique¹⁴¹. En insistant sur « l'effet de crise » comme moment d'explicitation de « la polarisation objective du champ¹⁴² », il reprend le champ

136 Entretien avec François Walthéry, 07/01/2017.

137 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.

138 *Ibid.*, p. 39.

139 *Hop* n° 111, septembre 2006, p. 9.

140 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit, p. 46.

141 *Ibid.*, p. 48.

142 *Ibid.*, p. 47.

sémantique de la fracture générationnelle propre à l'analyse de mai 68. Désignée comme « jeune », la génération en question s'inscrit également dans ce champ sémantique. Cette dernière est d'ailleurs largement plus portée vers les illustrés belges et modernes [tableaux 6].

Toutefois, il semble qu'il faille rapprocher la « jeune » cohorte de la cohorte « moderne » afin de desserrer cette analyse chronologique binaire. Boltanski lui-même rappelle, qu'« au moment où ils entrent sur le marché, les nouveaux dessinateurs ne diffèrent pas sensiblement des producteurs qui les ont précédés [...] ils obéissent aux lois du marché sur lequel ils cherchent à se placer¹⁴³ ». Dans les années 1950 et 1960, le marché a certes changé, mais il ne s'est pas entièrement transformé : les illustrés catholiques demeurent un débouché important, et les illustrés belges, pour novateurs qu'ils soient, ne sont pas moins proches du catholicisme social. Par-dessus tout, les pratiques professionnelles continuent à se construire à partir de relations intergénérationnelles. La création collective du Syndicat national des dessinateurs de presse en 1968, par des dessinateurs appartenant à la fois à la génération « classique » (Lucien Nortier, Pierre Le Goff) et à la plus jeune partie de la génération « moderne » (Julio Ribera) est un exemple de ces collaborations. Les exemples utilisés par Boltanski témoignent de la difficulté à maintenir un véritable dualisme dès que l'on observe les relations de plus près. Il met en effet sur le même plan, en tant que novateurs, Gotlib, Bretécher et Mandryka, qui travaillent certes ensemble, mais les deux derniers en grande partie grâce à la position déjà acquise par le premier dans le champ¹⁴⁴. Il rapproche également un Fred plus âgé, puisque né en 1931, ayant commencé à travailler en 1946, et ayant l'expérience d'un mensuel adulte avec *Hara-Kiri*, de Mézières et Giraud, nés en 1938 et qui entrent dans le milieu de la bande dessinée par l'entremise des illustrés catholiques et sur les conseils des Belges Franquin et Jijé au milieu des années 1950. Il faudrait donc relativiser l'effet de génération que Boltanski souhaite voir opérer, d'autant que les dessinateurs qu'il cite commencent en fait pour beaucoup à travailler avant 1965, en tant que « Modernes » et non que « Jeunes ». Ils oscillent ainsi entre

143 *Ibid.*, p. 40.

144 À ses débuts, *Fluide Glacial* est en partie financé par la publication d'albums de *Gai-Luron* ; Jacques Diament rappelle que « tout ceci était rendu possible par la renommée de Gotlib. Sans son nom, nous nous serions fait jeter de partout comme des malpropres ». Source : Diament Jacques, *Fluide Glacial, Gotlib et moi*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 18-20.

l'influence « classique » et les potentialités rajeunies des différents médiums du dessin [tableaux 6].

- *Des générations historiques ?*

Comme le montre la question de la fracture générationnelle, en choisissant de reprendre la terminologie linguistique qui oppose les « Anciens » et les « Modernes », notre typologie ne se contente pas d'illustrer l'évolution du marché et de la structure professionnelle. Elle implique également un effet de période, qui désigne les incidences d'une conjoncture particulière sur ceux qui s'y trouvent impliqués. En d'autres termes, pour comprendre comment s'organisent les dessinateurs à l'intérieur d'une génération ou hors de celle-ci, comment ils pratiquent leur métier et quels types de dessin ils privilégient, il est également nécessaire de prendre en compte les indices historiques qui donnent à voir « comment se forme une génération »¹⁴⁵. Karl Mannheim le premier considère que le principal critère d'identification d'une génération « réside dans les expériences historiques communes [...] dont [elle a tiré] une vision partagée du monde¹⁴⁶ ». Par ailleurs, ajoute-t-il, à travers la notion de la génération c'est bien la question de la jeunesse qui se pose, celle-ci interrogeant, se situant, s'opposant à ses aînés et aux événements dont ces derniers ont été témoins et acteurs¹⁴⁷ : se retrouve là la querelle des Anciens et des Modernes, présente dans le discours même des protagonistes. Christian Delporte le note par exemple à propos des dessinateurs de presse de la génération de l'après-guerre qui, « loin de s'identifier à [ceux qui les avaient précédés], les observaient sans ménagement¹⁴⁸ ».

Il y a deux renouvellements générationnels pendant notre période, qui correspondent à des renouvellements plus profonds de la population française, particulièrement visibles dans le journalisme qui documente justement ces changements sociaux. Tout comme leurs contemporains, les générations « Classiques » et « Modernes » naviguent entre « la Deuxième Guerre mondiale et la guerre d'Algérie [...], les principaux événements traumatiques qui ont été successivement recouverts puis découverts par la dialectique de la mémoire et de l'oubli¹⁴⁹ ».

145 P. Blavier, « La notion de génération en histoire », art. cit, p. 44.

146 Claudine Attias-Donfut, Philippe Daveau et Simone Baillauquès, « Génération », *Recherche & Formation*, 2004, vol. 45, p. 101.

147 Karl Mannheim, *Le problème des générations*, traduit par Nia Perivolaropoulou, Paris, Nathan, 1990.

148 C. Delporte, *Les crayons de la propagande*, op. cit.

149 Nelly Wolf (ed.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981): littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 8.

D'une part, alors que les « Anciens », étudiés en partie par Delporte, sont avant tout marqués par leur participation ou non à la presse de la propagande pendant l'Occupation, les « Classiques » actent le renouvellement de la profession à la Libération, signifiée par une entrée importante d'individus dans le métier. En ce sens, leur profil est très proche de celui des journalistes : en 1966, les conclusions de l'enquête de la CCIJP montrent que leur âge moyen est compris entre 25 et 44 ans, et qu'un tiers seulement a plus de 45 ans. Ceci est expliqué par les « changements survenus à la Libération : réorganisation et renouvellement de la profession¹⁵⁰ ». D'autre part, dans le cas des dessinateurs des années 1950-1960, s'ajoutent à ces événements historiques des ensembles différents de repères sociaux et culturels relevant du décalage lié à l'âge et rendus visibles d'abord par la protestation contre la guerre d'Algérie et surtout par Mai 68¹⁵¹. Un second renouvellement générationnel s'observe donc dans les années 1960, dont *Écho-Dessin*, le fascicule de l'Union des Artistes dessinateurs français [UADF], se fait le relais. Nombre des articles donnent à lire l'écart qui se creuse tant du point de vue de l'âge que des préoccupations professionnelles entre les « anciens » et les « nouveaux » dessinateurs : ces épithètes, ainsi que celles de « jeunes », « modernes », « vieille garde », sont très souvent utilisées. Il s'agit de ceux qu'étudie Boltanski et qui sont plus intimement liés à la bande dessinée. Jean-François Sirinelli les décrit comme « les adolescents de France de l'après-guerre [...] et les jeunes gens de la guerre d'Algérie » qui traversent « en jeunes adultes cette mutation accélérée de la France des années 1960¹⁵² ». Encore plus que sur le marché, ce renouvellement a des incidences sur la production graphique des dessinateurs professionnels.

À partir des trois générations mises au jour, il faut donc retenir une différenciation progressive des débouchés économiques, alors que des illustrés d'un nouveau type apparaissent sur le marché : les journaux catholiques et les journaux américanisés sont progressivement supplantés par les journaux belges, modernes et même adultes. Pour les dessinateurs dont la trajectoire est médiane, la tendance est à la polyvalence maximale entre ces différents lieux de publication ; ceux appartenant aux

150 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 23. Cette enquête n'étudie que les journalistes ayant demandé le renouvellement de leur carte en 1964 et exclut ceux qui sollicitaient une première inscription et ceux qui n'avaient pas répondu au questionnaire envoyé (environ 25 %). Elle fournit les chiffres sur l'évolution de la population de 1955 à 1966.

151 Jean-François Sirinelli, *Les vingt décisives, 1965-1985: le passé proche de notre avenir*, Paris, Pluriel, 2012, p. 77-78.

152 J.-F. Sirinelli, « La France des sixties revisitée », art. cit.

générations plus anciennes ou plus jeunes s'orientent quant à eux plutôt vers les publications spécifiques à leur classe d'âge, catholiques pour les uns, modernes ou belges pour les autres. Les dessinateurs « classiques » apparaissent également comme ceux qui collaborent le plus avec d'autres générations ; pour autant, malgré un accès au marché différencié selon les générations, les réseaux professionnels permettent une organisation du milieu éditorial qui demeure avant tout intergénérationnelle. Si fracture générationnelle il y a, c'est moins entre les pratiques professionnelles que dans le type de dessins produits.

Cette typologie en générations nous permet, dans un second temps, de confronter ces résultats à d'autres variables sociodémographiques afin de voir si celles-ci évoluent en parallèle.

1.1.2. Être né quelque part

- *France-Belgique*

Quand Boltanski se penche sur la transformation du champ de la bande dessinée, ses exemples sont tous français. Pourtant, les générations mises au jour se distribuent également en fonction des origines géographiques [tableau 7] : la période d'entrée sur le marché dans les années 1960, qu'il définit comme un moment de « crise » correspond également au moment où la proportion des Belges rattrape celle des Français, un processus amorcé dès les années 1950.

Tableau 7. Origine géographique des dessinateurs selon les générations

Groupes	Cohortes	Activité	Français	Belges	Étrangers	Total
Anciens	Vieille-Garde	1900-1922	24	0	0	24
	Anciens	1923-1934	38	4	0	42
	Anciens classiques	1935-1943	28	12	13	53
	Total	1900-1943	90	16	13	119
Classiques	Classiques modernes	1944-1950	76	25	13	114
Modernes	Modernes	1951-1962	53	37	8	98
	Jeunes	1963-1967	11	9	3	23
	Total	1951-1967	64	46	11	121
		Total	230	87	37	354

Certes les illustrés belges sélectionnés sont moins variés et nombreux que les illustrés français, ce qui explique la moindre présence belge (outre leur population nationale inférieure en valeur absolue) : on comptabilise 90 Belges pour 247 Français, soit 24 % de l'ensemble. Mais les Belges apparaissent alors que la bande dessinée s'impose dans la plupart des illustrés au détriment des illustrations et des exercices rédactionnels. Ce n'est donc pas dans le milieu du dessin en général qu'ils s'installent, mais bien dans celui de la bande dessinée. Au contraire, en même temps que la profession de dessinateur dans les illustrés commence à se centrer autour de la bande dessinée, le nombre de dessinateurs français dans l'échantillon diminue. Confrontés à l'alternative entre faire de la bande dessinée ou quitter le milieu des illustrés, les autres dessinateurs se sont peut-être redistribués dans d'autres types de productions. Ceci explique également le départ d'un certain nombre de dessinatrices, plus présentes en France, où les illustrés catholiques tiennent longtemps le haut du pavé, que dans les illustrés belges [tableaux 8 et 9] : de fait, elles publient dans ces illustrés à 83 %, et seulement à 12 % dans les grands illustrés belges d'inspiration catholique sociale.

Tableau 8. Origine géographique des dessinatrices selon les générations

Groupes	Activité	Françaises	Belges	Étrangères	Total
Anciennes	1904-1941	9	1	2	12
Classiques	1944-1950	5	0	1	6
Modernes	1951-1963	5	2	1	8
	Total	19	3	4	26

Tableau 9. Genre de périodique selon le genre des dessinateurs, pourcentages en ligne

Genre	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Femmes	1 %	12 %	83 %	2 %	2 %	100 %
Hommes	5 %	29 %	39 %	8 %	19 %	100 %

En définitive, on le voit avec les tableaux 10, la répartition du travail entre les différents illustrés reste relativement nationale, en particulier entre le genre catholique et les illustrés belges.

Tableau 10.1. Genre de périodique selon l'origine géographique des dessinateurs, pourcentages en ligne

Pays	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Belgique	2 %	76 %	7 %	1 %	14 %	100 %
France	6 %	12 %	55 %	10 %	18 %	100 %
Étranger	5 %	22 %	37 %	9 %	27 %	100 %

Tableaux 10.2. Genre de périodique selon l'origine géographique des dessinateurs : écarts à l'indépendance

Pays	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
Belgique	-14,2	618,5	-216,6	-45,8	-5,0
France	4,4	-198,5	83,8	14,5	0,0
Étranger	0,2	-3,2	-1,7	0,3	13,7

Il est difficile de parler de bande dessinée franco-belge dans les années étudiées, et nous rejoignons en cela les conclusions de Björn-Olav Dozo. Le chercheur rappelle que, malgré certains rapprochements effectifs et un « mouvement de fond », la notion de bande dessinée franco-belge est une construction qui ne doit pas empêcher d'étudier les spécificités nationales¹⁵³. À la fin de la période, cette distinction existe toujours pour la génération moderne, doublée d'une plus grande présence des Français dans les illustrés modernes [tableaux 11].

Tableau 11.1. Genre de périodique selon l'origine géographique des « Modernes », pourcentages en ligne

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
France	10 %	13 %	43 %	5 %	29 %	100 %
Belgique	2 %	77 %	9 %	1 %	11 %	100 %
Étranger	15 %	37 %	17 %	2 %	28 %	100 %

Tableau 11.2. Genre de périodique selon l'origine géographique des « Modernes » : écarts à l'indépendance

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
France	4,3	-79,6	32,2	3,3	10,1
Belgique	-11,7	128,9	-43,9	-4,7	-18,9
Étranger	4,1	0,0	-2,2	-0,2	0,7

¹⁵³ Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat, « La bande dessinée francophone belge au présent », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, juin 2010, n° 36-37, p. 9-42.

Cela ne signifie pas que les Français participent plus au renouvellement de la bande dessinée que les Belges, mais plutôt qu'en Belgique, les illustrés d'obédience catholique sociale deviennent les récipiendaires des innovations graphiques proposées par les jeunes dessinateurs.

- *Paris-Province et la francophonie*

Si on comptabilise ensemble les personnes originaires de Paris et de la région parisienne, la capitale représente le lieu d'origine de 34 % des dessinateurs français au moins. Cette présence reste remarquablement stable au fur et à mesure des générations et des périodes d'activité, représentant toujours entre un tiers et la moitié du contingent. De fait, l'agglomération parisienne est, depuis le début du xx^e siècle au moins, une des plus peuplées d'Europe : six millions d'habitants en 1936, pour 41,8 millions de Français¹⁵⁴ et plus du quart de la population urbaine française¹⁵⁵. Après la Seconde Guerre mondiale, ce chiffre ne cesse d'augmenter, atteignant huit millions en 1968 pour 50 millions de Français, et désormais un peu moins du quart de la population urbaine¹⁵⁶. L'origine des dessinateurs accentue donc cette tendance nationale à la concentration dans l'agglomération parisienne. Cette concentration de Parisiens s'explique par la teneur du métier : la plupart des rédactions nationales sont présentes à Paris ; comme le sont d'ailleurs également la majorité des écoles de beaux-arts ou d'arts appliqués. Ainsi, les frères jumeaux Willy et Yves Groux quittent-ils Cannes pour faire leurs études à Paris, et connaissent un coup dur quand ils commettent « l'erreur de quitter Paris pour revenir à Cannes¹⁵⁷ ». Les Parisiens ont donc un accès plus facile à ce métier qui est, somme toute, très centralisé. Dans l'enquête de la CCIJP de 1966, alors que 56 % des journalistes exercent à Paris, il s'agit de 82 % des dessinateurs-reporters, une majorité écrasante qui montre la spécificité de ce métier à l'intérieur du secteur du journalisme¹⁵⁸.

154 Évelyne Cohen, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016. [en ligne]. URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/1236>, consulté le 12/01/2017.

155 Georges Dupeux compte (en prenant pour critère de l'urbain le chiffre de 3 000 habitants) que l'agglomération parisienne rassemble en pourcentage de la population urbaine française 28,6 % en 1911, 24,8 % en 1946. La proportion est continue sur un siècle. Source : Georges Dupeux, *Atlas historique de l'urbanisation de la France, 1811-1975*, Paris, Éditions du CNRS, 1981.

156 Rapport calculé à partir du pourcentage de la population urbaine dans la population totale. Source : Université de Sherbrooke, « Perspective Monde, outil pédagogique des grandes tendances mondiales depuis 1945 », 2017 [en ligne]. URL : <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/tend/FRA/fr/SP.URB.TOTL.IN.ZS.html>, Consulté le 12/01/2017.

157 *Hop* n° 87, juillet 2000, p. 8.

158 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 39.

Ces différences se répètent en Belgique, où les trois villes principales, Bruxelles, Anvers et Liège, rassemblent presque la moitié des dessinateurs. Au recensement de 1930, ces trois agglomérations représentaient 23,6 % des huit millions de Belges, et 23,1 % de la population en 1947¹⁵⁹. Ces trois agglomérations représentent également 40 % des principales unités urbaines du pays¹⁶⁰. La concentration des dessinateurs dans ces trois villes est donc à l'image de celle du pays, quoiqu'un peu plus importante. En réalité, Bruxelles est moins un centre d'importance que ne l'est Paris, comme l'a montré Sylvain Lesage pour le secteur éditorial, largement déconcentré¹⁶¹. À Bruxelles, outre l'Académie royale des Beaux-Arts, l'Institut d'Arts Décoratifs de la Cambre et l'Institut de Saint-Luc, on trouve également des éditeurs comme la World Press de Georges Troisfontaines ainsi que les ateliers de certains dessinateurs (Franquin, Peyo, Hergé). Toutefois, les écoles réputées sont en fait dispersées sur le territoire, les éditions Casterman sont à Tournai, Dupuis et l'atelier de Jijé à Marcinelle et celui de Mittei à Cheratte, près de Liège. Malgré la présence d'habitants de la ville d'Anvers, n'ont été comptabilisés que neuf Belges originaires des provinces flamandes. Encore des dessinateurs comme Mazel, Morris ou Husy ne dessinent-ils en fait presque pas pour la presse flamande. Pourtant, de 1900 à 1947, 60 à 75,5 % de la population belge est flamande, une répartition dont notre échantillon n'est pas du tout représentatif. Tout comme Sylvain Lesage, il nous semble que l'histoire du dessin en général, en particulier quand il est renouvelé par la bande dessinée, est une histoire franco-wallonne plutôt que franco-belge. Ces espaces restent « largement hermétiques¹⁶² » : ne sont vraiment connus côté francophone que les noms de Sleen, Vandersteen et Berckmans. Vance, qui est né à Anderlecht, une des communes flamandes de Bruxelles, ne s'est même « jamais posé [la] question » de la presse flamande : « le marché flamand était très restreint et il m'a paru naturel de tenter ma chance auprès des grands hebdomadaires francophones¹⁶³ ». Plus spécifiquement, Jans Beatens a montré comment la bande dessinée flamande, plutôt que d'être une copie d'une bande dessinée wallonne de piètre qualité, « fonctionnait surtout comme un média populaire, car publié dans la presse grand public, et très politisé, car inséré dans des quotidiens contrôlés par des partis politiques, dont se servaient les rédactions pour faire passer des

159 J. V, « Le recensement belge du 31 décembre 1947 », *Population*, 1951, vol. 6, n° 3, p. 519-521.

L'agglomération gantoise est absente des lieux de naissance de cette étude, malgré son importance dans ces recensements ultérieurs. Dans l'échantillon, quatre personnes viennent de la région de Charleroi.

160 R. P. Mols, « Où en est la population belge ? », *Population*, 1972, vol. 27, no 6, p. 996.

161 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 298-350.

162 *Ibid.*, p. 173.

163 *Schtroumpf - Cahiers de la bande dessinée* n° 76, juillet 1987, p. 6.

revendications politiques¹⁶⁴ ». Pour lui, la bande dessinée franco-belge se caractérise même plutôt par son refus de traits nationaux belges, évitant toute référence au contexte historique, social, géographique et à ses spécificités linguistiques¹⁶⁵.

Inversement, la maison d'édition Casterman traite avec des auteurs français via sa maison parisienne, qu'il s'agisse de publications de bandes dessinées ou d'ouvrages illustrés, développant ainsi un vivier binational. Du côté des illustrés, les illustrés catholiques français recrutent bien moins outre-Quévrain que les illustrés belges [tableau 12].

Tableau 12. Les périodiques belges et catholiques en pourcentage selon l'origine des dessinateurs français et belges, pourcentages en colonne

Pays	Annette	Line	Moustique	Spirou	Tintin	Catholique
Belgique	100 %	42 %	71 %	81 %	66 %	5 %
France	0 %	58 %	29 %	19 %	34 %	95 %
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

De fait, comme le rappellent Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat « l'expression “franco-belge” occulte les adaptations thématiques et morales que les éditeurs belges ont encouragées afin de prospérer financièrement au cœur d'un marché français marqué par la censure et le protectionnisme économique de la loi de 1949 frappant les publications destinées à la jeunesse¹⁶⁶ », adaptations étudiées plus en longueur au chapitre 5. Parmi les illustrés français, c'est surtout *Pilote* qui recrute un peu plus en Belgique [tableaux 13].

Tableau 13.1. Les périodiques modernes selon l'origine des dessinateurs, pourcentages en colonne

Pays	Chouchou	Héroïc	Mireille	Pilote	Vaillant	Total
Belgique	6 %	80 %	0 %	22 %	6 %	19 %
France	88 %	8 %	83 %	67 %	79 %	68 %
Étranger	6 %	12 %	17 %	11 %	15 %	13 %
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

164 Jan Baetens, « Vue de Belgique francophone, la bande dessinée flamande n'est pas une... bande dessinée », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, mai 2007, n° 30, p. 117-121.

165 Jan Baetens, « North and South in Belgian Comics », *European Comic Art*, juin 2008, n° 2, p. 115-117.

166 B.-O. Dozo et F. Preyat, « La bande dessinée francophone belge au présent », art. cit.

Tableau 13.2. Les périodiques modernes selon l'origine des dessinateurs : écarts à l'indépendance

Pays	Chouchou	Héroïc	Mireille	Pilote	Vaillant
Belgique	-1,4	99,4	-6,7	1,0	-20,1
France	0,9	-27,3	1,1	0,0	4,0
Étranger	-0,5	0,0	0,6	-0,7	0,7

Même s'il existe une immigration belge en France traditionnelle – 9 % des journalistes de la CCIJP sont d'ailleurs d'origine belge en 1966¹⁶⁷ – la logique transnationale « franco-belge » n'est pas donc pas si forte qu'on pourrait le croire, et elle commence à se mettre en place seulement dans les années 1960, et avant tout en Belgique. Greg, à la tête de *Spirou* de 1965 à 1974 choisit ainsi de lutter contre le « provincialisme parisien, new-yorkais, bruxellois, etc. [...]entre soi, [...] qui conduit joyeusement à l'impasse. » Il a cherché au contraire une « envergure internationale », et donc une « équipe internationale, avec des auteurs et dessinateurs ayant reçu des formations différentes¹⁶⁸ ». À l'image de ces échanges binationaux, l'immigration outre-Québécois existe de manière très mesurée, favorisant dans un premier temps la Belgique, puis la France à la fin de la période : outre Reding et Tibet qui immigrèrent en Belgique pendant leur enfance et y restent, les carrières se croisent : Jijé s'installe en France en 1950¹⁶⁹, Jean-Michel Folon à Paris en 1955 ; Jean Graton et Jacques Martin quittent la France pour se former à la bande dessinée en Belgique. Goscinny et Uderzo eux-mêmes travaillent un temps à Bruxelles, quoique sans gloire, puisque Uderzo se rappelle que, en quittant *France-Dimanche* en 1950, il n'a « pas osé leur dire » qu'il allait travailler en Belgique, et par « une espèce de coquetterie » a préféré parler d'un départ aux États-Unis¹⁷⁰. Le meilleur exemple de ces pérégrinations est probablement celui de Gérard Forton qui naît à Bruxelles de parents français, fait ses études en France, s'installe à Paris, revient à Bruxelles parce qu'il ne trouve pas de logement convenable et, se retrouve à la *World Press*, « ne sachant pas que son directeur, Georges Troisfontaines, avait essayé de [le] joindre à Paris¹⁷¹ ». Il revient à Paris par la suite, et y reste jusqu'à la fin de sa vie. Dans les

167 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 22.

168 Benoît Mouchart et Jean Van Hamme, *Michel Greg: dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999, p. 10.

169 Jijé s'installe en France en 1950, et obtient une carte de résidence comme « chef de studio » pour son activité publicitaire, comme il le rappelle en 1966, au moment de sa demande de carte de presse. Source : CCIJP, Paris, dossier Joseph Gillain (Jijé).

170 Numa Sadoul, *Astérix & Cie : entretiens avec Uderzo*, Paris, Hachette, 2001, p. 76.

171 Gérard Forton à Gilles Ratier, correspondance inédite, février 2010 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/6524/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-gerald-forton/>, consulté le

années 1970, l'immigration de travail en France prend le dessus sur la Belgique : Nadine Forster immigré alors en France, car elle était payée en francs français et n'y trouvait plus son compte avec la déflation¹⁷² ; Wasterlain fait de même en 1986, lorsque *Okapi* (Bayard Presse) devient son employeur principal. Bob de Groot, comme Maurice Tillieux et Greg prennent au moins en partie leur retraite en France.

- *La population immigrée*

En parlant d'envergure internationale, Greg soulevait plus globalement la question de l'immigration : parmi l'échantillon se trouvent en effet 38 immigrés, c'est-à-dire des dessinateurs nés à l'étranger mais installés et travaillant en France ou en Belgique pour des journaux de ces deux pays. À ceux-ci, nous n'ajoutons pas les quatre Français et le Belge nés dans les colonies (en Cochinchine, au Maroc, en Tunisie et au Congo belge), ni Jean Tabary, né lors d'un voyage à Stockholm, mais élevé en France et Guy Bara élevé par son père diplomate et né au cours d'une mission à Riga ; leur situation est particulière, mais ils n'ont pas connu le même processus d'immigration que les étrangers présentés ici. Seize des dessinateurs immigrés viennent d'Espagne. Les récits construits par les bédéphiles désignent pourtant plutôt l'immigration italienne, emportée par la figure de Hugo Pratt. Mais à l'époque considérée, celui-ci ne s'est pas encore installé en France, et seuls quatre Italiens sont présents sur le territoire franco-belge. Parmi la population immigrée, deux autres dessinateurs appartiennent à l'aire ibérique (Andorre et le Portugal), sept personnes viennent de l'Europe de l'Est (Estonie, URSS, Bessarabie, Roumanie, Yougoslavie, et Pologne). S'y ajoutent une Allemande, deux Néerlandais et quatre Suisses, ces trois derniers groupes jouant des proximités frontalières. Enfin, on trouve un Canadien, un Égyptien et même un Russe né au Caire, élevé en Allemagne puis rapatrié au Caire pendant la guerre, individus aux histoires plus singulières. Dans ces trajectoires d'immigration, il faut démêler ce qui relève de l'histoire de l'immigration propre aux deux pays, et d'une immigration liée directement à l'attrait de Paris comme ville artistique et de la Belgique comme pays de la bande dessinée, où il est possible de faire carrière.

L'immigration avant l'âge adulte s'inscrit dans le cadre de l'histoire de l'immigration économique et politique venue d'Europe de l'Est et du Sud. Henri Morez

05/03/2015.

172 Entretien avec Nadine Forster, 08/06/2016 et 03/08/2016.

immigre avec ses parents et ses grands-parents en France alors qu'il n'a que cinq ans ; son grand-père travaille à Paris comme ouvrier¹⁷³. Leonardo Vittorio fait de même en Belgique à neuf ans. Ces itinéraires sont en fait plus similaires à ceux des 17 enfants d'immigrés présents dans le corpus, dont 14 vivent en France. Leurs parents proviennent de Suisse, d'Italie, d'Arménie, de Turquie, de Grèce, de Pologne, de Russie et de Hongrie, et de France et des Pays-Bas pour la Belgique. À part pour la Suisse, ces pays sont, dans les années 1920 et 1930, des lieux d'exil politique, à l'instar de l'Arménie ou de la Russie, ou d'émigration économique, ainsi de l'Italie et de la Pologne¹⁷⁴. En 1931, le pourcentage des étrangers dans la population totale française est de 6,6 % : à la même date vivent déjà en France les 16 parents immigrés dont nous venons de parler. Rapportés à l'ensemble de la population de parents vivant déjà en France à cette date, soit 262 personnes, ils représentent 6,1 % de l'ensemble. Autant dire que cette immigration n'a rien que de très banale, tant dans son origine que dans son nombre.

Qu'en est-il de l'immigration qui a lieu après la Seconde Guerre mondiale, de l'initiative des dessinateurs ? Dans la majorité des cas il s'agit d'une immigration de travail, liée soit à la réputation de la Belgique en termes de bande dessinée, soit à l'attrait de l'univers artistique et littéraire français et plus particulièrement parisien, d'autant que la France est historiquement une terre d'immigration. Pascal Ory rappelle ainsi que « la dimension politique, voire fondamentalement éthique, du choix de la France », mais aussi sa dimension culturelle, d'autant que les « zones culturelles d'influence et de modèle français¹⁷⁵ » existent jusqu'en Roumanie ou en Égypte. Ainsi Pellos, né à Lyon mais travaillant d'abord en Suisse, se rend compte que, là-bas, il plafonne : « Je suis parti pour Paris vers 1930. Là c'était merveilleux, je suis tombé sur des gars qui m'ont tout de suite compris¹⁷⁶ ». Quant à Willem, qui commence à travailler à *Hara-Kiri* et *Siné-Massacre*, s'il quitte les Pays-Bas et le mouvement des provos, c'est « pour essayer, pour l'aventure, c'était 68... » et la France « c'était exotique ! J'avais toujours vu des photos des années cinquante, Saint-Germain-des-Prés, etc., très noires, mélancoliques, artistiques¹⁷⁷... » Nina Markova et Elisabeth Ivanovsky rejoignent pour leur part Paris et Bruxelles pour

173 Entretien avec Henri Morez [Hers Askenazi], 02/08/2016.

174 Marie-Claude Blanc-Chaléard, *Histoire de l'immigration*, Paris, La Découverte, 2001.

175 Pascal Ory, *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, R. Laffont, 2013, p. xv.

176 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 31, octobre 1976, p. 6.

177 Morvandiau, Portrait filmé de Willem, Retranscription, *Que faut-il dessiner ? Des natures mortes ?*, sans date [en ligne]. URL : <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?articleid=34&numero=17>, consulté le 10/10/2017.

suivre les cursus des beaux-arts et d'arts décoratifs de ces deux villes. Paris, plus que Bruxelles, symbolise l'art et la culture¹⁷⁸ mais aussi les libertés, comme le montre le cas plus complexe de l'immigration espagnole. Il s'agit à la fois de trouver du travail, avec toutes les caractéristiques de l'immigration économique (économiser pour pouvoir partir, préparer son départ, etc) et d'échapper au carcan franquiste, autant de traits que Julio Ribera convoque en entretien :

La première chose qu'il ne faut pas oublier, c'est que la France était une démocratie, ce qui n'était pas le cas de l'Espagne. [...]. Moi, je n'avais qu'une seule idée, c'était de sortir de cet État, et la seule frontière qu'on a en dehors du Portugal, c'était la France, et moi j'étais beaucoup plus proche de la France que du Portugal. Un jour je me suis décidé, j'ai pris des sous, avec des privations incroyables et des travaux incroyables. Je me levais à 4h du matin pour faire une page entière [...]. Je faisais une planche pour *Florita* chaque semaine, j'ai fait une quantité de « Rosy » incroyable, on ne savait plus où les mettre. C'était une envie de respirer un peu de liberté et un peu de culture. La dictature, ce n'est pas seulement une seule idée politique, c'est une seule idée culturelle, sexuelle, de société. [...] Pour moi, la France, c'était le pays de la révolution, des philosophes comme Jean-Paul Sartre¹⁷⁹.

Sur 35 immigrés à l'âge adulte, neuf s'installent en Belgique (dont Larraz et Manfred Sommer après un passage par la France), et le reste en France (donc 28 personnes en comptant Larraz et Sommer). Tous n'immigrent pas après la Seconde Guerre mondiale, mais ils commencent à travailler à partir de 1945, et l'on peut donc comparer l'ensemble aux structures d'immigration des pays à cette époque. Il y a autour de 10,2 % de dessinateurs immigrés parmi les dessinateurs travaillant en France dans les années que nous étudions et 9 % en Belgique. Les chiffres paraissent importants pour la période de l'après-guerre. En France, avant le grand afflux de 1956-1957, la présence étrangère est stable, autour de 4 %¹⁸⁰. Elle passe à 5,3 % en 1968¹⁸¹. De ce point de vue, l'écart paraît donc élevé, même s'il ne faut pas l'exagérer, étant donné la disproportion qui existe entre l'échelle française et l'échelle de l'échantillon. La présence espagnole s'impose quant à elle à partir des années 1950 tant dans la population des dessinateurs qu'à l'échelle de la France, où elle devient la première nationalité étrangère

178 Voir par exemple André Kaspi et Antoine Marès (eds.), *Le Paris des étrangers: depuis un siècle*, Paris, Impr. nationale, 1989. Ces études sont regroupées autour des trois grands pans : I Paris des libertés, II Paris des Arts, III Paris des Lettres.

179 Entretien avec Julio Ribera, 13/09/2016.

180 Dominique Lejeune, *La France des Trente Glorieuses : 1945-1974*, Paris, A. Colin, 2015.

181 M.-C. Blanc-Chaléard, *Histoire de l'immigration*, op. cit.

sur le sol en 1968. Marie-Claude Blanc-Chaléard parle même de « poussée ibérique », un terme qui concerne quinze des vingt-huit dessinateurs étrangers présents sur le territoire français. À l'échelle de la France comme dans notre population, la population ibérique représente donc la moitié des immigrés en 1968¹⁸². En somme, il y a plus d'immigrés parmi les dessinateurs que pour l'ensemble de la population française ; en revanche, leurs pays d'origine respectent les tendances nationales. Le constat est le même pour la profession de journaliste en général : dans l'enquête de 1966, la CCIJP constate que les journalistes étrangers proviennent d'abord d'Espagne et de Belgique, puis d'Allemagne et d'Europe du centre et de l'est¹⁸³.

Pour ce qui est de la Belgique, il est difficile de tirer des conclusions sur une population de neuf personnes ; là encore cependant, les Espagnols sont majoritaires puisqu'ils sont cinq. Entre 1947 et 1961, la population étrangère belge passe de 4,3 à 4,9 %, avant d'atteindre 7,2 % en 1970 : la présence étrangère parmi les dessinateurs belges semble donc plus élevée, même par rapport aux chiffres de la fin de la période¹⁸⁴. Surtout, le tropisme espagnol n'a rien d'évident : en 1961, à l'échelle du pays, les Italiens représentent 42 % de la population active étrangère occupée, pour 4,4 % pour l'Espagne. Même si cette communauté devient la deuxième en 1970 avec 11 % de la population, l'Italie est toujours première¹⁸⁵. Il semble qu'en Belgique, la répartition de l'immigration ne suit donc pas le marché du travail global, mais plutôt un mouvement d'immigration lié directement au dessin. Répartis entre la France et la Belgique, les dessinateurs étrangers se partagent entre les illustrés belges et catholiques français ; mais ils se tournent plus que les autres vers les illustrés modernes [tableaux 10]. À l'intérieur de ceux-ci, les illustrés *Vaillant* et *Pilote* représentent en fait les trois quarts de leur recrutement ce qui semble correspondre au message internationaliste du journal communiste, et à l'ouverture vers l'extérieur que prône l'illustré de Goscinny [tableau 27].

Les populations belge et française, quoique réparties différemment dans le temps, se ressemblent donc en ce qu'elles sont urbaines et francophones. Pourtant, l'ouverture

182 *Ibid.*

183 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, *op. cit.*, p. 21-22.

184 Silvana Panciera et Bruno Ducoli, « Immigration et marché du travail en Belgique : fonctions structurelles et fluctuations quantitatives de l'immigration en Belgique – période 1945-1975 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, novembre 2014, n° 709-710, p. 1-37.

185 *Ibid.*

transnationale des deux marchés est encore mesurée et asymétrique : en France, il faut attendre *Pilote* pour que débute le recrutement des dessinateurs belges, tandis que l'on trouve plus souvent des dessinateurs français dans les illustrés belges de Dupuis et du Lombard. Dans les deux pays, la profession attire un nombre d'immigrés supérieur à la moyenne nationale et principalement espagnols et ibériques. S'ils font carrière dans les illustrés respectifs de leur pays d'accueil, c'est surtout *Pilote* et plus encore *Vaillant* qui leur ouvrent leurs portes.

1.1.3. Les origines sociales

Pour la quasi-totalité des 271 dessinateurs concernés, les copies intégrales des actes de naissance ont permis de retrouver la profession des parents à la naissance. Cet indicateur de l'origine sociale est bien sûr imparfait, le statut social évoluant au cours de la vie et la signification des professions au cours des décennies évoquées, mais il donne au moins la possibilité d'avoir une nomenclature uniforme pour l'ensemble de la population. À quelques rares occasions, et quand il était impossible de faire autrement, une aide est venue des informations disponibles dans les entretiens, les dossiers scolaires ou les dossiers de la commission de la presse. Ces professions ont par ailleurs été classées selon la codification en place dans les recensements français de 1954 à 1975 qui, divisée en 9 groupes socioprofessionnels, permet tout autant de prendre en compte la vaste amplitude de métiers artisanaux anciens que l'apparition de la catégorie de cadres et d'employés, et donc de pallier quelque peu la diversité chronologique des actes de naissance. Avant 1954, les recensements en France comme en Belgique se basaient sur une logique sectorielle, ne distinguant pas toujours l'activité individuelle de l'activité collective, et rendant difficile le classement des professions¹⁸⁶.

Malheureusement, comme le montre le tableau 14, seules 55 professions de mères sont connues, celles-ci n'étant le plus souvent pas renseignées, assumées comme inexistantes ou, en Belgique, résumées à l'appellation de ménagère¹⁸⁷. Il est très difficile, étant donné les conditions (et les convictions) de l'époque, d'être sûr que les femmes « sans

186 Alain Desrosières et Laurent Thévenot, *Les catégories socioprofessionnelles*, 5e éd., Paris, La Découverte, 2002, p. 12.

187 En France, jusqu'en 1896, la catégorie « ménagère » englobe les domestiques comme les femmes au foyer. Il semble que ce soit encore le cas en Belgique pendant toute la période étudiée.

profession » l'étaient véritablement¹⁸⁸. Ainsi la mère de Maurice Tillieux est-elle indiquée sans profession, alors que lui-même dit qu'elle était institutrice¹⁸⁹.

Tableau 14. Origine géographique des dessinateurs selon la profession de leur mère, codification de l'INSEE (1954-1975)

	Françaises	Belges	Étrangères	Total
Salariées agricoles	1	0	0	1
Patronnes de l'industrie et du commerce	22	3	0	27
dont artisanes	17	3	0	22
dont commerçantes	5	0	0	5
Cadres supérieurs et professions libérales	0	1	0	1
dont professeuses, professions littéraires et scientifiques	0	1	0	1
Cadres moyens	4	0	0	4
dont institutrices	4	0	0	4
Employées	10	0	0	10
Ouvrières	0	3	1	3
Personnels de service	7	0	0	5
Artistes	1	1	1	3
Total travaillant	45	8	2	55
Sans profession	129	45	1	175
Total	174	53	3	230
Non spécifié	26	7	8	41

Dans tous les cas, il est bien plus aisé de tirer des conclusions du point de vue de la profession paternelle, le chiffre de 55 femmes étant particulièrement réduit. On peut toutefois noter que les mères des dessinateurs semblent moins travailler que la moyenne : la population active féminine en France, pendant la période 1906-1946, est de 38 % en moyenne¹⁹⁰ et le taux d'activité est de 26 % dans notre population. De même, 14 % des mères belges travaillent pour une moyenne de 25 % à l'échelle nationale entre les deux-guerres¹⁹¹. Cette différence est probablement due à un niveau social généralement

188 À ce propos, on peut donner comme exemple le recensement de 1891 qui comptabilise 4,9 millions d'hommes actifs dans l'agriculture pour 1,8 millions de femme : cet écart montre la sous-évaluation statistique du travail des femmes dans l'agriculture. De la même manière, dans nos sources, on peut se douter que, quand le chef de famille est propriétaire d'un petit commerce, sa femme y est très certainement également employée. Pour plus de matière sur le sujet, on peut consulter Sylvie Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé : une histoire du travail des femmes au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

189 Cette information est sujette à caution ; à notre connaissance elle est seulement disponible sur la fiche wikipedia de l'auteur. « Maurice Tillieux », 2017 [en ligne]. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Tillieux, consulté le 24/10/2017.

190 Pierre Guillaume, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, Paris, Masson, 1993, p. 77.

191 Éliane Gubin « Les femmes d'une guerre à l'autre : réalités et représentation, 1918-1940 », *CEGESOMA - Cahiers d'histoire du temps présent* - n° 4, p. 259 [en ligne]. URL:

plus élevé que la moyenne qui permet aux femmes de ne pas travailler, dans une société où leur salaire est encore vu comme un salaire de complément.

Tableau 15. Origine géographique des dessinateurs selon la profession de leur père, codification de l'INSEE (1954-1975), pourcentages en colonne

	Français	%	Belges	%	Étrangers	Total	% Total
Agriculture	5	2,6 %	1	1,7 %	0	6	2,3 %
dont agriculteurs	4		1		0	5	
dont salariés agricoles	1		0		0	1	
Patrons de l'industrie et du commerce	40	20,7 %	17	29,3 %	3	59	22,6 %
dont artisans	25	13,0 %	6	10,3 %	0	31	11,9 %
dont commerçants (petits et gros)	13	6,7 %	9	15,5 %	3	25	9,6 %
dont industriels	2		2		0	3	
Cadres supérieurs et professions libérales	42	21,8 %	11	19,0 %	0	50	19,2 %
dont professions libérales	17	8,8 %	6	10,3 %	0	22	8,4 %
dont professeurs, professions littéraires et scientifiques	4		1		0	5	
dont ingénieurs	16	8,3 %	4	6,9 %	0	18	6,9 %
dont cadres administratifs supérieurs	5		0		0	5	
Cadres moyens	9	4,7 %	3	5,2 %	0	12	4,6 %
dont instituteurs	2		0		0	2	
dont services médicaux et sociaux	0		0		0	0	
dont techniciens	4		0		0	4	
dont cadres administratifs moyens	3		3		0	6	
Employés	56	29 %	5	8,6 %	2	61	23,4 %
Ouvriers	15	7,8 %	12	20,7 %	1	27	10,3 %
Personnels de service	2		0		0	2	
Artistes, clergé, armée et police	19	9,8 %	8	13,8 %	4	30	11,5 %
dont armée	5		1		0	6	
dont artistes	9	4,7 %	5	8,6 %	4	17	6,5 %
dont police	6		2		0	7	2,7 %
Sans profession (propriétaires)	4		1		0	4	
Total travaillant	193	100 %	58	100 %	10	261	100 %
Non spécifié	9		2		0	11	

http://www.cegesoma.be/cms/cahiers4_fr.php, consulté le 23 janvier 2017.

Cette hypothèse d'une origine sociale plus élevée que la moyenne se confirme en observant les 261 professions renseignées par les pères des dessinateurs [tableau 15]. On ne peut analyser les différences avec les structures sociales que pour la France et la Belgique, les informations étant trop disséminées pour la population étrangère. Il a d'ailleurs été un peu moins aisé d'obtenir les actes de naissance pour la Belgique car ceux-ci, en plus d'être payants, ne sont parfois disponibles que via des administrations non unifiées du point de vue des archives, certaines refusant de communiquer des documents considérés en France comme des archives ouvertes. De plus, les chercheurs notent un déficit de grande synthèse récente en histoire économique et sociale de la Belgique, ce qui rend plus compliquée l'élaboration de conclusions générales¹⁹². Malgré tout, l'origine sociale plus élevée des parents des dessinateurs se confirme dans les deux pays, non seulement au regard de la population de dessinateurs [tableau 15], mais aussi en comparant celle-ci aux structures des pays [figures 2 et 3]: tout comme Christian Delporte le lisait déjà pour la période d'avant-guerre¹⁹³, la profession de dessinateur-illustrateur apparaît comme une profession des classes moyennes libérales et urbaines.

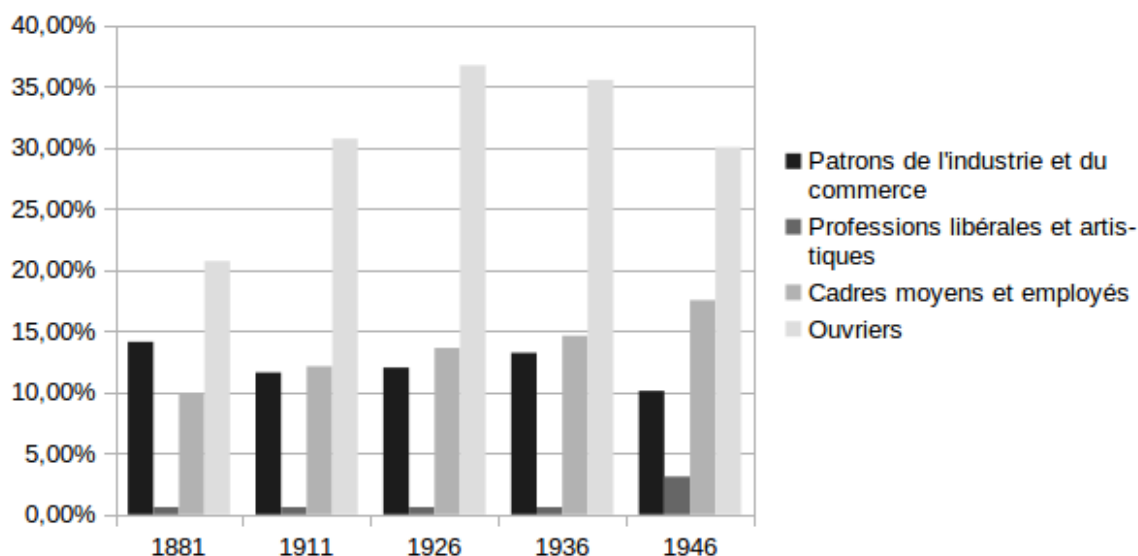


Figure 2: Structure sociale de la population active masculine en France de 1881 à 1946

D'après Olivier Marchand, Claude Thélot et Alain Bayet, *Le travail en France, 1800-2000*, Paris, Nathan, 1997 et le recensement effectué par l'INSEE en 1946 (*La documentation française*).

192 Serge Jaumain, *Industrialisation et sociétés : 1830-1970 : la Belgique*, Paris, Ellipses, 1998, p. 4.

193 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 97.

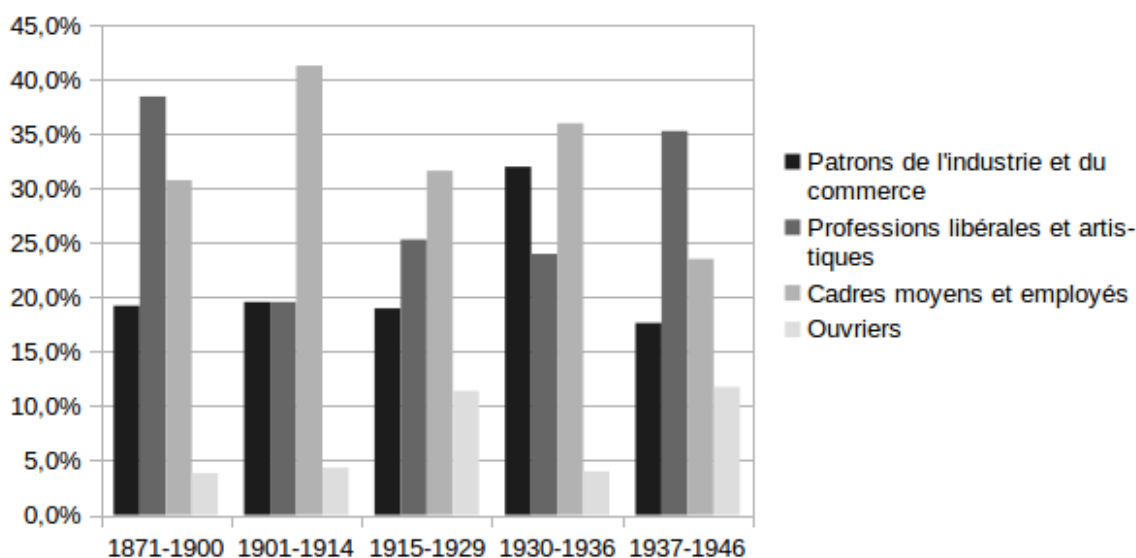


Figure 3: Structure sociale des pères des dessinateurs nés en France de 1871 à 1946

Source : actes de naissance disponibles dans les archives municipales ou départementales.

Les professions des classes supérieures tiennent la troisième place pour les pères des dessinateurs français et belges, à hauteur de 20 % pour les deux pays. Cette profession est surreprésentée au regard d'un recensement de la population française qui, en 1946, comptabilise en France 3,1 % de professions libérales et 2,6 % de patrons et cadres supérieurs¹⁹⁴. Tous les dessinateurs ne proviennent pas des couches supérieures de la société ; mais la profession de dessinateur est une des professions à laquelle sont destinés les enfants issus de celles-ci.

Ce positionnement social est encore plus criant pour les dessinatrices : les pères de deux tiers d'entre elles appartiennent à la catégorie des cadres supérieurs. Sans aller trop loin dans les conclusions, car on ne dispose des informations que pour la moitié des femmes, et que les professions socialement moyennes et basses sont plus facilement passées sous silence que les autres, cette information semble concorder avec l'idée du dessin comme un « art d'agrément », une pratique distinctive incluse dans l'éducation des jeunes filles bourgeoises, au même titre que le piano, le chant ou la broderie¹⁹⁵. C'est ce que dit Jean-Claude Mézières de sa mère, comparant sa pratique artistique à celle de son père et de son frère : « notre mère dessinait aussi, mais comme toutes les jeunes filles de bonne

194 L'Institut national de la statistique et le recensement de 1954, *La documentation française*, Paris, Secrétariat général du Gouvernement (impr. de G. Lang), 1954.

195 Séverine Sofio, « *L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !* » : construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848), Thèse de doctorat, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, France, 2009, p. 432.

famille, des dessins de tissu, de coussin, des gouaches, des abat-jours – ça c’était les années vingt, les années trente¹⁹⁶ ». Nous sommes d’autant plus enclines à tirer cette conclusion que les femmes du corpus appartiennent dans l’ensemble à des générations plus anciennes. L’apprentissage du dessin dans le cadre d’une pratique perçue comme féminine ou maternelle influence considérablement leur manière de travailler et de s’intégrer ou d’être exclues du monde de l’édition et de la bande dessinée¹⁹⁷.

Tableau 16.1. Genre de périodique selon la profession des pères des dessinateurs, codification sommaire de l’INSEE (1954-1975), pourcentages en ligne

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Artisanat et commerce	6 %	30 %	36 %	8 %	19 %	100 %
Artiste	1 %	35 %	25 %	4 %	35 %	100 %
Professions libérales	4 %	19 %	57 %	5 %	15 %	100 %
Cadre Moyen	4 %	26 %	30 %	14 %	26 %	100 %
Employé	3 %	23 %	46 %	13 %	15 %	100 %
Ouvrier	6 %	37 %	29 %	6 %	21 %	100 %

Tableau 16.2. Genre de périodique selon la profession des pères des dessinateurs, codification sommaire de l’INSEE (1954-1975), écarts à l’indépendance

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
Artisanat et commerce	3,6	2,4	-8,4	0,9	1,3
Artiste	-3,3	3,5	-12,2	-2,7	28,2
Professions libérales	-1,0	-10,3	16,0	-2,1	-0,9
Cadre Moyen	-0,3	-0,1	-4,8	7,8	5,4
Employé	-1,8	-3,2	0,4	21,2	-1,0
Ouvrier	1,0	8,6	-11,5	-0,3	2,5

L’autre groupe professionnel le mieux représenté à la fois parmi les pères français et belges par rapport aux structures nationales est celui de l’artisanat et du commerce. Là aussi, Christian Delporte analysait de résultats similaires dans l’Entre-deux-guerres, signe que la structure sociale n’est guère modifiée après-guerre¹⁹⁸. Comme on peut le voir pour la France sur les figures 2 et 3, ces professions représentent 10 à 15 % de la population active depuis la fin du XIX^e siècle jusqu’à la Libération¹⁹⁹, alors qu’il s’agit de

196 Entretien avec Jean-Claude Mézières, 21/09/2016.

197 Jessica Kohn, « Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s: Making Them Invisible », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 19 décembre 2016, n° 6.

198 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 97.

199 Olivier Marchand, Claude Thélot et Alain Bayet, *Le travail en France, 1800-2000*, Paris, Nathan, 1997, p. 232.

plus de 20 % des pères des dessinateurs français, et de presque 30 % des pères des dessinateurs belges. Cela semble logique dans la mesure où le dessin est perçu comme une compétence technique à acquérir pour exercer un métier appartenant justement à ce milieu socio-professionnel, et qui est d'ailleurs enseigné dans des écoles d'arts appliqués. Les professions artistiques ont par ailleurs une part significative dans l'emploi des pères : elles peuvent être rattachées aux professions libérales comme artisanales, selon la teneur du métier, de professeur de musique à peintre décorateur. Il y a également deux à trois fois plus d'employés dans la population des pères de dessinateurs français qu'il n'y en a dans la population active nationale, ce qui semble confirmer l'idée d'un recrutement qui s'opère au sein des classes moyennes.

À l'inverse, certains groupes sociaux sont sous-représentés par rapport aux structures nationales. On observe ainsi un faible nombre de pères employés belges, alors qu'ils sont 20 % de la population active en 1947 : le recrutement des dessinateurs belges est donc différent du recrutement français ; il est notamment plus ouvert à la population ouvrière. La piste d'une offre scolaire professionnelle et artisanale qui s'adresse à une population plus ouvrière en Belgique qu'en France semble être une hypothèse à suivre : on assisterait alors en Belgique à l'« intégration croissante du monde ouvrier au sein des classes moyennes » afin de former ce que Jean-François Sirinelli appelle une « nouvelle classe ouvrière²⁰⁰ ». Pourtant, la présence de ces derniers reste bien en deçà des 50 % de la population active employée comme ouvrière comptabilisée en Belgique en 1947²⁰¹. En France, ces chiffres sont de 30 % selon le recensement de 1946²⁰² : là aussi, la population ouvrière est sous-représentée. Mais c'est surtout le monde agricole qui est presque absent : seuls six dessinateurs en sont issus, alors que l'agriculture représente entre 45 % et 37 % de la population active française de 1895 à 1946²⁰³. Même pour la Belgique, agricole à 16 % seulement en 1910²⁰⁴, cette population est clairement sous-représentée. Dans tous les cas, l'origine sociale ne semble pas avoir de conséquences claires sur les illustrés auxquels participent les dessinateurs : c'est plutôt la génération et le pays d'origine qui l'emportent.

200 J.-F. Sirinelli, *Les vingt décisives*, 1965-1985, *op. cit.*, p. 40.

201 Silvana Panciera et Bruno Ducoli, « Immigration et marché du travail en Belgique : fonctions structurelles et fluctuations quantitatives de l'immigration en Belgique – période 1945-1975 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 3 novembre 2014, n° 709-710, p. 1-37, d'après le recensement de 1947.

202 *L'Institut national de la statistique et le recensement de 1954, La documentation française, op. cit.*

203 Hubert Bonin, *Histoire économique de la France depuis 1880*, Paris, Masson, 1988, p. 35 et Institut de France, *La documentation française*, Paris, Secrétariat général du Gouvernement (impr. de G. Lang), 1958.

204 Ben Serge Chlepner, *Cent ans d'histoire sociale en Belgique*, Bruxelles, Éd. de l'Institut libre de sociologie Solvay, 1956, p. 109.

Les dessinateurs français comme belges proviennent donc avant tout des milieux de la classe moyenne libérale, soit de l'artisanat et du commerce, soit des professions libérales. Ces conclusions rejoignent celles que la CCIJP tire pour les journalistes en 1966 : plus d'un tiers entre deux « viennent d'un milieu commercial ou industriel où leurs pères occupent en majorité des postes de cadres supérieurs [...] et de cadres moyens [...] »²⁰⁵. Les structures nationales influencent toutefois la structure des professions étudiées, puisque les pères ouvriers en Belgique et les pères employés en France sont très bien représentés, même si moins significativement qu'à l'échelle du pays. Enfants d'ouvriers plutôt que d'employés, les dessinateurs belges appartiennent donc à un milieu légèrement plus populaire que les dessinateurs français. Cela se ressent dans la participation aux illustrés [tableaux 16], les enfants issus du milieu des professions libérales étant plus présents dans les illustrés catholiques (et donc français) que belges, à l'exact inverse des enfants d'ouvriers.

On peut se demander par ailleurs si le milieu du dessin catholique n'apparaît pas comme moins socialement ouvert que les illustrés « américanisés », qui accueillent largement plus d'enfants d'employés et de cadres moyens que leurs confrères. Surtout, on observe un écart important des enfants d'artistes, bien plus représentés dans les illustrés modernes que l'effectif théorique ne le laisserait supposer.

1.2. Se former

Nous avons d'abord fait parvenir aux enquêtés un questionnaire portant spécifiquement sur la formation, espérant ainsi pouvoir distribuer le questionnaire à un maximum de dessinateurs encore vivants pour avoir un aperçu plus large de la question puis sélectionner les entretiens à mener parmi ceux-ci. Nous avons créé un questionnaire sur l'autodidaxie de vingt questions et un questionnaire sur la formation artistique de trente questions, distribués en fonction des affirmations préalables des dessinateurs, au téléphone le plus souvent. Une version du questionnaire était disponible en ligne, mais tous ont préféré le recevoir et le renvoyer par la poste. N'ayant reçu que six réponses sur une quinzaine de personnes contactées, le déroulement de ce questionnaire a été un échec – relatif dans la mesure où il a permis de mieux connaître le terrain. La plupart l'ont trouvé trop long et, comme l'écrit Mazel, « assez administratif et oserais-je le

²⁰⁵ Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 26.

dire... un peu à côté de la plaque²⁰⁶ ». Bien qu'il fût spécifié qu'il s'agissait uniquement d'un questionnaire sur la formation et qu'un entretien libre sur la carrière viendrait plus tard, les dessinateurs souhaitaient évoquer l'intégralité de leurs parcours (« Pour passionnant qu'il ait été, mon parcours professionnel a été chaotique et s'inscrit mal dans votre questionnaire ») et se sentaient donc restreints par les questions très précises et directives qui étaient présentes dans celui-ci (« Comment vous raconter tout ça en répondant à votre questionnaire ? »). Leur frustration n'étant d'aucun recours pour mener à bien ce travail, cette technique d'enquête fut rapidement abandonnée, même si sont utilisées à quelques reprises dans ce travail les réponses de Louis Cance, Jean Chakir, Alain Dubouillon, Hubert Lambert, Claude Soleillant et Julio Ribera qui ont bien voulu se prêter malgré tout au jeu. Pour le reste, les questions furent replacées au fil des entretiens, avec plus ou moins de succès. D'une manière générale, la pratique professionnelle des dessinateurs semble s'émanciper des cadres traditionnels de la formation, celle-ci n'ayant qu'une place secondaire dans le discours. Alors que le questionnaire était construit selon une logique de formation organisée, la réalité du terrain s'est révélée être plutôt de l'ordre de la construction empirique, soulevant la question de l'opposition discursive entre la formation et l'autodidaxie.

1.2.1. Pour en finir avec l'autodidaxie

- *Tous autodidactes ?*

Pour préparer ce travail de recherche, nous avons lu près de quatre-cents vies de dessinateurs ; certains d'entre eux bénéficient même de plusieurs biographes et se sont exprimés lors de nombreux entretiens ; nous avons pu en rencontrer d'autres. À la fin de ce travail préparatoire, force était de constater qu'il existe un genre de la biographie et de l'autobiographie de dessinateur, exercice qui réduit souvent les années de formation à un talent précoce et naturel pour le dessin, un goût pour l'école peu prononcé et l'absence de formation artistique ou, si elle a eu lieu, une faible assiduité à des cours qui s'avèrent inutiles pour le métier futur. Les dessinateurs-illustrateurs ne sont ni de grands artistes ni des génies, mais ils auraient un don inné à la fois pour le dessin et pour l'humour, don qui justifierait leur manque de sérieux scolaire par ailleurs. Quelques exemples typiques de cette écriture de soi :

206 Toutes les citations qui suivent proviennent de Mazelle Luc, lettre à l'auteure, 16/09/2016.

Arnal : Sur mes cahiers de devoirs il y avait plus de dessins que de problèmes. Cette forme d'art n'était guère appréciée, ni par mes instituteurs ni par mon père, et ils me le faisaient sentir d'une façon fort désagréable pour mes... mon... enfin pour la partie de mon corps plus destinée à s'asseoir qu'à recevoir des contacts violents avec des objets contondants tels que martinets, règles, savates²⁰⁷.

Mathelot : À l'école, j'étais exemplaire pour n'avoir jamais rien cédé à l'avant-dernier. Seuls les professeurs de gym et de dessin ne me considéraient pas si mauvais que ça. Mes lectures n'étaient pas celles d'un surdoué. Les avatars de Guy l'Éclair contre l'Empereur Ming me faisaient plus vibrer que les trémolos vengeurs de l'infortunée Hermione que, pourtant, il fallait bien étudier²⁰⁸.

Faut-il noter qu'ici, Arnal comme Mathelot jouent sur une complicité avec leur lecteur via l'humour et la connaissance d'une certaine culture classique qui implique qu'ils n'étaient pas totalement absents pendant ces cours ? André Chéret raconte quant à lui qu'il n'aurait été reçu à son certificat d'études que grâce au dessin²⁰⁹ : cela semble difficile à croire. Ces récits classiques de « gribouillage dans les marges » se répètent lorsqu'il est question de la formation artistique une fois passée la scolarité obligatoire : au bout de quelques mois à l'Académie des Beaux-Arts de Mons, le directeur aurait proposé à Cuvelier de partir, car il n'aurait rien eu à lui apprendre²¹⁰. Voilà un récit exceptionnel... sinon qu'il est partagé par d'autres : Pellos aurait quitté l'école des Beaux-Arts de Genève dès la première leçon, après qu'ayant dessiné un modèle sans prendre les proportions, on lui aurait déchiré sa feuille, puis que le directeur ne dise à sa mère : « Il a ça dans la peau, un professeur ça risque de tout casser, il faut qu'il travaille lui-même²¹¹ ». Raymond Macherot, quant à lui, serait resté vingt-quatre heures aux Beaux-Arts de Bruxelles²¹². Christian Delporte lui-même, dans son étude sur les dessinateurs de presse, relaie ce type de propos en concluant que

Peu de dessinateurs, malgré tout, furent de brillants élèves, comme en témoignent de multiples anecdotes retrouvées au fil de nos recherches. Mais pour tous, la passion du dessin – et, la plupart du temps, dans sa forme artistique – se révéla dès le plus jeune âge. Mais si leur professeur ne sut pas toujours déceler le talent qui devait

207 *Pif Gadget* n° 193, novembre 1972, p. 24.

208 *Hop* n° 42 bis, octobre 1987, p. 8.

209 *Hop* n° 106, juin 2005, p. 6.

210 P. Gaumer, *Larousse de la BD, op. cit.*, p. 218.

211 *Schtroumpfs – Les cahiers de la bande dessinée* n° 31, octobre 1976, p. 17.

212 Édouard François, « À propos de Raymond Macherot », *Bdzoom*, septembre 2008 [en ligne]. URL : <http://www.bdzoom.com/5389/patrimoine/a-propos-de-raymond-macherot>, consulté le 05/03/2015.

se manifester plus tard, les futurs dessinateurs s'exerçaient, en classe, à caricaturer leurs camarades et leurs enseignants²¹³.

Au contraire, le travail de l'historien consiste à lire à travers les lignes de ces récits, qui confinent à la posture d'auteur, définie par Jérôme Meizoz « comme la présentation de soi d'un écrivain [ici d'un artiste], tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites [...] publiques »²¹⁴. En reconstituant la biographie des dessinateurs, il est donc possible d'analyser cette posture pour la déconstruire. Ainsi, Morris est-il partout désigné comme autodidacte, mais il reconnaît en fait avoir reçu deux formations, même s'il les minimise :

Je n'ai reçu aucune formation particulière avant celle qui m'a été donnée par la pratique de mon métier de dessinateur. Simplement, lors de mon voyage aux États-Unis, comme je n'avais qu'un visa touristique, pour pouvoir prolonger mon séjour à titre d'étudiant, j'ai suivi pendant un an des cours d'illustration dans une école d'art. Cela m'a été utile, mais c'est la seule partie didactique de ma formation²¹⁵.

J'avais appris toute la technique de l'animation aux cours par correspondance que donnait Jean Image²¹⁶.

Cela permet d'appréhender et de réagir à ces discours quand ils interviennent en cours d'entretien. Nadine Forster, par exemple, a maintenu à plusieurs reprises n'avoir jamais suivi de cours de dessin et avoir toujours su dessiner des choses « épatantes »²¹⁷. Pourtant, son dossier d'élève à l'Académie royale des Beaux-Arts [ARBA] indique une scolarité brillante de cinq ans ponctuée de nombreux prix et distinctions jusqu'à l'obtention à sa sortie d'études en 1951 du grand prix de maîtrise de la ville de Bruxelles. Il n'a été possible de contourner son discours qu'après avoir compris qu'elle considérait n'avoir pas « été dans une école de dessin [...] c'était pour travailler à l'huile, à la peinture, pas pour faire du dessin²¹⁸ ». Une fois les questions reformulées, elle a parlé plus volontiers du fresquiste Anto Carte, qui fut son professeur à l'atelier d'art décoratif et monumental et avec qui elle a exposé par la suite :

213 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 100.

214 Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, octobre 2009, n° 3.

215 Philippe Mellot, « Entretien avec Morris », août 2006, Bdzoom [en ligne]. URL : <http://www.bdzoom.com/1419/interviews/les-grands-classiques-de-bdzoom-4/>, consulté le 05/03/2015.

216 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 43, janvier 1980, p. 9.

217 Entretien avec Nadine Forster, op. cit.

218 *Ibid.*

Je n'ai pas eu de professeur de dessin. Il aimait bien ce que je faisais. Il m'a surtout appris à inventer une histoire. [...] J'allais à un cours chez lui. Il y avait des personnages, et on pouvait faire des reproductions de choses qu'il mettait devant nous. C'est là que j'ai eu des modèles qui venaient²¹⁹.

- *Postures d'autodidactes*

Comment réagir face à ces récits ? D'abord en analysant pourquoi et comment la posture « est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'[artiste], les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics²²⁰ ». Si le discours du don inné revient à une telle fréquence, c'est parce qu'il appartient depuis les années 1970 au mythe de la vocation du créateur artiste auquel un certain discours de la légitimation a tenté de rattacher les dessinateurs et surtout les dessinateurs de bande dessinée. Raymonde Moulin tire les mêmes conclusions de la population d'artistes qu'elle étudie, qui ont « très majoritairement reçu une formation artistique ; ils ont généralement effectué des études longues [... mais qui] se proclament volontiers autodidactes ; ils occultent tout ou partie de leur cursus scolaire et, s'ils reconnaissent avoir reçu un enseignement, c'est pour dénier son utilité²²¹ ». Pour faire partie de l'élite artistique²²², il faut non seulement faire preuve d'imprédictibilité et d'originalité, mais adhérer individuellement à cette croyance²²³. C'est ce fantasme qu'exprime Maurice Tillieux quand il s'exclame : « J'ai commencé à dessiner tout seul, comme ça, comme tous les dessinateurs de bande dessinée. [...] On ne peut pas apprendre à quelqu'un à avoir du génie ! On ne peut pas apprendre à quelqu'un à avoir du talent²²⁴ ! » Il dévalorise ainsi le capital scolaire, au profit d'un capital culturel hérité, mais conçu comme inné²²⁵. Pourtant, il ajoute : « Par contre, on peut apprendre à quelqu'un à restituer en perspective une pièce²²⁶ » : dans cette modulation vient se glisser toute la place qui devait exister pour un apprentissage technique et pratique, entre confrères s'il n'avait pas lieu dans une école. Les autodidactes ne sont pas seulement des génies : ce sont aussi des personnes qui ont appris seules, en dehors des institutions

219 *Ibid.*

220 J. Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence », art. cit.

221 R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 306-307.

222 Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

223 Gisèle Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juillet 2007, n° 168, p. 4-11.

224 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 34, juillet 1977, p. 9.

225 Gisèle Sapiro, « Je n'ai jamais appris à écrire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juillet 2007, n° 168, p. 12-33.

226 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 34, juillet 1977, p. 9.

scolaires et qui de ce point de vue ont effectué une certaine prouesse ; selon Hélène Bézille-Lesquoy, cette figure « retrouve une certaine actualité dans les années 1960, quand les classes populaires se trouvent engagées dans un mouvement de promotion sociale²²⁷ ». Peut-être peut-on alors émettre l'hypothèse qu'au-delà du mythe de la vocation vient aussi se positionner le « discours de l'humilité sociale [...] vouée à fonder paradoxalement une dignité d'auteur et une pertinence de parole sur la fidélité à des origines obscures, situées aux antipodes de la grande culture²²⁸ ». Là où, dans un autre domaine, cette autodidaxie pourrait être disqualifiante, elle est brandie comme un étendard par certains des dessinateurs parce qu'elle fait partie paradoxalement d'un discours de légitimation.

Mais le don seul n'est pas en question : les nouvelles générations de dessinateurs sont en fait intéressées par le dessin animé, l'illustration, la bande dessinée et la publicité, comme tous le signalent dans leur questionnaire de formation. Ainsi, à l'âge de onze ans, Claude Soleillant dessine une carte d'identité à son nom et stipule comme profession « dessinatrice de journaux d'enfants²²⁹ ». Or, ils n'ont pas le sentiment d'apprendre ces techniques dans les cursus artistiques qu'ils suivent, trop académiques. Ainsi d'Alain Dubouillon aux Beaux-Arts de Lyon :

Je suis resté un an et demi en fait, pas tout à fait deux ans parce que je me suis aperçu que ce n'était pas fait pour moi. [...] C'était trop académique. Une formation académique...il n'y avait pas de formation illustrateur, il y avait très peu...bande dessinée ça n'existait pas comme formation, pas de formation illustrateur pour enfants, dessin animé. C'était vraiment l'académisme²³⁰.

En résumé, l'apprentissage a été édulcoré et réécrit parce qu'il ne semblait pas concerner directement leur métier. Claude Dubois se dit autodidacte « s'il s'agit d'études pour la bande dessinée » : pendant ses trois années aux Beaux-Arts « la bande dessinée n'avait même pas le droit d'être simplement évoquée²³¹ ». Victor Hubinon, renchérit : en sortant des Beaux-Arts, il avait « des éléments de dessin, seulement il fallait tout apprendre tout

227 Hélène Bézille-Lesquoy, *L'autodidacte: entre pratiques et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 18.

228 Jérôme Meizoz, *Le gueux philosophe: Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Éd. Antipodes, 2003, p. 10.

229 Claude Soleillant, Discours d'acceptation de la distinction de chevalier des Arts et des Lettres, 15/06/2001.

230 Entretien avec Alain Dubouillon, 30/11/2016.

231 Michellux, entretien avec Claude Dubois, Belles dédicaces, mars 2011 [en ligne]. URL :<http://belles-dedicaces.blogspot.fr/2011/03/claude-dubois.html>, consulté le 02/11/2015.

seul²³² ». Quant à Christian Delporte, il tire les mêmes conclusions quand il remarque que les dessinateurs de son échantillon, même quand ils étaient inscrits dans des écoles prestigieuses « ne se destinaient pas nécessairement à la peinture²³³ » comme s'il s'agirait là du seul intérêt d'un cursus aux Beaux-Arts ou aux Arts Décoratifs.

La divergence entre les aspirations des étudiants et les cours dispensés dans ces écoles explique les nombreux témoignages d'ennui : à l'École nationale des Arts Décoratifs [ENSAD] pendant deux ans, Marc Moallic a « surtout acquis quelques notions de billard²³⁴ ». Yves Lebert déserte sa formation de graveur aux Beaux-Arts de Nantes, « horrifié par le dogmatisme des cours et les contraintes de l'enseignement²³⁵ ». Qu'en dit Jijé, le dessinateur le plus formé du corpus, qui, après les cours de dessins dispensés par le sculpteur dinantais Alex Daoust fréquente Saint-Joseph de Maredsous en artisanat d'art, avant d'entrer aux Arts Décoratifs à Bruxelles et de suivre les cours du soir de l'Académie royale des Beaux-Arts ? Il n'en pense pas moins que « le plus souvent, on a affaire à des professeurs médiocres qui sont parfois en « poste » depuis trente ans et qui barbotent dans de vieilles ornières²³⁶ ». L'assiduité limitée est également due à l'âge des élèves : ainsi Jean-Claude Mézières, aux Arts Appliqués : « Qu'est-ce qu'on séchait...on allait sur les cinémas des boulevards regarder les westerns le matin à 10 heures²³⁷ », ou Walthéry à Saint-Luc de Liège : « Je suivais le cours de religion parce que c'était le plus chahuté et le plus marrant, pour aller rire avec les autres²³⁸ ». Aux Beaux-Arts, la bride était encore plus lâche : « Je n'y allais pas tout le temps, explique Dubouillon : quand une école n'est pas très stricte comme ça, on improvise²³⁹ ».

Le fait est que les dossiers des dessinateurs à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts [ENSBA] et à l'ENSAD sont souvent réduits à portion congrue par rapport à ceux de leurs condisciples : quelques courriers pour entrer dans un atelier, pas d'écho des réalisations de fin d'études, une scolarité qui est souvent interrompue ou inachevée sans diplôme. Le constat est le même dans les registres de l'ARBA, de l'École des Beaux-Arts de Lyon ou de l'École Estienne : les élèves dessinateurs ne font souvent pas des cursus entiers, décrochant parce qu'ils ont trouvé du travail ou parce que la formation ne leur convient pas : c'est ce que Giselle Sapiro appelle un « phénomène de déviation des trajectoires »,

232 *Schtroumpfs, Les cahiers de la bande dessinée* n° 35, octobre 1977, p. 7.

233 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 101.

234 *Hop* n° 73, octobre 1996, p. 31.

235 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 76, juillet 1987, p. 83.

236 Philippe Vandooren, *Franquin / Jijé*, Bruxelles, Niffle, 1969, p. 71.

237 Entretien avec Jean-Claude Mézières, op. cit.

238 Entretien avec François Walthéry, op. cit.

239 Entretien avec Alain Dubouillon, op. cit.

habituel quand il s'agit de s'écarter des professions proposées par la formation initiale²⁴⁰. Il faut noter toutefois que ce fort taux d'abandon en cours d'études n'a rien d'exceptionnel à l'époque. Pour l'École Estienne, Marie-Cécile Bouju note un taux d'abandon de l'ordre de 50 % pendant toute la période, hors de la Seconde Guerre mondiale²⁴¹.

- *Scolarisés certains et autodidactes probables*

D'une manière générale, peu de parents laissent leurs enfants sans formation. Certains tiennent à ce qu'ils soient formés en dessin ou du moins en artisanat, mais échouent, à l'instar de la mère de Will. Elle l'inscrit à l'école de Maredsous en orfèvrerie ; après qu'il a raté le concours d'entrée, elle lui fait suivre des cours de dessins publicitaires par correspondance avant d'aller voir un professeur d'une école de dessin à Dinant qui lui fait rencontrer Jijé : celui-ci le prend alors dans son atelier²⁴². D'autres, hostiles à la profession de dessinateur, les inscrivent à une formation plus généraliste, comme celle des beaux-arts pour Pellos. Certains, enfin, les poussent vers d'autres études, en pensant qu'ils ne pourront gagner leur vie autrement. Les témoignages d'hostilité parentale que nous avons sont tous liés à la crainte que leur enfant ne gagne pas sa vie ; à cet égard, la réaction du père de Lucien Nortier est exemplaire : ancien dessinateur de motifs de tapisserie d'Aubusson, il « trouvait que le métier de dessinateur était un emploi de crève-la-faim, aussi n'a-t-il jamais encouragé son fils à suivre cette voie²⁴³ ». Pour pallier ce refus de l'étude du dessin pour lui-même, six dessinateurs ont fait des études d'architecture, de cinéma, d'édition et même, pour Micha Grdeseloff, une thèse à l'université américaine du Caire sur la caricature.

En réalité, 205 dessinateurs ont donc suivi une formation plus ou moins longue. Selon l'enquête de la CCIJP de 1966, la majorité des journalistes a poursuivi au minimum des études secondaires (avec ou sans le diplôme qui les sanctionne) et les deux tiers ont poursuivi une formation « entre la fin des études secondaires et le commencement des études supérieures²⁴⁴ ». Pour la catégorie de reporters-dessinateurs, l'enquête comptabilise 54 % de personnes diplômées (qui ont donc suivi une formation jusqu'au

240 G. Sapiro, « Je n'ai jamais appris à écrire », art. cit, p. 64.

241 Marie-Cécile Bouju, *L'École Estienne, 1889-1949*, Mémoire de maîtrise, Paris Diderot, Paris 7, 1998, p. 160.

242 Gilles Ratier, « Willy Maltaite alias Will », Bdzoom, avril 2012 [en ligne].

URL : <http://bdzoom.com/48336/interviews/willy-maltaite-alias-will-premiere-partie/>, consulté le 03/03/2015.

243 *Hop* n° 41, janvier 1987, p. 5.

244 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 26-28.

bout), même si 1 % seulement d'entre eux ont suivi des études de journalisme : à l'instar de leurs collègues journalistes, les dessinateurs suivent bien une formation, avant tout artistique et technique²⁴⁵. Le parti fut donc pris de prendre en compte toutes les études mentionnées quand elle comportait un enseignement de dessin, car, quelle que soit leur durée, souvent inconnue, elles indiquent une volonté de se former²⁴⁶. Les registres scolaires ont considérablement grandi les chiffres acquis au début de l'étude. Parmi les quinze dossiers retrouvés aux Beaux-Arts de Paris, six dessinateurs furent découverts. Inversement, dix-sept dossiers présumés ne furent pas exhumés, soit que les dessinateurs en question aient suivi les cours du soir, soit qu'ils aient été élèves libres, soit que la mention « Beaux-Arts à Paris » de leur biographie ne faisait en fait pas référence à cette école mais à une école privée. De la même manière, à Saint-Luc à Bruxelles, quatre noms furent retrouvés (en plus de treize au départ), et trois à l'École Estienne (en plus de cinq au départ). En résumé, un tiers d'individus supplémentaires apparaît à chaque fois que l'accès aux registres scolaires est permis, ce qui laisse penser que, si pour le moment la moitié des dessinateurs a suivi de manière sûre une formation, il est envisageable que ce chiffre se situe plutôt vers celui des deux tiers. L'âge d'entrée dans le métier va dans ce sens, qui varie de 20 à 22 ans pendant toute la période alors que l'âge moyen de fin d'études en France passe de 11,5 ans en 1896 à 15 ans en 1968²⁴⁷ : même en prenant en compte une première carrière dans le dessin industriel ou publicitaire, cet âge est incompatible avec une autodidaxie complète.

En définitive, si l'on considère que sont autodidactes ceux qui n'ont jamais suivi de cours d'art ou d'artisanat demandant une pratique du dessin, on peut affirmer de manière certaine qu'il y a 22 autodidactes dans le corpus. En enlevant, parmi ceux dont la formation n'est pas connue, ceux pour qui aucun indice n'est disponible et ceux dont le premier métier semble indiquer une formation à un artisanat d'art, à moins que la profession artistique de leurs parents ne soit le signe d'une formation possible à la maison, il reste 81 personnes pour qui l'autodidaxie est probable sans être assurée. Parmi eux, certains ont commencé par les métiers les plus divers, d'employé de banque à concierge en passant par pâtissier, et s'ils ont suivi des enseignements d'art, c'est entre

245 *Ibid.*, p. 39.

246 À titre d'exemple d'une formation très courte, Marie-Mad (Marie-Madeleine Bourdin) a été admise 5^e à l'École Duperré en 1939. Elle a probablement suivi une formation pour passer ce concours, mais elle n'a pas pu suivre l'enseignement de l'école à cause de la guerre.

247 O. Marchand, C. Thélot et A. Bayet, *Le travail en France, 1800-2000*, *op. cit.*, p. 225.

deux métiers, à l’instar de Calvo ou de Jicka (Jacques Kalaydjian). Parmi ces 103 individus à l’autodidaxie sûre ou probable, quelques traits semblent émerger que l’on peut observer en regardant les tableaux 17 à 19.

Tableau 17. Origine géographique des dessinateurs selon la scolarité ou l’autodidaxie, pourcentages en colonne

	Belgique	%	France	%	Étranger	%
Autodidaxie sûre et probable	19	26 %	70	34 %	14	45 %
Scolarité	55	74 %	133	66 %	17	55 %
Total	74	100 %	203	100 %	31	100 %

Tableau 18. Générations des dessinateurs selon la scolarité ou l’autodidaxie, pourcentages en colonne

	Anciens	%	Classiques	%	Modernes	%
Autodidaxie sûre et probable	37	35 %	36	36 %	27	28 %
Scolarité	70	65 %	64	64 %	71	72 %
Total	107	100 %	100	100 %	98	100 %

Il y a une différence de huit points entre la génération des « Anciens » et celle des « Modernes », en faveur de la scolarisation qui s’impose pour les deux dernières décennies, signe que celle-ci progresse en même temps qu’apparaissent des formations plus spécialisées. Cette remarque rejoint celle de Christian Delporte quand il note à propos de 57 dessinateurs-journalistes de l’Entre-deux-guerres (donc plutôt les « Classiques ») que « les Beaux-Arts, les Arts Décoratifs, les Académies ne constituaient plus un passage obligé : plus d’un dessinateur sur deux [...] était autodidacte²⁴⁸ ». De même, Alain d’Orange, de la même génération, rapporte : « Nos anciens, ceux d’avant la guerre de 14, avaient appris à dessiner aux Beaux-Arts : pas moi²⁴⁹ ». La période d’après-guerre reste malgré tout propice à l’autodidaxie comme le raconte Franbel :

On m’a demandé d’emblée une histoire à suivre qui a été publiée en première pages d’*Âmes Vaillantes*. Je n’en demandais pas tant, j’aurais préféré un petit endroit plus tranquille dans les pages intérieures, le temps de me perfectionner. Alors que là j’étais obligé de travailler sous les feux de la rampe, mais c’était une époque un peu spéciale. Peu de dessinateurs, certains qui avaient participé à des journaux de la

248 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 101.

249 *Hop* n° 111, septembre 2006, p. 7.

collaboration étaient mis à l'index, même Hergé a été inquiété. Bref, je suis arrivé au bon moment et j'ai commencé aussitôt à gagner ma vie convenablement²⁵⁰.

La même différence existe dans la population belge, qui s'impose sur le marché à la fin de la période et qui est plus scolarisée que la population française. En revanche, l'autodidaxie semble peu liée à l'origine sociale [tableau 19] : elle représente à peu près toujours un tiers du contingent, à l'exception des enfants d'artistes et des enfants de cadres moyens plus scolarisés. Notons toutefois que si la répartition des dessinateurs scolarisés en fonction de la profession de leurs pères est presque identique à la répartition générale, les enfants d'employés sont largement en tête parmi les autodidactes. Les enfants d'employés sont plus souvent français, eux-mêmes plus souvent autodidactes que les dessinateurs belges, ceci expliquant peut-être ces chiffres. En revanche, les enfants des professions libérales ne profitent de l'enseignement de l'art imposé à partir de 1878-1881 par Eugène Guillaume, le directeur des Beaux-Arts, « dans les lycées et collèges, des établissements qui étaient fréquentés principalement par des jeunes gens de classes aisées²⁵¹ » ni spécialement pour se lancer en autodidacte, ni pour favoriser des études d'art.

250 *Hop* n° 115, septembre 2007, p. 8

251 Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France : genèse d'un enseignement*, Paris, Éd. du CTHS, 1999, p. 246.

Tableau 19. Scolarité ou autodidaxie selon la profession du père, pourcentages en colonne

	Autodidaxie sûre et probable	Autodidaxie sûre et probable %	Scolarité	Scolarité %
Agriculture	3	4 %	3	2 %
Armée	2	3 %	4	3 %
Artisanat et commerce	15	21 %	37	24 %
Artiste	3	4 %	11	7 %
Cadre Moyen	1	1 %	9	6 %
Domestique	0	0 %	2	1 %
Employé	21	29 %	31	20 %
Ouvrier	10	14 %	17	11 %
Police	2	3 %	6	4 %
Professions libérales	14	19 %	34	22 %
Sans profession	2	3 %	2	1 %
Total	73	100 %	156	100 %

L'autodidaxie n'est donc pas une question d'origine sociale. Pourtant, des individus comme Ribera et Chakir ont bien spécifié dans leur questionnaire n'avoir pas suivi d'études artistiques parce qu'ils devaient travailler et ne pouvaient les financer. Louis Cance, fils d'un ouvrier agricole, ajoute même à la main « Je ne savais même pas que c'était possible ». Les discours souvent plus humbles de certains dessinateurs issus des classes populaires permettent de prendre de la distance avec la double construction de l'autodidacte comme génie issu du peuple. Lob reconnaît : « Longtemps, j'ai été complexé du fait de ne pas avoir fait d'études.²⁵² », double complexe qui est aussi lié chez lui à son travail de scénariste. Christian Mathelot, malgré sa bravade affichée plus haut, partage le même regret : « Autodidacte, quelques bases ne m'auraient pas fait de mal²⁵³ ». Et Sempé quant à lui, regrette même un manque d'éducation générale : « Je crois que j'aurais aimé avoir des parents qui me forcent à apprendre toute une quantité de choses qui, en général, rebutent...[...] me donnent une forme d'éducation, alors que ma forme d'éducation, elle a été très éparse. Je prenais à droite et à gauche, et forcément, je me trompais²⁵⁴ ». D'ailleurs, si Chakir, fils de concierge, pense ne pas avoir vraiment étudié le

252 B.D. Bulle n° 17, janvier 1987, p. 54.

253 Hop n° 42 bis, octobre 1987, p. 8.

254 Marc Lecarpentier, *Enfances : entretien de Sempé avec Marc Lecarpentier*, Paris, Denoël : M. Gossieaux, 2011, p. 123.3.

dessin à Congis, c'est parce qu'il ne fait pas le lien entre son métier actuel et une formation appartenant à sa classe sociale. Au vu de ces différents parcours, on peut donc reprendre l'analyse de Bourdieu dans la *Distinction*. Il y aurait, parmi les autodidactes présents dans l'échantillon (et non pas ceux dont l'autodidaxie est construite), à la fois des autodidactes « ancien style », « plus extérieur[s] à l'institution scolaire et paradoxalement plus soumis à ses exigences », comme les derniers dont nous venons de citer les propos ; tandis que les autodidactes « nouveaux style », plus bravaches, « issu[s] également des classes populaires, [sont] un produit de l'institution scolaire », « méritant[s] mais non soumis, qui conteste[nt] l'institution de l'intérieur [...] par exemple en profitant de leur légitimité nouvellement acquise pour investir les champs de savoirs délaissés par l'institution : la BD, le jazz, plutôt que l'archéologie ou la géologie²⁵⁵ ».

- *Un parcours commun de débutant*

Les biographies et les discours des dessinateurs se ressemblent en fait sur un certain nombre de points qui font penser que l'existence d'un cursus artistique n'est pas forcément une ligne de partage entre eux. La plupart témoignent d'une passion pour le dessin qui existe depuis l'enfance et qui est souvent le relais d'un goût parental parfois amateur. Ainsi, Claude Soleillant, qui se voit déjà dessinatrice de journaux à onze ans, fait-elle la généalogie des femmes de sa famille :

En remontant le fil du temps, je suis venue à penser à mon arrière-grand-mère maternelle. Cette dernière [...] était orfèvre. J'en suis très fière ! Ce n'était peut-être pas la première femme de la famille dans le métier des Arts. À la génération suivante, ma grand-mère occupa ses mains agiles à la broderie [...]. Ma mère aux doigts de fée réalisait de merveilleux chapeaux²⁵⁶.

On retrouve le même type de récit chez Caron et de Walthéry. Le premier pense avoir hérité du don de son père : « Le père mort, vous savez comment c'est, y a un surmoi et on veut imiter son père, enfin, ne pas le décevoir²⁵⁷ ». Quant à Walthéry, il se rappelle que son père :

255 H. Bézille-Lesquoy, *L'autodidacte*, op. cit., p. 33., citant Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de minuit, 1979, p. 379.

256 Claude Soleillant, Discours d'acceptation de la distinction de chevalier des Arts et des Lettres, op. cit.

257 Entretien avec Jacques Cardon, 12/11/2016.

dessinait pour s’amuser, il recopiait des cartes postales, ou des cartes de vœux. Il aimait bien, et moi je recopiais les dessins qu’il faisait. J’ai eu une arrière-grand-mère qui dessinait pas mal paraît-il, je l’ai connu jusqu’à l’âge de cinq ans²⁵⁸.

De manière plus comtable, au moins dix-huit dessinateurs ont dans leur famille, voire pour parents, des artistes ou des artisans d’art. L’influence familiale semble donc jouer beaucoup dans le choix du dessin comme métier, qu’il implique ou non le fait de suivre une formation. Cela concerne d’ailleurs les dessinateurs comme les dessinatrices : Albertine Deletaille grandit aux Pays-Bas sous l’égide d’un père portraitiste, d’une mère professeuse d’Art de la reine et de deux grands-pères paysagistes et entre donc à l’Académie de l’Art avant de travailler dans l’atelier d’élèves de ses parents – elle laisse pourtant sa carrière artistique de côté jusqu’à la mort de son mari dans les années 1950²⁵⁹. Jacqueline Duché vient également d’une longue lignée d’artistes, son grand-père maternel et sa mère étant sculpteurs et son arrière-grand-mère maternelle miniaturiste. À cela s’ajoutent pour nombre d’entre eux l’influence d’un ami (c’est le cas de Chakir ou Ribera), la rencontre avec un dessinateur (ainsi d’Uderzo qui rencontre Calvo), parfois grâce à un ami d’enfance (comme Chakir et Géo-Mousseron) ou à une démarche personnelle (Mézières et Mallet rencontrent Franquin puis rendent visite à Jijé). Il semble toutefois que les jeunes filles soient moins encouragées dans la voie du dessin de presse que les jeunes garçons. Malgré sa vocation de dessinatrice de journaux, les métiers que cite Claude Soleillant dans sa lignée familiale appartiennent à l’univers de la mode. En revanche, quand Odette Thirion est sélectionnée par la rubrique « Bouts d’essai » d’*Héroïc-Albums*, Fernand Cheneval, au lieu de commenter son style, note que « notre artiste est appelée Poupée dans le milieu familial. Il nous a paru piquant de le relever²⁶⁰ ». Quelques numéros auparavant, son intérêt pour le jeune Serge Gennaux allait permettre à celui-ci de se lancer dans le métier du dessin, dans cette revue puis à *Spirou*²⁶¹.

Outre cette passion commune, tous ont suivi des cours de dessin dans leur première scolarité. En France, cette matière est obligatoire à l’école primaire à partir de

258 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

259 « Mes journées se passaient à cuisiner, à éduquer, à tricoter, à laver, mais pas à dessiner, sauf par-ci par-là. Pendant les trente-deux années de mon mariage, je n’ai pu dessiner que fort peu : quelques dessins au trait dans les journaux, des calendriers, des couvercles de boîtes... Et cela me faisait beaucoup souffrir. » Albertine Deletaille, « Le centenaire d’Albertine Deletaille », 1977 [en ligne]. URL : http://amisperecastor.free.fr/index_fichiers/Page1194.htm, consulté le 22/05/2016.

260 « Bouts d’essai », *Héroïc-Albums* n° 43, novembre 1954, p. 22.

261 « Bouts d’essai », *Héroïc-Albums* n° 33, août 1954, p. 21.

1882 tout comme au certificat d'études primaires, qui comporte une épreuve de dessin géométrique ou d'ornement²⁶². Le dessin est d'abord enseigné selon la méthode d'Eugène Guillaume, méthode directement liée à la géométrie, à la règle et au trait : « Pour toute une génération d'enfants – ceux qui naissent entre 1865 et 1900 –, le dessin à l'école ne signifiera pas autre chose qu'une leçon de maintien. [...] On ne s'est peut-être pas suffisamment interrogé sur le rôle de l'école, dans la carrière des peintres. Il s'agissait là, au fond, de leur premier enseignement artistique, bien avant les Beaux-Arts et l'Académie Julian²⁶³ ». À partir des années 1900, on cherche cependant à abandonner la méthode Guillaume au profit d'un enseignement artistique basé sur une méthode intuitive. Ce mouvement est international et s'accompagne d'exposition de dessins d'enfants à Paris, en Russie, en Allemagne, en Autriche ou en Belgique, et il n'est pas étranger au développement du dessin de presse et de la bande dessinée. En effet, un des premiers à avoir posé ces questions est Töpffer, dont l'éloge de l'amateurisme s'enracine dans une réflexion sur le rapport entre l'enfant et le dessin d'école²⁶⁴. Selon lui, tandis que le dessin spontané représente « la première, la vraie naissance de l'art, puisque, dans ces petits bonhommes au moins, tout embryon qu'il est encore, l'art existe déjà complet », le dessin scolaire ne montre plus qu'une « habileté timide²⁶⁵ ». Cet attrait pour le dessin d'enfant peut également expliquer le discours et la posture d'autodidactes qu'affichent les dessinateurs. Comme le rappelle Christian Delporte pour les dessinateurs de presse : « Aux yeux de beaucoup, la formation graphique pouvait même apparaître comme un lourd désavantage dans la mesure où elle annihilait la spontanéité du trait²⁶⁶ ». Gisèle Sapiro rappelle également que le goût pour l'invention est considéré comme un trait de génie, chez les écrivains comme chez les artistes²⁶⁷.

Cependant, note Pernoud, « l'arrière-pensée professionnelle est toujours très présente²⁶⁸ » dans l'enseignement du dessin. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, P.L Rigal, l'inspecteur divisionnaire de l'enseignement du dessin, propose d'apprendre aux élèves des écoles primaires le croquis, le dessin à vue, le dessin de mémoire et l'étude documentaire. Et de préciser : « toutes choses sont intéressantes à observer et

262 S. Laurent, *Les arts appliqués en France*, op. cit.

263 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Malakoff, France, Hazan, 2015, p. 35.

264 *Ibid.*, p. 19.

265 *Ibid.*, p. 21., citant Rodolphe Töpffer, *Essai de physiogonomie*, 1845, p. 259-261.

266 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 102.

267 G. Sapiro, « Je n'ai jamais appris à écrire », art. cit.

268 E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France ; à l'aube des avant-gardes*, op. cit., p. 49.

l'observation est d'autant plus vive que les modèles paraissent plus attachants en raison de leur choix et de leur présentation. Le but du Professeur doit être contenu dans ces mots : ouvrir les yeux, apprendre à voir²⁶⁹ ». De fait, depuis la réforme de 1908-1909 jusqu'à celle de 1964, le programme reste le même dans les grandes lignes : une heure de dessin obligatoire de la sixième à la seconde, puis facultative, le dessin géométrique étant abordé en 4^e et en 3^e. On applique alors cinq types d'exercices : les dessins d'après modèles, les arrangements décoratifs, les dessins ou les croquis de mémoire, les dessins hors de la classe et le modelage, en y ajoutant une initiation à l'histoire de l'art et au patrimoine artistique²⁷⁰. En Italie, l'enseignement du dessin en primaire semble également tenir une place importante : les quatre dessinateurs italiens du corpus sont formés au dessin, et Rafaelo Carlo Marcello précise qu'il a suivi deux heures de dessin par semaine à l'école et que sa professeure lui a enseigné les bases de l'académisme²⁷¹. Cette première expérience du dessin, qui oscille entre inventivité, académisme et visée professionnalisante, est à l'image des différents cursus de dessin proposés ensuite aux étudiants.

Les dessinateurs de l'échantillon semblent donc tous avoir un apprentissage commun du dessin à l'école primaire et il semble possible d'avancer que les deux tiers d'entre eux ont fait des études artistiques ou d'artisanat d'art. Malgré tout, les dessinateurs qui commencent à travailler pendant l'Entre-deux-Guerres ou, à la limite, juste à la Libération, sont plus aisément autodidactes que leurs cadets. De même, cette situation concerne davantage les Français que les Belges et, parmi les premiers, les enfants d'employés, les moins proches du milieu soit artistique, soit artisanal.

1.2.2. À l'école

Des informations de scolarité artistique ont été récoltées pour 205 dessinateurs dans 57 écoles différentes désignées de manière nominative. Les écoles ont été classées selon quatre différents types : les écoles d'art appliqués, les écoles de beaux-arts, les écoles d'arts décoratifs et les écoles privées [tableau 20 et tableau 21].

269 Archives nationales – Cote AJ52 – 972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 II. Réformes de l'école des Beaux-Arts.

270 S. Laurent, *Les arts appliqués en France, op. cit.*, p. 471.

271 *Hop* n° 113, mars 2007, p. 6.

Tableau 20. Nombre de dessinateurs ayant fréquenté les écoles artistiques et d'artisanat d'art dans tous les pays du corpus, en France, et en Belgique, selon le type d'école ; pourcentages en colonne

Est indiqué le nombre de fréquentation de chaque école ; le total est donc différent du nombre total d'individus scolarisés, ceux-ci ayant parfois fréquenté plusieurs écoles. Est précisée la fréquentation des principales écoles françaises et belges.

	Total tous pays	École française	Total en France	%	École belge	Total en Belgique	%
École des BA	91		61	38 %		22	34 %
dont écoles nationales	64		39			21	
		dont ENSBA	32				
					dont ARBA	11	
dont écoles régionales	24		20			1	
dont école municipales	3		2			0	
AA artisanat d'art	83		52	32 %		29	46 %
dont AA laïcs	46		42			3	
		dont École des AA (Pilon, Palissy et Duperré)	27				
		dont École Estienne	8				
dont AA catholiques	28		2			26	
					dont Instituts Saint-Luc	24	
dont apprentissage	9		8			0	
École des arts décoratifs	30		24	15 %		6	10 %
dont école nationale	24		18			6	
		dont ENSAD	18				
					dont La Cambre	5	
dont école régionale	6		6			0	
École privée	34		25	15 %		6	10 %
		dont Académie de la Grande Chaumière	9				
		dont École ABC	1		dont École ABC	3	
Total des écoles	238		162	100 %		63	100 %
Total individuel	205		133			55	

Tableau 21. Origine géographique des dessinateurs selon le type de formation, pourcentages en colonne

Scolarité	Belgique	%	France	%	Étranger
Arts appliqués	29	46 %	52	32 %	2
École privée	6	10 %	25	15 %	3
École des beaux-arts	22	35 %	61	38 %	7
École d'arts décoratifs	6	10 %	24	15 %	0
Total	63	100 %	162	100 %	12

À première vue, la formation dans une école des beaux-arts l'emporte en France à près de 40 %, dont la moitié à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, tandis qu'en Belgique près de la moitié des dessinateurs ont suivi leurs études dans des écoles d'arts appliqués, et dans presque la totalité des cas dans les instituts Saint-Luc. Les beaux-arts représentent quand même plus d'un tiers des cursus en Belgique, dont la moitié à l'ARBA, et inversement, les arts appliqués concernent un tiers des étudiants français, présents avant tout dans l'École des Arts Appliqués (Germain Pilon et Bernard Palissy ensuite réunifiés ; Duperré pour les jeunes filles) et à l'école du livre Estienne.

Tableau 22. Génération des dessinateurs selon le type de formation, pourcentages en colonne

Scolarité	Anciens	%	Classiques	%	Modernes	%
Arts appliqués et apprentissage	20	23 %	27	36 %	36	44 %
dont arts appliqués belges	1		8		17	
dont arts appliqués français	12		14		16	
École privée	7	8 %	13	18 %	9	11 %
École des beaux-arts	39	45 %	30	41 %	26	32 %
dont beaux-arts belges	5		7		10	
dont beaux-arts français	26		20		13	
École d'arts décoratifs	20	23 %	4	5 %	11	13 %
Total	86	100 %	74	100 %	82	100 %

Grâce au tableau 22, on remarque que cette disparité n'est pas seulement géographique, mais aussi diachronique : les écoles d'arts appliqués s'imposent face aux écoles des beaux-arts et d'arts décoratifs en même temps que les Belges se font plus nombreux sur le marché. D'une manière générale, les écoles d'arts décoratifs et les écoles privées revêtent une importance bien moindre et leur chronologie est moins linéaire, quoique

l'ENSAD, La Cambre, l'Académie de la Grande Chaumière et les cours ABC par correspondance soient souvent mentionnés.

Ces chiffres semblent aller dans le sens de Boltanski, qui cite justement l'École des Arts Appliqués quand il décrit les dessinateurs de bande dessinés nés entre 1935 et 1940 (la cohorte que nous avons donc appelée « Jeune »):

originaires pour la plupart des classes populaires ou de la frange inférieure des classes moyennes, scolarisés au moins dans l'enseignement secondaire [...] et/ ou ayant acquis une culture scolaire en autodidactes, [qui] ont accédé aux échelons socialement inférieurs du système d'éducation artistique²⁷².

Pourtant, les écoles des Beaux-Arts restent étonnamment présentes au regard de cette affirmation. Puisqu'il désigne ainsi seulement les dessinateurs qui participent à la légitimation du champ de la bande dessinée, il peut être intéressant d'opposer à ce discours une analyse de l'ensemble de la profession de dessinateur-illustrateur, afin de voir si elle s'organise selon ses dires et de comprendre la place nouvelle ou renouvelée de ces écoles dans la formation des dessinateurs du corpus.

- *Les écoles d'arts appliqués*

Dans leur intention première, les écoles d'arts appliqués françaises et belges reposent sur les mêmes principes, former des artisans d'art pour répondre à un enjeu économique et social. Selon Stéphane Laurent, le dessin est la clef de voûte de l'enseignement : « Au siècle des Lumières, les premières écoles d'arts appliqués portaient en effet le nom d'écoles de dessin et cette appellation se maintint jusqu'au XIX^e siècle²⁷³ ». De même, dans les écoles et cours professionnels, « bon nombre de ces cours étaient des cours de dessin, savoir dessiner étant la base de nombreux métiers au XIX^e siècle²⁷⁴ ». Les exigences de ces écoles, qui proposent notamment une solide formation de culture générale, sont importantes, trop peut-être selon Stéphane Laurent qui pense qu'avec les Arts Appliqués, « la Ville avait conçu un système d'enseignement trop perfectionné pour des élèves issus souvent de familles modestes qui n'avaient pas les moyens de financer des études longues pour leurs enfants²⁷⁵ ». Dominique Grootaers note quant à lui « l'identité forte de l'enseignement technique et professionnel masculin en Belgique »,

272 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit, p. 39.

273 S. Laurent, *Les arts appliqués en France*, op. cit., p. 109.

274 M.-C. Bouju, *L'École Estienne, 1889-1949*, op. cit., p. 67.

275 Stéphane Laurent, *L'art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 201.

système qui « s'affirm[e] comme une alternative à l'enseignement secondaire général, d'égale valeur à ce dernier²⁷⁶ ». De fait, de 1909 à 1957, le nombre d'élève dans les écoles professionnelles à orientation industrielle passe de 7 000 à 55 000, atteignant un niveau comparable à la fréquentation du niveau moyen²⁷⁷.

L'enseignement suivi dans les Instituts Saint-Luc, à Liège ou à Bruxelles est le premier suivi par les dessinateurs belges. Il s'agit pour un tiers d'enfants de l'artisanat et du commerce dont presque la totalité commence à travailler après la Seconde Guerre mondiale, et dont les deux tiers appartiennent à la génération des « Modernes » [tableaux 20 à 23]. Mise à part la catégorie sociale des enfants d'artisans, recrutement classique des écoles d'arts appliqués, les autres professions sont représentées à parts égales avec une très légère dominance des professions libérales, selon une logique que Dominique Grootaers rappelle quand il remarque que « la relative démocratisation de la filière technique masculine vers le bas ne signifie pas que celle-ci soit devenue moins élitiste vers le haut. [...] Une sélection sévère continue d'y avoir cours²⁷⁸ ». Ces études sont en effet accessibles sur concours et le recrutement n'est pas aussi populaire que l'envisage Boltanski.

Les cours de Saint-Luc sont organisés sur sept ans, dont quatre ans de cours moyen (école technique secondaire A1) et trois ans de cours supérieur (école technique supérieure A2), et sont ouverts aux élèves de 14 à 23 ans²⁷⁹. Hachel regrette d'ailleurs de n'avoir assisté qu'au cours supérieur de Saint-Luc de Liège, ayant d'abord fait ses humanités gréco-latines : « certaines notions de base (anatomie) me manquaient²⁸⁰ ». Ces écoles sont issues de la tradition des écoles industrielles et des écoles professionnelles²⁸¹ qui se rapprochent à partir de 1921. Le programme de l'Institut Saint-Luc de Bruxelles comprend trois catégories : les cours d'enseignement généraux, les cours techniques qui correspondent à la formation théorique et les cours pratiques en atelier²⁸².

Toutefois, l'aspect religieux joue beaucoup sur l'enseignement prodigué dans ces instituts. De fait, depuis la Première Guerre mondiale, les écoles libres belges connaissent un accroissement considérable de leur effectif. En 1935, elles rassemblent 49 % de la

276 Dominique Grootaers, « L'enseignement technique et professionnel masculin en Belgique : Aux sources d'une identité », *Revue des sciences de l'éducation*, 1995, vol. 21, n° 4, p. 756.

277 *Ibid.*, p. 770.

278 *Ibid.*

279 *Ibid.*, p. 767.

280 Hubert Lambert (Hachel), questionnaire sur la formation renvoyé par courrier, septembre 2016.

281 D. Grootaers, « L'enseignement technique et professionnel masculin en Belgique », art. cit, p. 758-759.

282 *Ibid.*, p. 763 et 772.

population primaire du pays²⁸³. En 1958, près de deux tiers des élèves belges du niveau secondaire sont inscrits dans les établissements catholiques²⁸⁴. Les Instituts Saint-Luc ont ainsi été créés par le frère Marès, inspecteur général des écoles chrétiennes²⁸⁵ : le programme de l'enseignement de l'art qu'il écrit en 1909 nous donne une précieuse indication des tendances générales :

Il ne reste en présence que deux grands systèmes d'enseignement : l'un qui cherche son orientation par la croix, l'autre par le triangle. [...] La croix étend ses bras sur l'horizon sans limites ; elle oriente l'homme par les principes religieux dont elle est l'emblème. Le triangle, lui, est fermé, personnel, égoïste : ses angles sont rétrécis. [...] Les écoles Saint-Luc existent pour les autres ; elles donnent ce qu'elles ont : la science, les secrets du métier²⁸⁶.

Plutôt que l'académisme, c'est donc une esthétique néo-gothique qui est prodiguée. Pour son examen de fin d'études à Saint-Luc de Bruxelles, Eddy Paape peint par exemple une grande descente de croix et Franquin était pour sa part « très calé sur les multiples représentations de la nativité, de la circoncision de Jésus, de sa Présentation au Temple, etc.²⁸⁷ » Le Frère Raymond, architecte, cherche pourtant à changer le programme de dessin dans les années 1930 au profit du croquis sur le vif, regrettant que « l'enseignement du dessin [fût] inexistant à Saint-Luc. La formation scientifique ou technique bénéficiait de temps, de méthodes, de programmes. Le dessin était aléatoire, vivant des résidus d'une esthétique néo-gothique totalement inopérante²⁸⁸. » Malgré ces tentatives, l'enseignement de la méthode du croquis à main levée en 1952 semble identique à celle imposée par le frère inspecteur Alfred Maurice à partir de 1923, selon une technique qui envisage la formation « sous l'angle de l'habileté technique », mais qui

283 Cécile Vanderpelen-Diagre, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu : la littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Éd. Complexe CEGES, 2004, p. 201.

284 Philippe Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ? Années 1930-années 1980*, Paris, Karthala, 2010, p. 26.

285 Avant la Seconde Guerre mondiale, pour les écoles primaires et techniques, l'État se contente d'exercer un rôle de suppléance, en soutenant et supervisant, de l'extérieur, les écoles organisées par d'autres instances (communes, provinces, particuliers), selon le principe de la « liberté subsidiée ». Source : Dominique Grootaers, « Les étapes de la démocratisation scolaire », *Atelier d'histoire et de projet pour l'éducation* [en ligne]. URL: <http://www.meta-educ.be/textes/Etape-democratisation.pdf>, consulté le 23 janvier 2017.

286 Archives de l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, Bruxelles, 2^o Historique, fondation, origines et débuts de l'institut, A.2.1.1./1 à 11, rapport du Frère Marès à la 41^e réunion de la Gilde de Saint-Homas et Saint-Luc.

287 Numa Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe: entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Schlirf Book et Distri B.D., 1986, p. 14.

288 Archives de l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, *Fragments d'histoire des origines de l'institut Saint-Luc à Saint-Gilles*, Pierre Sterckx, Imprimé en Belgique, Nevada, 1986.

« pratiquée de façon intensive et ininterrompue tout au long des études » permet une progression « depuis l'absolue fidélité à l'objet extérieur jusqu'à la projection sensible de l'objet conçu sous le seul regard de l'imagination²⁸⁹ ». La documentation pédagogique retrouvée dans les archives de Saint-Luc de Bruxelles montre une alternance de tableaux de maîtres flamands et italiens avec une iconographie religieuse et publicitaire, qui laisse donc une place à l'Art Déco autant qu'aux motifs de dentelles et de broderies. Franquin résume bien cet enseignement, quand il conclut :

Rien de ce que j'ai fait à Saint-Luc ne fut inutile, c'est évident. Regarder une sculpture, en étudier les détails, essayer de rendre l'infinité de nuances dans les ombres, reproduire les noirs, les gris, les lignes, tout un monde de tendre et de brutal, de contrastes, tout ça est intéressant ; je regrette d'avoir fait assez peu de modèles en plâtre²⁹⁰...

En 1946, on trouve à Saint-Luc de Bruxelles une spécialité d'architecture, de construction, d'arts décoratifs et d'ameublement ainsi que des cours généraux de religion, français, néerlandais, histoire, géographie, mathématiques et sciences, mais aussi d'éducation musicale et artistique. Dans la majorité des cas, les dessinateurs sont inscrits en spécialité « arts décoratifs ». À Liège émerge une spécialité « Arts Graphiques » dans les années 1960, à laquelle est inscrite Hachel. Il suit alors des cours de publicité, de techniques graphiques, d'étalagisme (avec le peintre et graveur René Cabodi), de photographie publicitaire et surtout d'illustration six heures par semaine avec André Dubois, qui fait venir chaque année Mittei pour que celui-ci présente son métier²⁹¹. Hachel estime que la pédagogie était « très bonne », « malheureusement un peu trop éloignée de la vie professionnelle ». Le cours de bande dessinée à Saint-Luc est créé plus tard, en 1968 à Bruxelles, enseigné par Eddy Paape, et en 1978 seulement à Liège par Jean-Yves Stanicel. Greg, aux dires de Michel Servais (le directeur adjoint de Saint-Luc de Liège) refuse de revenir à Saint-Luc, justement parce que la bande dessinée y était interdite pendant ses études.

289 Archives de l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, Bulletin de l'école supérieure Saint-Luc, décembre 1952.

290 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, op. cit., p. 15.

291 Hubert Lambert [Hachel], questionnaire sur la formation renvoyé par courrier, septembre 2016.

Tableau 23. Genre des dessinateurs selon le type de formation

Scolarité	Femmes	Hommes
Arts appliqués	7	76
École privée	6	28
École des beaux-arts	6	85
École d'arts décoratifs	1	29
Autodidactes certains et probables	3	78
Total	23	296

Les écoles d'arts appliqués françaises ont elles aussi une excellente réputation, notamment en ce qui concerne l'enseignement féminin, l'École Duperré en tête²⁹². En Belgique, il n'existe pas de filière féminine, alors qu'en France, il s'agit de la première formation suivie par les femmes dessinatrices [tableau 23]. Dans son enquête de 1966, la CCIJP notait que les femmes journalistes étaient « proportionnellement moins nombreuses que les hommes à ne posséder que le niveau d'études primaires, et plus nombreuses à avoir suivi un enseignement technique²⁹³ » : même si nos données sont assez faibles, elles semblent se recouper avec les informations que nous possédons sur les seules dessinatrices. Ces écoles recrutent très largement à tous les niveaux sociaux, à la fois parce que les arts décoratifs sont considérés comme partie nécessaire de l'éducation des jeunes femmes dans la société et parce qu'il s'agit de former des travailleuses qualifiées pour l'industrie²⁹⁴. Quand la mère de Nicole Constant, pourtant rentière, est sommée de trouver une formation pour sa fille qui ne réussit pas au lycée Victor Duruy, l'École Duperré proposée par le professeur de dessin lui paraît une bonne solution parce que, explique la fille : « mon père est mort, j'avais 17 ans, et elle pensait qu'il fallait que je travaille²⁹⁵ ». Bien qu'issues d'un milieu plus élevé que leurs comparses masculins, et de générations plus anciennes, les dessinatrices suivent donc elles aussi en premier lieu des formations en arts appliqués, mais qui relèvent dans leur conception à la fois de l'artisanat et de l'art d'agrément²⁹⁶. L'enseignement masculin est également perçu

292 « La meilleure école féminine du monde entier » selon Maître Laprade de l'ENSBA, qui note que « depuis une dizaine d'année les professeurs femmes [...] sont de *premier ordre* », Archives nationales – Cote AJ52 – 972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 I. Propositions (1938-1942), « Maître Laprade ; Note au sujet de l'enseignement de l'art appliqué, mars 1941 ».

293 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 8.

294 Stéphane Laurent, « Teaching the Applied Arts to Women at the École Duperré in Paris 1864-194 », *Studies in the Decorative Arts*, Fall-Winter -1996 1997, IV, n° 1, p. 60-84.

295 Entretien avec Nicole Constant, 14/09/2016.

296 S. Sofio, « L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! », op. cit., p. 427.

comme un enseignement de qualité, comme le rappelle Pierre Joubert, plus assidu que Mézières et Giraud :

Déjà en ce temps-là, la rumeur était claire : aux Arts Appliqués, on travaille. Aux Beaux-Arts ou aux Arts Décoratifs, on ne fout rien. En effet, j'ai beaucoup travaillé aux Arts Appliqués. [...] Durant trois ans, j'ai appris un tas de chose : décoration, documentation, histoire de l'art, géométrie et publicité. Alors j'ai vécu des années assez exaltantes. Le travail était très intéressant²⁹⁷.

Les familles semblent plus enclines à envoyer leurs enfants dans les écoles d'arts appliqués que dans les écoles des beaux-arts qui, selon Alain Dubouillon, « avaient mauvaise réputation parce que c'était une fabrique de fainéants, ça ne formait pas à un vrai métier²⁹⁸ ».

Tableau 24. Type de formation selon la profession du père

	AA	dont AA belges	dont AA français	École privée	École des BA	dont BA belges	dont BA française	École d'AD	Total
Agriculture	2	1	1	0	3	1	2	1	6
Armée	3	1	1	0	2	0	2	0	5
Artisanat et commerce	20	8	9	5	15	3	11	3	43
Artiste	3	1	2	1	6	3	1	1	11
Cadre Moyen	6	2	3	1	2	0	2	3	12
Domestique	2	0	1	1	0	0	0	0	3
Employé	9	1	6	4	15	0	15	10	38
Ouvrier	5	2	3	4	8	4	3	2	19
Police	2	0	2	1	2	1	1	1	6
Professions libérales	12	4	7	8	14	3	11	2	36
Sans profession	0	0	0	0	2	0	2	0	2
Total	64	20	35	25	69	14	48	22	181

De fait, si les enfants d'artisans sont les plus nombreux parmi les dessinateurs qui y étudient, les enfants des professions libérales sont représentés à hauteur de leur présence dans l'échantillon total, et les enfants d'employés, quoiqu'en troisième place, se distinguent également [tableau 24]. Ces résultats rejoignent donc ceux de Marie-Cécile

297 *Hop* n° 108, décembre 2005, p. 11-12.

298 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

Boujou pour l'École Estienne, en ajoutant tout de même une bonne représentation des classes supérieures :

La petite classe moyenne resta le milieu social privilégié du recrutement de l'école, mais il fut de plus en plus marqué par les fils d'employés. Les cols blancs (entre 30 et 40 % des effectifs) dominaient désormais les cols bleus (entre 20 et 30 %). Les « enfants de la balle » étaient toujours présents dans l'école mais avec une part irrégulière (entre 5 et 10 %)²⁹⁹. Contrairement à la Belgique, les étudiants sont présents dans ces écoles avant même la Première Guerre mondiale, et leur présence n'augmente que peu à travers les générations [tableau 22]. Au regard des classes sociales représentées comme de la génération des dessinateurs qui y étudient, il semble donc que les arts appliqués français correspondent moins à l'analyse qu'en fait Boltanski que leurs équivalents belges.

Le choix de l'École des Arts Appliqués se fait en fonction des conseils et des avis de l'entourage plutôt que d'une vraie vocation, du moins selon les dires de Mézières :

J'ai fait les trois concours : Boule, Estienne, et les Arts Appliqués et j'ai été pris aux trois. J'ai choisi les Arts Appliqués parce que mon copain Christin allait aller au lycée Turgot à la République, comme les Arts Appliqués et on s'est dit « on prendra le métro ensemble ». Estienne me paraissait trop livre³⁰⁰.

À l'École Estienne, les ateliers proposés sont ceux de composition typographique, lithographie, gravure, reliure, dorure, fonderie, clicherie. Presque tous les dessinateurs étaient inscrits en lithographie ou en gravure. Siné sympathise pour sa part avec son professeur de gravure lithographique, René Paris, qui lui trouve du travail avant la fin de son diplôme, puis à son retour du service militaire :

J'acquis [...] une rigueur, une précision et une sûreté de main étonnante. J'adorais mon prof, René Paris. Ma seconde année d'Estienne a été passionnante. À part le français, nous n'étudions pratiquement plus que le dessin sous toutes ses formes et rien ne me plaisait autant. J'adorais l'histoire de la lettre où l'on apprenait que chaque caractère avait une âme. [...] L'histoire de l'art aussi m'emballait. Je découvrais non seulement Bosch, Breughel, Piero della Francesca, mais aussi Picasso, Matisse, Fernand Léger³⁰¹...

299 M.-C. Bouju, *L'École Estienne, 1889-1949*, op. cit., p. 159.

300 Entretien avec Jean-Claude Mézières, op. cit.

301 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul!*, Volume 1, Bruxelles, Casterman, 2002.

À Germain Pilon la finalité est plus générale, on apprend le dessin d'application industrielle, la décoration, la géométrie, le moulage et l'histoire de l'art ; à Palissy, on forme plutôt des ouvriers d'art pour la céramique, la sculpture sur bois, pierre et marbre, le dessin pour étoffes et la peinture décorative. Leurs formations complémentaires expliquent la logique de leur fusion en 1923, pour devenir l'École des Arts Appliqués. Les spécialités sont toutefois moins décisives qu'à l'École Estienne, comme le rappelle Mézières :

Ma spécialité ? Papier peint : on choisissait pas ! C'était en évaluation des notes générales. La publicité et la peinture décorative étaient les plus prestigieuses. [...] Le pire c'était la laque. Y avait pas lithographie³⁰².

À l'École Duperré, un enseignement théorique vient aussi compléter des cours professionnels, aux multiples spécialités, plus orientées vers des métiers perçus comme féminins (modéliste, clichiste, étoffe, pyrogravure, etc), mais n'excluant pas un cours de dessin publicitaire à partir de 1946-1947³⁰³. Nicole Constant, d'abord inscrite en section de costumière puis de figurine de modes y a passé son certificat d'aptitude professionnelle, mais pas le diplôme de fin d'études qui « orientait vers le professorat » :

Il y avait de tout, il y avait les cours de dessin, de nu, de modèle. Il y avait des travaux, des études documentaires. On nous donnait une fleur, etc, il fallait qu'on la dessine, qu'on la présente, qu'on fasse comme si c'était une recherche de sciences. C'était souvent des plantes, des fleurs, pour qu'on sache voir la précision, regarder les petits détails peut-être. [...] Il y avait de la géométrie descriptive. Un escalier... c'est l'horreur ! C'était ma bête noire. [...] Il y avait des cours aussi d'enseignement général, c'était intéressant³⁰⁴.

Toutes ces écoles sont ouvertes sur concours dès 13 ans, gratuites pour les Parisiens et proposent également des cours du soir. S'en rapprochent les écoles d'Arts et Métiers, de dessin industriel, ou les écoles d'artisanat mentionnées à l'étranger, comme l'école de céramique de Moncloa, en Espagne, où Bielsa fait son apprentissage. Elles restent d'une structure assez classique, mais n'en sont pas moins des endroits où l'enseignement du dessin est central, comme s'en rappelle Giraud pour les Arts Appliqués :

302 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

303 Archives de l'École Duperré, Paris, organisation des programmes et des cours, archives Madame Drayer, 1946-1947.

304 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.*

J'ai appris des trucs sensationnels. On nous astreignait à cette dure discipline du travail académique ; ça nous faisait peut-être chier mais c'est certainement la meilleure façon d'apprendre. On avait d'excellents profs, ridicules peut-être mais volontairement, jouant le folklore pour se faire aimer des élèves ; des types savoureux, connaissant les règles de la vieille école. Avec eux, on apprenait à dessiner. Je regrette vraiment de n'en avoir profité que deux ans³⁰⁵.

Selon Gotlib, l'enseignement de Georges Pichard³⁰⁶ pouvait même être assez moderne, notamment dans la manière dont il s'organisait en atelier³⁰⁷ :

Je me souviens que j'étais très heureux à ses cours : d'abord, je dessinais, et ensuite, je dessinais « officiellement », non plus pour les amis et parents qui trouvaient toujours tout bien, mais sous le regard impartial d'un professionnel. Et il ne donnait pas des cours magistraux, chose peu courante aux alentours de 52 : on était disposés autour de lui et on discutait, chacun regardait les travaux de chacun et lui, il les commentait. Pour moi, ça ne marchait pas si mal : Pichard avait bien accueilli mes essais, deux ou trois fois. Il faut dire qu'il enseignait très bien, cherchant à sortir le positif de chacun de ses élèves³⁰⁸.

- *Les écoles des beaux-arts et d'arts décoratifs*

En 1941, l'administration de l'ENSBA déplore qu'en quinze ans « l'enseignement technique a presque entièrement monopolisé l'enseignement de l'art appliqué³⁰⁹ », tandis que « le développement à cette époque de l'enseignement technique [...] porte préjudice [à l'ENSAD] aux yeux des fabricants qui placent l'atelier à la base de tout enseignement d'art appliqué³¹⁰ ». Soit qu'ils ne considèrent pas devoir suivre un apprentissage de dessin technique, soit qu'ils pensent pouvoir l'obtenir dans les écoles des beaux-arts et d'arts décoratifs, les dessinateurs continuent à suivre largement leur cursus dans ces écoles, en

305 Numa Sadoul, *Moëbius*, Tournai, Casterman, 1991, p. 29.

306 Georges Pichard a lui-même été élève des Arts Appliqués à partir de 1935 et fait partie de l'échantillon de dessinateurs.

307 Ce n'est pas l'avis de Robert Doisneau à l'École Estienne, qui disait, à propos de son professeur de composition décorative, illustrateur et affichiste : « En composition décorative, Robert Bonfils était un prof moins con que les autres. Tout ce qu'il disait me semblait génial. Il faut dire que c'était le seul à nous parler de l'art dit "moderne". Pour les profs techniques, l'art s'arrêtait à Meyssonier, et Cézanne était un voyou. » Cité par M.-C. Bouju, *op. cit.* p. 213.

308 Numa Sadoul, *Gotlib...*, Paris, A. Michel, 1974, p. 14-15.

309 Archives nationales, cote AJ52 - 972. Réformes de l'enseignement artistique - 1937-1955 I. Propositions (1938-1942), « Maître Laprade ; Note au sujet de l'enseignement de l'art appliqué, mars 1941 ».

310 Ernst Ulrich Leben, Renaud d'Enfert et Rossella Froissart-Pezone, *Journal de l'ENSAD. Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 187.

France plus encore qu'en Belgique, mais cela concerne les générations anciennes plutôt que les nouvelles [tableau 22]. Ce dernier point est très visible pour les écoles des beaux-arts françaises, finalement rattrapées par les écoles d'arts appliqués, mais c'est également le cas en Belgique : dès la génération des Belges « classiques », il y a moins de Belges qui suivent des cours dans ces écoles que dans les écoles d'arts appliqués. La perte de vitesse des écoles des beaux-arts peut donc s'expliquer en premier lieu par la formation qui y est dispensée, de plus en plus perçue comme trop classique et académique par les aspirants dessinateurs. À l'ARBA, ils suivent en majorité une formation en « dessin » ou en « peinture » tandis qu'à l'ENSBA ils sont inscrits pour la plupart en peinture et même pour quelques-uns en architecture ; les autres choix sont la gravure et la sculpture. Les cours s'organisent encore en fonction des ateliers de maîtres et des prix annuels, et, à Lyon par exemple, l'administration reste longtemps hostile à un professorat féminin ou à des classes d'atelier mixtes³¹¹.

Devant la place grandissante prise par l'enseignement des arts appliqués, les écoles des beaux-arts et d'arts décoratifs vont tenter de mettre en place plusieurs réformes modernisatrices. À l'école des Beaux de-Arts de Lyon, le directeur demande dès 1919 la création d'une « classe de technique des arts décoratifs et d'un cours supérieur d'art décoratif³¹² ». Les cours de publicité apparaissent dans cette école en 1930. En 1931 le conseil d'administration note que c'est en classe de décoration que l'on trouve la meilleure assiduité³¹³ : il n'a alors de cesse de vouloir développer l'enseignement des arts appliqués, en lien notamment avec l'industrie lyonnaise. Engagé à partir de 1902 à l'ENSAD, Paul Renouard, à l'encontre de la méthode Guillaume, fait quant à lui pénétrer dans les classes supérieures le croquis d'après modèle vivant et en mouvement et les études en plein air³¹⁴. À sa suite, Adrien Bruneau introduit dès 1919 le cinéma comme support d'enseignement, les professeurs organisent des visites culturelles et professionnelles. En Belgique, l'ARBA cherche à se réorganiser en commun avec l'enseignement d'art décoratif dès 1912. Professeur à l'école, Victor Horta propose trois sections communes, où le dessin d'après nature occuperait d'abord les élèves avant qu'ils n'apprennent la technique du bâtiment puis les beaux-arts, car

311 Archives municipales de Lyon, cote 2210_W.

312 *Ibid.*

313 *Ibid.*

314 E.U. Leben, R. d'Enfert et R. Froissart-Pezone, *Journal de l'ENSAD, Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, op. cit.

le dessin est à la base de tout, de l'architecture comme de la peinture. Tant que les architectes ne « jonglent » pas avec leur crayon, tant que leur esprit d'observation ne sera pas formé au dessin d'après nature en vie, il n'y aura pas d'architecture comme il n'y aura pas d'art de la peinture et j'y ajoute de la sculpture³¹⁵.

Point d'orgue de ce mouvement, une réforme commune de l'enseignement des beaux-arts et des arts décoratifs est engagée en France à partir de 1937 et organisée par le gouvernement de Vichy en 1942. L'ENSAD devait y prendre la place d'une école autonome mais potentiellement préparatoire à l'ENSBA. Dans cette dernière, une section d'art industriel permettrait, non pas

de doubler les Établissements de l'enseignement technique, dont le rôle est de former des artisans et des ouvriers pour toutes les professions. Mais [...] certains métiers où technique et invention artistique dépendent si étroitement l'une de l'autre qu'il est impossible de les dissocier. Le rôle de l'art y est prédominant. Ils sont aussi fondamentaux pour la formation du jeune artiste que le dessin³¹⁶.

Le projet de réforme cherche à moderniser le programme de peinture en l'ouvrant à un atelier de peinture décorative et à développer un cours de lithographie :

L'intérêt que nous avons vu prendre à ce cours [...] montre la nécessité de compléter les notions de dessin, de composition et d'esthétique par l'étude des questions pratiques que l'artisanat ne peut négliger³¹⁷.

Cet atelier intègre notamment à la publicité :

Devant les difficultés d'une époque de plus en plus orientée vers le domaine de la pratique, les applications de la lithographie doivent être envisagées avec intérêt, surtout si elles permettent de donner à la majorité des élèves, à ceux aussi qui n'auraient pas la chance d'être favorisés de commandes purement artistiques, un débouché avantageux, apparenté avec l'art et dont les carrières publicitaires sont l'exemple le plus frappant³¹⁸.

315 Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, *Catalogue sur l'histoire de l'académie, 275 ans d'enseignement, crédit communal*, 1987, p. 49.

316 Archives nationales, cote AJ52 – 972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 III. École des Beaux-Arts, école des Arts Décoratifs : projet de réforme commune.

317 Archives nationales, cote AJ52 – 972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 I. Propositions (1938-1942), « Lithographie (atelier René Jaudon) ».

318 Archives nationales, cote AJ52 – 972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 I. Propositions (1938-1942), « Lithographie (atelier René Jaudon) ».

Et les réformateurs d'envisager comme application la

mise en page de textes et illustrations pour le livre et surtout pour les journaux et revues [...] donnant la possibilité aux élèves de faire un véritable apprentissage qui leur évitera les déboires des gens sans métier³¹⁹.

Les efforts dans cette direction redoublent après-guerre. En 1948 est adoptée à Lyon une classe spécialisée d'arts graphiques à laquelle est adjointe en 1949 un cours de technique du livre enseigné par Maître Barbier³²⁰. Les comptes-rendus du conseil d'administration mentionnent désormais des débouchés dans l'édition et les métiers graphiques, tels que plumistes, lithographes, croquistes, taille-douciers, qui intéressent directement les futurs dessinateurs. Alain Dubouillon y étudie quand même « un peu d'illustration », et il se souvient de son professeur de gravure sur burin, Pierre Vincendon, qui fut aussi celui de Jean-Jacques Loup et de Jacques Tardi³²¹. À la même époque, l'ENSBA crée une épreuve générale de lithographie comportant une épreuve d'illustration et ouvre une section d'architecture du livre. La Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse en a conscience qui, dans un de ses rapports, envisage un « cours de perfectionnement technique et psychologique à l'usage des journalistes et dessinateurs de la presse enfantine³²² » qui serait enseigné à l'ENSAD.

L'origine sociale des dessinateurs présents dans les écoles des Beaux-Arts va dans le sens de ces réformes [tableau 24]. Les enfants des professions libérales y sont représentés à l'échelle de leur présence dans le corpus tout comme les enfants de l'artisanat et du commerce, tandis que les enfants d'employés, en France, et les enfants d'ouvriers, en Belgique, s'y imposent : une formation classique est loin d'être inenvisageable pour les enfants des classes populaires qui présentent une disposition artistique. De la même manière, les femmes y sont autant présentes que les hommes, d'autant qu'elles privilégient peut-être dans un premier temps une carrière de professeure, à l'instar de Claire Brétecher à l'école des Beaux-Arts de Nantes [tableau 23]. Enfin, la progression inattendue des écoles d'arts décoratifs dans la génération des

319 Archives nationales, cote AJ52 – 972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 I. Propositions (1938-1942), « Lithographie (atelier René Jaudon) ».

320 « Imagerie, livres d'enfants, illustrations de tous genres, jusqu'au décor de haute bibliophilie avec la spécialisation qui s'attache à cette branche artistique : lithographie, gravure sur bois, au burin, à l'eau forte, etc », Archives municipales de Lyon, cote 2210_W.

321 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

322 Archives nationales, CSC, 19900208, article 1 (rapport) et 2 (PV) du 9 janvier 1958.

« Modernes », alors qu'elles avaient presque disparu dans la génération des « Classiques », semble indiquer qu'une partie de ces réformes a au moins porté ses fruits [tableau 22]. Dans les faits, hors des écoles d'arts décoratifs, le succès des réformes est partiel. À l'ARBA, la proposition d'enseignement du dessin de Horta avait été contrée au profit d'une séparation totale entre l'Académie et les Arts Décoratifs, stipulant que le dessin n'était nécessaire « qu'aux seuls artistes qui veulent continuer la tradition de la Renaissance et des styles français³²³ ». À Lyon également, juste avant la guerre, des professeurs s'opposent aux enseignements techniques proposés par l'inspecteur, étant d'avis que :

cette conception, en subordonnant l'enseignement artistique à la technique, aboutirait à réduire l'artiste au rôle de simple artisan. [...] Sa raison d'être essentielle est de former des créateurs de modèles, pourvus d'une solide culture générale et, de tous temps, elle a produit cette élite nécessaire d'où sont sortis tant de spécialistes réputés. La vie courante se charge, en effet, après les études scolaires, d'orienter chacun vers le milieu où il mettra en pratique les méthodes de dessin et de couleur qui lui ont été inculquées³²⁴.

Cette position est toujours représentée après-guerre. À Paris, les élèves des Beaux-Arts continuent d'étudier en priorité l'antique, le modèle vivant, l'anatomie, la perspective et la descriptive³²⁵. Aux Beaux-Arts de Toulon, Jacques Cardon se rappelle d'un mélange entre anciennes et nouvelles disciplines : « J'ai fait du dessin, de la lithographie, du nu³²⁶ ». Les enfants d'employés et d'ouvriers qui choisissent ces études ne le font donc peut-être pas seulement parce qu'un débouché professionnel leur est offert, mais aussi, car ils ne connaissent pas d'autres options disponibles. En revanche, étant donné la proportion importante d'enfants des professions libérales présents dans ces écoles encore classiques dans leur formation, affirmer comme Boltanski que les dessinateurs « détournent sur la bande des ambitions censurées qu'une origine sociale plus élevée les inciterait à investir dans le champ de la peinture ou de la littérature³²⁷ » c'est ignorer qu'une partie non négligeable d'entre eux a en mains les cartes pour une carrière artistique traditionnelle. Expliquer leur présence dans le milieu du dessin par une « une

323 Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, *Catalogue sur l'histoire de l'académie, 275 ans d'enseignement, op. cit.* p. 49.

324 Archives municipales de Lyon, cote 2210_W.

325 Archives nationales, cote AJ52 – 972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 II. Réformes de l'école des Beaux-Arts.

326 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

327 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *art. cit.*, p. 39.

reconversion tardive dans la BD après l'échec d'une carrière artistique³²⁸ » peut paraître un peu rapide au vu des parcours professionnels de la plupart d'entre eux et de leurs aspirations souvent précoces à travailler dans le milieu du dessin.

- *Académies et cours privés*

Les écoles privées tiennent une place équivalente à celle des écoles d'arts décoratifs en France et en Belgique, mais elles impliquent en réalité une série de systèmes différents.

D'une part, les académies réputées sont avant tout françaises, les plus fréquentées étant l'académie Julian et l'académie de la Grande Chaumière : ceci explique une proportion importante d'enfants des professions libérales en leur sein [tableau 24]. Toutefois, en France comme en Belgique, il existe de nombreux cours privés dont il est difficile de savoir s'ils sont basés ou non sur le principe de l'atelier. Ainsi Michelle Daufresne fut-elle l'élève de Cami à l'Académie Jullian ; Pierre Fournier de Gustave Corlin dans son atelier situé derrière le boulevard Saint-Jacques. Ces enseignements sont classiques, sur la base d'études de nus et de copies d'œuvres du musée du Louvre. Ainsi, Yves Mondet a été l'élève pendant onze ans d'un « peintre qui [lui] a appris toutes les bases : [...] du plâtre, de l'anatomie, de la perspective, de la peinture à l'huile, de l'aquarelle, de la sanguine, du fusain, du pastel...tout³²⁹ ! » Ces écoles peuvent tout à la fois être des écoles de transition ou la seule formation disponible. Claude Soleillant, par exemple, suit des cours privés avec un professeur de dessin et une artiste peintre pour préparer le concours de Duperré, tandis que Pierre Fournier ou Cabu compensent leurs études à l'École Estienne ou aux Arts Appliqués par un passage dans le quartier de Montparnasse. Au contraire, Jacqueline Duché, née en 1892 « ne fait pas d'études structurées comme toujours les filles à l'époque » et suit des « petits cours et des conférences littéraires³³⁰ ». Dans les faits, les jeunes filles de notre corpus sont plus présentes dans ces cours que les jeunes garçons, ce qui leur permet d'avoir un taux de formation équivalent, sinon qualitativement, du moins de manière quantitative [tableau 24].

Outre les maîtres en peinture et en dessin, il existe en fait une multitude de petits cours privés, municipaux ou de quartier, qui permettent d'acquérir quelques connaissances, en particulier pour les dessinateurs les moins ancrés dans le milieu : les enfants d'ouvriers y

328 *Ibid.*, p. 38.

329 *Hop* n° 64, juillet 1994, p. 11.

330 Nic Diamant, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse ; 1914-1991*, Paris, l'École des loisirs, 1993, p. 221-223.

sont bien représentés [tableau 24]. Jicka prend ainsi des cours payants chez un collègue quand il commence à travailler dans une agence de publicité. À la fin de la période émergent même les cours par correspondance : Will suit ainsi des cours de dessin publicitaire, Morris des cours de dessin animé. Ces formations sont plutôt mentionnées par les dessinateurs belges que français et elles apparaissent plutôt après-guerre, alors que les formations spécifiques en arts graphiques ou en publicité ne sont pas encore bien ancrées dans les deux pays [tableau 21]. Parmi ces cours, les plus connus sont ceux de l'école ABC, également une agence de publicité, à tel point que, quand Hergé découvre les dessins du jeune Arthur Piroton, il lui conseille de les suivre ; en retour, l'école ABC demande à Hergé l'autorisation de publier la lettre en question³³¹. Jean Giraud est pour le moins beaucoup plus réservé, dépité par des cours « niais au possible parce que les profs s'avéraient nuls au point de vue dessin³³² ».

Les écoles d'arts appliqués semblent donc être devenues un des lieux les plus réputés pour apprendre les techniques du dessin. Cela est plus vrai encore à la fin de la période, et pour la Belgique encore plus que pour la France, ces cursus attirant les enfants des classes moyennes et des professions libérales. Pourtant, les écoles des beaux-arts continuent à être le principal lieu de formation des dessinateurs français et un vivier important de dessinateurs belges, leur recrutement étant par ailleurs plus ouvert aux classes sociales moins élevées. La réforme des écoles d'arts décoratifs leur permet également de se maintenir. Enfin, les écoles privées offrent aux outsiders – les femmes et les enfants d'ouvriers principalement – une possibilité de formation non négligeable et qui ouvre, hors de l'académisme, aux techniques du dessin publicitaire et journalistique.

1.3. Les premiers réseaux

1.3.1. Les réseaux de l'école

Les dessinateurs n'ont pas oublié leurs cours de croquis, de dessin, d'anatomie et de lettrage : témoignages négatifs ou non, les formations scolaires ont bien participé à l'apprentissage du métier. Cependant, éduquer n'est pas la seule fonction de ces écoles ; elles sont également des lieux de mise en réseau et de découvertes intellectuelles. Jean-Michel Folon suit d'abord un cursus d'architecture à Saint-Luc avant d'entrer à La

331 *Hop* n° 107, septembre 2005, p. 6.

332 N. Sadoul, *Moëbius*, *op. cit.*, p. 29.

Cambre à Bruxelles : de son passage dans cette dernière, il lui « reste surtout un livre de Steinberg » et le souvenir d'un « lieu de rencontre avec des professeurs, mais aussi avec des livres, des idées », soit « le contraire de Saint-Luc³³³ ».

Ces réseaux peuvent d'abord émaner des professeurs, à l'instar de Georges Pichard, dessinateur et professeur à l'École des Arts Appliqués, mais ils viennent surtout de la rencontre des élèves entre eux. L'issue d'une de ces rencontres est d'ailleurs un mariage : Nina Markova, immigrée à Paris à la fin de la guerre étudie à l'ENSBA, où elle rencontre probablement l'illustrateur Étienne Morel, qu'elle épouse. À l'instar du couple Markova-Morel, certaines de ces rencontres donnèrent lieu à de longues collaborations. Parmi celles-ci, Peter Jacobs et Jacques Laudy furent compagnons de route après leur rencontre à l'ARBA en 1923. Engagé dans l'édition francophone de *Bravo*, Laudy coopta son ami Jacobs, alors baryton au chômage, pour remplacer *Flash Gordon* dont la fourniture était interrompue à cause de la guerre³³⁴. Par la suite, Laudy servit de modèle au Capitaine Blake et tous deux participèrent à la création du journal de *Tintin* en 1946³³⁵.

Le groupe formé aux Arts Appliqués par Giraud, Pat Mallet et Mézières réunit quant à lui ces trois jeunes gens qui voulaient « faire de la bande dessinée alors que les autres se destinaient à la galerie, la publicité ou la sculpture³³⁶ ». Mézières a même « retrouvé des numéros [de *Cœurs Vaillants*] où il y a Giraud sur une page, Mézières sur une autre et Mallet sur la dernière³³⁷ ». En 1956, Mallet et Mézières vont voir Franquin à Bruxelles, qui les envoie ensuite chez Jijé, en 1957. À son retour du service, quand Mézières commence à travailler pour les *Histoires des civilisations* des studios Hachette, il entraîne Giraud avec lui. Par la suite, il travaille avec Benoît Gillain, le fils de Jijé, dans une agence de publicité³³⁸.

Dans la même veine, Mittéï crée un réseau de travail qui passe par Saint-Luc de Liège, où il fut lui-même élève juste après la Seconde Guerre mondiale. À la fin des années 1950, Walthéry, sur les conseils de Mittéï, y fit ses études en même temps que Seron et Dany, qui ne manquèrent pas de rencontrer Mittéï grâce à leur professeur André Dubois. Quelques années, Hubert Lambert y rencontre également le dessinateur liégeois,

333 Jean-Michel Folon dans Jacques Sternberg, Ariane, Jean Antoine (eds), « Hors-Texte », RTBF, 28/03/1962 [en ligne]. URL : https://www.sonuma.be/archive/hors-texte_du_28031962, consulté le 24/10/2017.

334 Didier Pasamonik, « Jacques Laudy, le centenaire oublié », Actuabd, avril 2007 [en ligne]. URL : <http://www.actuabd.com/Jacques-Laudy-le-centenaire-oublie>, 19/01/2017.

335 *Ibid.*

336 N. Sadoul, *Moëbius, op. cit.*, p. 29.

337 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

338 N. Sadoul, *Moëbius, op. cit.*, p. 29.

influencé par le parcours de ses trois aînés, et profite de ses années liégeoises pour monter des projets de bande dessinée pour *Spirou* avec un condisciple, Dan Schmitz. Pendant cette année « formidable », Walthéry se rappelle avoir « connu Dany et Seron³³⁹ ».

Outre ces réseaux reconnus, il y a quatorze écoles où les élèves auraient potentiellement suivi des cours pendant les mêmes années. Il est difficile de savoir si des liens ont vraiment été tissés et conservés à partir de cette simple coprésence. Pierre Le Guen, qui fait ses études aux Arts Appliqués pendant la guerre y rencontre aussi le fils du dessinateur René Brantonne, qui l'embauche alors comme assistant³⁴⁰. Mais il y fait ses études en même temps que Martial, Alain d'Orange, Jean-Louis Pesch et Pierre Chéry, et nous ne savons rien de ces rencontres. Les dessinateurs expriment souvent quelques regrets à ce propos. Nicole Constant rencontre Simone Poulbot à l'École Duperré : « J'ai un bon souvenir de cette école. On était un groupe sympa. [1950-54]. À part Janine et Simone, sinon j'ai plus vu les filles³⁴¹ ». Alain Dubouillon rencontre Loup, Tardi, Nicolle, Claverie, « toute une génération qui a bien réussi après », mais « on s'est revus un peu après, mais sans plus³⁴² ». Finalement, les dates simultanées permettent surtout de savoir qui a reçu un enseignement similaire mais n'impliquent pas forcément un choix d'activité spécifique.

À première vue en effet, les différentes formations semblent moins influencer sur les journaux auxquels les dessinateurs participent que leur origine géographique ou leur génération [tableaux 25]. La répartition par pays est particulièrement visible pour les dessinateurs des écoles des arts appliqués, les Français étant avant tout présents dans les illustrés catholiques français et les Belges dans les illustrés catholiques sociaux belges. En réalité, les élèves de Saint-Luc de Liège et Saint-Luc de Bruxelles se répartissent de la même manière entre *Spirou* et *Tintin*, signe qu'aucun réseau spécifique n'est mis en place. En revanche, seuls des anciens étudiants de Bruxelles sont présents dans le périodique français *Pilote* depuis Eddy Paape jusqu'à Bob de Groot : pour cet illustré en particulier, peut-être l'entremise belge a-t-elle été utile, d'autant que Folon et Jidéhem ont été élèves la même année. Quant aux élèves des écoles d'arts décoratifs et de beaux-arts, puisqu'ils

339 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

340 *Hop* n° 119, septembre 2008, p. 6.

341 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.*

342 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

sont plus souvent français et d'une génération plus ancienne, il semble attendu qu'ils soient plus présents dans les illustrés américanisés.

Tableau 25.1. Genre des périodiques selon le type de formation, pourcentages en ligne

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Arts appliqués catholiques	3 %	64 %	13 %	2 %	19 %	100 %
Arts appliqués laïcs	4 %	12 %	60 %	6 %	18 %	100 %
Arts décoratifs	9 %	14 %	43 %	12 %	22 %	100 %
Beaux-arts	4 %	21 %	44 %	11 %	20 %	100 %
École privée d'art	16 %	9 %	48 %	5 %	22 %	100 %
NR total	5 %	23 %	47 %	7 %	17 %	100 %
Total	5 %	23 %	46 %	8 %	19 %	100 %

Tableau 25.2. Genre des périodiques selon le type de formation : écarts à l'indépendance

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
Arts appliqués catholiques	-2,9	147,1	-47,4	-8,1	0,0
Arts appliqués laïcs	-0,8	-23,3	16,8	-0,8	0,0
Arts décoratifs	3,5	-5,5	-0,3	4,3	1,1
Beaux-arts	-1,8	-0,7	-0,7	9,6	0,9
École privée d'art	34,7	-12,2	0,1	-1,4	0,9
NR total	-0,1	0,2	0,7	-0,5	-1,3

Les étudiants ayant suivi des cours privés sont en revanche largement plus nombreux que la moyenne à participer à des illustrés adultes ; mais il s'agit en réalité d'un nombre réduit de personnes dont les études peut-être moins classiques sont aussi le signe d'une volonté de travailler hors des illustrés traditionnels. Toutefois, Robert Gigi et Jean Gourmelin ont tous deux été élèves de l'académie de la Grande Chaumière pendant les années 1940, avant de travailler à *V-Magazine* dans les années 1950 : pour ces deux individus, il n'est pas impossible que des liens se soient formés avant qu'ils n'entrent dans le même journal.

1.3.2. Les réseaux d'ateliers

Les biographies circonstanciées véhiculent l'idée que c'est moins à l'école que l'on apprend à dessiner qu'auprès de ses confrères ou de ses maîtres. Uderzo a d'abord appris à dessiner en regardant Calvo au travail ; Claude Lacroix fut l'apprenti de Louis Forton, et

nous avons déjà expliqué comment Chéry avait été débauché de l'École des Arts Appliqués pour devenir l'assistant de René Brantonne. Ce système fonctionne également dans le monde du dessin publicitaire et d'affiche, à l'instar de Gustave Corlin ; moins toutefois dans le monde du dessin de presse, aux dires de Christian Delporte, qui note que le plus souvent les dessinateurs se présentent tous seuls aux portes des rédactions³⁴³. L'apprentissage en atelier semble être un héritage mixte, issu à la fois de l'organisation des écoles de Beaux-Arts (en ateliers avec un maître) et des écoles d'arts appliqués (où les cours s'organisent autour d'ateliers pratiques et non en cours magistraux, comme Gotlib le décrit à propos du cours de Pichard aux Arts Appliqués). Garel, formé par Pascal Milocco, maquettiste aux Éditions Mondiales, dit ainsi de lui qu'il lui « a appris à travailler comme un bon artisan, car nous ne sommes pas des artistes³⁴⁴ ». Mais, dans le cadre de la bande dessinée surtout, ce modèle ressemble également à celui des studios américains, notamment du point de vue de la fragmentation du travail³⁴⁵ ; et s'il ne gagne pas du terrain en France, il devient en Belgique une institution à proprement parler, les ateliers et les studios allant jusqu'à se substituer à la formation scolaire dans le souvenir des dessinateurs. On peut même penser que si Joseph Gillain diminue l'importance de l'expérience scolaire, c'est au regard de ces derniers : « Ah c'est une anomalie ça l'école ! L'atelier, ça c'est quelque chose³⁴⁶ ! ». Ainsi, Tibet, autodidacte, entre-t-il comme animateur aux studios bruxellois après qu'il s'est vu refuser plusieurs dessins et que « quelqu'un d'intelligent » lui a conseillé « de travailler comme apprenti dans un studio de dessin » où il a « appris les rudiments du métier³⁴⁷ ». Là, les dessinateurs se forment véritablement, non plus seulement à la technique du dessin, mais aux spécificités des médiums dans lesquels ils vont être par la suite publiés. C'est ce qu'explique Jean Roba à propos de l'atelier Franquin : « C'est avec Franquin que j'ai tout appris. Je venais de la publicité, j'étais ce qu'on appelait un bon dessinateur, mais j'avais encore tellement de choses à apprendre par rapport à la bande dessinée³⁴⁸ ».

En réalité, sur trente dessinateurs de notre échantillon ayant connu un temps d'apprentissage auprès d'un dessinateur, huit sont autodidactes (et un seulement de

343 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 108.

344 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 110, mars 2007, p. 30.

345 J.-P. Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op. cit., p. 161.

346 P. Vandooren, *Franquin / Jijé*, op. cit., p. 71.

347 Gilles Ratier, « Tibet (1ère partie), les brimades », Bdzoom, septembre 2010, BD Zoom [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/7183/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-tibet-1ere-partie-les-brimades/>, consulté le 04/03/2015].

348 Catherine Henry, « Interview de Jean Roba, papa de Boule et Bill », 2001, [en ligne]. URL : <http://www.bdparadisio.com/intervw/roba/roba.htm>, consulté le 13/2/2015.

manière certaine) : l'atelier ne compense donc pas seulement l'absence d'apprentissage technique, mais il est aussi là pour initier les dessinateurs aux exigences du domaine de l'illustration. C'est le même rôle qui échoit aux bureaux de dessin de Dupuis et du Lombard, où les dessinateurs apprennent bien souvent à faire leurs lettres (au sens littéral, notamment avec les culs-de-lampe³⁴⁹) avant qu'on ne leur confie des séries et des histoires complètes. Il est d'ailleurs rare que les dessinateurs aient à la fois une expérience dans un atelier et dans ces bureaux de dessin, quoique les liens de Franquin et de Greg avec la maison Dupuis et d'Hergé avec le Lombard soient très étroits.

Ces ateliers n'ont pas de commune mesure avec l'Atelier 63 rue des Pyramides à Paris, où chacun travaille sur sa propre œuvre. Le travail dans les studios est plus structuré, au service d'un maître ou du moins d'une production. Les tâches accomplies à son service sont de moins en moins subalternes, à l'instar de Walthéry qui finit par signer aux côtés de Peyo³⁵⁰. Son modèle naît dans la première moitié du xx^e siècle, et c'est dans les années 1940-1950 que les logiques de travail qui lui sont propres se mettent en place³⁵¹. Vandersteen a par exemple une vingtaine de collaborateurs qui « commencent généralement comme encreurs, de sorte qu'à force de repasser sur des personnages crayonnés par quelqu'un d'autre, ils apprennent à dessiner³⁵² ». Si Wasterlain commence chez Peyo « comme à l'école » en passant « des jours et des jours à [s]'exercer à faire du lettrage³⁵³ », Jacques Martin retire de l'apprentissage auprès d'Hergé un savoir qui « n'est pas uniquement graphique³⁵⁴ ».

Ces espaces ne fonctionnent toutefois pas exactement de la même manière : les ateliers de Jijé, Greg et Franquin sont désignés par leurs participants comme des lieux d'apprentissage ; ceux de Peyo, Mittéi, Hergé et Vandersteen correspondent de manière plus évidente à une accélération du rythme de production³⁵⁵. On pourrait donc plutôt appeler les premiers des ateliers et les seconds des studios, mais la distinction n'est pas si

349 En typographie, un cul-de-lampe est un ornement de forme généralement triangulaire, utilisé pour garnir le bas d'une page à la fin d'un chapitre ou d'un livre.

350 Peyo, Walthéry et Yvan Delporte, *Les douze travaux de Benoît Brisefer*, Bruxelles, Spirou, 1965 ; Dupuis, 1968.

351 Julien Baudry et Xavier Hébert, « Le travail en studio : regards croisés entre les aires franco-belge et japonaise » dans Benoît Berthou et Jacques Dürrenmatt (eds.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 10.

352 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 51, octobre 1981, p. 14.

353 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 67, janvier 1986, p. 12.

354 Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé : Tintin et moi*, Paris, Casterman, 1982, p. 65.

355 J. Baudry et X. Hébert, « Le travail en studio : regards croisés entre les aires franco-belge et japonaise », art. cit, p. 11.

claire dans les esprits d'alors ; et il n'y a que dans les studios d'Hergé et Vandersteen que l'organisation est véritablement salariée, contractuelle et hiérarchique. Dès 1943-1944, Hergé fait appel à des collaborateurs, et notamment Edgar P. Jacobs. En 1950, les Studios Hergé sont créés en société anonyme, et en 1953, l'équipe déménage et quitte l'atelier de la rue Delleur, au domicile même d'Hergé, pour rejoindre l'avenue Louise³⁵⁶.

À propos de ses deux expériences d'atelier, chez Mittéï et chez Peyo, Walthéry remarque :

C'était pas du tout une ambiance de studio. Même chez Peyo, c'était plus une ambiance d'atelier, chez Franquin aussi, les autres copains comme Jidéhem, Roba, ils disaient « l'atelier ». Ils allaient, ils venaient, ils rentraient aussi chez eux [...] Ça n'existait pas les studios, les deux seuls qu'on connaissait vraiment, c'était chez Hergé, un vrai studio, ils étaient payés au mois et tout, et chez Vandersteen à Anvers³⁵⁷.

Hachel en garde le même souvenir :

Chez Peyo il y avait le statut d'apprenti, de débutant, mais c'était pas des gros salaires ; sauf Bob de Moor chez Hergé qui est devenu chef de studio. C'est plus un tempérament flamand de préférer la sécurité de l'emploi, chez Vandersteen, il y a énormément d'employés de la BD.³⁵⁸

Wasterlain, avant d'entrer chez Peyo, a d'ailleurs une expérience qui se rapproche moins de l'apprentissage que de celle du stage, dans la cuisine de Rosy et Kornblum :

J'y faisais leurs coloriations, et je devais ranger tout mon matériel quand il était l'heure de préparer un repas. Bref, j'ai vite compris que je ne ferais pas de vieux os là-bas, et je me suis tiré quand j'ai compris qu'il n'était pas du tout certain que l'on paierait mes services³⁵⁹.

À l'inverse, l'atelier de Jijé demeure à son domicile : après avoir accueilli Will à la demande du père de celui-ci, il héberge également Morris et Franquin, rencontrés à *Spirou*. Morris se rappelle de cette époque comme celle d'une collaboration, qui commença d'abord par un rude apprentissage, peu étonnant de la part de Jijé et de sa solide formation artistique : « Deux ou trois fois par semaine, nous dessinions d'après

356 Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, 2002, p. 324-325.

357 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

358 Entretien avec Hachel [Hubert Lambert], 08/01/2017.

359 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 67, janvier 1986, p. 11.

modèle vivant³⁶⁰ ». Mais rapidement, dit Franquin, « nous lui avons [...] ouvert les yeux sur pas mal de choses. Par exemple, il n'approfondissait pas beaucoup son dessin pour la bande dessinée ; il ne lisait jamais les Américains³⁶¹ ». C'est donc d'un commun accord que Franquin et Morris décident de partir aux États-Unis et au Mexique avec Jijé et sa famille, Will restant en Belgique. Sans connaître la même expérience que Franquin et Morris, Walthéry a un souvenir agréable de l'accueil de Peyo à Bruxelles : « il est assez gentil quand même, c'est tout une famille, je mange avec eux, puis je passe la semaine là-bas³⁶² ».

À la suite de son expérience avec Jijé, Franquin crée son atelier, où il accueille Jidéhem et Roba. Greg, qui connaît bien Franquin et travaille avec lui, se lance aussi dans un studio, en louant un appartement et en mettant à disposition matériel et documentation, sans pour autant que l'espace ait « une existence juridique ou légale³⁶³ ». Aux yeux de Greg, son studio est un lieu où « chacun travaillait pour soi en donnant de temps en temps un coup de main aux copains³⁶⁴ ». Malgré tout, selon des témoignages divers des membres du studio, Greg agit bien en maître face à des élèves, leur enseignant des techniques, les dirigeant dans leurs tâches et leur dessin³⁶⁵. Il y accueille Hermann, Bob de Groot, Dupa, Dany, mais aussi Mittéï, qui ouvre à son tour ses portes à Wathéry, Géri, et Seron. Comme l'explique Dany :

C'était l'époque bénie des studios. Presque tous les grands dessinateurs avaient leur studio et le fait de travailler chez Greg m'a beaucoup appris. Il y avait Dupa et Hermann avec qui je me suis vite lié d'amitié. On travaillait beaucoup, on s'amusait et en plus on était payé pour faire ce qu'on aimait par-dessus tout : dessiner³⁶⁶ !

De fait, après avoir travaillé chez Greg, Mittéï y envoie Dany qui a d'abord travaillé chez lui, tandis qu'il aide Walthéry à rencontrer Peyo. C'est donc tout un réseau d'interconnaissances qui se met en place à travers ses lieux d'apprentissage professionnels, où, à part dans le cas du réseau de Mittéï et de Saint-Luc de Liège, les écoles n'ont pas une grande importance. Dans les apprentis de Franquin par exemple,

360 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 43, juin 1984, p. 9.

361 *Ibid.*

362 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

363 *Sapristi* n° 30, janvier 1995, p. 34.

364 B. Mouchart et J. Van Hamme, *Michel Greg, op. cit.*, p. 61.

365 J. Baudry et X. Hébert, « Le travail en studio : regards croisés entre les aires franco-belge et japonaise », *art. cit.*, p. 12.

366 *Hop* n° 116, décembre 2007, p. 7-8.

seul Jidéhem a été comme lui à Saint-Luc de Bruxelles. Parmi l'échantillon sont représentés avant tout les ateliers d'Hergé, Jijé, Franquin, Greg, Mittéï et Peyo. Le studio d'Hergé est créé officiellement à partir de 1950, mais Jacobs l'aide depuis 1943 ; les trois apprentis dessinateurs de Jijé commencent à vivre chez lui en 1946 ; Greg ouvre ses portes en 1958, et Mittéï, quand il le quitte, a son propre atelier à partir de 1961 ; Peyo demande de l'aide à Jean Roba dès 1957, mais celui-ci rejoint l'atelier de Franquin dès l'année suivante, alors que studio de Peyo ne prend vraiment forme qu'avec l'aide de Walthéry et Roba en 1963-1964. Ghion, quant à lui, passe des studios Hergé en 1953 à l'atelier de Mittéï en 1961, mais probablement moins en tant qu'apprenti qu'en véritable assistant, ayant déjà acquis du métier. C'est donc bien un petit monde d'interrelations qui se dessine, où les distances entre les villes ne sont pas des obstacles et où les échanges sont permanents, ainsi de l'expérience de Walthéry chez Peyo :

J'ai envoyé mes dessins que je faisais pour Mitteï à la rédaction de *Spirou*, ils les ont vus, Yvan les a montrés à Peyo qui cherchait quelqu'un et puis il m'a sauté dessus. [...] On a eu aussi Derib qui est venu chez Peyo, de Gieter aussi, Gos, ça c'est des Bruxellois, ils sont toujours bien là. De Gieter il était là juste avant moi, c'est quand il a quitté que c'est moi qui l'ai remplacé, puis c'est parti comme ça. Pour moi, à Bruxelles c'était autre chose parce que je logeais là-bas, je partais le lundi d'ici, et je revenais le vendredi. Il m'avait trouvé un cot, où les étudiants viennent loger. C'était juste à côté de chez Peyo, donc c'était facile. [...] Au début je faisais les allers-retours tous les jours, mais le tout faisant que je perdais deux fois trois heures par jour, alors c'est là que j'ai logé à Bruxelles trois-quatre jours par semaine, et j'ai fait ça une douzaine d'années. Gos n'était plus là, il fallait trouver quelqu'un d'autre : Peyo avait reçu des cartons à dessins avec leurs productions qu'on lui avait donné à la rédaction. Et c'est à moi qu'il a dit, je vais aller faire ma sieste, regarde si tu vois pas un truc qui se démarque, et je suis arrivé au carton de Wasterlain, il faisait des trucs terribles. Il travaillait déjà chez Dino Attanasio, il avait déjà une certaine formation. [...] Il s'est très bien adapté, ça a été un peu dur pour lui au début comme tout le monde. Le changement c'est un peu difficile, vous êtes pas chez vous, il faut dessiner quelque part, vous connaissez pas la ville. On sort tous de nos campagnes quand même³⁶⁷.

367 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

1.3.3. Les Espagnols immigrés

Le dernier réseau que l'on peut analyser est celui des étrangers et plus précisément celui des Espagnols, qui façonne le profil des étrangers tel qu'on le voit apparaître sur les tableaux 7 et 8. Les immigrés commencent à travailler le plus souvent pendant la Seconde Guerre mondiale ou juste après : aucun ne commence à travailler avant 1935 et leur présence se raréfie après 1949. De fait, les Espagnols appartiennent majoritairement à la génération des « Classiques » parce qu'il s'agit d'individus qui ont d'abord travaillé sous le régime franquiste avant d'immigrer par la suite dans les années 1950. Parmi les immigrés espagnols, seuls deux sont à proprement parler des exilés politiques. Arnal a été combattant dans l'armée républicaine en 1939 et émigre la même année en France, faisant partie des 500 000 Espagnols de la *Retirada*³⁶⁸. Il est ensuite interné dans un camp de réfugiés espagnols puis envoyé à Mauthausen³⁶⁹. Edmundo Marculeta obtient avec son frère l'asile politique en France en 1949. Les autres viennent cependant de familles républicaines, à l'instar de Julio Ribera, très marqué par la personnalité de son père :

Pour lui, la dictature ça a été terrible, parce qu'il portait marqué dans tous ses papiers qu'il s'était battu contre le vainqueur qui était Franco. On ne lui facilitait aucune démarche officielle. Avant la guerre, il travaillait, dans une compagnie de disque, *La voix de son maître*, et quand il est rentré on lui a dit qu'on ne pouvait pas le reprendre³⁷⁰.

Ribera décrit son émigration comme à la fois économique et politique ; de fait, les passeports pour la France, au contraire de ceux de l'Amérique latine, étaient alors largement refusés par l'administration de Franco car soupçonnés de cacher un exil potentiel³⁷¹. L'exil de ces dessinateurs n'eut donc rien d'aisé, et ils durent probablement tous partir sur un visa de tourisme, même si ceux-ci pouvaient être également refusés. Il s'agit en fait d'une immigration en groupe qui s'organise dans les années 1950, alors que reprend progressivement l'immigration des travailleurs espagnols vers la France, mais

368 Geneviève Dreyfus-Armand, *L'exil des républicains espagnols en France: de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 53.

369 Voir la fiche de l'auteur sur lambiek.net et wikipedia [en ligne]. URL: https://www.lambiek.net/artists/a/arnal_jose.htm et https://fr.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Cabrero_Arnal, consultés le 24/10/2017.

370 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

371 Maria José Fernández, *Émigrer sous Franco: Politiques publiques et stratégies individuelles dans l'émigration espagnole vers l'Argentine et vers la France (1945-1965)*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot, Paris 7, 2004.

avant que ne soient signés les premiers accords bilatéraux de 1956³⁷². Après Arnal, Luis Garcia et Gabriel Arnao sont partis en 1949, puis Batet en 1951, comme le rappelle Ribera, qui l'a suivi trois ans plus tard : « Le départ, ça a été Batet avec *El Coyote*, qui est parti – ça a créé une sorte de vide qu'on a essayé de remplir, et y avait Arnao... on est tous partis³⁷³ ». Il est aussitôt suivi par deux autres Barcelonais, Larraz et Parras. Ce dernier aurait préféré partir au Brésil, mais a emboîté le pas aux trois premiers à Paris.³⁷⁴ C'est d'ailleurs Ribera qui l'accueille :

Parras, je venais d'arriver il y avait une semaine, un jour on sonne à ma porte, j'ouvre et c'est Parras, « on m'a dit que tu étais à Paris, je me suis dit que c'était une bonne idée, et me voilà »³⁷⁵.

En 1954 immigrent également Hidalgo, Bielsa et Sommer (de passage vers la Belgique), puis en 1956 les frères Laffond et en 1958, Jorge Domenech. Tous viennent soit de Madrid, soit de Barcelone, et se connaissent donc probablement, au moins de réputation. La présence simultanée de Marculeta et Hidalgo aux Beaux-Arts de San Fernando, à Madrid a probablement facilité leur exil commun en France. Très vite, les questions politiques s'éloignent, et c'est le travail qui est à l'ordre du jour. Il est alors bien plus facile de trouver du travail en France qu'en Espagne selon Ribera :

J'ai visité quelques éditeurs, j'ai vu qu'un dessinateur de bande dessinée c'était considéré comme un travailleur comme les autres – en Espagne c'était quelqu'un qui faisait ça pour s'amuser. En France, on savait que c'était un boulot – je dirais pas comme les autres – si vous travaillez, un éditeur vous payait, plus ou moins, fallait discuter, c'était un commerce comme un autre³⁷⁶.

Il y a donc bien une sociabilité propre aux Espagnols, même si Julio Ribera fait attention à ne pas l'exagérer et à préciser qu'elle ne concerne pas les relations de travail : avec Larraz, Bielsa, Batet, Sommer, puis, plus tard les frères Laffond et Domenech :

C'était une grande famille, mais pas comme on imaginait. Pour moi un ami, on mangeait ensemble, on dormait dans la même chambre... mais ça n'est jamais arrivé, tout le monde s'arrangeait chacun à sa façon, ce qui ne nous empêchait pas après de

372 Guy Hermet, *Les Espagnols en France: immigration et culture*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1967, p. 3.

373 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

374 *Hop* n° 118, juin 2008, p. 6.

375 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

376 *Ibid.*

se retrouver avec plaisir. [...] On ne faisait pas de communauté, quand on se voyait on était contents, mais on se voyait rarement ou par hasard, dans une maison d'édition. On était toujours éparpillés³⁷⁷.

Le son de cloche est différent ailleurs : dans un autre entretien en 2001, il dit avoir habité avec Sommer et leurs femmes respectives, et avoir reçu Larraz, Hidalgo et Batet. Larraz l'aurait même aidé à trouver du travail à la Bonne Presse³⁷⁸, alors qu'inversement, en 1979, dans un entretien des *Cahiers de la Bande Dessinée*, il est beaucoup plus négatif : « Nous ne nous connaissions pas, ou très peu. Lorsque nous nous croisions dans les rédactions, nous n'osions pas nous adresser la parole.³⁷⁹ Plus tard, il m'a confié à propos de sa rencontre avec Parras :

Ça a été une rencontre très agréable mais professionnellement ça ne nous a rien apporté ni à l'un ni à l'autre, il fallait se débrouiller chacun de son côté, et ce qui comptait c'était la qualité du dessin qu'on faisait. Si ça ne plaisait pas à un éditeur, vous pouviez avoir un copain, ça n'aidait pas³⁸⁰.

Dans ces récits contradictoires, difficile de savoir quel était véritablement le degré de connaissance et d'entraide de ces Espagnols. Sûrement les coups de pouce pour commencer se sont-ils effacés avec le temps et les nouvelles rencontres, ce qui explique un discours plus retenu dans les années 1970, tandis que, le temps passant, l'histoire s'est enjolivée avec les années ?

Outre la sociabilité propre à certains groupes nationaux, Willem se rappelle d'une sociabilité entre expatriés qui est peut-être propre également à Paris : « Comme je parlais assez mal le français, on se regroupait dans les bistrotts, entre étrangers surtout³⁸¹ ». Cette question de langue et de la différence culturelle a, évidemment, toute sa place dans une étude sur le dessin. Willem parle très mal français, ce qui a été un frein à son intégration à l'équipe de *Hara-Kiri*. Luis Garcia Gallo (Coq) a résolu ce problème à sa façon : « Pourquoi mes histoires sont sans paroles ? Parce que je crains que mon français ne soit

377 *Ibid.*

378 Hop n°92, décembre 2001, p. 6.

379 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 41, septembre 1979, p. 25.

380 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

381 Morvandiau, Portrait filmé de Willem, Retranscription, *Que faut-il dessiner ? Des natures mortes ?*, sans date [en ligne], *op. cit.*

pas correct³⁸² ». Julio Ribera, qui a pourtant appris un peu de français adolescent chez sa tante à Bordeaux, tire des conclusions semblables :

Le problème c'est quand vous vous exprimez et que personne ne comprend ce que vous dites. Les Espagnols avaient tous les mêmes problèmes que moi, ils ne pouvaient pas m'aider. [...] Finalement, dans ma profession ce n'est pas la peine de parler beaucoup. Pour comprendre les scénarios...oh ça, lire, la grammaire c'était pas un problème, j'avais l'habitude³⁸³.

De fait, les dessinateurs étrangers sont en fait plus présents dans les illustrés modernes que les Français et les Belges, et cette remarque touche de manière un peu plus visible l'Espagne [tableau 26]. À l'intérieur de cette catégorie, ce sont *Vaillant* et *Pilote* qui sont particulièrement bien représentés [tableau 27].

Tableau 26. Genre des périodiques selon l'origine géographique des dessinateurs, pourcentages en ligne

Pays	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Belgique	2 %	76 %	7 %	1 %	14 %	100 %
France	6 %	12 %	55 %	10 %	18 %	100 %
Étranger	5 %	22 %	37 %	9 %	27 %	100 %
dont Espagne	0 %	17 %	44 %	11 %	28 %	100 %

Tableau 27. Participation des étrangers dans les périodiques modernes

Pays	Chouchou	Héroïc	Mireille	Pilote	Vaillant	Total
Étranger	1	6	3	11	15	35
dont Espagne	1	0	3	14	17	35
Total	1	6	6	25	32	70

Maël Rannou a bien montré que le journal communiste est également un journal internationaliste³⁸⁴, d'autant plus ouvert aux immigrés espagnols que ceux-ci furent un régime fasciste. Ainsi, Arnal porte son choix sur *Vaillant* de manière tout à fait politique, et ce d'autant plus que ce sont les comités communistes d'aide aux réfugiés républicains qui lui présentent René Moreu à son retour des camps, lui permettant de publier des strips à *L'Humanité* d'abord, avant de rejoindre l'illustré³⁸⁵. De même, le Portugais Eduardo

382 Solo, C. Saint-Martin et J.-M. Bertin, *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports*, op. cit., p. 184.

383 Entretien avec Julio Ribera, op. cit.

384 Maël Rannou, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, Mémoire de Master 1 de Lettres Modernes., Université du Maine, 2014.

385 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.

Coelho publie pour *Vaillant* après avoir fui la dictature de Salazar en 1953. En revanche, on l'a vu, contrairement à *Pilote*, *Vaillant* est un hebdomadaire français, qui s'ouvre peu aux dessinateurs belges [tableaux 13]. À *Pilote*, c'est peut-être la présence de Goscinny qui explique cette ouverture à l'étranger, et surtout à l'Espagne. Il a vécu toute sa jeunesse à Buenos Aires, s'occupe de faire l'interprète pour eux dès qu'ils se rendent à la World Press³⁸⁶. Ribera s'en rappelle en termes élogieux : « Goscinny ça a été délicieux. Quand je l'ai connu, il travaillait dans une agence, juste derrière la porte. Il a été sympa, il m'a proposé de parler espagnol³⁸⁷ ». Mais il ne faut pas oublier qu'Uderzo, pilier du journal, est aussi un enfant d'immigrés italiens.

Les dessinateurs s'organisent donc en réseaux sociaux en amont de leur carrière. Mais les réseaux scolaires et géographiques restent de moindre importance que les réseaux professionnels : le cadre des ateliers, des studios, des maisons d'édition et des rédactions s'avère plus propice à créer des liens professionnels durables. De même que le profil sociodémographique et scolaire des dessinateurs se rapproche du profil des journalistes de l'après-guerre, leurs sociabilités apparaissent similaires aux sociabilités journalistiques, avec toutefois une variante importante : celle du travail en atelier, spécifiquement liée à la bande dessinée. À ces réseaux viennent également s'ajouter, plus tard dans les carrières, les liens tissés autour des syndicats ainsi que les réseaux amicaux et intellectuels qui influencent le travail graphique de certains.

Conclusion de chapitre

Dans une note de bas de page de son article, Boltanski écrit :

Une étude de la profession de dessinateur (et non de la constitution du champ de la BD) exigerait que soient pris en compte non seulement les quelques dessinateurs dont le nom est associé à l'entreprise de légitimation de la BD mais aussi tous ceux – considérablement plus nombreux – qui continuent à travailler dans l'anonymat et souvent dans des conditions matérielles très difficiles pour les petits magazines hebdomadaires ou, le plus souvent, mensuels, ou encore pour les quotidiens (cartoonistes)³⁸⁸.

386 *Hop* n° 118, juin 2008, p. 6.

387 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

388 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.

En s'attaquant à la génération, aux origines sociales et géographiques et à la formation des dessinateurs, c'est bien les prémices de la profession de dessinateur qui ont été étudiées, afin de comprendre comment celles-ci influencent la manière d'exercer ce métier. À cause de cette divergence initiale, ces conclusions s'éloignent, du moins en partie, de celles que Boltanski tire sur les acteurs qui participent à la constitution du champ de la bande dessinée.

La ligne de lecture la plus franche est la ligne nationale, qui n'apparaît pas dans l'analyse de Boltanski : ni les Français, ni les Belges, ni les immigrés ne proviennent tout à fait des mêmes milieux, ne suivent tout à fait les mêmes études et, surtout, ne participent aux mêmes illustrés. Dans l'ensemble pourtant, nés en majorité dans les années 1920 et 1930, ils sont plutôt issus de la classe moyenne urbaine et privilégient les études d'arts appliqués et de beaux-arts. Cependant, les structures sociales nationales influent sur les générations, les origines sociales et les formations suivies : les Belges sont plus jeunes, issus d'un milieu plus ouvrier et suivent majoritairement des études d'arts appliqués, tandis que les Français, plus présents dans les anciennes générations, se distinguent par une plus forte population employée et un cursus suivi dans les écoles des Beaux-Arts. De manière plus précise, des sous-groupes apparaissent en fonction des pays. Les dessinatrices, provenant de milieux plus aisés, sont avant tout françaises et appartiennent à la génération « Ancienne », privilégiant les écoles privées et l'École Duperré pour se former ; elles sont présentes de manière écrasante dans les illustrés catholiques. Les immigrés appartiennent d'abord à la génération « Classique » et forment, pour les Espagnols, un réseau d'immigration qui les pousse à fréquenter le même type d'illustrés, *Vaillant* en premier lieu. Les Belges, enfin, s'imposent dans la génération la plus « jeune » et passent en grande majorité par les écoles d'arts appliqués catholiques avant de participer aux illustrés des maisons Dupuis et du Lombard, formant un réseau lâche de dessinateurs formés auprès des ateliers des maîtres belges ou des maisons de dessin. Malgré cette coupure nationale, le marché belge reste plus ouvert aux dessinateurs français que ne l'est le marché français aux dessinateurs belges, une asymétrie qui rend mal compte de la forte attractivité qu'exerce Paris, et principalement *Pilote* une fois que celui-ci commence à exister, sur l'ensemble de la profession.

À cette grille de lecture géographique s'ajoute une grille de lecture chronologique. De ce point de vue, notre analyse s'appuie sur les conclusions de Boltanski en nuancant leur caractère binaire. La génération unique de « conservateurs » décrite par le sociologue se scinde en deux générations, les « Anciens » et les « Classiques », eux-mêmes divisés en cohortes plus précises. L'évolution de ces générations vers la dernière d'entre elles, la génération moderne, va de pair avec une perte d'attractivité des journaux catholiques et des journaux populaires classiques, signe qu'il y eut bien une ère plus traditionnelle du dessin et une autre plus moderne. De plus, le renouveau des illustrés via les illustrés modernes et adultes s'observe principalement en France, ce qui va dans le sens de l'analyse exclusivement française de l'auteur. Toutefois, même les « Jeunes » français continuent de participer principalement aux illustrés catholiques et de collaborer avec leurs aînés dans l'ensemble des illustrés, et les principaux acteurs du renouvellement du champ ne sont pas nécessairement les moins âgés. C'est pourquoi la cohorte des « Jeunes » est intégrée à la génération « Moderne » plus large et qui tient ainsi mieux compte des réseaux professionnels qui s'organisent alors. Surtout, cette génération ainsi formée intègre pleinement les dessinateurs belges qui, aussi jeunes qu'ils soient, n'en participent pas moins de manière écrasante à *Spirou* et à *Tintin* dont le renouvellement des contenus n'est pas comparable à la modernité de *Pilote* ou d'*Héroïc-Albums*. Du point de vue de l'étude de la profession, la persistance de ces illustrés plus traditionnels outre-Québécois n'est pas négligeable, d'autant qu'elle concerne entre un tiers et la moitié de l'échantillon.

C'est finalement sur la grille d'analyse sociale que nos conclusions s'éloignent le plus de celles de Boltanski, qu'il s'agisse cette fois de la profession de dessinateur ou, de manière plus précise, de la constitution d'un champ de la bande dessinée. Le nombre élevé de dessinateurs ayant fait des études de beaux-arts ou provenant du milieu des professions libérales et plus encore la proportion importante d'enfants d'artistes présents dans les illustrés modernes indique que le milieu du dessin – et même le milieu de la bande dessinée dite moderne – ne recrute pas avant tout parmi des artistes aux « ambitions censurées³⁸⁹ » parce que provenant de la classe moyenne urbaine. En effet, la classe moyenne est particulièrement bien représentée chez les dessinateurs – quoique aux côtés des professions libérales – accentuant le tableau social de l'Entre-deux-guerres et préfigurant en cela les évolutions des Trente Glorieuses. Mais pour Boltanski, ces

389 *Ibid.*, p. 39.

artistes en devenir arrêtés dans leur ambition sont soit des autodidactes, soit des élèves de l'enseignement artistique technique. Or, d'une part, l'autodidaxie représente au maximum un tiers des dessinateurs concernés et concerne plutôt les plus anciennes générations ; et d'autre part, les écoles techniques ne sont majoritaires qu'en Belgique, où Boltanski ne lit justement pas le signe de la constitution d'un champ de la bande dessinée. Certes, on pourrait alors avancer que la majorité des dessinateurs français ayant fait des études des beaux-arts sont en réalité des artistes déçus, à l'instar de Raymond Macherot qui se déclare être un « peintre raté³⁹⁰ », qui ont dérogé en choisissant une voie artistique alors qu'ils provenaient de familles socialement aisées. Toutefois, la présence d'enfants issus de tous les classes sociales dans les écoles en question ainsi que les discours d'une majorité des dessinateurs qui vivent leur participation aux journaux d'enfants ou à la presse sur le mode de la vocation pousse à nuancer fortement ce propos. Plutôt que d'insister sur les points communs entre les artistes et les dessinateurs – même s'il existe des points communs, en termes de formation et d'origine sociale, avec l'étude menée par Raymonde Moulin sur le sujet³⁹¹ – il nous semble plus pertinent de mettre en avant les convergences qui existent avec les journalistes, nos informations recoupant bien souvent les résultats de l'enquête menée par la CCIJP en 1966. Qui plus est, les travaux que mènent Denis Ruellan³⁹² et Camille Dupuy³⁹³ sur la profession de journaliste, en proposant une analyse des espaces et territoires de travail et une étude de l'inclusion dans l'espace capitaliste de l'entreprise, s'approchent plus des données disponibles dans les sources consultées.

Si nos résultats se démarquent de ceux de Boltanski, c'est parce que nos démarches démonstratives sont différentes. Plutôt que de chercher à repérer une polarisation du champ de la bande dessinée pour définir ce qui est légitime, notre étude historique met au contraire au jour les modes de coopération qui permettent la constitution d'un groupe professionnel plus vaste. En ce sens, notre démarche ressemble plus à celle proposée par Andrew Abbott, qui croise sociologie et histoire pour développer sa théorie des professions. La notion d'écologies liées permet tout particulièrement de comprendre l'évolution des profils des carrières avec les générations. Les différentes carrières des dessinateurs selon les générations sont liées

390 *Ibid.*, p. 38.

391 R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit.

392 D. Ruellan, *Le professionnalisme du flou*, op. cit.

393 C. Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ?*, op. cit.

aux évolutions, d'une part, de la structuration du groupe professionnel et, d'autre part, de l'agencement des différents groupes professionnels, c'est-à-dire du système des professions³⁹⁴. Soumis à différents éléments de nature historique, et notamment à de fortes modifications du marché, les dessinateurs s'organisent de manière interne pour pouvoir répondre à cette pression extérieure. Le plus souvent polyvalents et ne pouvant accentuer trop avant la division des tâches, ils modifient les arrangements qui jusque-là définissaient les contours du métier en se spécialisant selon le type de revues illustrées. Les « Anciens » privilégient les journaux catholiques et américanisés et les « Modernes » et les « Jeunes » les revues plus récentes : on assiste donc à un ensemble d'ajustements dans le milieu du travail, alors que la collaboration entre les différentes générations est possible mais difficile³⁹⁵. Les catégories médianes (les « Classiques » avant tout) restent quant à elles polyvalentes et rendent possible la collaboration intergénérationnelle. En tant que professionnels déjà intégrés, mais ouverts aux nouveaux ajustements, ces dessinateurs facilitent l'accès aux nouveaux venus et sont en quelque sorte les garants de l'unité d'une certaine « culture professionnelle », construite historiquement mais qui évolue pour demeurer un système fonctionnel et qui n'empêche en rien la diversité des pratiques³⁹⁶. Ils jouent donc un rôle de passeur et, à termes, permettent de constituer le pôle plus moderne du dessin – et de la bande dessinée – qui intéresse Boltanski. Cette catégorie médiane placée sous le signe de la polyvalence nous intéresse tout particulièrement : elle est un point de départ pertinent pour étudier l'évolution des carrières qui participent à la constitution de la profession.

394 Andrew Delano Abbott, *The system of professions : an essay on the division of expert labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 129-134.

395 *Ibid.*, p. 91-111.

396 F. Champy, « La culture professionnelle des architectes », art. cit, p. 158-159.

CHAPITRE 2 : LES CARRIÈRES

En se penchant sur les âges, les origines et les formations des dessinateurs, le chapitre précédent a permis d'isoler différents sous-groupes pertinents pour opérer des rapprochements et pointer des différences dans la manière dont les carrières se déroulent. Il s'agit désormais d'analyser les carrières en fonction de leur durée, des revues et des institutions fréquentées et des différentes fonctions exercées au sein de chaque organe de presse ou de publication. Un des traits essentiels mis au jour est alors celui de la polyvalence, qui pose la question de la définition même du métier. S'il n'est pas encore temps dans ce chapitre d'aborder le sujet de l'organisation professionnelle à proprement parler, c'est-à-dire de l'existence ou non d'un ou de corps de métier organisé(s) et reconnu(s)³⁹⁷, le syntagme de dessinateur-illustrateur n'en recouvre pas moins toute une série de réalités. Dessinateur de presse, dessinateur pour la jeunesse, dessinateur satirique, dessinateur de bandes dessinées, illustrateur : pour n'en citer que quelques-unes, les options sont multiples et jamais incompatibles les unes avec les autres. Malgré tout, certains points communs émergent et permettent de dégager des sous-groupes, que l'on peut observer en étudiant les carrières dans leur dimension chronologique, depuis l'entrée dans le métier jusqu'au départ de la profession.

Cette étude générale des trajectoires se complète d'une étude particulière de la carrière des dessinateurs à l'intérieur des illustrés. Il s'agit alors de décloisonner les pratiques de travail, qui se partagent entre six fonctions plastiques : les dessinateurs de bande dessinée, les illustrateurs de nouvelles, les dessinateurs de gags et de dessins uniques, les dessinateurs de couverture, les dessinateurs de jeux et de publicité, et les dessinateurs en charge des rubriques rédactionnelles ou de sport³⁹⁸. Bien qu'exercées

397 Selon Didier Demazière et Charles Gadéa, un groupe professionnel « désigne des ensembles de travailleurs exerçant une activité ayant le même nom, et par conséquent dotés d'une visibilité sociale, bénéficiant d'une identification et d'une reconnaissance, occupant une place différenciée dans la division sociale du travail, et caractérisés par une légitimité symbolique. Ils ne bénéficient pas nécessairement d'une reconnaissance juridique, mais du moins d'une reconnaissance de fait, largement partagée et symbolisée par leur nom, qui les différencie des autres activités professionnelles. En l'absence de réglementation et de codification formelles, les groupes professionnels sont des ensembles flous soumis à des changements continus, caractérisés à la fois par des contours évolutifs et une hétérogénéité interne. » D. Demazière et C. Gadea, *Sociologie des groupes professionnels*, op. cit., p. 20.

398 Dans la base de données, ces fonctions sont référencées comme « bédéistes », « illustrateur-nouvelliste », « dessinateur simple », « dessinateur-rédacteur », « dessinateur de sport », « dessinateur de jeux », « dessinateur de publicité » et « dessinateur de couverture ». Chaque exercice de fonction d'un dessinateur dans chaque journal a été compté comme une fonction exercée, soit 3340 fonctions

dans les illustrés, ces fonctions peuvent permettre assez facilement de retrouver les autres supports auxquels participent les dessinateurs : le dessin de gag et l'illustration, quand ils sont exercés presque de manière unique, indiquent souvent une participation plus importante aux milieux de la presse adulte non-illustrée ou de l'édition. La médiation par les illustrés est donc centrale dans l'analyse des carrières, mais elle ouvre également l'étude de celles-ci vers d'autres lieux de publication où ces fonctions peuvent se retrouver. En effet, dans les années 1950 et 1960, les grands organes de presse comme les revues spécialisées proposent eux aussi des pages dessinées où se mêlent histoires en bandes, histoires illustrées, publicités en images et dessins d'humour. À ces fonctions générales viennent s'ajouter des spécificités propres à chaque support : dans la presse, le dessinateur de dessin unique peut ainsi être éditorialiste, caricaturiste, dessinateur politique, dessinateur parlementaire, etc. L'étude des carrières permet donc d'aborder à la fois la polyvalence des dessinateurs, exerçant plusieurs fonctions dans plusieurs médias, et la question de leur spécialisation progressive. En effet, conjointement à l'apparition du sobriquet de dessinateur de « petit mickeys », les qualificatifs plus anciens de dessinateur de presse et d'illustrateur sont questionnés dans les espaces éditoriaux adjacents. À côté des récits individuels et des statistiques générales, la méthode consistant à opérer des coupes permet d'isoler des comportements en fonction de trois périodes : le dynamisme éditorial des années 1945-1947 ; les entreprises originales des années 1955-1957 ; et enfin le déclin relatif des années 1965-1967.

2.1. Entrer dans le métier

L'entrée dans le métier est un concept relativement large : si, pour les besoins des calculs, il était préférable de considérer que la période d'activité d'un dessinateur coïncidait avec son premier dessin publié, il n'empêche que l'entrée dans le monde du dessin se fait souvent avant cette première publication. Nombre de dessinateurs commencent en effet à travailler dans les bureaux de dessin, dans des agences de publicité, des imprimeries, etc. Leur premier emploi n'est pas littéralement celui de dessinateur-illustrateur, et nombreuses sont les possibilités d'emploi offertes aux « petites mains » en charge des lettres, de la retouche, des légendes ou des maquettes.

exercées dans l'ensemble des illustrés. Malheureusement, bon nombre de ces travaux n'étant pas signé ou signé d'un pseudonyme, le dépouillement n'est pas complet, en particulier pour les rubriques rédactionnelles, de publicité ou de jeux. Ces catégories ont été inspirées par le dépouillement déjà disponible sur le site *Bdoublées*, les bases de données du coffre à BD [en ligne]. URL : <http://bdoubliees.com/bdd.html>, consulté le 01/03/2017.

Exercés par la majorité du corpus, ces premiers emplois permettent de comprendre l'organisation du métier et les différentes stratégies dont usent les nouveaux arrivants.

2.1.1. Il n'y a pas de sot métier

- *Travail alimentaire et métier auxiliaire*

Les premiers travaux des dessinateurs, quand ils ne correspondent pas à un travail de dessinateur-illustrateur, et plus encore s'ils n'ont pas lieu dans le milieu de l'édition ou de la presse, sont souvent désignés par leurs biographes comme « alimentaires ». Ce terme s'applique cependant surtout à ceux qui exercent un métier tout à fait hors du milieu du dessin en attendant de pouvoir être rémunérés pour leurs travaux graphiques. Ainsi, Alain Dubouillon quand il arrive à Paris exerce comme commis de bureau parce que « ça faisait se nourrir » :

Moi ce à quoi je pensais surtout c'était vendre des dessins, puis je faisais aussi des petits boulots en parallèle. Donc j'avais trouvé un peu de travail, j'étais facteur chez les grands bâtiments Shell à Paris dans le 18^e [...]. Tous les matins je faisais la distribution du courrier dans les bureaux, garçon de bureau. Oh, ça faisait se nourrir [...]. Les deux dessins que j'avais vendus à *Paris-Match*, c'était l'équivalent de mon mois. C'était quand même incroyable. [...] Je me souviens, j'ai redonné ma blouse³⁹⁹.

Encore plus prudent, Maurice Manesse garde un temps son activité de fonctionnaire, avant de s'assurer qu'il peut vivre du dessin⁴⁰⁰. Il est difficile de faire la part des dessinateurs qui ont exercé un travail véritablement éloigné du monde du dessin en amont de leur carrière : ils n'en parlent le plus souvent qu'en entretien. Hubert Lambert, qui est déjà publié par *Spirou* en 1965-1966 (pendant sa deuxième année à Saint-Luc), confie dans son questionnaire avoir également été surveillant éducateur dans un institut technique de Liège pendant cette période. En revanche, peu de dessinateurs conservent un travail non graphique une fois leur carrière dans le dessin lancée, signe que celle-ci peut être source unique de revenus – à la condition toutefois de ne pas se limiter à la publication de dessins et d'illustrations.

En effet, les premiers travaux rémunérateurs dans le monde du graphisme relèvent rarement du métier de dessinateur-illustrateur au sens propre : les dessinateurs évoluent dans un espace économique qui favorise ce que Pichard appelle l'« activité

399 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

400 *Hop* n° 54, octobre 1992, p. 32.

fragmentaire ». Il « travaille uniquement par nécessité et [...] conserve une quantité de travaux alimentaires parce que la profession de dessinateur, à moins d'avoir un très grand succès – et encore, on n'en est jamais sûr – ça peut réserver des déboires⁴⁰¹ ». Lui aussi utilise le terme d' « alimentaire » pour désigner toutefois des travaux qui correspondent à sa formation en publicité aux Arts Appliqués. Ce terme pose donc problème, puisqu'il est connoté négativement et sous-entend une hiérarchie entre un travail de dessinateur qui serait « artistique » ou « noble » et un autre qui serait artisanal, voire ouvrier – parce que rattaché par exemple aux commandes d'une entreprise. Il ne rend guère compte de la réalité d'un métier mixte, auxquels sont d'ailleurs préparés les anciens élèves en arts appliqués ou ceux formés au sein des nouvelles sections des écoles des beaux-arts et d'arts décoratifs. Dany a par exemple « étudié le dessin pour faire de la publicité⁴⁰² » tandis que Claude Soleillant garde un excellent souvenir de son premier emploi dans une agence de décoration et de publicité, et ce bien que son souhait de carrière fût déjà d'exercer le métier de dessinatrice d'illustrés pour enfants. Pour elle, il s'agit d'un travail d'illustratrice, en lien avec sa formation et son stage à l'École Duperré :

J'avais commencé à travailler dans un pôle de dessinateurs pour de la cellophane... c'était plutôt du dessin pour décoration, publicité. [...] J'avais été sélectionnée pour un stage, ils m'ont gardée me trouvant très bien. [...] J'ai quand même travaillé six ans, et c'était moitié publicité, moitié décoration, illustration. C'était mes débuts d'illustratrice. La responsable de tous ces jeunes, qui était une dame, était portée sur les autres femmes... c'est pour ça que je suis partie de cette situation où j'aimais bien travailler, où on aimait mes dessins, où j'étais bien payée. [...] J'aurais pu rester très longtemps, j'étais bien payée, j'étais avec des copains de mon âge fort sympathiques, mais voilà... j'ai pris mon petit dossier sous le bras avec mes dessins, mes illustrations et tout, et j'ai été voir le directeur chez Fleurus⁴⁰³.

Le vocabulaire utilisé et l'enthousiasme dont elle témoigne montrent que cet emploi ne correspond pas à une coupure dans sa carrière, mais bien à son premier exercice en tant qu'illustratrice.

À côté des métiers exercés « faute de mieux », les travaux qui concernent le domaine de l'affiche, du graphisme, de la publicité sont donc étroitement liés au reste de la carrière de dessinateur et sont loin d'être incompatibles avec celle-ci. Plus encore, on constate, à

401 *Schtroumpf* – *Les cahiers de la bande dessinée* n° 27, mai 1975, p. 9.

402 *Schtroumpf* – *Les cahiers de la bande dessinée* n° 49, janvier 1981.

403 Entretien avec Claude Soleillant, 15/08/2016.

la suite de Pierre-Michel Menger, que « la formation initiale a un effet positif important sur la probabilité d'exercer des activités para-artistiques [...] alors que le revenu tiré directement du travail artistique de « vocation » [...] est d'abord influencé par l'accumulation d'expérience sur le tas.⁴⁰⁴ ». En d'autres termes, la formation artistique prépare à ces activités tandis qu'à leur tour ces activités préparent à la fonction de dessinateur-illustrateur. Parler de travail alimentaire pour les différents emplois qui n'appartiennent pas au monde de la presse et de l'édition paraît donc réducteur, voire arbitraire : où se situerait la limite entre les deux ? Même si la profession de dessinateur peut relever d'une pratique vocationnelle, elle n'en est pas moins exercée à des fins rémunératrices. Ces dernières guident donc en partie les choix qui sont faits en termes d'emploi, depuis le graphiste Pichard, qui considère son travail au *Rire* comme un « supplément⁴⁰⁵ » jusqu'à Uderzo, pour qui « un type qui avait du talent, qui avait le don du dessin, il devenait illustrateur ou entrait dans un studio de publicité où il pouvait mieux gagner sa vie⁴⁰⁶ » en passant par Wolinski :

J'aime vivre bien, j'aime gagner de l'argent, donc j'ai moins d'interdits que Cabu, par exemple, qui ne fait jamais de pub. Mon premier vrai salaire, je l'ai gagné en faisant de la pub. Je n'avais pas d'argent, j'étais très fauché, j'avais envie de bien vivre... Voilà, ma plus grande compromission, c'est la publicité⁴⁰⁷.

Le terme de « compromission », la comparaison entre la position pragmatique de Wolinski et celle presque morale de son collègue Cabu, sont autant de positionnements de valeurs vis-à-vis d'un métier qui obéit en réalité aux lois du marché du travail. Dans le fascicule *Écho-Dessin*, Geneviève Ploquin, également rédactrice du journal, reprend cette double facette du métier en exhortant les dessinateurs à multiplier leurs talents pour ne pas dépendre uniquement de leurs éditeurs :

Il fallait attendre que l'éditeur, convaincu ou lassé, se décide, par besoin de nos productions, à passer par où nous voulons. [...] Il faut attendre, mais il faut vivre. Il faut pouvoir subsister. On pourra objecter qu'en général, les dessinateurs ont un autre métier [...]. Mais les autres ? Ceux qui ne font que du dessin, et dans ce dessin

404 Pierre-Michel Menger, « Les professions artistiques et leurs inégalités » dans Didier Demazière et Charles Gadea (eds.), *Sociologie des groupes professionnels: acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p. 358.

405 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 27, mai 1975, p. 9.

406 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, op. cit., p. 36.

407 Numa Sadoul, *Dessinateurs de presse: entretiens avec Cabu, Charb, Kroll, Luz, Pétilion, Siné, Willem et Wolinski*, Grenoble, Glénat, 2014, p. 196.

que l'illustration, que l'histoire en bande, que les pages de jeu ? Ils devraient penser un peu à l'exclusivité quelque peu précaire de leur position et se ménager, sans peut-être en avoir jamais besoin, une position de repli. [...] Envisagez l'infinie variété des professions qui ressortent du dessin : sachez dessiner les lettres à la perfection, cela sert en publicité, sachez dessiner sur zinc des objets de catalogues, jetez un œil – intéressé, sur d'autres techniques que la vôtre. [...] Apprenez à taper à la machine⁴⁰⁸.

Plutôt que de parler de travaux « alimentaires », il conviendrait donc d'évoquer des « métiers auxiliaires ». Ce dernier terme paraît plus juste parce qu'il désigne, sans les limiter à leur aspect rémunérateur, à la fois la fonction d'aide que ces petites mains peuvent avoir dans les bureaux de dessin et les maisons d'édition, et le sentiment qu'expriment certains dessinateurs d'exercer une fonction secondaire ou parallèle à une activité qu'ils désireraient principale. Ces fonctions sont particulièrement exercées au début de la carrière, mais elles ne disparaissent pas avec l'installation des dessinateurs dans le métier. Avec ce terme, la hiérarchie de valeurs entre les différents emplois ne s'efface cependant pas, comme le théorise Menger quand il distingue « au sein des activités artistiques le travail artistique qui correspond à l'engagement professionnel désiré et le travail artistique ou para-artistique exercé en complément⁴⁰⁹ ». Pourtant, cette hiérarchie n'est pas toujours évidente : que penser de Raymond Peynet, dont les couples d'amoureux ornent tous les objets du quotidien à des fins commerciales pendant qu'il continue de publier des dessins d'humour dans la presse ? Quant à Élisabeth Ivanovsky, diplômée de la Cambre en décor et en costume de théâtre, lorsqu'elle exerce ce métier, est-elle plus ou moins artiste dessinatrice que lors de ses collaborations régulières avec les éditions Casterman ? La question de la pratique d'un métier artistique auxiliaire se rattache en fait à celle, plus générale, de la production des objets de la culture de masse dont le public comme les acteurs ne savent s'ils peuvent ou non appartenir au domaine de la création. Plus les productions sont proches du domaine de la publicité et du commerce, moins leur public (ou leurs « consommateurs ») se constituent selon des stratégies de distinction et plus le doute s'installe quant à la valeur de leur créateur, en particulier si celui travaille au sein d'une entité collective.

408 Geneviève Ploquin, « La position de repli », *Écho-Dessin* n° 78, juillet 1959, p. 3.

409 P.-M. Menger, « Les professions artistiques et leurs inégalités », art. cit, p. 358.

Le parcours de Siné prouve au contraire que ces professions auxiliaires peuvent être exercées tout au long d'une carrière de dessinateur-illustrateur professionnel sans remettre en cause celle-ci. Grâce à son professeur de l'École Estienne René Paris, il exerce d'abord le métier de dessinateur publicitaire dans des imprimeries, retouchant notamment des photographies de charme. Après son service militaire, il commence à travailler comme dessinateur de presse dans son temps libre, puis à mi-temps alors qu'il travaille à l'agence Publicis, faisant « de la perruque », c'est-à-dire travaillant sur ses dessins « pendant les heures de boulot⁴¹⁰ ». Il s'agit donc bien de travaux « alimentaires » qui lui permettent de gagner sa vie avant d'être embauché dans un journal ; mais ce sont aussi ses premiers emplois en tant que dessinateur professionnel et son premier contact avec une agence. Son premier dessin est publié par *France-Dimanche* en 1952. Rapidement embauché à la pige dans une dizaine de journaux comme *Paris-Match* ou *Samedi Soir*, il abandonne son activité de dessinateur publicitaire en 1953 pour s'installer à son compte comme dessinateur humoristique : l'adjectif et le statut changent, mais il reste dans l'univers du graphisme. Titulaire du Grand Prix de l'humour noir en 1955, édité par Jean-Jacques Pauvert, il est embauché à *L'Express* à temps plein comme dessinateur politique en 1958 avant d'en démissionner en 1962 et de créer *Siné Massacre*. En 1965 pourtant, alors que sa carrière de dessinateur politique est bien ancrée, il est embauché par la Sonatrach, la toute nouvelle entreprise nationale de pétrole et de gaz algérien. Il avait rencontré son responsable, Sidahmed Ghazali, à Paris dans le cadre du mouvement pro-FLN. Jusqu'en 1978, il est en charge de l'intégralité du design, depuis le logo et les couleurs jusqu'à la décoration des stations services et à la tenue des pompistes. Même s'il fit moins de dessin humoristique pendant ces années, il demanda à renouveler sa carte de presse en 1967. De fait, ses dessins étaient toujours publiés en album en France et à l'étranger ; il continua à dessiner des reportages pour *Lui*, où il fut appointé mensuellement dès 1967, et, après avoir créé *L'Enragé* en 1968, il rejoignit une première fois en 1974 l'équipe de *Charlie Hebdo*⁴¹¹. En résumé, il mena de front et avec le même entrain une carrière de publicitaire et de dessinateur de presse, et ce d'autant plus que dans sa perspective de militant anticolonial, son travail à la Sonatrach restait foncièrement politique. Ce type de trajectoires permet d'envisager déjà les mondes du dessin dans leur globalité, un aspect que l'on ne peut négliger, même quand on étudie des carrières qui se spécialisent.

410 N. Sadoul, *Dessinateurs de presse, op. cit.*, p. 148.

411 CCIJP, Paris, dossier Maurice Sinet.

- *Le dessin animé : une nouvelle entrée dans le métier ?*

Dans l'ensemble, les débuts de carrières donnent plutôt à observer une certaine continuité. Les dessinateurs, avant d'entrer dans les principaux organes de presse ou maisons d'édition, passent par la publicité, les agences de retouche et les studios de dessin animé. À partir des années 1940, le dessin animé acquiert en effet un rôle primordial pour les futurs dessinateurs de bande dessinée principalement, et semble à ce titre mériter qu'on s'y arrête. Dans les biographies, le passage par le dessin animé est rarement cité comme un « travail alimentaire » ; pourtant, il s'agit bien d'un métier auxiliaire, d'assistant le plus souvent, qui préside et prépare à la carrière de dessinateur-illustrateur. De fait, si on compare le récit que Vance fait de son passage dans une agence de publicité à celui de Tibet dans les studios Walt Disney de Bruxelles, on retrouve une narration semblable à celle évoquant l'apprentissage en atelier et désignant bien une formation ou un emploi de transition :

Vance : mon passage dans la publicité demeure une expérience inoubliable et m'a été très utile à tous points de vue. C'est là que j'ai appris toutes les ficelles du métier : la composition, la mise en page, les techniques de la couleur, du noir et blanc, du lavis. Quand je me suis présenté aux rédactions des hebdomadaires de bande dessinée, j'étais déjà muni d'un bagage très complet⁴¹².

Tibet : Je gommait les pages des autres, je leur faisais leurs courses, je balayais les bureaux... ; et, petit à petit, j'ai commencé à réaliser du lettrage, à noircir les masses sombres des dessins et à collaborer de plus en plus aux travaux commandés. J'y suis resté pendant deux ans et ce n'est qu'après que j'ai pu, enfin, commencer à vivre de mon travail de dessinateur⁴¹³.

Craenhals, Degotte, Fromenteau, Venet, Wasterlain en Belgique mais aussi Jean Ache, Georges Meunier, et même Faizant en France ont tous commencé par faire du dessin animé, d'autant que cette spécialité, tout comme celle de publicité, existe dans les écoles d'art bien avant celle de bande dessinée. C'est par exemple la formation que Jean Marcellin suit à l'École des Métiers d'Art. À Saint-Luc de Bruxelles, Edouard Paape a l'occasion de suivre les cours d'animation du peintre cinéophile Carlo Queeckers⁴¹⁴. Le système de studio, les exigences de travail en équipe et le caractère de nouveauté

412 Schtroumpf - *Les cahiers de la bande dessinée* n° 76, juillet 1987, p. 6.

413 Gilles Ratier, « Tibet (Ière partie), les brimades », Bdzoom, septembre 2010, BD Zoom [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/7183/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-tibet-1ere-partie-les-brimades/>, consulté le 04/03/2015.

technique font de cette carrière un point de chute envisageable pour de nombreux dessinateurs, également sous le charme d'un modèle américain. En effet, quoique la filière soit franco-belge, elle n'en est pas moins directement liée au succès de Walt Disney. Quand Jijé organise son voyage aux États-Unis avec Franquin et Morris à la fin des années 1940, c'est d'abord avec l'idée de devenir animateurs chez Disney. Nadine Forster travaille pour l'entreprise à partir des années 1970, en illustrant les pochettes des disques des aventures dessinées pour la maison d'édition Adès. Calvo, surnommé le « Walt Disney français », fut même menacé de procès pour plagiat par les productions américaines car les truffes des loups de *La Bête est morte* ressemblaient trop à celles dessinées dans le studio américain⁴¹⁵. Capart et Dejasse ont montré comment Franquin, Morris, Peyo et Paape se sont d'abord rencontrés à la Compagnie belge d'actualités [CBA], un studio de dessins animés créé par Paul Nagant à Bruxelles, puis à Liège⁴¹⁶. Pour les chercheurs, les traits spécifiques du style de bande dessinée dit de « l'école de Marcinelle » proviennent de cet apprentissage en studio, qu'il s'agisse du sens du mouvement-clé propre aux intervallistes ou de l'habileté au pinceau acquise dans le traçage des cellos d'animation. Mais le succès de ces studios est de faible durée. En France, tout juste après guerre, seuls les studios de Jean Image et de Paul Grimault embauchent, et leurs exigences sont parfois trop élevées pour être un point de chute pour les jeunes dessinateurs, comme le relate Uderzo, qui renonce alors à la carrière de dessinateur au profit de la bande dessinée :

Avec Martial, mon ami dessinateur connu au journal *O.K.*, on voulait rentrer chez Paul Grimault. [...] Le gars qui nous a reçus [...] nous a demandé si nous avions fait des études de dessin ; on lui a répondu que nous étions de parfaits autodidactes. « Ah, pour rentrer chez nous, il faut avoir étudié le dessin à fond, le dessin académique, il faut apprendre à faire des plâtres, des choses comme ça⁴¹⁷ ».

Quant à la CBA, elle ferme à la fin de la guerre alors que Nagant est empêtré dans des accusations de collaboration et pour les dessinateurs sans travail « la bande dessinée

414 Philippe Capart, Paul Nagant et Erwin Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, Angoulême, Éd. de l'An 2, 2005, p. 17.

415 Gilles Ratier, « Le réalisme chez Calvo », *Bdzoom*, mai 2011 [en ligne]. URL: <http://bdzoom.com/8207/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-le-realisme-chez-calvo/>, consulté le 13/03/2017.

416 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, op. cit.

417 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, op. cit., p. 33.

apparaît, à première vue, comme un média assez proche de ce qu'ils faisaient⁴¹⁸ », même si c'est un pis-aller pour Morris :

Pourquoi m'être plus précisément dirigé vers la bande dessinée ? Par goût et par hasard, car c'est le dessin animé qui m'attirait⁴¹⁹.

Paape, Morris et Franquin commencent ensemble à *Spirou*, soudés par leur expérience précédente. Ils travaillent d'abord dans un petit studio à Bruxelles, puis, pour les deux cadets, chez Jijé. Rejoints par Peyo par la suite, ils proposent toujours au journal des contributions relevant du même esprit qui les avait soudés à la CBA. Ces débuts dans le milieu du dessin animé se sont malgré tout concrétisés dans les années 1950 et 1960 : ainsi de la création des studios TVA chez Dupuis, Belvision au Lombard, et plus tard, les studios Idéfix avec Uderzo et Dargaud dans les années 1970, ou les studios d'animation de Borislav Sajtinac en France.

2.1.2. Entrer par la petite porte ?

- *Les petites mains*

Les métiers auxiliaires n'appartiennent pas seulement au monde du graphisme en général ; ils peuvent aussi être exercés au sein des structures où les dessinateurs font ensuite carrière. De fait, au sein des illustrés par exemple, rares sont ceux qui, à l'instar de Jean-Claude Mézières à *Cœurs Vaillants*, commencent à travailler immédiatement comme dessinateur-illustrateur, même si ce cas de figure est possible quand la demande est très forte, au sortir de la guerre notamment. Souvent, les dessinateurs sont d'abord embauchés comme petites mains, mis en quelque sorte à l'épreuve avant que ne leur soit confiée une série ou des histoires complètes. À *Vaillant*, Richard Medioni décrit ainsi un groupe de dessinateurs, débutants ou non,

capables de répondre à toute demande de la rédaction : un jeu à points, un bouche-trou, un jeu de société, un mode d'emploi... Ces dessinateurs, qui ont le coup de crayon sûr, sont également utilisés comme pigistes par les vedettes de la bande dessinée submergés par les commandes⁴²⁰.

418 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, op. cit., p. 49.

419 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 43, janvier 1980, p. 7.

420 Richard Medioni, « Mon camarade », « Vaillant », « Pif gadget »... *L'histoire complète : 1901-1994 ; les journaux pour enfants de la mouvance communiste et leurs BD exceptionnelles*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant collector, 2012, p. 344.

Dans ce cadre, Henri Dufranne assure l'encrage des dessins de Gotlib, Mas et Godard, tandis que Guy Lehideux, encore inconnu, commence d'abord à aider Roger Mas en reprenant le tracé de ses cases, puis en gommant ses crayonnés avant qu'on ne lui confie l'encrage des décors et des ombres portées. Certains dessinateurs sont aussi en charge de la mise en couleur des histoires comiques : ils appliquent une feuille de calque sur la planche et colorient celle-ci aux crayons de couleur⁴²¹. Hachel, qui a d'abord commencé à travailler pour Mittéï, y a vu une bonne manière de s'entraîner puisqu'il avait « des planches de dessinateurs confirmés sous les yeux » à une époque où il n'y avait « pas de bouquins spécialisés, d'expos, de dédicaces⁴²² ». Ces remarques concernent tous les dessinateurs embauchés en première instance dans des périodiques ou dans les bureaux de dessin des maisons d'édition. Ils conçoivent des culs-de-lampe, des publicités, des enluminures, autant de travaux nécessaires à l'élaboration des maquettes. De ce point de vue, il est là aussi arbitraire de décréter une ligne de partage entre l'une et l'autre de ces activités pour décider de celle qui relève au sens propre du métier de dessinateur⁴²³. Andrew Abbot note même que, s'il existe une hiérarchisation interne aux professions, les professionnels les plus reconnus par leurs pairs sont parfois ceux qui sont les plus détachés de la pratique et des tâches concrètes de réalisation, tels, dans notre cas, le coloris ou la réalisation des maquettes. Par conséquent, les petites mains, certes moins reconnus au sein de leur profession, peuvent revendiquer un nouveau positionnement social en mettant en avant le rôle qu'ils ont à jouer dans la création d'une production graphique : la profession se constitue donc de manière dynamique⁴²⁴.

Ces positions d'assistant n'en restent pas moins subalternes. De ce fait, elles sont d'ailleurs souvent confiées aux femmes, une réalité qui est très visible sur les photographies du studio Hergé ou de l'équipe de *Vaillant* par exemple⁴²⁵. À ce titre, elles peuvent être désignées comme des « métiers invisibles⁴²⁶ », d'autant que 15 % des

421 *Ibid.*

422 Entretien avec Hachel, *op. cit.*

423 Notons toutefois qu'en éliminant Serge Segret de l'échantillon, qui n'est responsable que des jeux à *L'Intrépide*, à *Mickey* puis à *Pilote*, nous avons cédé à cette répartition-là, décrétant qu'il n'était pas tout à fait dessinateur-illustrateur, alors qu'il a pourtant eu une activité de dessinateur de presse par ailleurs.

424 A.D. Abbott, *The system of professions*, *op. cit.*, p. 118.

425 Sur une photographie de l'équipe de *Vaillant* présente dans l'ouvrage de Medioni, on trouve toute l'équipe du journal réunie. Les noms de tous les hommes sont précisés dans la légende ; ce n'est le cas que d'une seule femme : une rangée entière est donc laissée sans renseignements. De qui s'agit-il ? Secrétaires, comptables, coloristes, encreuses, lettreuses ? Nous pouvons seulement émettre des suppositions. R. Medioni, « *Mon camarade* », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, *op. cit.*, p. 249.

426 Maria-Clara Careiro, Jessica Kohn et Catherine Mao, « Le style est-il genré ? » dans Benoît Berthou et Jacques Dürrenmatt (eds.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 178.

dessinateurs de l'échantillon au moins mentionnent leur femme ou leur sœur comme assistante sans que leur nom n'ait été retenu, à quelques rares exceptions près⁴²⁷. La colorisation, notamment, est une tâche considérée comme féminine : Sylvain Lesage rappelle que 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 verdure⁴²⁸ ». Le cas de Liliane et Fred Funcken est encore plus documenté grâce aux archives de Casterman et du Lombard. Si les deux sont rapidement rémunérés de manière égale pour leurs livres chez Casterman, Liliane l'est pour la mise en page, en couleurs et au net des illustrations, voire leur mise à l'encre, tandis que la fonction de Fred n'est jamais précisée. Qui plus est, les courriers sont toujours adressés à son mari uniquement alors qu'elle est chargée de la correspondance du couple⁴²⁹. En 1953, la rédaction du Lombard demande régulièrement à Fred Funcken d'améliorer ses crayonnés et son coloriage : « les couleurs manquent de nuance et frisent parfois la vulgarité » lui reproche-t-on par exemple pour le n° 23⁴³⁰. Les reproches sont moins fréquents par la suite, sans qu'il ne soit jamais fait mention de Liliane Funcken et de son travail complémentaire ; pourtant, c'est dans ces années qu'elle a commencé à aider son mari pour la couleur. La répartition du travail entre les époux demeure très genrée au début de leur collaboration. Même si Liliane finit par encrer et scénariser avec Fred, elle n'en prend pas moins en charge les tâches qui déplaisent à son mari :

Liliane : On fait le scénario et la mise en page ensemble. Ensuite Fred effectue tous les crayonnés. Autant il adore faire les crayonnés, car c'est rapide et beau, autant il déteste encrer les planches. Il perd patience immédiatement. J'encre donc les planches, sauf les visages et les mains.

Fred : Le reste ne m'intéresse plus dans l'encrage. Liliane me seconde aussi pour les couleurs. C'est elle qui m'a appris à harmoniser les couleurs⁴³¹.

Pour Sylvain Lesage, « cette répartition genrée des rôles se situe à la croisée de deux phénomènes : dans le métier de dessinateur, un certain nombre de qualités se voient assignées au féminin – la patience, la méticulosité, la persévérance ; mais surtout, d'autre part, ce partage des tâches participe à l'invisibilisation du travail artistique féminin,

427 J. Kohn, « Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s », art. cit.

428 Sylvain Lesage, « Dessinateur et coloriste » dans Benoît Berthou et Jacques Dürrenmatt (eds.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 21.

429 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken.

430 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 09/06/1953.

431 *Hop* n° 80, juillet 1998, p. 13.

permettant à l'homme de se concentrer sur la carrière valorisable socialement – puisque le dessinateur est payé (et reconnu) pour son travail ». En effet, bien souvent, « pour ne pas multiplier les contrats, 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. La couleur est donc alors un sous-produit du travail de réalisation de la planche⁴³² ».

Les bureaux de dessin du Lombard et de Dupuis sont emblématiques de cette manière d'entrer dans le métier et fonctionnent selon une logique qui rappelle celle des ateliers étudiés auparavant. Ces bureaux sont adossés aux maisons d'édition du même nom et à l'ensemble de leurs publications et presque un quart des dessinateurs belges du corpus y ont fait leurs premières armes. Néanmoins, aucune femme n'est mentionnée dans les sources. Il est très difficile de savoir si les dessinateurs étaient plus nombreux que ne l'indiquent les sources à occuper ces postes subalternes, car, malgré son caractère formateur, cette expérience n'est pas forcément perçue comme positive. La rédaction de *Tintin* refuse les histoires que Raymond Macherot lui propose. Il est alors envoyé au studio du Lombard où il fait « des titres, des culs-de-lampe, etc » avec d'autant plus de désarroi qu'il a « tout plaqué pour la bande dessinée⁴³³ ». Pourtant ce système a ses avantages, comme l'explique Walthéry, qui n'a pourtant jamais voulu en faire partie :

J'ai connu des dessinateurs salariés aux éditions Dupuis, puis qui sont devenus indépendants par la suite : Lambil, Cauvin – Cauvin il l'est resté toute sa vie [...]. C'était des gars du studio de Dupuis à Charleroi et à Bruxelles, ils avaient tous commencé comme ça, ils venaient faire leurs huit heures par jour, tous ceux qui faisaient les mises en pages de journal, les culs-de-lampe. [...] Chez Dupuis on appelait ça le « Gé-Groupe », le génial groupe, il y avait aussi le dessin animé au tout début⁴³⁴.

Will reste ambivalent par rapport à l'ambiance de travail au Lombard :

C'était un boulot qui me plaisait bien, mais j'ai quand même déchanté assez vite ; parce qu'entre ce qu'on rêve de faire et ce qu'on vous permet de faire, il y a une grosse différence. On doit respecter certaines valeurs, comme la publicité, qui viennent foutre en l'air ce que l'on a réalisé ! J'ai toujours été quelqu'un de très libre, sans contraintes ; et là, il a fallu que je m'achète un costume, une chemise blanche et

432 S. Lesage, « Dessinateur et coloriste », art. cit, p. 21.

433 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 21, juin 1973, p. 4.

434 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

une cravate, c'était comme cela au Lombard ! Et puis, la pire des contraintes, c'était les horaires : j'arrivais et, à midi, tout le monde arrêtait ; ils reprenaient à quatorze heures et terminaient à dix-huit heures, comme au Ministère ! À dix-huit heures, c'était fini : même s'il restait du boulot. Il aurait été plus logique de travailler jusqu'à minuit et, par exemple, ne pas venir le lendemain. Il faut une certaine liberté dans une telle action. J'ai fait cela pendant deux ans, mais je n'en pouvais plus⁴³⁵!

Les bureaux de dessin se rapprochent trop du travail en bureau pour satisfaire une partie des dessinateurs qui appréhendent leur métier comme leur laissant une certaine liberté. Pourtant, ils ne font que mettre au jour des rapports hiérarchiques qui existent dans tous les cas, mais qui se limitent normalement aux seuls rapports avec les chefs de publication. Ces postes ne semblent donc pas forcément rencontrer un franc succès. En 1953, la rédaction du Lombard échoue à trouver un aide-dessinateur : « Aucune de ces offres de service ne semble pouvoir être retenue. Il est pourtant indispensable que M. Evany puisse compter sur un collaborateur dans le plus proche avenir⁴³⁶ ». Même si l'organisation proposée par les bureaux de dessin est plutôt belge et clairement inspirée par le fonctionnement des studios américains, certains témoignages font penser à une organisation semblable en France. Outre l'espace de travail décrit par Medioni à Vaillant, Claude Soleillant travaillait sur place aux éditions Fleurus. Elle y corrigeait les revues et la mise en page avec deux autres personnes, dont l'un s'occupait de « l'imprimerie, [du] calcul de lignages, plus technique⁴³⁷ ». Toujours aux éditions Fleurus mais à *Cœurs Vaillants* cette fois, Marie-Mad aurait passé trois heures par jour dans les transports pour pouvoir se rendre à son travail⁴³⁸. Cette particularité est peut-être liée à cette maison d'édition, puisque toutes deux travaillent ensuite chez elle quand elles trouvent d'autres employeurs. Angelo di Marco livre toutefois le même récit à propos d'Opera Mundi où il entre en 1948 par l'intermédiaire de Gébé, qu'il rejoint et seconde à l'atelier de dessin où il gagne un salaire mensuel⁴³⁹.

435 Gilles Ratier, « Willy Maltaite alias Will », Bdzoom, avril 2012 [en ligne].

URL : <http://bdzoom.com/48336/interviews/willy-maltaite-alias-will-premiere-partie/>, consulté le 03/03/2015.

436 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 27/01/1953.

437 Entretien avec Claude Soleillant, *op.cit.*

438 *Hop* n° 153, mars 2017, p. 8.

439 *Hop* n° 114, juin 2007, p. 7.

- *Publier ses premiers dessins*

Pour pouvoir se présenter comme professionnels, les dessinateurs accomplissent une série de rituels qui les confortent dans la voie qu'ils ont choisie. L'un d'entre eux consiste à écrire à ses aînés ou à les rencontrer, à l'instar de Mézières qui propose d'abord un projet à Hergé – tout comme Cuvelier –, puis écrit avec ses camarades à Franquin, avant d'aller voir Jijé à Paris. Grâce à l'intermédiaire d'un ami, Jean Chakir reçoit la visite de Géo-Mousseron dans la loge de concierge de sa mère ; le dessinateur de *Vaillant* se prend d'amitié pour lui et lui trouve d'abord un poste à la télévision et à la radio pratique, tandis qu'il commence en parallèle à travailler le bois dans une ébénisterie. C'est ensuite que Géo, qui travaille lui-même à *Vaillant*, le fait entrer à *Caméra 34*, où il fait quelques caricatures de gens célèbres. Les récits de telles rencontres sont nombreux, et semblent indiquer qu'une transmission générationnelle est possible entre les anciens et les nouveaux du dessin, quel que soit le type de dessin qu'ils pratiquent. Qui plus est, les journaux publient parfois des dessins des lecteurs à l'instar de la rubrique « Bouts d'essai » d'*Héroïc-Albums*. Celle-ci sélectionne quelques dessins de Serge Gennaux en 1954, deux ans avant qu'il ne commence sa carrière professionnelle. De lui, nous apprenons qu'il « veut faire carrière dans le dessin », et qu'il fait déjà « de très bonnes études de tête et des croquis d'attitudes solidement charpentés⁴⁴⁰ ». La rédaction ayant déjà « eu le plaisir d'être mise en rapport » avec lui, il est possible qu'il ait proposé des dessins pour publication. Selon la même démarche, *Spirou* ou *Tintin* publient également d'anciens lecteurs qui avaient gagné un concours de dessin organisé par leur rédaction et avaient été ainsi repérés : la lecture des illustrés devient ainsi un préalable à la pratique du métier de dessinateur.

Un autre rituel consiste à prendre un pseudonyme, comme le font la moitié des dessinateurs du corpus. Ce pseudonyme souvent américain laisse transparaître l'engouement pour les dessinateurs d'outre-Atlantique. Il s'agit parfois d'une nécessité éditoriale car la multiplicité des noms permet de laisser croire à une pluralité des collaborateurs – ainsi des nombreuses identités de Maurice Tillieux à *Héroïc-Albums*⁴⁴¹. Pour certains, ce nom d'adoption s'impose au point qu'il m'a été difficile de retrouver leur véritable identité, à l'instar de Pélotsch ou d'Auguste. Ce dernier garde volontairement son anonymat dans toutes les interviews qui sont faites de lui. Le formulaire de la CCIJP permet d'ailleurs de renseigner cette information, qui devient

440 « Bouts d'essai », *Héroïc-Albums* n° 33, août 1954, p. 21.

441 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 34, juillet 1977, p. 12.

alors constitutive de la profession de dessinateur comme de journaliste. Dans leurs demandes de renouvellement, Gus ou Pol Ferjac soulignent de plus en plus nerveusement leur nom d'emprunt, jusqu'à ce que, en 1955, Pol Ferjac (un des piliers du *Canard Enchaîné* né Paul Levain) demande : « Pour la deuxième édition de l'annuaire général, je vous demande de bien vouloir m'y faire figurer à la lettre F, sous mon pseudonyme Pol Ferjac, car pour les professionnels et même pour tout le monde, je ne suis connu que sous ce nom-là⁴⁴² ».

Le rituel crucial consiste toutefois à faire la tournée des rédactions jusqu'à voir certains dessins acceptés, car publier un premier dessin signé dans un journal ou dans un livre édité relève plus du parcours du combattant que de la haie d'honneur. Angelo di Marco raconte ainsi ses débuts – en 1946 pourtant, alors que la demande en dessinateurs est très élevée :

Chaque jour était consacré à un journal, chacun ayant un jour de réception différent. On déposait à la rédaction une pochette contenant cinq ou six dessins et on revenait la chercher la semaine suivante, avec l'espoir que quelques-uns seraient pris, ce qui n'était pas toujours le cas. C'était très déprimant comme système, et, de surcroît, nous perdions notre temps dans les transports en commun et les salles d'attente⁴⁴³.

Parfois, les femmes des dessinateurs se chargent de ce travail. Chakir, au service militaire en Algérie, livre ses dessins à la poste d'Alger et sa femme les apporte aux différents journaux⁴⁴⁴. Ce rituel est à la fois éprouvant et solitaire, car on ne se parle pas beaucoup par ailleurs. Il s'agit avant tout de réussir à se vendre, comme Michelle Daufresne s'en rappelle :

Ce qui est très dur, maintenant quand je revois le périple, surtout quand on n'est pas du tout connue, c'est « allô, voilà, c'est moi » [...]. À *La Semaine de Suzette* je suis arrivée avec un petit carnet et des petits dessins à la plume...[...] Apporter ses dessins c'était le pire. Je me rappelle d'arriver en tremblant comme une feuille, j'ai déjà fait tomber tous mes dessins. Quelques fois, c'est pas toujours très aimable...une rangée de femmes, il n'y a rien de pire. [...] L'éditeur c'est seulement une ou deux personne,

442 CCIJP, Paris, dossier Paul Levain, demande de renouvellement de carte pour 1956, 08/11/1955.

443 *Hop* n° 114, juin 2007, p. 7.

444 Entretien avec Jean Chakir, 09/08/2016.

mais dans les illustrés c'est plusieurs, ils commentaient directement. C'est à chaque fois comme un concours⁴⁴⁵.

Dans cette démarche se joue l'accession objective mais aussi subjective au métier. C'est ainsi que le saisit Ribera quand son dossier est refusé par certains éditeurs qui trouvaient qu'il n'avait « pas encore la tête d'un professionnel⁴⁴⁶ ». Chez tous, on retrouve le vocabulaire du périple, de la requête et d'une organisation hiérarchique où eux-mêmes ne figurent pas en très bonne place. Les rédactions visitées sont ainsi qualifiées de « minables » à la fois par Martial⁴⁴⁷ et par Gotlib⁴⁴⁸. Ces obstacles presque traditionnels sont surmontés grâce à certaines intermissions. La rencontre d'un rédacteur, notamment, peut changer la donne. Gotlib joue ainsi dans une troupe de théâtre avec le fils de Loÿs Pétillet, chez qui il rencontre Pierre Fallot alors en pleine recherche de personnel pour les éditions Édimonde. Selon lui, il a donc été « pistonné⁴⁴⁹ ». Dans le même genre, Mathelot, après plusieurs mois de « porte-à-porte », « aboutit aux éditions Marcel Daubin » qui à son tour l'introduit auprès de Marijac et lui permet d'entrer au *Coq Hardi*⁴⁵⁰. Les dessinateurs répondent également à des annonces : c'est surtout le cas juste après la Seconde Guerre mondiale, alors que la demande est plus forte que l'offre ; ou au début des années 1950 alors que se multiplient les supports de publication. Uderzo lit ainsi dans *France-Soir* que les éditions du Chêne organisent un concours ; il est embauché après que sa bande dessinée a été reçue par la Poste : « c'est l'époque ; la bande dessinée n'étant pas un métier, on ne savait pas comment trouver un dessinateur et le seul moyen était de le chercher par la presse, par les petites annonces⁴⁵¹... ».

Une fois intégrés ces journaux ou ces maisons d'édition, les dessinateurs débutants y rencontrent une hiérarchie des tâches, des fonctions et des positions. De cela, on peut retrouver quelques traces en interrogeant la manière dont les nouveaux dessinateurs agissent et sont traités. Dans les premières lettres que Maurice Parent ou Fred Funcken envoient à Casterman, le ton sobre adopté véhicule toute la déférence due à un supérieur hiérarchique qu'il faut remercier pour avoir bien voulu confier quelques

445 Entretien avec Michelle Daufresne, 12/09/2016.

446 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

447 Patrick Gaumer, « Entretien inédit avec Martial », Bdzoom, janvier 2017 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/70125/interviews/entretien-inedit-avec-martial-par-patrick-gaumer-premiere-partie/>, consulté le 20/02/2015.

448 N. Sadoul, *Gotlib...*, *op. cit.*, p. 20.

449 *Ibid.*, p. 16.

450 *Hop* n° 42, octobre 1987, p. 8.

451 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, *op. cit.*, p. 24.

premiers travaux. Dans le même temps, les nouveaux dessinateurs sont également mis à l'épreuve par les rédactions. Quand Macherot entre à la rédaction du Lombard en 1952, son nom n'est pas encore connu, et à ce titre mal orthographié : « Le conseil décide de mettre M. Macheraux [sic] à l'épreuve sur un "court métrage" avant de lui faire exécuter une histoire à suite⁴⁵² ». Avec Marijac, Auguste est lui aussi « testé » sur le plan technique et humain :

Quand j'apportais une planche à Marijac, il trouvait cela automatiquement mauvais. A seize ou dix-sept ans, tu ne fais pas un truc très bon. Il faisait une correction avec un énorme crayon bleu. Tu passais une nuit ou deux jours sur ta planche à dessin et il te barrait tout ça. Tu repartais en ayant envie de lui foutre tes dessins à travers la tête et quand tu y pensais dans la soirée tu te disais « en effet, c'est exact, c'est vrai »⁴⁵³.

De même, Bretécher rencontre en 1963 Goscinny qui l'invite à dessiner le Facteur Rhésus dans *l'Os à Moelle*, alors qu'elle n'a jusque-là travaillé presque que pour l'édition enfantine. Au vu de son récit, il a cherché à voir l'étendue de ses capacités pour pouvoir ensuite adapter ses commandes, tandis qu'elle s'est retrouvée dans une position d'humilité :

J'ai été flattée de cette proposition, et puis je n'étais pas en position de refuser... Il me faisait dessiner des trucs que je ne savais pas dessiner : un ravalement d'immeuble, par exemple. Je suis nulle pour dessiner un ravalement d'immeuble. D'ailleurs, il n'a pas été content du tout du résultat et il ne me l'a pas envoyé dire, avec courtoisie, comme toujours. Après, il m'a commandé des illustrations pour *Pilote*⁴⁵⁴.

Les entretiens menés *a posteriori* sont tous de la même teneur, à tel point qu'il est difficile de déceler ce qui, dans cette humilité vis-à-vis du travail débutant, tient de la construction discursive. Les dessinateurs désormais installés défendent en effet la qualité de leur travail actuel en soulignant la progression effectuée depuis le début de leur carrière. En réalité, il arrive qu'on leur fasse confiance dès le début, surtout si la demande est forte comme c'est le cas au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Mais quand Franbel explique qu'il s'est vu confier « d'emblée une histoire à suivre », il met

452 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 28/10/1952.

453 *Hop* n° 13, juin 1977, p. 37.

454 Claire Bretécher, citation de la présentation officielle de Dargaud, 2017, [en ligne]. URL : <http://www.dargaud.com/bd/Auteurs/Bretecher-Claire>, consulté le 14/03/2017.

aussi en place une stratégie de défense en minimisant d'emblée son travail de l'époque pour éviter tout jugement de valeur émanant d'autrui :

Je n'en demandais pas tant, j'aurais préféré un petit endroit plus tranquille dans les pages intérieures, le temps de me perfectionner. Alors que là j'étais obligé de travailler sous les feux de la rampe⁴⁵⁵.

- *Où et comment débiter ? La place croissante des illustrés*

Même si des intermissions sont toujours possibles et qu'il n'est pas inutile de rencontrer quelques personnes influentes dans le milieu, les dessinateurs commencent à travailler là où la demande existe. Cette demande est plus forte au sortir de la guerre, une « époque un peu spéciale⁴⁵⁶ » pour Franbel et « formidable⁴⁵⁷ » pour Martial, où le statut de débutant n'est presque pas pénalisant. Par la suite, leur carrière débute sous le signe de la polyvalence puisqu'ils ont plutôt tendance à multiplier les supports pour accroître leurs chances de publications. En parallèle de l'étude générale des trajectoires, des coupes dans le temps peuvent nous permettre de comprendre plus avant comment évolue l'installation dans le métier en France et en Belgique entre 1945 et 1968, depuis le début d'activité (au sens de premier dessin publié) jusqu'à la troisième année d'occupation professionnelle. Pour observer des groupes de taille équivalente, nous étudierons les dessinateurs entrant dans le métier en 1945 et leur activité jusqu'en 1947 ; ceux entrant dans le métier de 1955 à 1957, et leur activité jusqu'en 1959 pour les derniers d'entre eux, et enfin l'intégralité des « Jeunes », qui entrent dans le métier et commencent à travailler entre 1963 et 1968.

Au regard de ces trois coupes, ce qui ressort avec le plus d'évidence est la spécialisation progressive du métier autour des illustrés pour la jeunesse et donc de la bande dessinée en France [tableau 28]. Ainsi, en 1945, deux tiers des dessinateurs français commencent à travailler soit dans la presse adulte, soit dans les maisons d'édition et n'entrent pas dans les illustrés pour la jeunesse les trois années suivantes, même s'ils participent par ailleurs à des revues illustrées pour adultes comme *L'Os à Moelle*, *Paris-Graphique* ou *Cordées*. La génération des « Classiques » français apparaît donc comme une génération qui navigue encore entre les différents métiers possibles sous-entendus sous

455 *Hop* n° 115, septembre 2007, p. 8.

456 *Hop* n° 115, septembre 2007, p. 8.

457 Patrick Gaumer, « Interview inédit avec Martial » [en ligne], *op. cit.*

le syntagme de dessinateur-illustrateur. À ce titre, les trois quarts d'entre eux demandent leur carte de presse.

Tableau 28. Lieu de la première publication des dessinateurs. Trois coupes : dessinateurs commençant à travailler en 1945 ; entre 1955 et 1957 ; entre 1963 et 1967

	Origine	1945	1955-1957	1963-1967	Total
Dans un illustré jeunesse	Français	3	13	8	24
	Belges	5	7	8	20
	Total	8	20	16	44
Dans la presse adulte	Français	11	8	4	23
	Belges	1	-	3	4
	Total	12	8	7	27
Dans une maison d'édition	Français	5	-	-	5
	Belges	2	-	-	
	Total	7	-	-	7
Total	Français	19	21	12	52
	Belges	8	7	11	26
	Total	27	28	23	78

Cette polyvalence les rapproche dans leur parcours des dessinateurs « anciens », comme le montrent les dossiers de demande envoyés à la CCIJP dans les années 1940. Ces dessinateurs mettent en effet en avant à la fois la participation à la presse nationale et régionale et à la presse illustrée pour les adultes et pour la jeunesse. Alain de Saint-Ogan en 1945-1947 fournit ses fiches de paye du supplément jeunesse *France-Soir-Jeudi*, de la *République de Seine-et-Marne* et du *Messager de l'Oise*. De même Manon Iessel, connue pour sa collaboration à *La Semaine de Suzette*, produit également en 1946 la preuve qu'elle travaille à *Paysage et Eaux-Vives*⁴⁵⁸. Les « Modernes » et les « Jeunes » connaissent moins cette polyvalence : plus des deux tiers commencent à travailler dans les illustrés jeunesse et l'ensemble y est embauché dans les trois années qui suivent, alors que disparaît la mention des maisons d'édition. Seule la moitié se risque à demander une carte de presse avant le début des années 1970. De ce point de vue, le parcours de Philippe Druillet, même s'il ne fait pas partie du corpus, n'est pas aussi marginal qu'on aurait pu le penser : certes, il commence dans le milieu de l'édition (chez Losfeld) en 1966 ; mais dès 1969, il rejoint l'équipe de *Pilote* et l'univers des illustrés.

⁴⁵⁸ CCIJP, Paris, dossiers d'Alain Saint-Ogan et de Manon Iessel, demandes de renouvellement pour les années 1945, 1946 et 1947.

La spécialisation semble au contraire déjà installée en Belgique en 1945 : les deux tiers commencent leur carrière dans les illustrés pour la jeunesse, et presque tous entrent dans un illustré pendant les trois années suivantes, comme c'est encore le cas dans les années 1960 pour l'ensemble de la population. Déjà formés dans les ateliers d'autres dessinateurs ou dans les bureaux de dessin, les dessinateurs belges se spécialisent donc plus rapidement qu'en France, même si le paysage professionnel finit par se ressembler à la fin des années soixante. À cette date, travailler dans un illustré, c'est bien souvent travailler comme dessinateur de bandes dessinées et privilégier ce lieu de publications devant tout autre, même si l'image satirique y gagne une place importante [tableaux 29 et 30].

Tableau 29.1. Fonctions exercées par les nouveaux dessinateurs pendant leurs trois premières années d'activité. Trois coupes : trois premières années de 1945 à 1947 ; entre 1955 et 1959 ; entre 1963 et 1968 en valeur absolue et en pourcentages en colonne.

	1945-1947	%	1955-1959	%	1963-1968	%
Bédéiste	8	22 %	22	38 %	29	39 %
Illustrateur-nouvelliste	9	25 %	9	16 %	9	12 %
Dessinateur-rédacteur	7	19 %	10	17 %	8	11 %
Dessinateur de couverture	5	14 %	7	12 %	6	8 %
Dessinateur de jeux/pub	3	8 %	3	5 %	1	1 %
Dessinateur simple	4	11 %	7	12 %	21	28 %
Total des fonctions	36	100 %	58	100 %	74	100 %

Tableau 29.2. Fonctions exercées par les nouveaux dessinateurs pendant leurs trois premières années d'activité. Trois coupes : trois premières années de 1945 à 1947 ; entre 1955 et 1959 ; entre 1963 et 1968 : écarts à l'indépendance.

	1945-1947	1955-59	1963-68
Bédéiste	-1,7	0,1	0,3
Illustrateur-nouvelliste	1,8	0,0	-0,7
Dessinateur-rédacteur	0,5	0,2	-0,8
Dessinateur de couverture	0,3	0,1	-0,5
Dessinateur de jeux / pub	1,5	0,1	-1,4
Dessinateur simple	-1,2	-1,5	3,4

Pour autant, en même temps que ces dessinateurs travaillent dans des illustrés, ils n'ignorent pas totalement les maisons d'édition et la presse adulte. Cette dernière surtout laisse une place importante à l'image et prend en compte, quoique chaque publication à sa manière, les évolutions liées à la bande dessinée et à l'image satirique, ce

qui permet à quelqu'un comme Alain Dubouillon de faire le lien entre *Lui*, *Paris-Match*, *Record* et *Tintin* bien avant que d'entrer au *Progrès* et de se consacrer à la presse quotidienne.

Tableau 30.1. Fonctions exercées par l'ensemble des dessinateurs du corpus lors des trois coupes de 1947 ; 1957 et 1967 ; pourcentages en colonne

	1947	1957	1967
Bédéiste	31 %	34 %	37 %
Illustrateur-nouvelliste	28 %	18 %	4 %
Dessinateur-rédacteur	13 %	19 %	18 %
Dessinateur de couverture	11 %	14 %	15 %
Dessinateur de jeux / publicité	8 %	9 %	8 %
Dessinateur simple	10 %	6 %	19 %
Total des fonctions	100 %	100 %	100 %

Tableau 30.2. Fonctions exercées par l'ensemble des dessinateurs du corpus lors des trois coupes de 1947 ; 1957 et 1967 : écarts à l'indépendance

	1947	1957	1967
Bédéiste	-0,5	0,0	0,4
Illustrateur-nouvelliste	10,4	0,4	-13,9
Dessinateur-rédacteur	-1,0	0,4	0,1
Dessinateur de couverture	-0,7	0,1	0,2
Dessinateur de jeux / publicité	-0,1	0,1	0,0
Dessinateur simple	-0,1	-4,5	7,3

De 1945 à 1968, peu d'illustrés se révèlent être des pôles d'attraction pour les jeunes dessinateurs. Les tableaux 31 à 33 permettent de comparer l'emploi des trois nouvelles cohortes de dessinateurs (« classiques », « modernes » et « jeunes ») pendant leurs trois premières années de travail avec leur emploi en général pendant toute leur carrière jusqu'en 1968, et l'emploi de l'ensemble des dessinateurs pendant la période 1944-1968. À la lecture des pourcentages comme de l'écart à l'indépendance, les trois situations suivent à peu près la même répartition : un journal ne se démarque pas particulièrement comme étant un journal de « débutant ».

Tableau 31.1. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » lors de leur trois premières années d'activité selon leur génération, pourcentages en ligne

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Classiques	1 %	22 %	54 %	17 %	5 %	100 %
Modernes	7 %	31 %	37 %	4 %	20 %	100 %
Jeunes	8 %	57 %	11 %	0 %	24 %	100 %

Tableau 31.2. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » lors de leur trois premières années d'activité selon leur génération : écarts à l'indépendance

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
Classiques	-4,4	-4,8	9,1	16,2	-10,0
Modernes	1,4	-0,1	-0,1	-4,1	2,6
Jeunes	1,1	13,0	-14,6	-5,7	3,4

Tableau 32.1. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » pendant toute leur carrière, pourcentages en ligne

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
Classiques	5 %	27 %	43 %	8 %	16 %	100 %
Modernes	7 %	34 %	33 %	4 %	23 %	100 %
Jeunes	7 %	63 %	7 %	1 %	22 %	100 %

Tableau 32.2. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » pendant toute leur carrière : écarts à l'indépendance

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
Classiques	-1,4	-7,0	10,5	8,2	-4,6
Modernes	1,7	1,3	-4,7	-8,0	6,0
Jeunes	0,3	34,3	-27,0	-4,9	0,6

Tableau 33.1. Illustrés fréquentés par l'ensemble des dessinateurs selon les trois périodes d'activité après-guerre : 1944-1950 ; 1951-1962 ; 1963-1968 , pourcentages en ligne

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne	Total
1944-1950	3 %	22 %	52 %	12 %	10 %	100 %
1951-1962	4 %	25 %	47 %	8 %	16 %	100 %
1963-1968	8 %	35 %	30 %	1 %	27 %	100 %

Tableau 33.2. Illustrés fréquentés par l'ensemble des dessinateurs selon les trois périodes d'activité après-guerre : 1944-1950 ; 1951-1962 ; 1963-1968 ; écarts à l'indépendance

	Adulte	Belge	Catholique	Américanisé	Moderne
1944-1950	-4,0	-5,9	10,5	27,8	-20,8
1951-1962	-1,7	-1,3	3,3	0,4	-1,5
1963-1968	16,3	17,8	-37,3	-39,6	42,8

Quelques différences permettent toutefois de comprendre l'organisation des illustrés à cette époque. D'abord, les dessinateurs débutants « classiques » trouvent leurs premiers débouchés dans les illustrés américanisés : un éditeur comme Marijac a notamment à cœur de dénicher de nouveaux talents. De plus, les illustrés belges, représentés avant tout par *Tintin* et *Spirou*, embauchent moins de dessinateurs « jeunes » au début de leur carrière que quand ceux-ci ont un peu plus d'expérience : ce sont plutôt les illustrés à moindre tirage des éditions Dupuis et du Lombard qui accueillent les débutants directement associés aux bureaux de dessin. Au même moment, les illustrés modernes embauchent autant de dessinateurs débutants que de dessinateurs installés. *Pilote*, par exemple, ne recrute des dessinateurs débutants que parmi la « jeune » génération, tablant par ailleurs sur des individus déjà réputés de la génération « Classique » qui participent largement au journal pendant la période. Enfin, alors que les illustrés catholiques sont en perte de vitesse sur le marché et perdent de leur attractivité pour les dessinateurs déjà installés, ils restent plus longtemps un débouché possible pour les dessinateurs débutants. La hiérarchie de valeur entre ces différents illustrés existe donc, même s'ils appartiennent à des univers de publication différents.

L'étude approfondie des coupes confirme avec des noms de périodiques les grandes tendances des tableaux 31 à 33 concernant les journaux de débutants : de 1945 à 1947 en France, le journal américanisé *O.K.* est le premier lieu d'embauche devant *Cœurs Vaillants*, pourtant le journal qui emploie alors le plus de dessinateurs dans leur ensemble (même si celui-ci suit, avec d'autres illustrés catholiques). *Vaillant* prend largement sa suite pour la période 1955-1959 : presque toutes les participations à ce journal sont le fait de néo-dessinateurs. *Fripounet et Marisette* et *Cœurs Vaillants* sont encore importants mais ils n'attirent pas plus de nouveaux dessinateurs que de dessinateurs confirmés. Enfin, c'est *Pilote* qui tient le rôle d'illustré d'accueil de 1963 à 1967, même s'il est encore secondé par *Vaillant*. En Belgique, pendant toute cette période, *Héroïc-Albums* représente beaucoup plus les débutants que *Tintin* et *Spirou* qui n'attirent les nouveaux dessinateurs qu'à la hauteur de l'ensemble de la population.

La plupart des dessinateurs commencent donc à travailler là où on propose de les payer, et ce quelles que soient leurs idéologies personnelles. À la Libération, *Vaillant*, la revue communiste recrute même Erik, Jean Ache, Poïvet ou Liquois parmi les anciens du

journal pro-nazi le *Téméraire*⁴⁵⁹. Chakir, qui a fréquenté le patronage toute son enfance, commence également dans des publications communistes et ne songe pas à refuser, même s'il s'inquiète de cet écart :

[Géo-Mousseron] m'a pris un dessin, il est allé le porter lui-même au journal *Radio-Liberté*, qui était un journal communiste, et il a été publié. J'achète trois numéros du journal et je vais le présenter au Père Marco, timidement, en me disant « Qu'est-ce qu'il va penser de moi ? » et il me dit « C'est très bien au contraire, continue comme ça ». Après je travaillais au stencil et je faisais des pages pour le patronage⁴⁶⁰.

Certes, Hergé est d'abord publié à *Vingtième Siècle* grâce à l'Abbé Norbert Wallez, dans la lignée de son éducation scoute et catholique, qui prépare les dessinateurs belges en général à travailler dans des maisons d'édition qui, toutes, se réclament du catholicisme social. Mais aucun dessinateur ne dit avoir préféré publier dans un journal catholique pour des raisons religieuses. À l'inverse, Ribera se réjouit plutôt de sa liberté de choix par rapport à l'Espagne franquiste, répétant le mot de manière presque incantatoire : « À Paris tu peux aller partout, tu as le choix, si tu veux aller chez les communistes, les fascistes, les anarchistes, tu n'as que le choix et c'est toi qui fais le choix⁴⁶¹ ». En définitive, le choix préférentiel se fait plus tard dans la carrière. Jacques Cardon, par exemple, visait *L'Humanité* :

Je regardais un peu dans les kiosques et les dépôts de journaux où je pouvais placer des dessins, des petits journaux d'humour...Bon c'était pas tout à fait ma tasse de thé. Alors, j'ai rencontré du monde à *France-Soir*, je me suis attaqué au *Crime ne paie pas*. Ensuite, le monde ouvrier importait beaucoup pour moi parce que j'avais été ouvrier, donc je suis allé voir à *L'Humanité dimanche*, en me disant que j'allais m'adresser à mes copains de l'arsenal, je pouvais dessiner sur la vie prolétarienne⁴⁶².

Arnal porte lui aussi son choix sur *Vaillant* de manière tout à fait politique, d'autant que ce sont les comités communistes d'aide aux réfugiés républicains qui lui présentent René Moreu à son retour des camps, lui permettant d'abord de publier des strips à

459 Pascal Ory, *Le petit nazi illustré : vie et survie du Téméraire (1943-1944)*, Paris, Nautilus, 2002. Ceci dit, parmi eux, seul Liquois avait publié des récits ouvertement antisémites et pro-nazis dans ce journal, et il est d'ailleurs finalement renvoyé du journal en 1946, ainsi que refusé au *Coq Hardi*, dirigé par l'ancien résistant Marjic.

460 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

461 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

462 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

*L'Humanité*⁴⁶³. L'histoire est semblable pour Eduardo Coelho, qui publie pour *Vaillant* après avoir fui la dictature de Salazar en 1953, ou pour Jacques Kamb qui lui aussi, alterne entre *Vaillant*, *L'Humanité* et *La Nouvelle Vie ouvrière*⁴⁶⁴. Ces récits sont toutefois plus de l'ordre de l'exception que de la norme.

Le choix des premiers lieux de publications semble en revanche être guidé par l'âge, l'origine ou le genre des dessinateurs. Du point de vue des illustrés, on a vu notamment la surreprésentation des étrangers, et surtout des Espagnols, à *Vaillant* et à *Pilote*, tandis que les « Jeunes » en général sont plus nombreux dans les illustrés modernes et les « Anciens » dans les illustrés catholiques. Les choix sont donc liés à l'évolution des espaces de publication, qui relève autant de données chronologiques que géographiques.

Tableau 34. Premier illustré fréquenté par les dessinatrices commençant à travailler après 1944

Illustrés	Genre supposé des lecteurs	Idéologie	Premier illustré après la 2GM
<i>Bayard</i>	Garçons	Catholique	1
<i>Coeurs Vaillants</i>	Garçons	Catholique	3
<i>Record</i>	Garçons	Catholique	1
Total garçons catholique			5
<i>Vaillant</i>	Garçons	Communiste	1
<i>Le Journal de Mickey</i>	Garçons	Laïc	1
<i>O.K.</i>	Garçons	Laïc	1
<i>Coq Hardi</i>	Garçons	Laïc	1
Total laïc			4
Total garçons			9
<i>Fripounet et Marisette</i>	Mixte	Catholique	3
<i>Hara-Kiri</i>	Mixte	Laïc	1
Total mixte			4
<i>La Semaine de Suzette</i>	Filles	Catholique	13
<i>Lisette</i>	Filles	Catholique	5
<i>Bernadette</i>	Filles	Catholique	4
<i>Annette</i>	Filles	Catholique	1
Total filles catholiques			23

De ce point de vue, les débuts de carrière des femmes du corpus prêtent à réflexion : une écrasante majorité d'entre elles commencent puis exercent presque la totalité de leur vie

463 P. Guillen, *José Cabrero Arnal*, op. cit.

464 M. Rannou, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, op. cit., p. 18-20.

dans des illustrés catholiques et encore plus dans ceux pour fillettes [tableaux 34 et 35]. *La Semaine de Suzette*, *Fillette*, *Lisette* et *Bernadette* sont des héritières de publications paraissant déjà avant la guerre et qui délaissent peu à peu les récits hagiographiques au profit des récits d'aventure dessinés. En 1957, *Bernadette* présente une équipe de dessinateurs et de rédacteurs composée de trois hommes (Mixi-Bérel, Tiky et Jacques Remise) et trois femmes (Manon Iessel, Janine Janvier et Janine Lay), signe d'équipes rédactionnelles mixtes et présentées sans hiérarchie⁴⁶⁵. Certes, les dessinateurs masculins restent majoritaires dans l'ensemble de ces illustrés, mais ils sont moins présents dans ceux spécialisés pour le public féminin catholiques qu'ailleurs [tableaux 35 et 36].

Tableau 35. Fréquentation des illustrés catholiques selon le genre des dessinateurs pendant toute leur carrière, pourcentages en ligne

Illustrés	Dessinatrice	Dessinateurs	Total
<i>Bayard</i>	7 %	93 %	100 %
<i>Coeurs Vaillants</i>	7 %	93 %	100 %
<i>Pierrot</i>	5 %	95 %	100 %
<i>Record</i>	6 %	94 %	100 %
<i>Paul et Mic</i>	0 %	100 %	100 %
Total garçons	6 %	94 %	100 %
<i>Fripounet et Marisette</i>	17 %	83 %	100 %
Total mixte	17 %	83 %	100 %
<i>La Semaine de Suzette</i>	36 %	64 %	100 %
<i>Lisette</i>	27 %	73 %	100 %
<i>Bernadette</i>	36 %	64 %	100 %
<i>Fillette</i>	5 %	95 %	100 %
Total filles catholiques	28 %	72 %	100 %
Total illustrés	17 %	83 %	100 %

Tableau 36. Fréquentation des illustrés non-catholiques selon le genre des dessinateurs pendant toute leur carrière, en ligne

Illustrés	Dessinatrice	Dessinateurs	Total
<i>Annette</i>	7	0	7
<i>Line</i>	4	52	56
<i>Mireille</i>	0	37	37

Qui plus est, il existe une solide répartition des rôles. Claude Soleillant explique par exemple : « Je dessinais beaucoup de petits personnages pour les enfants, les ours en

⁴⁶⁵ *Bernadette* n° 68, 13/10/1957.

peluche, les jouets, les oiseaux. Chez les garçons c'était plutôt les voitures, les moteurs⁴⁶⁶ ». Ribera la reprend également : « Pour *Bernadette, Lisette*, ça marchait, mais je forçais un peu. Ça ne sortait pas directement de ma plume, et en plus pour des filles...le mystère profond. Je ne m'en tirais pas toujours correctement⁴⁶⁷ ». Toutefois, parmi ces illustrés, seule *Bernadette* passe la barre des années 1960 et les dessinatrices trouvent ailleurs des débouchés. *Annette*, qui est créé en Belgique juste après-guerre, embauche de jeunes dessinatrices qui ne continuent pas toujours leurs carrières dans les années 1950. Par la suite sont créés des illustrés féminins qui n'offrent pas d'emploi aux dessinatrices : *Line* (qui est liée à *Tintin*) et *Mireille*, plus modernes, n'ont presque pas (ou pas du tout) de collaboratrices [tableau 36]. En créant *Mireille*, Marijac a alors en tête d'imposer un magazine plus dynamique « plus en prise sur l'actualité de ce début des années 1950⁴⁶⁸ » et proposant des bandes dessinées de qualité. Il semble donc que, au fur et à mesure que ces illustrés se singularisent et font de la bande dessinée un outil de cette singularité, ils excluent les femmes qui, pourtant, dessinaient jusque-là des bandes dessinées dans les illustrés catholiques. Les commentateurs historiques de la bande dessinée relaient cette idée : ainsi, Michel Denni met la résurrection de *Fillette* après la guerre sur le compte de Giffey, Calvo, Pellos ou Mat et ne cite aucune collaboratrice féminine⁴⁶⁹. Jusque dans les années 1950, les dessinatrices débutantes se rendaient donc dans les illustrés féminins catholiques pour commencer leur carrière ; à partir de la fin des années 1950, ces dessinatrices n'ont plus ce débouché et se dirigent vers d'autres secteurs de l'édition. De ce point de vue, Suzanne André, Claire Bretécher, Liliane Funcken et Madeleine Berthélémy font exception par rapport à leurs consœurs puisqu'elles travaillent dans des illustrés pour garçons ou des illustrés modernes. Notons par ailleurs que Suzanne André, avec son « histoire des travailleurs » publiée en 1947-1948 dans *Le Peuple* ou Liliane Funcken et sa série de livres sur *L'Uniforme et les armes* ne choisissent des sujets ni apolitiques ni proches des intérêts perçus comme féminins.

Pour finir, à lire les tableaux 29 et 30, les fonctions ne semblent pas différer grandement entre les néo-dessinateurs et les dessinateurs investis, sinon que la répartition des rubriques est plus équilibrée pour les dessinateurs débutants, qui se

466 Entretien avec Claude Soleillant, *op. cit.*

467 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

468 Michel Denni, « Mireille, premier partie », BDZoom, avril 2015, [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/85937/patrimoine/mireille-un-hebdomadaire-pour-le-lectorat-juvenile-feminin%E2%80%A6-quatrieme-et-derniere-partie/>, consulté le 14/03/2017.

469 Michel Denni, « Fillette », *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 90, Hiver 1999-2000, p. 25-29.

voient donc confier moins de bandes dessinées et surtout plus d'illustrations de nouvelles et de dessins uniques⁴⁷⁰. Pour les dessinateurs des années 1940, il est plus rare de commencer dans la bande dessinée, mais l'équilibre est retrouvé aux deux décennies suivantes, voire dépassé : dès les années 1950, on n'embauche plus les dessinateurs pour travailler dans les illustrés mais pour y faire de la bande dessinée, et on ne confie plus uniquement les histoires les plus prestigieuses – les histoires à suivre – aux dessinateurs chevronnés. Si on regarde le corollaire de la bande dessinée, l'illustration, on se rend compte grâce aux écarts à l'indépendance que les dessinateurs débutants sont moins portés à en faire que leurs aînés au début de la période, mais aussi moins portés à la délaissier à la fin : il apparaît clairement qu'on continue à leur confier l'équilibre des rubriques dans le journal. La signature des dessinateurs installés leur sert de passe-droit très relatif : à partir des années 1950, alors que les éditeurs ne font plus feu de tout bois pour remplir leurs pages, ils dessinent légèrement plus de couvertures, plus prestigieuses et mieux payées. Si les jeux et exercices de rédaction leur sont plus aisément attribués, c'est parce qu'ils sont les seuls à les signer. À partir de la multiplication des bureaux de dessin dans les années 1950, il est en effet difficile de faire le compte des dessinateurs en charge des jeux et des rubriques rédactionnelles, typiques des travaux de débutants parce que ce travail est souvent fait de manière anonyme dans les bureaux de dessin : aucune signature dans *Spirou* n'indique par exemple que Louis Salvérius était en charge des grilles de mots croisés entre 1956 et 1957.

Alors qu'ils publient leurs premiers dessins, les dessinateurs-illustrateurs en sont rarement à leurs coups d'essai : ils travaillent déjà dans une entreprise du dessin, qu'elle soit industrielle ou publicitaire, et cette première étape dans le métier est un indice de leur polyvalence. Elle nous pousse à étudier le monde du dessin dans sa totalité comme un espace de travail qui fonctionne avec une hiérarchie spécifique, où la transmission générationnelle a toute sa place. Commencent toutefois à apparaître à partir de la fin de la guerre des dessinateurs qui cherchent à se lancer directement dans la bande dessinée en passant par la filière du dessin animé ou des bureaux de dessin, puis en choisissant les illustrés comme point de chute. De même, la place dédiée au dessin d'humour dans les illustrés et la presse semble de plus en plus importante. Face à ces spécialisations naissantes, le qualificatif de « dessinateur-illustrateur » perd donc de son caractère

470 Pour faciliter la lecture, les pourcentages des participations sont indiqués pour le tableau 29, même si les totaux, surtout pour la première période, sont en dessous de 100 individus.

englobant. Pour reprendre les termes d'Andrew Abbot, des savoirs particuliers émergent tandis que la division des tâches s'accroît et les professionnels émettent donc des revendications spécifiques. Pour autant, à l'intérieur des illustrés, la polyvalence est toujours de mise : qu'ils alternent entre différents supports ou différentes manières de dessiner, ce sont surtout les dessinateurs débutants qui maintiennent un équilibre dans le milieu du dessin et ses productions. Un des signes d'installation des dessinateurs dans le métier peut donc être la capacité à négocier le faisceau de tâches qui leur est attribué, voire à se spécialiser s'ils le souhaitent⁴⁷¹. Ainsi, ils définissent ce qui, selon eux, correspond aux tâches propres à leur métier. Contrairement aux dessinateurs débutants soumis à leurs collaborateurs, les dessinateurs installés peuvent, par le travail qu'ils accomplissent, participer à la définition de leur profession.

2.2. Appartenances

Avec l'installation dans le métier se construisent une série d'appartenances : appartenance à un des trois espaces du dessin (l'espace de l'édition, l'espace de la presse adulte et l'espace des illustrés proposant de la bande dessinée) qui se lit de plus en plus tôt dans les carrières ; appartenance à un type de publications voire à une maison ; appartenance enfin à un style spécifique. Ces appartenances organisent la polyvalence des acteurs : un dessinateur uniquement politique est embauché par plusieurs journaux ; un dessinateur appartenant à une maison est au contraire appelé à participer à celle-ci de toutes les manières possibles. Trois positions sont courantes dans le déroulé d'une carrière : d'une part, les dessinateurs appartenant à une institution et surtout à un illustré tâtent pour la plupart de tous les terrains du dessin – comme le début de leur carrière le laissait présager – mais se définissent malgré tout de plus en plus, eux aussi, comme des dessinateurs de bande dessinée ; d'autre part, les dessinateurs repérés comme faiseurs de petits mickeys sont souvent appelés sur tous les fronts ; enfin, les dessinateurs qui ne dessinent jamais de bande dessinée disparaissent peu à peu des illustrés pour exercer soit dans le dessin de presse, soit dans l'illustration éditoriale, en variant toutefois les maisons. À travers les trajectoires des dessinateurs, ce sont donc aussi les espaces de publication qui se dessinent.

471 L'expression « faisceau de tâches » fait aussi référence à un article d'Everett C. Hughes : « Pour étudier le travail des infirmières », dans E.C. Hughes (ed.) *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, éditions de l'EHESS, 1996, p. 69-73. Les professionnels négocient les tâches qu'ils doivent honorer parce que celles-ci sont hiérarchisées.

2.2.1. Appartenir à une maison

- *La liberté sous contrainte*

Qu'il s'agisse d'une maison d'édition, d'un organe de presse adulte ou d'un illustré, la question de la « pratique ambulante⁴⁷² » ou de l'appartenance à une maison est cruciale pour comprendre l'organisation des carrières. *A priori*, le stade de l'implantation dans une maison semble plutôt correspondre à un moment bien installé dans la carrière, où il est désormais possible de ne plus dépendre de lieux de publications différents. Parmi les anciennes générations, la Vieille Garde participe ainsi à nettement moins d'illustrés après-guerre que leurs successeurs alors que les « Classiques », qui commencent à travailler juste après-guerre, fréquentent presque le double d'illustrés [tableau 37].

Tableau 37. Moyenne du nombre d'illustrés et de types d'illustrés fréquentés et moyenne du nombre de fonctions exercées par les dessinateurs selon la génération

	Vieille-Garde	Anciens	Anciens classiques	ANCIENS	CLASSIQUES	Modernes	Jeunes	MOD/ JEUNES
Illustrés	2,8	3,4	3,5	3,3	4,3	3	1,9	2,8
Type d'illustrés	1,6	1,9	2	1,9	2,3	1,9	1,5	1,8
Fonctions exercées	2,9	3,6	3,9	3,6	4,3	3,8	2,7	3,1

Après plusieurs années de tâtonnements, Siné est ainsi reconnu pour ses *Portées de chats* publiées chez Jean-Jacques Pauvert en 1958 et embauché la même année à *l'Express*. Le fait qu'il décide d'en démissionner en 1962, exaspéré tant par la censure de ses dessins que par le ton adopté par les rédacteurs de la revue pour traiter des débuts de la république algérienne, montre par la négative qu'il est vraiment un dessinateur attaché du journal, même s'il n'est pas pour autant salarié. Son dossier à la CCIJP nous apprend d'ailleurs qu'il bénéficie des primes et des augmentations annuelles dévolues à tous les collaborateurs de la revue⁴⁷³. De manière semblable, le couple Naret-Dauphin est intimement lié à *L'Humanité*, tandis que « Jacques Martin a dit que le journal *Tintin* devait être rebaptisé en journal des Funcken. Chaque fois qu'il fallait boucher les trous, qu'un dessinateur était malade...on [les] appelait⁴⁷⁴ ». En 1952, le conseil hebdomadaire de

472 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 30 et sq.

473 CCIJP, Paris, dossier Maurice Sinet (Siné).

474 *Hop* n° 80, juillet 1998, p. 9.

Tintin note d'ailleurs en marge de leur discussion qu'il faut « demander des couvertures passe-partout à de Moor, Panis, Weinberg, Funcken⁴⁷⁵ » pour assurer le bon fonctionnement du journal quel que soit le sujet abordé. Cette relation d'exclusivité avec les éditions du Lombard ne satisfait d'ailleurs pas toujours le couple Funcken, puisqu'elle les met « chaque fois en retard sur [leurs] propres projets⁴⁷⁶ ». Dans ce cadre, leurs relations avec Casterman est questionnée pendant de longs échanges où ils doivent rappeler :

Nous avons un contrat d'exclusivité avec Les éditions du Lombard. Nous sommes toujours disposés à travailler pour vous mais, comme vous le savez, notre planning est fort chargé et il ne faut pas que nos travaux pour Les éditions du Lombard souffrent d'une surcharge, et d'autre part, il faut que vous-même ne souffriez pas de retards dans les livraisons. [...] Nous préférons que, étant donné notre contrat d'exclusivité, vous vous mettiez en rapport direct avec Monsieur Leblanc et que vous lui soumettiez la liste des différents ouvrages dont vous aimeriez nous confier l'illustration⁴⁷⁷.

Debraine contacte à la suite de cette lettre le Lombard, qui accepte cette collaboration ; en échange, Casterman augmente les tarifs du couple. De manière semblable, à plusieurs reprises dans leurs échanges avec Casterman, René Follet et Élisabeth Ivanovsky refusent ou repoussent des travaux pour en privilégier d'autres, sans chercher à se justifier plus avant.

À l'inverse, les maisons peuvent aussi chercher la collaboration exclusive de dessinateurs débutants prêts à accepter des projets tous très différents et à se plier au style de la maison qui les embauche. Les « Modernes » et surtout les « Jeunes » participent donc à nettement moins d'illustrés que leurs aînés [tableau 37]. Hachel délaisse ainsi quelque peu *Tintin* au profit d'un quotidien liégeois, *La Wallonie*, qu'il contacte après que le journal a publié en 1967 un article très flatteur, promettant que « son humour très spécial le hissera dans quelques années au pavois de la gloire⁴⁷⁸ » :

Tout est différent, avec mon premier journal quotidien liégeois, j'avais vraiment des rapports privilégiés, ils ne pensaient pas pouvoir s'offrir une collaboration

475 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 24/09/1952.

476 *Hop* n° 80, juillet 1998, p. 9.

477 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Liliane et Fred Funcken à Jean Debraine, 23/01/1959.

478 J. Wathieu, « Retenez le nom de ce Liégeois, son humour très spécial le hissera dans quelques années au pavois de la gloire », *La Wallonie*, 16/02/1967.

extérieure comme ça, j'étais le seul dessinateur. [...] Il leur fallait 40 illustrations pour un roman tous les samedis par exemple. [...] On avait des relations très très bonnes parce que j'étais leur seul dessinateur. Régulièrement j'avais leur rédac-chef au bout du fil. Et on a fait des beaux projets ensemble⁴⁷⁹.

Julio Ribera décrit ces relations d'exclusivité avec optimisme, en particulier dans le cadre d'une rédaction, où le dessinateur peut se sentir en charge de la fabrication du journal :

À partir du moment où on a fait des choses qui marchent, dans l'esprit de la maison, tout changeait. Il n'y avait pas de moment où on disait « tu fais partie de la rédaction », mais on sentait que peu à peu ça venait, et vous aviez le droit de parler positivement ou négativement de tout ce que vous vouliez⁴⁸⁰.

Bien entendu, ces relations peuvent aisément se tendre et se rompre. C'est le cas par exemple de Maurice Parent, dont la déférence envers Louis-Robert Casterman est proportionnelle à son besoin d'une rémunération régulière. Il accepte tous les projets d'encyclopédie et d'illustrations qui lui sont faits de 1956 à 1960, mais, alors qu'il est appointé à l'*Auto-Journal*, il perd sa place privilégiée dans la maison d'édition parce que son style ne convient plus. Dès 1960, Leblanc fait preuve de réserve :

Je suis assez déçu de ces dessins. Les premiers qu'il nous avait montrés étaient exécutés à la gouache – ceux-ci sont faits à l'encre de chine, de couleur. C'est totalement différent. Autant (à mon avis) ils me paraissaient amusants et susceptibles de faire une bonne vente, autant ceux-ci me semblent ternes et lourds, – et certains même un peu prétentieux. [...] Je suppose que Parent a voulu faire du moderne, ce qui n'est pas tout à fait son genre⁴⁸¹.

N'est-ce pas le genre de Parent ou pas celui de la maison ? En 1964, Parent essaye de se rapprocher de nouveau de la maison d'édition en proposant un « tout autre style, de genre bien différent (je le pense moderne et très personnel) enfin sans aucun rapport avec les encyclopédies⁴⁸² », dont Leblanc pense qu'il n'est toujours pas de nature à intéresser la maison. Et Casterman de conclure dans une lettre qui semble d'autant plus être de rupture qu'elle est la dernière du dossier :

479 Entretien avec Hachel, *op. cit.*

480 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

481 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Raymond Leblanc à Louis-Robert Casterman à propos d'*Oscar et Bigoudi*, 01/07/1960.

482 *Ibid*, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman à propos de *La vie sauvage*, 24/08/1964.

À vous parler très franchement, j'ai été quelque peu désorienté en examinant votre nouvelle technique. Sans doute présente-t-elle beaucoup d'originalité mais le résultat final n'en est pas moins à mon humble avis un peu confus parfois, et moins en accord avec le goût des jeunes en général que vos productions antérieures de style traditionnel. [...] Nous devons obligatoirement orienter nos productions dans le sens d'une variété la plus grande possible⁴⁸³.

Dans sa correspondance, Casterman se comporte comme un professionnel au sens où l'entend Andrew Abbott : il est capable de diagnostiquer un problème (ce qui ne fonctionne pas dans la nouvelle technique de Parent), d'évaluer les solutions possibles et de proposer un traitement du problème (se séparer du dessinateur s'il ne revient pas à son outil et sa technique traditionnels)⁴⁸⁴. Ce comportement est également attendu des dessinateurs professionnels.

Pour un dessinateur, ce type d'appartenance implique donc, outre une certaine polyvalence pour pouvoir accomplir tous les travaux qui lui sont alloués, qu'il se conforme à un style. En d'autres termes, la maîtrise du « style » devient une composante du « savoir professionnel » spécifique au métier, qui permet de définir les bornes de la profession et qui évolue avec le temps, le marché et les générations. Ce style peut être celui de la maison, à moins que les éditeurs n'aient repéré un style qu'ils pensent convenir au dessinateur. Au regard du peu de liberté créatrice que cela implique, il est plus facile de recruter des jeunes dessinateurs. Richard Medioni rappelle ainsi qu'à *Vaillant*, le dessinateur ne se présente pas « un beau jour au siège d'un journal et propose une série parfaitement au point que la rédaction publie telle quelle » ; il se plie aux demandes de la rédaction qui :

définit sa ligne éditoriale, le public visé, les proportions entre les séries comiques, réalistes et le rédactionnel, les genres qu'elle souhaite publier. [...] C'est en fonction de cette ligne éditoriale que la collaboration avec un scénariste ou un dessinateur peut commencer. Chez *Vaillant*, les scénaristes travaillant pour la plupart à la rédaction même, les histoires proposées correspondent très exactement à ce qui est souhaité [...]. Pour un dessinateur réaliste qui se présente au journal ou que l'on contacte, cela se passe un peu différemment. D'abord, la rédaction choisit ou non de l'inclure dans l'équipe en fonction de ses goûts et des besoins. Un scénario est

483 *Ibid*, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 12/11/1964.

484 A.D. Abbott, *The system of professions*, *op. cit.*, p. 35 et sq.

proposé au dessinateur et des planches d'essai permettent aux auteurs et à la rédaction de se mettre d'accord. Pour un dessinateur comique, qui réalise lui-même ses scénarios, on peut soit accepter d'emblée ce qu'il nous propose, soit lui faire une demande compatible avec son style et son type d'humour⁴⁸⁵.

Dans la même veine, Hergé décide à propos de Tibet qu'il est meilleur dans le dessin humoristique que réaliste⁴⁸⁶. Là où les commentateurs sont tentés de voir l'expression de soi dans la construction personnelle d'une œuvre, la majorité des dessinateurs construisent donc leur carrière en fonction des commandes éditoriales, comme l'explique clairement Julio Ribera :

On m'a donné un truc à faire, et si ça convenait à la maison vous étiez admis sans qu'on vous le dise, et sinon, y avait rien à faire. C'est comme ça que je n'ai jamais travaillé pour les curés, parce que ce que je faisais ne plaisait pas aux curés. Pour *Bernadette*, *Lisette*, ça marchait, mais je forçais un peu. [...] *Vaillant* c'était un peu différent, parce qu'ils avaient une doctrine. Si vous teniez dans cette doctrine vous aviez entière liberté, mais si vous vouliez traiter de problèmes religieux, ou de foi, ou de vieux, il fallait beaucoup réfléchir⁴⁸⁷.

L'exemple paradigmatique est peut-être Jijé, qui se plie aux demandes de Dupuis en prenant la relève de Rob-Vel au pied levé mais n'en forme pas moins, avec Franquin, Morris et Peyo, la génération de dessinateurs qui lui succèdent et qui font avec lui le succès du journal. Il trouve ainsi un juste milieu entre le « sens commercial certain » de Dupuis et une « liberté d'inspiration⁴⁸⁸ ». Parlant également de *Spirou*, Derib montre que ces conditions de travail sont toujours d'actualité à la fin des années 1960, quand « les gens ne supportaient pas qu'on vienne leur montrer un truc qui était déjà terminé, fait en dehors de l'avis du rédacteur-en-chef, en dehors de tout conseil pris à la rédaction⁴⁸⁹ ». Comme on peut le lire au ton quelque peu vindicatif de Derib, cette assignation à un style ou aux besoins du moment n'est pas toujours bien vécue. Mézières s'en plaint, pour qui la participation à *Fripounet et Marisette* ou *Bayard* a été source de stagnation parce qu'il devait se limiter à leur style « sans ambitions » : « On nous donnait

485 R. Medioni, « *Mon camarade* », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, op. cit., p. 250.

486 Ainsi, à propos de « Ricochet et le mauvais œil » d'André Duchâteau, le conseil de rédaction de *Tintin* note « L'intrigue en est bonne, mais elle manque totalement d'éléments humoristiques et, par conséquent, ne convient pas spécialement à Tibet », comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 01/03/1955.

487 Entretien avec Julio Ribera, op. cit.

488 *Schtroumpf - les cahiers de la bande dessinée* n° 39, janvier 1979, p. 7.

489 *Schtroumpf - les cahiers de la bande dessinée* n° 50, juin 1981, p. 8.

une feuille de papier mal tapée résumant le texte dans la page... et “tu me fais trois illustrations dessus”, avec un gentil petit garçon et une gentille petite fille⁴⁹⁰ ». Des journaux comme *Pilote* ou *Hara-Kiri* permettent toutefois de sortir de ce cadre extrêmement contraignant, en partie parce que les rédacteurs font montre d’une véritable exigence éditoriale et attendent des dessinateurs qu’ils s’impliquent vraiment dans la fabrication du journal. C’est ainsi que pour Ribera, avec Goscinny :

C’était beaucoup plus ouvert, mais au même moment y avait plus de responsabilité, parce que la moindre chose qui n’était pas correctement faite ne passerait pas chez Goscinny. Une fois qu’on a travaillé à plusieurs reprises dans une revue comme *Pilote*, on sentait qu’on vous regardait autrement et on vous demandait si vous pouviez passer à la réunion du lundi matin. Fallait se préparer, ça voulait dire qu’on allait vous donner autre chose⁴⁹¹.

Pourtant, aussi moderne que puisse être le fonctionnement de *Pilote*, les dessinateurs doivent là aussi se plier aux exigences du journal et à sa ligne éditoriale, à l’instar de Mézières :

Quand je suis rentré Goscinny m’a sorti un scénario tout prêt de 30 pages... J’ai illustré Reiser...Reiser, dessiné par Mézières, c’est pas très concluant ! C’était pas bien du tout, tout ça c’était très frustrant, y avait du boulot pour des années mais... je me voyais devenir comme Chakir. Il a jamais envie de casser un peu le moule. Il faisait douze pages par numéro dans *Pilote* alors évidemment ça rapportait... Et moi ça me convenait pas. Moi je sentais que j’allais partir pour des choses qui me plaisaient pas⁴⁹².

Dans l’entretien mené avec lui, Mézières a en effet cité quelques fois Chakir comme un contre-exemple parce qu’il obéissait aux directives, appréhendant son métier avant tout comme une source de rémunération plutôt que comme un lieu possible d’épanouissement créatif.

Développer sa propre série permet de faire face à ces contraintes, voire de se les approprier. C’est ce que font Mézières et Christin en créant *Valérian et Laureline* :

490 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

491 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

492 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

Le western on voulait pas parce qu'il y en avait partout... Les histoires de flics, militaires, non merci. On était passionnés de SF, personne n'en faisait, alors on voulait essayer. Et on a dessiné une nana ! [...] J'ai fait des brouilles avec tout le monde, ça me plaisait pas, je voulais me lancer dans une longue histoire, bien que y avait pas d'albums à l'époque – et on s'est lancés dans notre première 30 pages⁴⁹³.

Le signe de réussite le plus évident à l'intérieur d'une maison est donc probablement celui-là : y développer sa propre série ou sa propre collection de livres qui s'adapte aux besoins d'une maison sans pour autant dénaturer sa liberté d'auteur. Il s'agit également d'un signe de confiance et d'installation dans le métier : William Vance dessine ainsi 66 histoires complètes et une quarantaine d'illustrations avant qu'on ne lui confie des séries⁴⁹⁴. La maîtrise du dessinateur professionnel, reconnue par l'éditeur, lui permet de définir les tâches qu'il accomplit. Même ainsi, les situations sont variées selon la réputation des dessinateurs et le degré de confiance qui leur est alloué.

Un dessinateur peut notamment reprendre une série sans en être le premier auteur ; sa collaboration est alors passagère. Pierre Le Goff, par exemple, commence à travailler pour les publications de Cino Del Duca, d'abord à *Hurrah* et à *L'Intrépide*, puis à *Paris-Jour* : il touche donc à plusieurs types de publications pour un même éditeur. Opera Mundi, la maison concurrente de Paul Winckler, le contacte alors pour lui proposer de collaborer à leurs publications et notamment au *Parisien Libéré*. C'est là qu'il reprend la série des « Professeurs Nimbus », un épisode de sa carrière qu'il juge suffisamment significatif du fonctionnement des publications de bandes dessinées de l'époque pour ouvrir une parenthèse dans son récit :

Si vous voulez, je vous fais une parenthèse sur Nimbus pour vous dire comment les choses se sont passées. Nimbus est un personnage qui ne m'appartient pas. Il appartient à André Delachanal [André Daix], qui avait créé ça en 1934 et qui a eu des ennuis à la Libération parce qu'il a travaillé... [...] enfin, Daix avait travaillé directement pour un journal pro-allemand, à qui il avait vendu des Nimbus. Ensuite Winckler [...] a récupéré le personnage et il l'a fait dessiner par plusieurs dessinateurs, dont celui qui avait créé *Spirou*, et il faisait signer la bande Darthel parce que paraît-il que Darthel avait été une de ses maîtresses. C'était Winckler qui signait les bandes... [...] Donc le rédacteur d'AG Presse qui avait pris la suite d'Opera Mundi, me dit un jour : « M. Le Goff est-ce que vous voudriez faire des Nimbus ? » [...]

493 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

494 *Schtroumpf – Les cahiers de la bande dessinée* n° 76, juillet 1987, p. 6.

Et quand AG Presse a disparu dans le brouillard, mon avocat de l'époque s'est débrouillé pour que le personnage, tout ce que j'avais fait moi, m'appartienne. Les Nimbus faits par les précédents dessinateurs, je peux pas y toucher. C'est comme ça que j'ai revendu ensuite un certain nombre de fois mes Nimbus. Après, je les ai signés moi-même⁴⁹⁵.

Dans les faits, une fois Daix enfui au Portugal puis en Amérique Latine, c'est d'abord Léon d'Enden (Léon Liov de son nom russe) qui reprend le personnage avant que Rob-Vel, Claude Seignolles, Lefort, Pierre Le Goff et Henri Dufranne ne signent chacun la bande sous le pseudonyme collectif de J. Darthel de la fin des années 1960 à 1991. Même si Le Goff a donc « sa » série, qu'il essaye de s'approprier au maximum, il ne la partage pas moins avec d'autres dessinateurs, et l'objectif reste la publication régulière d'une histoire plutôt que le style propre de chaque dessinateur.

À l'autre bout du spectre, Mézières, Arnal, Uderzo ou Peyo créent leurs propres séries et le fâche de la gloire semble atteint au moment où celles-ci deviennent l'emblème des illustrés où elles sont publiées : c'est désormais la maison qui s'adapte à leur style plutôt que l'inverse et ils sont assurés de pouvoir publier longtemps au même endroit. Pour quelqu'un comme Jean Tabary, cette spécialisation par la série vient avant le choix du mode d'expression :

Je n'aime pas tellement que l'on dise que je fais de la BD. C'est comme si on disait à un romancier : vous faites de la littérature. Je ne fais pas de la BD je fais *Totoche*, *Corinne et Jeannot*, *Valentin le vagabond* et *Iznogoud*. Je ne suis pas un amateur de BD, et ce n'est pas par passion pour ce moyen d'expression que je raconte des histoires de cette façon⁴⁹⁶.

La série et la maison qui la publie restent toutefois reine : *Vaillant* est le journal de Pif, non d'Arnal, et la paternité de Rahan est âprement discutée entre son scénariste Roger Lécureux, son dessinateur André Chéret et les Éditions Vaillant qui considèrent que les personnages du journal leur appartiennent⁴⁹⁷. Même s'il s'agit d'une pierre importante posée dans la carrière des dessinateurs, ils n'en sont pas moins employés au service d'une cause éditoriale et économique. L'appartenance à une maison n'est donc jamais

495 Entretien avec Pierre Le Goff, 10/08/2016.

496 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 29, avril 1976, p. 6.

497 Jean-Sébastien Chabannes, « André Chéret (Rahan/Domino) », septembre 2015 [en ligne]. URL : <http://www.actuabd.com/Andre-Cheret-Rahan-Domino-Le-dynamisme-de-mon-personnage-c-est-ce-qui-me-motive>, consulté le 18/10/2017.

définitive, et si elle permet aux dessinateurs de s'installer convenablement et d'assurer une meilleure rémunération, notamment quand on leur confie une série, elle peut aussi être source de frictions ou de stagnation si les demandes sont trop importantes ou imposent de se plier à un style dans lequel le dessinateur employé ne se reconnaît pas forcément.

- *Les illustrés : le lieu de la polyvalence*

Dans l'ensemble, même si la démarche ambulante caractérise l'ensemble de la carrière des dessinateurs, il y a de nombreux moments où ceux-ci se fixent. Ce trait peut se vérifier à l'échelle des illustrés dépouillés de manière complète. Il semble que l'espace éditorial des illustrés demeure le lieu par excellence de la polyvalence, justement à cause des besoins des maisons auxquelles ils appartiennent. C'est ce que Pellos appelle faire « de l'épicerie en gros⁴⁹⁸ ». Pour Jean Lebert, travailler à la fois dans la bande dessinée, les illustrations et le graphisme consiste à « marcher sur trois pieds⁴⁹⁹ », mais c'est le cœur du métier. C'est un sentiment que partage Noël Gloesner qui illustre de nombreux textes et couvertures tout au long de sa carrière et apprécie de pouvoir être actif à plusieurs niveaux, puisque l'illustration lui « permet une plus grande liberté d'interprétation⁵⁰⁰ ». Yves Mondet se rappelle ainsi avec enthousiasme de son travail aux éditions Jacquier, qu'il exerçait sans assistant :

En fait, l'idée de Jacquier était de créer, dans un même journal, quatre ou cinq genres différents : guerre, western, chevalerie, SF, etc. Et vous étiez chargé de tout réaliser. Ce qui est amusant, c'est que vous preniez des pseudonymes qui changeaient tout le temps, on pouvait penser qu'il y avait dix dessinateurs, en réalité il n'y en avait qu'un seul, c'était vous⁵⁰¹.

Le plus bel exemple est la mise en page d'*Hara-Kiri*, un collage des techniques (textes, dessins, photographies) auquel tous les dessinateurs participent à leur manière, co-construisant ainsi le journal. Ce « genre maison » est décrit par Cavanna, comme n'étant

pas vraiment de la bande dessinée avec ses cases, ses bulles et son découpage-cinéma, mais quelque chose de beaucoup plus lesté, de beaucoup plus enlevé [...] une

498 Dominique Petitfaux, « Pellos René (1900-1998) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

URL : <http://www.universalis-edu.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/rene-pellos/>, consulté le 13 février 2015.

499 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 76, juillet 1977, p. 83.

500 *Hop* n° 8, juin 1976, p. 6.

501 *Hop* n° 64, juillet 1994, p. 42.

écriture dessinée, apparemment bâclée comme un croquis – apparemment ! – et terriblement efficace⁵⁰².

Dans ce cadre, la charge de travail peut être très importante, proportionnelle au succès de l'illustré et du dessinateur, à l'instar de *Pilote* après 1968 :

Gosciny a décidé de faire une page d'actualité : réunion tous les lundis après-midi, remise des documents les jeudi matins, et c'est là qu'il y a eu des réunions de rédaction. [...] Et le reste du temps on recherchait des idées, et on avançait, parce qu'on avait en plus nos histoires en série ! Les histoires à suivre, les *Super Pocket* en 1969... on avait trop de travail. Giraud commençait sa réputation de *Blueberry*, il faisait l'affiche du film *Touche pas à la femme blanche*, lui il arrivait à faire autre chose... Il avait des idées qu'il distribuait à un autre dessinateur et ça marchait pas forcément⁵⁰³.

Même en exerçant seulement deux à quatre fonctions par illustré, les dessinateurs ont déjà l'occasion de s'exercer à la fois dans la bande dessinée, l'illustration et les travaux de rédaction, bref, de faire un tour complet du métier. Alain Dubouillon parle ainsi de ces premières années dans les illustrés et dans la presse adulte comme de celles qui lui ont permis de situer le type de dessins qui lui convenait en fonction des différentes maisons auxquelles il a pu ou non appartenir :

Mes premiers dessins c'est dans *Paris Match*. Ensuite, j'ai traîné dans tous les dessins un petit peu, des dessins nationaux, avec des incursions en Allemagne aussi [...]. Ensuite, je suis entré dans l'équipe *Tintin* et puis de 1967 à 1969-70...je faisais des petites histoires avec Reiser en scénariste, *Gazoual*. Et puis on avait fait aussi dans *Record* [...] un personnage qui s'appelait *Tortax* qui a fait l'occasion d'une parution chez Dargaud en albums [...]. La bande dessinée me plaisait bien et j'ai essayé de voir s'il y avait possibilité d'éditer...À *Tintin* on m'a présenté Reiser, qui débutait tout juste, parce qu'il y avait eu l'arrêt de *Hara-Kiri*. Après, ils n'avaient plus de travail, ils sont tous partis à *Pilote*. Moi je n'étais pas trop dans l'histoire *Pilote*, mes dessins ne correspondaient pas trop [...], c'est vrai il faut savoir se situer⁵⁰⁴.

Signe que les dessinateurs sont préparés à une certaine polyvalence, les études poursuivies ne semblent pas influencer considérablement la fonction exercée par la suite

502 François Cavanna, *Bête et méchant*, Paris, Librairie générale française, 1983, p. 237-238.

503 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

504 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

[tableaux 44]: à la lecture de l'écart à l'indépendance la seule remarque que l'on peut faire est que les dessinateurs issus des Arts Appliqués semblent accepter plus facilement des fonctions de dessinateurs de jeux et de publicité que leurs confrères des Beaux-Arts. Mais à un tel niveau de précision, il est difficile de savoir s'il s'agit d'une vraie causalité (les étudiants issus des filières artistiques seraient moins portés à accepter de « remplir les pages » que leurs confrères issus des filières techniques ?).

Pour l'ensemble des générations, le nombre de fonctions exercées semble proportionnel au nombre d'illustrés fréquentés et indique que la polyvalence est avant tout permise par cet espace éditorial en général plutôt que par un illustré en particulier [tableau 37]. Le nombre d'illustrés fréquentés reste toutefois assez bas dans l'ensemble, et encore plus le *type* d'illustrés, qui passe en dessous de la barre de deux pour la cohorte des « Modernes » et des « Jeunes ». Les plus jeunes dessinateurs restent dans les parages d'une maison d'édition ou d'un genre bien défini, même si, en France surtout, il est courant de commencer dans des illustrés de type plus anciens (catholiques ou américanisés) pour se diriger ensuite vers des illustrés plus modernes, comme l'a fait Mézières. Les participations conjointes les plus courantes sont celles de *Spirou* et *Tintin* (un tiers); *Pilote* et *Vaillant* (un cinquième); *Bayard*, *Record* et *Bernadette* (donc la Bonne Presse : un tiers); *Mireille* et le *Coq Hardi* (donc Marijac : un cinquième) et *Pierrot* et *Lisette* (dont Montsouris : un cinquième). Dans l'ensemble, les journaux et les types de journaux les plus représentés définissent une appartenance géographique et générationnelle forte, qui concerne avant tout la Belgique. En effet, un tiers des Belges ne fréquente qu'un seul illustré ou un seul type d'illustré, pour seulement un quart des Français, et cette différence géographique se renforce à la fin de la période [tableaux 38 et 39].

Tableau 38. Moyenne du nombre d'illustrés et de types d'illustrés fréquentés et moyenne du nombre de fonctions exercées par les dessinateurs selon l'origine géographique

	France	Belgique	Étranger	dont Espagne	Total
Illustrés	3,9	2,5	3	3,9	3,4
Type d'illustrés	2	1,6	2	2,1	1,9
Fonctions exercées	3,9	4,2	3,2	3,2	3,8

L'organisation des illustrés en Belgique y est pour beaucoup : les bureaux de dessin du Lombard et de Dupuis emploient d'abord leurs dessinateurs à de multiples petites tâches avant de leur confier des séries – et cette particularité explique probablement que les

Belges soient plus fidèles à l'illustré dans lequel ils ont commencé que les Français, mais aussi plus polyvalents.

Tableau 39. Moyenne du nombre d'illustrés et de types d'illustrés fréquentés et du nombre fonctions exercées par les dessinateurs pour les « jeunes » français et les « jeunes » belges.

	Jeunes Français	Jeunes Belges
Illustrés	2,2	1,6
Type d'illustrés	1,6	1,3
Fonctions exercées	2,7	3

Tableau 40. Durée de participation moyenne aux principaux illustrés dépouillés en années

	Bernadette	Cœurs Vaillants	Fripounet et Marisette	Lisette	Pilote	Spirou	Tintin	Vaillant
Moyenne	5,6	6,9	7	5,7	6,3	16,1	10,8	12,6
Écart-type	5,1	6,6	5,7	5	6,5	15,9	10,9	13,2
Femmes moyenne	6,3	5	6	6	1	2,3	13,6	2,3
Femmes écart-type	4,9	3,2	5	4,6	1	2,3	11	2,3

Le temps passé dans les illustrés français est relativement plus court [tableau 40], même si *Vaillant* semble faire exception, comme le confirme Medioni :

On embauche du personnel pour le former et le conserver le plus longtemps possible. Un salarié de *Vaillant* peut y rester des décennies, et il en va de même pour la plupart des dessinateurs, scénaristes, journalistes et concepteurs de jeux⁵⁰⁵.

L'appartenance à un illustré en particulier correspond bien à un moment d'une carrière avant que les dessinateurs concernés ne se tournent vers une autre maison voire se spécialisent dans un type de dessin. Jusqu'à la fin des années cinquante, les dessinateurs qui ont des tâches spécialisées dans les illustrés font ensuite carrière dans un autre espace éditorial : Nicole Constant ou Simone Dodibert s'occupent ainsi en priorité des pages rédactionnelles et de conseil. Plus on se rapproche de la fin des années 1950, plus la bande dessinée prend de la place dans les pages des illustrés et donc dans les fonctions allouées aux dessinateurs, en particulier en France : les dessinateurs appartenant à ces maisons perdent alors en polyvalence, mais peuvent rester plus longtemps à l'intérieur d'un même illustré. C'est ainsi que des dessinatrices comme Janine Lay, Janine Janvier ou Solange Voisin (Solveg) se sont progressivement mises à produire des bandes dessinées

505 R. Medioni, « Mon camarade », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, op. cit., p. 387.

plutôt que des illustrations de nouvelles et c'est quand elles ont su suivre ce changement que leur temps passé dans les illustrés équivaut celui de leurs confrères [tableau 40].

2.2.2. Les petits mickeys à l'assaut de tous les supports

Les illustrés sont un formidable vivier de publications de bande dessinée jusqu'au début des années 1970, mais ce type de dessins déborde largement ce secteur qui lui est traditionnellement attribué. Les dessinateurs identifiés comme auteurs de bande dessinée multiplient donc les publications : avant même que ne s'ouvre le débouché des albums, les différents organes de presse adultes proposent eux aussi des bandes dessinées dans leurs pages. 91 des 400 dessinateurs du corpus sont également présents dans la recension du *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales* qui a été faite dans la presse adulte⁵⁰⁶. Pour Alain Beyrand, c'est entre 1946 et 1975 que les adultes français ont lu le plus de bandes dessinées, alors que la centaine de quotidiens nationaux ou régionaux offraient entre une et douze séries par jour⁵⁰⁷. Ce succès est dû à celui de la presse populaire après-guerre qui laisse une grande place aux motifs visuels. Un journal comme *France-Soir* s'applique ainsi à varier et renouveler les contenus éditoriaux proposés en puisant « ses modèles dans les journaux américains, comme les romans populaires en bandes illustrées qui ravissent le lecteur⁵⁰⁸ ». L'éditeur Cino del Duca, par exemple, ne fonde pas son succès d'après-guerre sur les illustrés uniquement, mais aussi sur les revues appartenant au genre de l'information populaire, à l'instar de *Paris-Journal* ou d'une série de magazines pour les femmes comme *Nous Deux*, autant de périodiques qui intègrent la bande dessinée⁵⁰⁹. Un tableau comparatif établi en 1964 d'après *France-Soir*, *Le Parisien Libéré* et *Paris-Jour* permet de savoir quelle surface rédactionnelle ces quotidiens offrent à la bande dessinée⁵¹⁰. Dans les deux derniers, elle occupe la troisième place, soit en moyenne 14 % de l'espace, pour la cinquième place à *France-Soir*, avec 9 % de l'espace : dans tous les cas, la presse populaire favorise donc des contenus visuels qui offrent des débouchés aux dessinateurs. À ces débouchés dans la presse adulte, on peut ajouter celui de la bande dessinée publicitaire. La dernière page de *France-Soir* propose ainsi souvent une publicité ou l'annonce d'un film présentée comme un strip,

506 Alain Beyrand, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Tours, Pressibus, 1995.

507 *Ibid.*, p. 3.

508 C. Delporte, C. Blandin et F. Robinet, *Histoire de la presse en France*, op. cit., p. 163.

509 *Ibid.*

510 Cité dans *Presse et télévision d'aujourd'hui* par Claude Béziau, numéro hors série de l'*Écho de la Presse et de la Publicité*, n° 664 bis, mars 1969.

s'harmonisant ainsi avec le reste de la page, où figurent le plus souvent *Les amours célèbres* et *Le crime ne paie pas*. Les espaces du dessin ne sont donc pas cloisonnés, tant du point de vue des carrières que de celui de la publication éditoriale. Beyrand note en revanche que les Belges francophones dessinateurs de bande dessinée sont peu nombreux à être présents dans les hebdomadaires familiaux, les suppléments de journaux et encore moins dans les quotidiens⁵¹¹ : parmi les 91 dessinateurs cités dessus, seuls 8 travaillent en effet en Belgique. Dans *Le Soir* et *Le Peuple*, la page dessinée se scinde dans les années 1960 entre une page politique et éditoriale publiée tous les jours et une page « enfants » publiée seulement le mercredi et qui propose de la bande dessinée⁵¹².

Du point de vue du métier, cela signifie que la pratique de la bande dessinée devient une compétence demandée aux dessinateurs de la presse adulte : pour le dire selon les termes d'Andrew Abbott, celle-ci fait désormais partie des « savoirs spécifiques » qui participent à la définition de la profession. Le parcours de Jean David (Joduc), assez méconnu, est intéressant de ce point de vue : sa spécialité est avant tout de dessiner des « petites femmes » dans *V-Magazine* de manière somme toute très classique ; il produit également des dessins politiques pour *Le Méridional*. Il pratique toutefois la bande dessinée à des fins publicitaires, produisant des bandes verticales sur le cinéma (« Notre film raconté ») et fait également quelques incursions dans la bande dessinée, avec *Les nouveaux mystères de Paris*, pour *Lectures pour tous*, et *Monsieur le Marquis* publié dans la presse quotidienne. Il dessine également pour Opera Mundi une série pour la presse anglo-saxonne, et une adaptation de *La Chartreuse de Parme*⁵¹³. Son travail en bande dessinée correspond à une demande du marché, à laquelle les dessinateurs se plient même s'ils n'en possèdent pas nécessairement les codes. Il faut donc appréhender l'histoire de la bande dessinée à la fois dans la presse quotidienne et dans la presse spécialisée, à la fois dans les revues destinées aux femmes et celles destinées aux hommes, aux fillettes et aux garçons. Pendant notre période, elle est omniprésente, et elle s'impose donc dans le choix de carrière des dessinateurs-illustrateurs. Dans ces conditions, faire carrière dans la bande dessinée, c'est avant tout saisir une opportunité de travail, et quoique des dessinateurs comme Claude Dubois n'ont « jamais eu l'idée de faire autre chose⁵¹⁴ », d'autres, comme François Bel s'y sont engagés alors qu'ils « n'avai[ent] pas la vocation⁵¹⁵ ». Ainsi, Martial

511 *Ibid.*, p. 15.

512 Notons que Beyrand ne cite pas Suzanne André, qui travaille pour *Le Peuple*, et peut-être y a-t-il d'autres oubliés : Hachel a également commencé à travailler dans des quotidiens.

513 *Ibid.*, p. 263.

514 Michellux, entretien avec Claude Dubois, *Belles dédicaces*, mars 2011 [en ligne], *op. cit.*

515 *Hop* n° 115, septembre 2007, p.10

explique qu'il n'a pas choisi le dessin humoristique parce que « la profession est plus encombrée que la bande dessinée, [qui, elle, offre] la certitude d'avoir du travail pour plusieurs mois avec les histoires à suivre (voire avec une série)⁵¹⁶ ». Mais à travers cette question de l'accès au travail, c'est la définition même de la bande dessinée qui est en jeu : l'exemple de Joduc indique qu'il s'agit d'une pratique bien moins restrictive que les définitions ultérieures ne peuvent laisser croire et permet de penser de manière plus large la palette des registres éventuels, et donc les différentes manières d'exercer ce métier. Beyrand note à ce propos cinq catégories de bandes horizontales ou verticales que l'on trouve dans les illustrés pour la jeunesse : les bandes muettes, les adaptations de roman avec un texte sous chaque image, les bandes parallèles, avec un texte sous toutes les images, les bandes à bulles à suivre et les bandes à bulles à gags⁵¹⁷. Ces distinctions signalent que la polyvalence peut trouver sa place dans le cadre de cette seule pratique du dessin à la définition finalement très ouverte.

C'est toutefois et bien entendu dans les illustrés que la bande dessinée est la plus présente, comme la Commission de la Censure l'a bien pressenti, qui se soucie avant tout de ce type de publications parce qu'elles concernent la jeunesse et parce qu'elles proposent ce genre de lectures. Les dessinateurs de bande dessinée étant de loin les plus nombreux parmi les dessinateurs du corpus, leur profil sociologique et géographique ressemble au profil général exposé pendant le premier chapitre, comme on peut le voir sur les tableaux 41 à 44 ; les femmes exercent toutefois cette fonction à une fréquence deux fois moins importantes que leurs confrères.

Tableau 41. Genre des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en colonne

	Dessinatrices	Dessinateurs	Tous
Bédéiste	17 %	32 %	32 %
Dessinateur de couvertures	19 %	15 %	15 %
Dessinateur de jeux/ publicité	8 %	9 %	9 %
Dessinateur rédacteur	22 %	19 %	16 %
Dessinateur simple	4 %	12 %	12 %
Illustrateur nouvelliste	31 %	16 %	16 %
Total	100 %	100 %	100 %

516 *Hop* n° 57, avril 1993, p. 42.

517 A. Beyrand, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, op. cit., p. 3-4.

Tableau 42.1. Génération des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en colonne

	Vieille-Garde	Anciens	Anciens classiques	ANCIENS	CLASS	Modernes	Jeunes	MOD/ JEUNES
Bédéiste	32 %	28 %	30 %	30 %	31 %	30 %	40 %	31 %
Dessinateur de couvertures	18 %	15 %	16 %	16 %	16 %	14 %	14 %	14 %
Dessinateur de jeux/ publicité	2 %	10 %	9 %	8 %	9 %	11 %	3 %	10 %
Dessinateur rédacteur	15 %	19 %	17 %	17 %	17 %	17 %	8 %	16 %
Dessinateur simple	8 %	11 %	10 %	10 %	9 %	15 %	24 %	17 %
Illustrateur nouvelliste	24 %	18 %	18 %	19 %	18 %	14 %	10 %	13 %
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Tableau 42.2. Génération des dessinateurs selon la fonction exercée : écarts à l'indépendance

	Vieille-Garde	Anciens	Anciens classiques	Classiques	Modernes	Jeunes
Bédéiste	0,1	-0,6	0,0	0,1	-0,3	3,2
Dessinateur de couverture	0,5	-0,1	0,1	0,6	-1,3	-0,1
Dessinateur de jeux	-5,8	0,3	0,0	-0,1	3,7	-4,4
Dessinateur rédacteur	-0,1	0,9	0,0	0,0	0,0	-4,4
Dessinateur simple	-1,3	-0,1	-0,6	-5,8	8,5	14,9
Illustrateur nouvelliste	3,8	0,1	0,3	1,1	-4,6	-2,8

Les dessinateurs de toutes les époques exercent cette fonction de manière constante : de fait, déjà avant-guerre, les illustrés de la veine « américaine » proposaient beaucoup de pages en bandes dessinées. Toutefois, la participation progresse significativement dans la cohorte des « Jeunes », atteignant 40 % des fonctions exercées : on peut y lire l'évolution des illustrés vers des contenus de moins en moins variés, mais aussi un signe de spécialisation de la carrière de dessinateur à la fin des années 1960, un facteur d'explication que l'on pouvait déjà lire dans la coupe de 1967 [tableau 30]. Il faut faire attention, cependant, à ne pas surestimer cette évolution : à la lecture de l'écart à l'indépendance [tableau 42.2], le progrès de la bande dessinée pour la cohorte en question reste bien moins grand que celui du dessin « simple ».

En définitive, le prisme de l'origine géographique est le plus pertinent [tableau 43]. Ainsi, la spécialisation des « Jeunes » dans la bande dessinée est certes le fait des Belges, qui

publient encore majoritairement en Belgique, mais surtout des Français, qui sont par ailleurs plus binationaux, autant présents à *Pilote* et à *Vaillant* qu'à *Tintin* et à *Spirou*.

Tableau 43. Origine géographique des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en colonne

	France	Belgique	Étranger	dont Espagne
Bédéiste	30 %	29 %	39 %	51 %
Dessinateur de couverture	14 %	18 %	18 %	19 %
Dessinateur de jeux	9 %	10 %	3 %	1 %
Dessinateur rédacteur	18 %	15 %	13 %	9 %
Dessinateur simple	11 %	12 %	11 %	4 %
Illustrateur nouvelliste	18 %	17 %	16 %	16 %
Total	100 %	100 %	100 %	100 %

En d'autres termes, la demande en bande dessinée est d'abord le fait des illustrés belges et modernes et les Français, qui sont les plus enclins à faire de la bande dessinée, n'hésitent pas à répondre à la demande belge, tandis que les Belges sont moins nombreux à travailler en France et privilégient une approche du métier plus polyvalente dans leurs illustrés nationaux. En fin de compte, c'est tout de même pour cette cohorte de Jeunes que la possibilité de traverser la frontière franco-belge devient appréciable, mais de ce point de vue elle ne fait que rattraper la population immigrée. En effet, parmi les fonctions exercées par les étrangers, la bande dessinée représente 39 % du total, et même la moitié pour les Espagnols. Ces derniers sont donc clairement plus spécialisés dans ce seul type de dessin, même s'il est malaisé de fournir une explication. Peut-être émigrent-ils avec un projet professionnel déjà très défini ? Pourtant, on pourrait penser que la précarité liée à l'immigration les pousserait à accepter toutes sortes de tâches au sein des illustrés. Ou alors, la carrière de dessinateur de bandes dessinées est déjà une réalité en Espagne quand ce n'est pas encore autant le cas en France et en Belgique ? Cette explication semble d'autant plus plausible que Monzon donne déjà des cours de bande dessinée avant d'émigrer alors que ceux-ci sont encore une rareté dans l'espace franco-belge ; qui plus est, l'émigration collective décrite au premier chapitre était centrée autour du projet de faire de la bande dessinée, et le réseau s'organise autour des contacts acquis dans ce milieu. Dernier facteur d'explication : la répartition générale des fonctions se traduit également par une moins grande présence des Espagnols dans les exercices de rédaction et de gags simples, mais pas dans l'illustration de nouvelles. Peut-être s'agit-il tout simplement d'un rapport différent à la langue : impossible, quand on

maîtrise mal le français, d'écrire soi-même ses gags, ses scénarios ou d'avoir des idées de rédaction. Or, pour la bande dessinée, comme pour l'illustration de nouvelles, on confie le plus souvent aux dessinateurs des scénarios déjà prêts – au risque sinon de voir les fautes de français pulluler, comme c'est le cas pendant les premières années de *Pif le Chien*. Par ailleurs, les Espagnols, tout comme les étrangers, exercent moins de fonctions dans les illustrés que leurs collègues et ils sont présents en revanche dans plus d'illustrés [tableau 38]. La bande dessinée leur permettrait donc de multiplier leur participation à différents journaux à partir de cette spécialisation première : sur l'axe de la polyvalence (en termes de multiplication des supports) et de la spécialisation (en termes de types de dessins exercés) ils se situent donc à des extrémités opposées. Julio Ribera en est un bon exemple, qui multiplie sa participation à de nombreux périodiques tout en se spécialisant dans la bande dessinée et même dans un genre particulier : « à un moment, c'était connu que Ribera et SF ça allait ensemble⁵¹⁸ ».

Tableau 44.1. Études des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en colonne

	Arts appliqués	Arts décoratifs	Beaux-arts	École privée
Bédéiste	30 %	34 %	34 %	29 %
Dessinateur de couvertures	17 %	12 %	17 %	16 %
Dessinateur de jeux / publicité	11 %	9 %	4 %	9 %
Dessinateur rédacteur	15 %	16 %	16 %	18 %
Dessinateur simple	10 %	10 %	10 %	8 %
Illustrateur nouvelliste	17 %	19 %	18 %	20 %
Total	100 %	100 %	100 %	100 %

Tableau 44.2. Études des dessinateurs selon la fonction exercée : écarts à l'indépendance

	Arts appliqués	Arts décoratifs	Beaux-arts	École privée
Bédéiste	-0,9	0,1	1,1	-0,3
Dessinateur de couvertures	0,0	-1,3	0,2	0,0
Dessinateur de jeux / publicité	7,8	0,1	-10,0	0,2
Dessinateur rédacteur	-0,1	0,0	0,0	0,2
Dessinateur simple	0,0	0,0	0,0	-0,3
Illustrateur nouvelliste	-0,2	0,0	0,0	0,3

518 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

2.2.3. Ne pas faire de bande dessinée

Notre corpus est extrait du dépouillement de trente-deux illustrés qui tous ont la particularité de proposer des bandes dessinées à leurs lecteurs. En conséquence, les bandes retrouvées sont dessinées par près de 80 % des dessinateurs de l'échantillon ; faire partie des 20 % de dessinateurs restants est donc un fort signe de démarcation, voire l'indice d'une stratégie spécifique sur le marché du dessin. Dans leurs exercices de fonctions au sein des illustrés, ces dessinateurs privilégient soit le dessin d'humour, soit l'illustration, rarement les deux ensemble.

- *Le dessin éditorial*

Dans la typologie de fonctions isolées lors du dépouillement, ce sont les termes de « dessin simple » ou de « gags » qui ont été retenus, car il y a peu de dessins politiques et encore moins des caricatures, mais plus généralement des vignettes à caractère unique qui n'impliquent aucun caractère séquentiel ou sériel qui permettrait de les confondre avec de la bande dessinée. Cette définition correspond – à la séquentialité près – à celle que fait Baudry du « dessin humoristique pour la presse, défini par sa forme (dessin ou séquence de dessins formant un gag visant à faire rire, sourire ou réfléchir) et par son mode de diffusion (dans toute forme de publication périodique)⁵¹⁹ ». Ces dessins sont parfois directement issus de la presse adulte, même quand ils sont destinés à un public beaucoup plus jeune et ils tendent à s'inspirer du modèle du « gag » anglo-saxon et peuvent être désignés comme tels. Pour autant, exercer la fonction de « dessinateur simple » dans les illustrés ne signifie pas nécessairement avoir une pratique parallèle de dessinateur de presse, tant les dessinateurs peuvent y être amenés pour les seuls besoins de leur rédaction, d'autant plus que cette pratique augmente fortement [tableaux 42]. De ce point de vue, il est donc possible de nuancer l'affirmation de Pascal Ory selon qui, entre le dessin de presse et la bande dessinée, « la non-confusion des deux genres reste une règle qui souffre peu d'exceptions⁵²⁰ » : Robert Rigot produit ainsi des pages d'actualité comme journaliste professionnel tout en illustrant plus de 45 albums au cours de sa carrière⁵²¹. Certes, Pascal Ory part d'une définition implicite du dessin de presse comme dessin politique ou caricature, mais au regard de la variété des productions

519 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 25.

520 Pascal Ory, « Pour une révolution européenne » dans Pascal Ory et al. (eds.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 310.

521 *Hop* n° 36, janvier 1985, p. 24.

dessinées dans la presse pendant les années 1950 et 1960, cette acception paraît réductrice.

Dans le cas des dessinateurs qui produisent presque uniquement ce type de dessins et ne touchent guère à la bande dessinée, la démarche est toutefois différente. Certains d'entre eux n'ont d'ailleurs même pas de contact direct avec ces organes de publication jeunesse, qui achètent leurs gags via une agence de presse. Contrairement à leurs confrères des illustrés, leur démarche est toujours « ambulante⁵²² » voire teintée de méfiance « à l'égard des contrats d'exclusivité⁵²³ ». Dans leurs demandes à la Commission de la carte, les dessinateurs-reporters multiplient le plus souvent les preuves d'emploi pour pouvoir atteindre le minimum de ressources demandé par la Commission. Si leur carrière est bien installée, ils peuvent néanmoins se permettre d'être liés de manière quasi-exclusive à un quotidien, à l'instar de Saint-Ogan au *Parisien Libéré*. Selon Christian Delporte, les dessinateurs les plus réputés se fixent après-guerre en équipe dans chaque rédaction. Ainsi, au *Parisien Libéré*, Saint-Ogan retrouve Pol Ferjac, Michel Douay et Moisan, et travaille avec Grum et Claude Raynaud qui le remplacent régulièrement au poste de dessinateur éditorialiste⁵²⁴.

Ces dessinateurs appartiennent à la catégorie de dessinateur de presse « adultes », soit au sens politique traité par Christian Delporte, soit dans une acception d'humoriste, soit encore en tant que « reporter-dessinateur », un titre qui leur est attribué par la CCIJP quand ils obtiennent une carte de journaliste. Dans le corpus, près de trois quarts des « dessinateurs simples » qui ne touchent pas à la bande dessinée ont bien fait leur carrière dans une de ces branches et ce à toutes les générations. Tous ont fait la demande d'une carte de journaliste, qu'ils ont d'ailleurs obtenu pour la plupart, sans rencontrer autant de difficultés que leurs collègues qui travaillent pour les journaux pour enfants. Ils évoluent d'ailleurs dans d'autres syndicats que ces derniers : Cardon rejoint la section « dessinateurs » de la CGT Journalisme, Dubouillon celle du SNJ [Syndicat national des Journalistes]. Bref, même s'ils leur arrivent d'être collègues avec des auteurs plus polyvalents ou spécialisés dans d'autres branches du métier, leurs stratégies de carrières sont relatives à l'univers de la presse. Comme le rappelle Gus [Gustave Erlich] dans un mouvement d'humeur à la Commission :

522 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 30.

523 C. Delporte, *Les crayons de la propagande*, op. cit., p. 16.

524 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 140.

[Ici-Paris] publie régulièrement huit dessins de moi dans chaque numéro depuis une dizaine d'années, ce qui me vaut le plaisir d'être honorablement connu de millions de lecteurs qui ne sont pas, je dois le dire, membre de la Commission de la Carte. *Paris-Jour*, de son côté, publie de moi un dessin d'actualité quotidien, en deuxième page, dans un emplacement réservé à cet effet, avec une signature grosse comme ça. [...] Faut-il croire que le fait de dessiner constitue une activité particulièrement louche relevant d'une enquête particulière⁵²⁵ ?

Leur notoriété possible liée à la publication dans des quotidiens ou des périodiques adultes à tirage souvent national constitue leur premier critère de définition, et les rattache donc à la posture plus traditionnelle et prestigieuse du dessinateur de presse journaliste. Le second critère de définition est lié, très fortement, au fait de ne (presque) pas faire de bande dessinée et les inscrit alors, en négatif, au cœur des changements en train d'advenir dans le milieu du dessin dans les années 1950 et 1960⁵²⁶. Ne pas pratiquer la bande dessinée devient un trait caractéristique de leur profession ; malgré les encouragements de Goscinny, Sempé « ne savai[t] pas faire ça, et puis ce [qu'il] voulais[t] faire, c'était du dessin humoristique uniquement⁵²⁷ » et ce « n'était pas [le] genre » d'Henri Morez qui « inventai[t] des gags ». Celui-ci ajoute : « La bande dessinée, je détestais. Des fois, ça peut paraître singulier mais, j'avais du mal à lire *Astérix*⁵²⁸ ».

Pour autant, il est un peu rapide de qualifier de traditionnelle la profession de dessinateur de presse au regard d'une modernité qui toucherait uniquement les dessinateurs de bande dessinée ou de journaux pour enfants. L'ensemble des dessinateurs-illustrateurs du corpus héritent de la même culture professionnelle qui, selon Florent Champy, est certes construite historiquement, mais n'évolue pas moins pour demeurer un système fonctionnel. Malgré la diversité des intérêts et des pratiques des dessinateurs étudiés, il faut donc « considérer aussi l'unité de la culture avec laquelle les membres d'une profession travaillent⁵²⁹ ». Dans les faits, le profil sociodémographique des dessinateurs de presse est proche de celui des autres dessinateurs de l'échantillon : il ne s'agit donc pas d'une génération plus ancienne. Plus encore, aucun d'entre eux ne

525 CCIJP, Paris, Dossier Gustave Erlich, Gustave Erlich à M. Roger Nahon, Président de la Commission de la Carte, 11/12/1960.

526 En cherchant attentivement, on peut néanmoins retrouver des bandes dessinées produites par l'un ou l'autre d'entre eux, le plus souvent à l'intérieur des quotidiens auxquels ils participent et pour les besoins de la rédaction.

527 M. Lecarpentier, *Enfances*, op. cit., p. 95.

528 Entretien avec Henri Morez [Hers Askenazi], 02/08/2016.

529 F. Champy, « La culture professionnelle des architectes », art. cit, p. 152.

commence à travailler avant 1923, ce qui semble bien être le signe d'un renouvellement générationnel dû en partie à une demande croissante de presse d'opinion. Christian Delporte va même plus loin puisqu'il remarque que « sur les 46 participants du salon *Satire 35* (caractéristique, pourtant, du renouvellement du milieu du dessin de presse des années 1930), environ un sur quatre seulement poursuit carrière » à la Libération. Dans le même temps :

Les dessinateurs n'avaient jamais été autant sollicités. Un même quotidien en accueillait jusqu'à sept ou huit [...] Incontestablement, le public, privé durant quatre ans des impertinences des caricaturistes, plébiscitait leurs œuvres dans les journaux. Le retour du dessin de presse marquait à la fois la renaissance de la liberté d'expression dont il était une manifestation majeure, et le désir ardent des lecteurs à rire de nouveau sans crainte⁵³⁰.

Or, ce renouvellement touche également les autres secteurs du dessin : via le prisme des illustrés où ils ont été retrouvés, les dessinateurs « de presse » semblent donc s'accorder à leur époque. Ils en exagèrent même certains traits : à l'exception de l'Allemande Sonja Hopf, tous sont des hommes. Aucune ouverture aux dessinatrices de presse, donc, malgré la présence de certaines exceptions hors de l'échantillon, à l'instar de Muriel Dauphin, la femme de Jacques Naret, qui collabore à *L'Humanité* dans les domaines du dessin humoristique, de l'illustration de nouvelles et de la bande dessinée. Christian Delporte constate pour sa part une diversification sociale vers le bas des dessinateurs de l'immédiat après-guerre et une plus grande importance des pratiques autodidactes liées à la volonté de devenir journaliste plutôt que peintre⁵³¹. Au contraire, dans l'échantillon étudié ni l'origine sociale ni le taux de formation artistique ne semblent différer grandement de l'époque précédente ni des résultats obtenus par Delporte sur son échantillon de 57 dessinateurs⁵³². En particulier, les dessinateurs portés vers la presse privilégient toujours en premier lieu les Beaux-Arts. Delporte étudie toutefois les dessinateurs de presse politique uniquement.

En réalité, depuis Moïse Depond (Mose) jusqu'à Alain Dubouillon en passant par Henri Morez et Jacques Faizant, la profession de dessinateur de presse « adulte » s'entend à la fois dans son acception classique étudiée par Christian Delporte (humoriste, politique,

530 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 841-843.

531 *Ibid.*, p. 16.

532 *Ibid.*, p. 97.

parlementaire, à l'intérieur d'un organe de presse national ou régional) et dans une acception plus moderne (de reportage, satirique, absurde, graphique et pouvant s'exercer au sein de revues adultes destinées au dessin comme *Bizarre*, *Hara-Kiri* ou de revues spécialisées comme *Elle*). La présence dans le dépouillement de périodiques comme *Hara-Kiri* illustre bien les multiples sens que peut recouvrir cette fonction : tous les dessinateurs de *Hara-Kiri* reçoivent leur carte de journalistes ; pourtant, le périodique fait se côtoyer tous types de dessins et demande à ses collaborateurs une polyvalence de ton et de style nécessaire même dans le dessin politique. En se penchant sur la reconstitution des publications de l'époque, il s'agit donc de comprendre pourquoi la répartition entre dessinateurs humoristes et politiques qui, selon Christian Delporte, avait permis de différencier avant-guerre la nouvelle génération de journalistes de l'ancienne d'artistes, n'est plus de mise. C'est que l'accession au statut de « journaliste » est désormais moins dépendante du type de dessin que du type de journal auquel participent ces dessinateurs.

D'une part, le renouveau du dessin de presse à la Libération ne se comprend plus au sens strict de dessin d'actualité ou de dessin politique. Le sondage effectué dans *France-Soir* a permis de trouver dès 1947 des dessins de presse en première page, signés d'abord par Jean Effel et Jean Bellus. À *L'Humanité*, si ces dessins sont encore rares en 1946, ils s'imposent assez vite, et sont signés Donga, Mittleberg (Tim), Jacques Naret ou Kamb, des dessinateurs que l'on retrouve dans ces pages jusqu'à la fin des années 1960, tandis qu'apparaît par ailleurs le dessin de reportage. Pourtant, selon Alain Dubouillon, la demande en dessin politique est limitée :

Il y a eu un grand creux. Parce qu'au XIX^e il y avait énormément de dessins... Quand la photo a pris le pouvoir après la guerre, les dessins ont été un peu mis de côté. Personne n'avait de formation de dessinateur d'actualité ou politique, alors qu'en Angleterre ils avaient conservé ça très longtemps, cet aspect de la satire⁵³³.

En 1959, dans un article intitulé « Feu le dessinateur reporter » de la revue *Écho-Dessins*, André Galland se fait l'écho de ce constat désabusé d'un métier qui disparaît avec la photographie, et où il ne compte plus qu'une douzaine de confrères :

Trente-huit ans de dessins d'actualité pris sur le vif dans les grands quotidiens, les illustrés de France et d'Europe, vingt ans à *l'Illustration* – les assises, l'Assemblée

533 Entretien avec Alain Dubouillon, *op.cit.*

nationale... [...] Je ne cache pas que si ça ne rapportait pas grand-chose [...], cela était passionnant⁵³⁴.

Il faut dire que les quotidiens généralistes l'emportent sur la presse d'opinion dès 1947⁵³⁵ : le nombre de pages concernées par le seul dessin politique ou d'actualité reste faible et peu susceptible de fournir à elles seules un salaire convenable à un dessinateur. En Belgique, celui-ci a encore plus de mal à se maintenir : dans *Le Peuple*, les premières signatures après-guerre sont françaises, et là comme au *Soir* seuls les gags ont une place régulière dans les maquettes dans les années 1950 et 1960. En revanche, les hebdomadaires politiques et éditoriaux s'imposent⁵³⁶, et avec des revues comme *Témoignage Chrétien*, *France Observateur* et *l'Express*, le dessin « éditorial » côtoie désormais le dessin uniquement « politique ». Il s'agit là d'un terme directement inspiré de la tradition anglo-saxonne de l'*editorial cartoon*. En Belgique comme en France, quotidiens et hebdomadaires importent des dessins d'humour des revues anglo-saxonnes telle *Punch*. *Le Soir* belge ouvre même une rubrique intitulée « L'esprit à l'étranger » à partir de 1957. Pour illustrer ce propos, C. Delporte cite le dessinateur Tim Mittelberg, pour qui commence à la Libération le « règne du dessin rigolo⁵³⁷ ». Le qualificatif d' « éditorial » s'avère utile pour comprendre la frontière fine qui existe entre le dessin de presse, la caricature et le dessin d'humour et remettre en cause la répartition entre dessin « politique » et « artistique ».

D'autre part, le dessin d'humour est remis à l'honneur à la Libération mais sous une nouvelle forme plus avant-gardiste et liée à l'absurde. C. Delporte note lui-même que le dessin politique devient « le parent pauvre » alors que s'impose une « nouvelle forme d'humour au second degré », liée à un nouveau contexte : « changement d'individus, changement d'état d'esprit, changement des sources et des formes de l'humour, changement des aspirations des lecteurs⁵³⁸ ». D'un côté, la presse adulte s'ouvre à d'autres types de dessins que celui des scènes grivoises ou proches du vaudeville qui, dans les années 1950 encore, faisait leur fonds de commerce⁵³⁹. À titre d'exemple, la bande dessinée de Jean-Claude Forest, *Barbarella*, est publiée dans les pages de V-

534 André Galland « Feu le dessinateur reporter », *Écho-Dessin* n° 75, avril 1959, p. 4.

535 Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, *Histoire des médias en France: de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010, p. 165-166.

536 C. Delporte, C. Blandin et F. Robinet, *Histoire de la presse en France*, op. cit., p. 159.

537 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 843.

538 *Ibid.*, p. 852.

539 Voir par exemple « Les petites femmes leur assurent leur pain quotidien », *V-Magazine* n° 393, 13/04/1952, à propos de David, Dubout, Effel, Faizant, Ferjac, Gad, Gus, Moallic, Monnier, Peynet, Pichard et Soro.

Magazine, une revue jusque-là plus connue pour ses dessins légers. De l'autre, des revues comme *Hara-Kiri*, et même *Pilote* dans une certaine mesure à la toute fin de la période, développent un humour de l'absurde graphique, inspiré à la fois par la tradition du *nonsense* anglo-saxon (et plus précisément par la lecture de la revue satirique américaine *Mad*), par la satire française et par plusieurs courants de l'avant-garde littéraire et artistique (la 'Pataphysique, le dadaïsme, le surréalisme). Les revues *L'Os à moëlle* (1938, en France) puis *Pan* (1946, en Belgique) et surtout *Bizarre* (1953, en France chez Éric Losfeld, puis Pauvert) sont pionnières dans ce genre où les frontières entre la prise de parti politique, artistique et sociale sont brouillées, remettant sur le devant de la scène des aspirations « artistiques » que Delporte avait pourtant vu décroître avant la Libération. Ce changement est générationnel : c'est la découverte des atrocités de la Seconde Guerre mondiale, la réalité de la menace nucléaire et l'absurdité des guerres coloniales, notamment les « événements » d'Algérie qui vont en fait guider le tournant du dessin absurde et sans parole, lui-même fortement lié aux avant-gardes situationnistes, surréalistes et dada⁵⁴⁰. Grâce à l'écart à l'indépendance, le tableau 42.2 permet bien de lire le progrès du dessin simple pour les seules cohortes « Modernes » et « Jeunes », qui sont à la fois les cohortes concernées au plus près par ces événements politiques et par l'évolution du dessin d'humour. Ce progrès est bien plus important que celui qui concerne la bande dessinée. Siné, Reiser ou Cavanna figurent parmi les grands noms de ce renouveau ; c'est aussi le cas de Cabu, qui commence par dessiner une « rubrique militaire » dans *Hara-Kiri* à son retour du contingent, ou de Bosc qui revient d'Indochine et produit également dans la revue des dessins antimilitaristes⁵⁴¹. À sa manière, Dubouillon a perçu cette différence qui s'installe peu à peu et qu'il lit bien comme un écart qui sépare la nouvelle génération de ses aînés :

Il n'y avait pas d'actualité à l'époque, c'était ce qu'on appelle des dessins d'humeur, des gags, pour diversifier, pour illustrer un peu. Il y avait Sempé aussi, qui faisait une page, Bosc commençait à faire une page, il y en avait pas mal, toute l'ancienne école quand même. Mais *Paris-Match* prenait plutôt des dessinateurs, un peu d'avant-garde, enfin pas d'avant-garde, mais moins classiques que certains quoi. [...] Je me souviens, avec les dessinateurs de l'ancienne génération, ils faisaient des petites

540 Laurent Gervereau, « Cartographie des représentations de la guerre d'Algérie » dans Laurent Gervereau, Jean-Pierre Rioux et Benjamin Stora (eds.), *La France en guerre d'Algérie: novembre 1954-juillet 1962*, Nanterre, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1992, p. 185.

541 Jessica Kohn, « La "vie militaire" de Cabu : du Bled à Hara-Kiri, Cabu et la guerre d'Algérie » dans Anne-Claire Bondon et Philipp Leu (eds.), *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, CHSC, 2016, p. 55-72.72.

histoires de société de l'époque, avec des histoires de nanas, de cocus, des histoires rabelaisiennes, avec des histoires de grand-mères, de gendres... satiriques des fois, mais toujours dans le carcan conservateur. Donc il y avait un paquet de dessinateurs, on pouvait les énumérer comme ça. Nous on venait après. Même moi, qui n'était pas très féroce... Les dessinateurs quand on a vu arriver Reiser on s'est dit « ce type-là il va foutre la merde ». Et c'est ce qu'il a fait⁵⁴².

Dubouillon décrit avec justesse un style « féroce » et moderne, tant dans les sujets abordés que dans la manière de le dessiner. À ses débuts, Siné, inspiré par Saul Steinberg, n'arrive que progressivement à imposer ce type de dessins, qu'il décrit avec le même vocabulaire :

En fait, c'est parce qu'ils trouvaient ça trop violent. D'une part, les idées les choquaient, et d'autre part le style les heurtait un peu car il n'était pas habituel. C'était trop graphique, trop intello...[...] j'ai plutôt vendu dans des journaux un peu snobs, comme *Arts*, *La Parisienne* et d'autres dans le même genre, dirigés par des intellos⁵⁴³.

Ce style du dessin mordant tant dans le trait que dans le propos a du mal à trouver un terrain éditorial fécond : Jacques Sternberg, un des premiers à avoir théorisé l'existence d'un dessin d'humour absurde, regrette que seuls Jean-Jacques Pauvert et les éditions Denoël et Grall publient celui-ci⁵⁴⁴. Il s'impose pourtant au moins dans les pages de la presse et porte Siné jusque dans les pages de *L'Express* dès 1958, non sans frictions. De même, Reiser commence en 1967 à *Pilote* une « histoire de France en 80 gags » dont le ton acerbe semble peu convenir à l'illustré pour adolescents, qui s'adapte pourtant. Le brouillage entre la définition avant-gardiste, humoriste et journaliste du métier réapparaît donc dans ces années, que les dessinateurs publient ou non dans des supports perçus comme traditionnels. La carrière de Siné montre par exemple que le monde dans lequel ces dessinateurs évoluent peut être poreux avec les autres disciplines artistiques et les allers-retours nombreux. Et Sempé de rappeler que, politique ou non « un dessin d'humour, quand la place est comptée, c'est du luxe, c'est un luxe. Le dessin humoristique est un produit de luxe⁵⁴⁵ » : du dessin humoristique à l'illustration d'ouvrages, les pratiques ne sont donc pas si éloignées. Jacques Sternberg, dans son

542 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

543 N. Sadoul, *Dessinateurs de presse, op. cit.*, p. 148.

544 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen*, Paris, Éditions Planète, 1968, p. 15.

545 Marc Lecarpentier, *Sempé à New York*, Paris, Denoël : M. Gossieaux, 2009, p. 33.33.

anthologie fait d'ailleurs ce constat à propos d'André François et de Jean-Michel Folon qui semblent « suivre le dur enseignement de Steinberg : [ils ont] bifurqué du gag vers le graphisme, l'illustration et l'affiche⁵⁴⁶ ». La progression et la recomposition du dessin de presse sont donc centrales pour appréhender les pratiques éditoriales des années 1950 et 1960, mais aussi pour aider à définir un métier qui ne se satisfait plus des seuls termes de « journaliste », « reporter », « artiste » ou « illustrateur ».

- *Illustratrices et illustrateurs*

Tout comme le dessin de presse, les différentes pratiques de l'illustration après-guerre peuvent être autant traditionnelles que modernes. En effet, elles sont fortement liées à la tradition artistique du livre de luxe, à celle du livre pour enfants à visée didactique ou morale et à celle de l'édition populaire, mais elles n'en sont pas moins influencées, après-guerre, par les mutations du monde de l'édition. L'évolution du secteur de l'édition enfantine tend à différencier de plus en plus ce qui relève de l'illustration, avec des collections comme celle du Père Castor ou de Farandole, de ce qui relève de la bande dessinée, au fur et à mesure que l'album s'impose comme pratique éditoriale⁵⁴⁷. Est donc intégré dans la catégorie « illustration de nouvelles » tout type de dessin où l'image est séparée formellement d'un texte à visée narrative : le reste appartient soit à la catégorie des dessins rédactionnels, soit à celle des « dessins simples ».

Tout comme les dessinateurs de presse, les illustrateurs se singularisent par leur non-pratique de la bande dessinée. Cette pratique n'a par exemple « jamais emball[é] » Pierre Joubert⁵⁴⁸ et a été très difficile à appréhender par Piroton, qui, influencé par sa formation d'illustrateur, mit du temps à apprendre à raconter des histoires⁵⁴⁹. Les frontières avec les autres secteurs ne sont toutefois pas aussi claires : que penser des livres de dessins d'auteur, avec ou sans texte, qui s'imposent dans les pratiques éditoriales, une fois qu'ils sont réunis en album ? La différenciation est plus difficile à appliquer : témoins les dessinateurs qui, comme Peynet ou Dubout, pratiquent à la fois l'illustration, le graphisme et le dessin de presse. Des différentes fonctions de dessinateurs étudiées, celle de l'illustration est donc celle qui apparaît comme la plus classique – parce

546 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen, op. cit.*, p. 157.

547 S. Lesage, *L'effet codex, op. cit.*

548 *Le collectionneur de bandes dessinées* n°95, décembre 2001, p. 19.

549 *Hop* n°107, septembre 2005, p. 8.

qu'apparentée au secteur de l'édition depuis l'âge classique, et parce qu'elle disparaît progressivement des illustrés [voir tableaux 30 et 42] – et pourtant dont les frontières avec les autres genres sont les moins évidentes. Étienne Le Rallic en est un bon exemple, qui revendique une « conception traditionnelle du métier », et excelle pourtant « aussi bien dans l'illustration que dans la bande dessinée réclamée par le jeune public⁵⁵⁰ ». C'est aussi celle dont le caractère artistique est le plus évidemment marqué, notamment parce qu'elle « se place à l'intersection des champs artistique et littéraire⁵⁵¹ », et ce depuis le XIX^e siècle au moins. En amont de notre étude, Kaenel met ainsi au jour le caractère hybride de l'illustration quand il explore le développement de l'édition de luxe au Second Empire. Celle-ci se construit par opposition au raz-de-marée de l'illustration bon marché, en « double réaction, politique et esthétique, sous forme de discours visant à revaloriser l'image face à l'imagerie assimilée au populaire⁵⁵² ». Conséquence de la multiplication des secteurs de l'édition, « le genre [...] de l'illustration possède lui aussi une hiérarchie interne, qui s'échelonne de la lithographie pornographique à l'illustration des classiques de la littérature, en passant par [...] les papiers peints, les abécédaires, la caricature politique et l'illustration collective d'ouvrages contemporains⁵⁵³ ». Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle font donc partie de l'illustration un certain nombre de travaux qui, telle la caricature politique, semblent plutôt correspondre au métier de dessinateur de presse, tandis que d'autres se rapprochent d'aspirations artistiques plus évidentes.

Or, cette définition large de l'illustration semble aussi convenir au XX^e siècle et même aux années 1950 et 1960 ; elle justifie l'utilisation de l'expression « dessinateur-illustrateur » pour désigner l'hétérogénéité des individus du corpus. En effet, si les illustrateurs ne pratiquent pas nécessairement tous les autres types de dessin étudiés – en particulier la bande dessinée – l'ensemble des dessinateurs se distingue à un moment donné de leur carrière dans une pratique illustrative. Pour la majorité d'entre eux qui ont suivi des cours à l'école des Beaux-Arts, leur formation les y a d'ailleurs préparés, et ils voient parfois un meilleur moyen de réaliser leurs aspirations artistiques, à l'instar de Paul Cuvelier ou de Noël Gloesner qui dit des illustrations :

550 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 169.

551 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, op. cit., p. 355.

552 *Ibid.*, p. 35.

553 *Ibid.*, p. 82.

Cela me plaisait beaucoup car ce genre de travail permet une plus grande liberté d'interprétation et on peut y donner libre cours à sa fantaisie. Il s'agit là aussi bien d'extraire graphiquement la quintessence du texte que d'y affirmer – beaucoup plus que dans la BD – la personnalité du dessinateur, qui choisit son genre, sa technique, en fonction de ce qu'il veut exprimer⁵⁵⁴.

Pour François Vié, cette perception positive de l'illustration est nouvelle et date de l'après-guerre. Elle n'est pas sans lien avec la formation à la fois technique et théorique des illustrateurs :

Les écoles de graphisme formaient des artisans techniciens, les écoles d'art des créateurs. Dans l'entre-deux de l'artisanat et de la création, l'illustration était mal connue et mal aimée [...] C'est ignorer coupablement une double révolution : celle des techniques d'impression couplée à celle des médias, qui allaient offrir des nouveaux espaces aux images. [...] Dans le domaine purement français, un étonnant concours de circonstances fit converger tous les espoirs de création en images graphiques vers l'édition enfantine⁵⁵⁵.

Pratique commune à l'ensemble des dessinateurs-illustrateurs, l'illustration n'en désigne pas moins statistiquement une population plus ancienne et plus féminine [tableaux et 41 et 42]. N'étant exercée que par 10 % des « Jeunes » alors qu'elle l'était par un quart de la « Vieille Garde », elle est la première fonction exercée par les dessinatrices ; et parmi celles et ceux qui sont illustrateurs et ne font jamais de bande dessinée, la moitié sont des femmes. De même, alors que 80 % des hommes de l'échantillon pratiquent la bande dessinée, c'est le cas de seulement la moitié des femmes, une vingtaine sur quarante. Elles sont, on l'a dit, plus âgées que la moyenne ; mais elles sont aussi plus aisément destinées, dans leur formation comme dans leur éducation, à une pratique du métier liée soit à leurs fonctions maternelles (l'illustration pour enfants) soit à l'art d'agrément (le croquis ou le « petit dessin » de luxe). Leur pratique du dessin, même si elle peut être liée à l'illustration de luxe ou au dessin d'art est perçue comme seconde par rapport au dessin de presse, puis dans les années soixante à la bande dessinée. Pour Claire Bretécher par exemple, après le professorat de dessin, il était logique de commencer dans l'illustration de livres pour enfants dans le groupe Bayard :

554 *Hop* n° 8, juin 1976, p. 6.

555 François Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité » dans Jean Claverie (ed.), *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, 1984, p. 31.

À cette époque je ne pensais pas du tout à la bande dessinée, ça me paraissait inaccessible, je pensais plutôt faire de l'illustration [...] ou alors éventuellement du dessin humoristique [pour les moins bons journaux]. Je n'avais pas beaucoup d'ambition⁵⁵⁶.

Même quand la pratique de l'illustration est bien considérée, comme c'est le cas à l'UADF, les dessins des femmes ne sont pas appréhendés de la même manière que ceux des hommes, comme on peut le lire dans une chronique du salon des illustrateurs du livre publiée dans *Écho Dessin* en 1963. S'y retrouvent Saint-Ogan et une « amusante revue militaire », les croquis d'audience d'André Galland, mais aussi de « jolies illustrations » de Manon Iessel « très populaire parmi les petites filles »⁵⁵⁷. En revanche, la correspondance de Louis-Robert Casterman et Jean Debraïne avec les illustratrices qu'ils emploient dans leur maison d'édition du premier est strictement professionnelle. À la limite les deux hommes sont-ils plus cordiaux avec leur « grande dame⁵⁵⁸ », Marie-Françoise Bertier et avec la renommée Élisabeth Ivanovsky qu'avec de jeunes dessinateurs qui n'obéissent pas à leurs consignes. À l'instar de Michelle Daufresne, aucune des dessinatrices ne m'a fait part en entretien d'un fort préjudice genré dans le milieu de l'édition :

Dans les illustrateurs, je connais autant d'hommes que de femmes. Pour les éditeurs, j'ai eu autant d'éditeurs que d'éditrices, c'était le travail, la seule chose qui comptait : « ouvrez votre carnet, qu'est-ce que vous présentez ». Qu'on ait fait les Arts Déco ou une maîtrise d'art, qu'on soit un homme ou une femme, on s'en fichait⁵⁵⁹.

Pour autant, en nombre absolu, les hommes restent bien plus présents que les femmes : elles sont 39 à pratiquer l'illustration pour 239 illustrateurs. Même à l'intérieur des maisons d'édition, leur nombre ne dépasse jamais celui de leurs collègues masculins. Dans des maisons prestigieuses, comme le Père Castor, ce sont les noms des illustrateurs qui ont été retenus avant tout et qui occupent le plus de pages dans les dictionnaires biographiques. Le secteur de l'illustration, pour être plus féminin que les autres secteurs du dessin, n'en est pas pour autant féminisé. La conclusion est la même dans le secteur de l'enfance : dans l'enquête menée par la CCIJP en 1966 sur les détenteurs d'une carte de

556 Guy de Belleval, « Claire Bretécher. Clés du regard », Télévision suisse romande, 9 février 1977 [en ligne]. URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/cles-du-regard/7390017-claire-bretecher.html> consulté le 23/10/2017.

557 « Le salon des illustrateurs », *Écho-Dessin* n° 113, février 1963, p. 2-3.

558 Archives Casterman, Tournai, dossier Marie-François Bertier, Jean Debraïne à Guy Leblanc, 19/08/1964.

559 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

presse, les résultats montrent que les dessinateurs et les dessinatrices se répartissent de manière égale dans le secteur des journaux pour l'enfance, et à 60 % et 40 % (en faveur des hommes) dans celui des journaux pour la jeunesse et les adolescents. Ce n'est que dans la presse féminine que les journalistes-dessinatrices sont majoritaires, à 67 %⁵⁶⁰.

Celles et ceux qui font une carrière exclusive dans l'illustration sont peu présents dans les grands organes de presse sur le long terme, mais ils y participent nécessairement pendant les années concernées. Absente du corpus, Jacqueline Duhême est pourtant un bon exemple de cas limite qui permet d'appréhender les évolutions de ce secteur à la Libération. N'ayant jamais travaillé dans les illustrés, elle obtient en revanche sa carte de reporter-dessinateur pour *Elle* et dessine notamment trois grands reportages chez les Kennedy à Washington, et sur les pas de de Gaulle en Amérique du Sud et en Inde. Malgré tout, elle se définit comme une « imagière » et on la présente toujours comme une illustratrice, sa formation auprès de Matisse influençant considérablement un dessin qu'il est compliqué d'appréhender comme du simple dessin de presse⁵⁶¹. Par la suite, elle s'est surtout distinguée en publiant de nombreux ouvrages illustrés, à commencer par des poèmes de Paul Éluard en 1949, *Grains d'ailes*, et *L'Opéra de la lune* de Jacques Prévert en 1952. Pour quelqu'un de moins connu comme Maurice Parent, la polyvalence est également de mise. Dans une lettre à Louis-Robert Casterman, Guy Leblanc écrit :

J'ai reçu la visite de Maurice Parent, lequel est depuis un mois, appointé à l'*Auto-Journal*, où il a une mise en page à faire tous les 15 jours. Ceci ne gêne en rien son projet avec nous – et lui permet un petit revenu régulier⁵⁶².

Le dessinateur confirme en effet avoir « trouvé à l'*Auto-Journal* une collaboration permanente à rémunération mensuelle⁵⁶³ ». Cette collaboration n'a rien à voir avec sa spécialité, l'illustration animalière, mais elle lui permet un revenu et la possibilité de continuer à travailler avec la maison d'édition qui avait commencé à l'employer au début de sa carrière. De manière plus classique, pour les dessinateurs et les dessinatrices qui ne

560 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 35.

561 Jacqueline Duhême, *Petite main chez Henri Matisse*, Paris, Gallimard jeunesse, 2009.; Jacqueline Duhême et Florence Noiville, *Passion couleurs: entretiens avec Florence Noiville*, Paris, Gallimard jeunesse, 1998.

562 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Guy Leblanc à Louis-Robert Casterman, 15/03/1960.

563 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 15/03/1960.

sont pas intéressées par la bande dessinée, la publication dans des maisons d'édition reste une des meilleures possibilités d'évolution de carrière. D'ailleurs, selon l'écart à l'indépendance [tableau 42.2], le progrès des dessinateurs de bande dessinée est presque inversement proportionnel au recul des illustrateurs. La carrière de Michelle Daufresne semble correspondre à cette évolution plus traditionnelle, qui échappe au monde de la presse. Elle commence à *La Semaine de Suzette*, puis se tourne vers le secteur éditorial après l'arrêt de l'illustré en 1960 et alors que son style ne correspond plus à ce secteur, à l'instar des autres dessinatrices dont il a été question auparavant :

À l'époque je faisais des croquis et un petit dessin à la plume très années 50 – donc, je suis prise, et j'ai travaillé 6 ou 7 ans de suite pour la *Semaine de Suzette* [...]. À partir de là, j'ai travaillé pour elles dans la plus grande joie. [...] Le journal est tombé, il fallait qu'il tombe, c'était plus d'époque. À la suite de ça, j'étais très démoralisée, j'ai travaillé à droite et à gauche pour des petits journaux pendant un certain temps, *Bayard*, etc. Puis un jour, j'ai eu l'occasion, tout doucement de faire des petits livres très simples, des petites grammaires, puis par mon mari [qui est architecte] j'ai aussi eu une histoire de jardins... Des petits livres débutants, si vous voulez j'ai commencé comme ça, tout doucement, tout doucement, sur des textes qu'on me donnait, des choses pas amusantes, mais bon...[...] je suis allée chez Castor – Le Père Castor – avec des croquis. Alors lui il a sauté sur les croquis, c'est tout ce qu'il aimait les croquis. Donc là il m'a dit « Je vous prends tout de suite »⁵⁶⁴.

Son départ vers le milieu de l'édition ne l'a donc pas empêchée d'adapter son trait aux nouvelles exigences du dessin par la suite, même si le secteur et les thèmes paraissent plus classiques. De même, Claude Soleillant, surtout spécialisée dans les rubriques rédactionnelles, démarche des maisons d'édition lorsqu'elle est renvoyée de Fleurus parce qu'elle est enceinte. Sa carrière évolue considérablement à partir de ce moment, et elle s'adapte sans mal aux nouveaux livres-objets qui fleurissent dans l'édition enfantine :

À l'époque, dans certaines revues, il y avait des pages réservées au bricolage – donc après j'ai fait un peu de bricolage, et ça s'est terminé par des livres. [...] moi je disais « tout un livre, oh lalala »...et puis, c'est pareil, ça a bien fonctionné, ce qui fait que j'ai fait énormément de livres, j'en suis arrivée à 55 livres [...] J'avais un boulot un petit peu spécial, comme j'étais plutôt manuelle, que je faisais des réalisations plus

564 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

techniques, ça s'éloigne un peu du dessin. Bien sûr, ça m'aidait le dessin parce que j'ai illustré tous mes livres⁵⁶⁵.

L'espace de l'illustration déborde donc largement le monde de la presse d'autant que le livre d'enfants, avant tout autre, connaît un succès important dans les années 1950 :

Sept cents titres par an sans compter les seize millions de magazines vendus chaque mois, une reconnaissance internationale, une présentation attrayante grâce aux jaquettes colorées sur papier glacé, un renouveau de la lecture favorisé par la multiplication des bibliothèques enfantines et le développement des bibliothèques scolaires, un intérêt des parents [...], une renommée confirmée par des prix et des expositions, des manuels scolaires illustrés⁵⁶⁶.

Dans les maisons d'édition où ces illustratrices et ces illustrateurs font l'ensemble de leur carrière, la conception du livre dessiné n'a plus beaucoup à voir avec les produits du secteur du livre du XIX^e siècle. La plupart participent à des collections destinées avant tout aux enfants qui, pour certaines, comme La Bonne Presse ou Fleurus, continuent à privilégier des publications enfantines didactiques, voire édifiantes, mais qui pour beaucoup se lancent avec succès dans une littérature enfantine plus moderne où les livres découpés et collés de Michelle Daufresne ont toute leur place. Cécile Boulaire, dans son étude sur la collection des Petits Livres d'Or, rappelle que :

Après la guerre, l'édition pour enfants entre dans une phase de développement économique totalement inédite par son échelle, même si elle a été partiellement engagée dans l'Entre-deux-guerre. Elle se traduit par une modification des manières de faire des albums : les fabriquer, les vendre, mais sans doute aussi, les inventer, du côté des artistes. Cette phase de développement accompagne un élargissement considérable du public touché par ces livres⁵⁶⁷.

Le succès de ce genre d'albums est avant tout visuel. Dans le cas des Petits Livres d'Or, « la qualité remarquable de leur programme iconographique⁵⁶⁸ » est à mettre au compte de dessinateurs états-uniens ; mais le constat est le même pour les collections françaises

565 Entretien avec Claude Soleillant, *op. cit.*

566 Jean-Paul Gourévitch, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, Éd. Alternatives, 1994, p. 87.

567 Cécile Boulaire, *Les « Petits livres d'or » : des albums pour enfants dans la France de la guerre froide*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016, p. 17.

568 *Ibid.*, p. 22.

ou belges, à l'instar des albums de Père Castor, qui donnèrent une véritable impulsion aux albums pour enfants. Il n'est pas étonnant que Paul Faucher, le « Père Castor », ait particulièrement apprécié les croquis sur le vif de Michelle Daufresne : c'est justement ce type de dessins, proches du dessin d'enfant et du dessin pris sur le vif dont la place dans la formation des dessinateurs a été traitée au premier chapitre, qui participent à sa vision nouvelle du livre pour enfants, dans le cadre de la pédagogie du mouvement de l'Éducation nouvelle. Dès les années 1950, Laurent Tisé et Robert Delpire participent également au renouveau de ce secteur de l'édition, en publiant des illustrateurs comme André François, Alain Le Foll, Nadine Forster, Maurice Sendak ou, plus tard, Nicole Claveloux. En 1964-1965, François-Ruy Vidal s'associe avec l'éditeur américain Harlin Quist tandis que Jean Fabre et Arthur Hubschmid créent l'École des Loisirs. Ils publient Jean-Jacques Loup, Sonia Delaunay mais aussi des auteurs américains comme Maurice Sendak et Tomi Ungerer. Tous proposent des objets éditoriaux nouveaux, à l'instar des *Larmes de crocodile* d'André François publiés chez Delpire en 1956 : la première édition propose une boîte percée d'une fenêtre et donne « l'idée que le livre pouvait être aussi un objet à inventer⁵⁶⁹ ».

Dans l'ensemble, les dessinateurs et les dessinatrices des années 1950 et 1960 sont polyvalents : ils sont à la fois présents sur plusieurs supports et pratiquent plusieurs types de dessin, et même si une première spécialisation des « dessinateurs journalistes » avait commencé à éclore avant-guerre, l'illustration est toujours au cœur de la définition de leur travail. En revanche, en Belgique d'abord et en France ensuite, plus on s'approche de la fin des années 1960, plus certains (et les femmes et les étrangers avant les autres) se spécialisent, soit dans la presse adulte, soit dans l'illustration, soit dans la bande dessinée, et ces spécialisations leur font privilégier un médium, mais pas forcément une maison. Bien au contraire, quand les dessinateurs intègrent une maison, on attend encore d'eux qu'ils soient polyvalents et répondent aux besoins de celle-ci, qu'ils soient ou non dessinateurs confirmés : le style et le genre d'une maison d'édition ou d'un illustré l'emportent toujours sur le nom d'auteur. En conséquence, les stratégies des dessinateurs ne correspondent pas toujours à un moment spécifique de leur carrière, mais plutôt à l'état du marché et à la demande : les dessinateurs les plus âgés ont tendance à choisir un moyen d'expression et/ou un lieu de publication ; mais au fur et à

569 Jean Claverie, *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, Gallimard, 1984, p. 31.

mesure que la définition du métier se précise, les plus jeunes des dessinateurs choisissent également de se spécialiser plus ou moins dans des lieux de publication spécifiques. Les plus jeunes dessinateurs du corpus se spécialisent de plus en plus dans les illustrés et les nouvelles revues pour adultes, où ils font, pour les uns, de la bande dessinée et pour les autres, du dessin d'humour d'un nouveau genre, à la fois satirique et absurde, tandis que les illustrateurs disparaissent du paysage de la presse pour se concentrer dans les maisons d'édition. L'implantation de la bande dessinée comme le renouveau du dessin d'humour participent donc à une nouvelle définition du métier de dessinateur-illustrateur, désormais plus précise. Pour autant, cette stabilisation via un aspect du métier reste fragile et les dessinateurs se diversifient également tout au long de leur carrière, allant jusqu'à tâter d'autres terrains que celui du simple dessin : c'est alors un autre type de polyvalence qui est en jeu.

2.3. Se diversifier

2.3.1. Du crayon à la machine-à-écrire

- *Scénaristes*

Le travail dans des maisons d'édition et des rédactions donne accès à d'autres carrières que celles du dessin seul, à commencer par l'écriture. Will, qui commence à travailler à la fin des années 1940 explique que, si lui ne s'est jamais senti « une âme de scénariste », à ses débuts, il était une exception « car les Franquin, Morris, Jijé, Peyo ou autres Macherot réalisaient scénarios et dessins⁵⁷⁰ ». Même si les scénarios et les textes des nouvelles sont souvent fournis par la rédaction (et pas toujours signés), il semble que presque la totalité des dessinateurs de l'échantillon, à un moment ou un autre, ont été en charge de leur propre scénario, de l'écriture d'une nouvelle, ou ne serait-ce que du texte de gags – parfois sans beaucoup d'heur... À l'inverse, les rédacteurs sont parfois appelés à exercer des fonctions ayant trait aux récits en images. À propos de la rédaction de *Vaillant*, Richard Medioni note que, jusqu'en 1963, « chaque rédacteur met la main à la pâte en écrivant au moins une page de scénario de BD réaliste par semaine et/ ou un texte (billet, reportage, conte, jeux)⁵⁷¹ ». Dans les rédactions des illustrés et de la presse, la fonction de scénariste, comme celle de coloriste, est d'ailleurs plus souvent exercée par des femmes que la fonction de dessinatrice. Contrairement aux coloristes toutefois,

570 Gilles Ratier, « Willy Maltaite alias Will », *Bdzoom*, avril 2012 [en ligne], *op. cit.*

571 R. Medioni, « *Mon camarade* », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, *op. cit.*, p. 180.

leurs travaux sont signés et leurs noms plus connus que ceux des dessinatrices. Chantal Montellier remarque à ce propos que « le droit à l'écriture n'a jamais été un problème pour les femmes, mais c'est moins évident pour le droit à la représentation graphique. En effet, tant que ça ne se voit pas, ce n'est pas grave⁵⁷² ! » Parmi les signatures reviennent ainsi de manière très régulière Henriette Robitaille (alias Cécile Romancère, Édith Orny et Clara), Geneviève de Corbie, Rose Dardennes, Isabelle Gendron, *Bernadette Hiéris ou Jacqueline Lhérisson*. Il est pourtant rare que les récits de celles-ci soient illustrés par des femmes. Une exception, Nadine Forster rencontre l'auteure Maud Frère, dans le train⁵⁷³ : ensemble, les deux femmes produisent le *Journal de Véronique*, une des premières bandes dessinées à montrer une jeune fille plus occupée à martyriser son cousin et à jouer aux pirates qu'à se plier aux règles de bonne conduite professées par *Bernadette* et *Lisette*. Parmi ces dessinateurs écrivains certains d'entre eux abandonnent le dessin et font de l'écriture leur activité principale. Étienne Morel écrit ainsi le plus souvent les nouvelles que sa femme Nina Markova illustre. Gommaar Timmermans, qui est fils d'écrivain et frère d'illustratrice et a fait des études de céramique et de publicité oscille entre ces deux carrières avant de se spécialiser comme scénariste. Plus connu, Bob de Groot raconte sa « conversion » progressive :

Je travaillais pour les suppléments du mercredi des quotidiens belges, j'ai dû faire entre 400 et 600 planches comme auteur complet. Je préparais mon scénario avant la mise en dessin et je m'y investissais tellement que j'avais l'impression de recommencer le même travail : c'est un peu ce qui m'a fait me diriger vers le scénario. L'autre raison c'est qu'à l'époque, quand je regardais autour de moi, je ne voyais que des grosses pointures : Peyo, Franquin, Morris, Tillieux, Roba... Alors je me suis dit que si je n'arrivais pas à être aussi bon qu'eux avec mon propre style, ce n'était pas la peine de continuer⁵⁷⁴.

La conversion de Lob au scénario dans la deuxième moitié des années 1960 s'est aussi faite en raison d'aptitudes graphiques peut-être moins éclatantes que celles de ses contemporains :

572 Gilles Ratier, « Les femmes dans la bande dessinée francophone », Bdzoom, janvier 2017, [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/110202/patrimoine/les-femmes-dans-la-bande-dessinee-europeenne-francophone%e2%80%a6/>, consulté le 22/03/2017.

573 Entretien avec Nadine Forster, *op. cit.*

574 Gilles Ratier, « Bob de Groot », Bdzoom, mars 2010 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/6625/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-bob-de-groot/>, consulté le 10/10/2017.

[Ma] rencontre avec Charlier a été importante pour moi puisqu'elle a complètement orienté la suite de ma « carrière ». C'est lui qui m'a conseillé de freiner mes aspirations graphiques et de me consacrer plutôt au scénario à plein temps. Joignant d'ailleurs l'action à ses conseils, si je puis dire, il m'a immédiatement commandé des scénarios pour des histoires complètes⁵⁷⁵.

D'une manière générale, alors qu'il existe des écrivains nouvellistes de métier dans les années 1950 et 1960, comme en témoignent les dossiers d'auteurs de Casterman, les scénaristes professionnels sont encore rares et sont donc surchargés de travail. Peut-être est-il difficile d'envisager travailler dans la presse illustrée sans produire d'images ? On sait peu que Cavanna a d'abord commencé à dessiner sous le nom de Sépia à *Zéro* et *Hara-Kiri* de 1953 à 1961 alors que tout dans son parcours d'autodidacte amoureux des livres l'orientait vers l'écriture⁵⁷⁶. Le cheminement est un peu similaire pour Goscinny qui commença sa carrière comme dessinateur à la fin des années 1940⁵⁷⁷ : Jijé, qui le rencontre alors aux États-Unis, lui conseille rapidement de privilégier l'écriture ; sa collaboration avec Uderzo à la *World's Press* et Morris à Dupuis achève de le faire changer de voie. Pascal Ory montre que la transition fut plus longue qu'il n'y paraît *a posteriori* :

Il a en effet beaucoup de talents : un peu celui du dessinateur, beaucoup plus celui du chroniqueur ou du nouvelliste et, définitivement, celui du scénariste. Au vu de ce qui a suivi, les biographes de Goscinny datent souvent l'émergence du scénariste de ce retour en Europe, vocation nettement affirmée et reconnue par tous, comme un chemin désormais clairement tracé, à ses yeux comme à ceux des autres. Ce n'est qu'une reconstitution *a posteriori*. En réalité, le dessinateur ne s'effacera définitivement qu'en 1956, c'est-à-dire avec la rupture avec Troisfontaines⁵⁷⁸.

Outre le récit personnel, il faut lier cette nouvelle vocation à une réalité économique bien étudiée par Sylvain Lesage. Au moment où les albums s'imposent sur le marché de l'édition de la bande dessinée, « l'exigence fournie par l'économie de l'album de récits complets en 44 ou 62 pages suscite [...] l'apparition de scénaristes à temps plein, car peu d'auteurs peuvent fournir à la fois scénarios, planches, lettrages (voire couleurs), et se

575 B.D. Bulle n° 17, janvier 1987, p. 54.

576 François Cavanna, *Bête et méchant*, Paris, Librairie générale française, 1983.

577 De manière étonnante, Goscinny ne figure même pas dans la liste des dessinateurs de l'échantillon puisqu'il n'a publié aucun dessin dans les illustrés dépouillés pendant la période.

578 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, op. cit., p. 77-78.

renouveler tous les ans⁵⁷⁹ ». Lesage insiste donc sur le caractère improvisé que constitue alors le métier de scénariste, citant en exemple Jean-Michel Charlier et Goscinny, tous deux poussés par Jijé à choisir l'écriture plutôt que le dessin⁵⁸⁰. Il cite également le cas d'auteurs complets déjà reconnus qui se muent en scénaristes, à l'instar de Maurice Tillieux qui arrête en 1966 de dessiner *César* pour le *Moustique* et commence à fournir des scénarios à d'autres auteurs, comme Francis, avec qui il produit *Marc Lebut et son voisin*. Selon, José-Louis Bocquet, Tillieux aide alors à faire émerger la notion de scénariste de bande dessinée en Belgique⁵⁸¹. Dans le même temps, le statut naît en France au sein de l'illustré *Pilote* grâce à ses deux co-rédacteurs depuis 1963, Charlier et Goscinny, deux anciens dessinateurs. Leur parcours est particulièrement marquant en raison du rôle qu'ils jouèrent pour la reconnaissance professionnelle des journalistes « sur le plan juridique comme sur le plan critique ». Ainsi, Goscinny dut d'abord lutter contre Dupuis pour être crédité comme scénariste de Morris pour la série *Lucky Luke*, droit qu'il n'acquiesça qu'après huit ans de collaboration, en 1962, pour le dix-neuvième tome de la série, *Les rivaux de Painful Gulch*. Alors que, dans les années 1960, les scénaristes sont encore rétribués directement par le dessinateur qui reverse généralement 20 à 25 % de ses gains, Goscinny, fort du succès d'*Astérix*, impose à *Pilote* une rémunération régulière et une reconnaissance de leur travail dans les contrats. De lui, Christian Godard, lui-même un scénariste reconnu dit qu'il a « imposé l'idée que l'on pouvait être scénariste de bandes dessinées et en faire son métier⁵⁸² ».

- *Rédacteurs en chef et éditeurs*

Les rédacteurs en chef des illustrés ont souvent eu – ou continuent à avoir – une pratique du dessin. Ainsi Hergé à *Tintin*, Forest à *Chouchou*, Goscinny à *Pilote*, Cavanna à *Hara-Kiri*, Greg à *Tintin* ou Marijac à *Coq Hardi*. Même le Père Sève, responsable du journal *Bayard*, s'essaye au moins au scénario, quoique selon Jean Chakir, « il savait faire tellement de choses, sauf l'humour⁵⁸³ ». Le propos n'est pas de revenir sur le métier de rédacteur en chef en lui-même. En revanche, il est intéressant de comprendre la teneur

579 Sylvain Lesage, *La bande dessinée du feuilleton à l'album*, Tours, PUF, 2018. Cette analyse se rapproche de celle que Howard Becker développe à propos des conventions. Dans cet exemple, la convention du 48 ou 66 cartonné-couleur (CC) implique une organisation spécifique du monde de la bande dessinée, avec une certaine division pour des tâches pour honorer cette convention. Source : H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit.

580 Jean-Michel Charlier, entretien avec Gilles Ratier, dans *Hop !* n° 44, Aurillac, 3^e trimestre 1988, dossier « Jean-Michel Charlier – 1944-1989 : 45 années de scénarios ».

581 José-Louis Bocquet, « Le grand virage » in Maurice Tillieux, *Intégrale Gil Jourdan* vol. 3, op. cit., p. 19.

582 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, op. cit., p. 99.

583 Entretien avec Jean Chakir, op. cit.

des frontières qui se dressent progressivement entre les rédacteurs en chef et leurs anciens camarades. Pour accéder au statut de rédacteurs en chef, les dessinateurs doivent s'être déjà fait un nom dans le métier, même si certaines premières tentatives sont aussi celles de débutants – ainsi de Goscinny à la tête de *Pistolin*. Déjà bien ancrés dans le milieu, les rédacteurs en chef privilégient donc souvent leurs anciens collègues : à *Chouchou*, Forest fait appel à Gloesner, avec qui il a travaillé à *Mireille*, ainsi qu'à Robert Gigi et Georges Pichard avec qui il a travaillé à *V-Magazine* et dans l'atelier 63. Goscinny commence quant à lui à embaucher ses amis de la World's Press à *Pilote*, et notamment Uderzo. Après son expérience malheureuse auprès de Georges Troisfontaines – qui le renvoya quand il remit en cause les conditions d'emploi de l'agence – Goscinny cherche d'abord à acquérir une autonomie face à l'éditeur et à privilégier ses relations avec son équipe. De fait, jusqu'en 1968, la rédaction n'en a « que le nom et réunit en fait autour de Georges Dargaud, en dehors de Goscinny et Charlier, les augures qui décident souverainement de l'avenir du magazine en fonction de critères essentiellement économiques⁵⁸⁴ ». Ce sont ces rapports hiérarchiques et économiques qui ressortent des compte-rendus des séminaires d'entreprise retrouvés par Pascal Ory. En 1964, Goscinny lance de manière véhémente en préambule à son exposé :

C'est la première fois qu'un éditeur nous invite à une réunion de ce genre, professionnels de ce métier que nous croyons bien connaître depuis tant d'année. [...] Ce dont souffre la presse enfantine depuis la fin de la guerre, c'est qu'elle est ou a été éditée par des gens qui n'y croyaient pas, ou plutôt, qui pensaient que faire un journal pour les petits c'était faire un petit journal⁵⁸⁵.

Pour autant, même s'ils travaillent encore avec des dessinateurs ou en tant que dessinateurs, le rôle des rédacteurs en chef est avant tout de s'assurer du succès des illustrés dont ils ont la charge. À ce titre ils embauchent également de nouveaux dessinateurs dans la mesure où ceux-ci correspondent à la ligne éditoriale qu'ils ont fixée. Surtout, ils sont par la suite en charge d'évaluer la qualité des travaux proposés, comme le font Hergé puis Greg chaque semaine à *Tintin*. Les commentaires de Hergé retranscrits dans les comptes-rendus du conseil hebdomadaire montrent qu'il a endossé un rôle fort différent de celui de dessinateur, n'hésitant pas à reprendre et réprimander les dessinateurs dont les travaux ne lui semblent pas d'une qualité suffisante. De

584 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, op. cit., p. 185.

585 *Ibid.*

dessinateur (salarié ou indépendant) il est devenu cadre – puisqu’il exerce des fonctions d’encadrement : son statut social a changé. Il n’est d’ailleurs fait référence que très occasionnellement aux planches qu’il continue à publier dans le journal, et c’est toujours pour souligner que celles-ci sont économiquement indispensables. En d’autres termes, le succès de Hergé le rend intouchable quand il exerce son rôle de rédacteur en chef, tout comme « la force de la rédaction en chef et d’abord de Goscinny, est précisément économique : ce qui donne du poids, et un poids croissant, à ses propositions, à ses décisions, c’est *Astérix*⁵⁸⁶ ».

Des rapports hiérarchiques s’installent donc rapidement au sein des rédactions, entre le rédacteur en chef et ses anciens confrères. Liliane Funcken se souvient qu’à *Tintin*,

De rédacteur en rédacteur, cela allait de plus en plus mal. Greg fut de loin le plus capable de tous ! Il était un très bon rédacteur en chef. Beaucoup de dessinateurs ne lui pardonnaient pas qu’il soit passé du stade dessinateur-scénariste à celui de rédacteur en chef. Et puis, certains dessinateurs, plus talentueux que Greg, ne lui permettaient pas qu’il donne son avis à propos du style graphique et de la création⁵⁸⁷.

Le Goff relate les mêmes crispations pour Marijac :

Y en a un aussi qu’on a viré du syndicat, c’était Marijac : Je lui ai dit : « Je suis désolé mon vieux – après on est devenu copains quinze ans après – vous pouvez pas être patron et dessinateur »...Enfin, on l’a viré...Il est parti gentiment⁵⁸⁸.

La situation s’est révélée d’autant plus compliquée avec ce rédacteur en chef qu’il est aussi un éditeur, comme le relate Thierry Crépin : à *Coq Hardi*, en 1947, Marijac, en tant que scénariste et éditeur, retient 50 % des droits à titre d’auteur de la bande *Guerre à la Terre* sans en aviser le dessinateur Liquois. Une commission d’arbitrage est alors nommée pour statuer sur le pourcentage des droits à attribuer aux scénaristes, qui finit par trancher en faveur des dessinateurs et décider de droits de 30 % pour les scénaristes.

586 *Ibid.*

587 Nicolas Anspach, « Fred et Liliane Funcken », Actua BD [en ligne], juillet 1998. URL : <http://www.actuabd.com/Fred-Liliane-Funcken-Le-Chevalier>, consulté le 10/02/2015.

588 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

Marijac écrit alors au Syndicat des Dessinateurs de Journaux d'Enfants [SDJE] pour refuser l'arbitrage :

En se définissant avant tout comme un éditeur, Marijac rompt la solidarité qui l'avait uni jusque-là aux adhérents du SDJE et engendre à son égard une méfiance tenace chez un grand nombre de ses anciens compagnons[...]. Arguant de sa condition d'éditeur, Marijac avait par avance disqualifié toute motion le concernant issue du SDJE. Les conséquences de ce conflit n'étaient pas sans gravité pour le syndicat. Il avait empoisonné les relations entre ses membres et certainement ébranlé leur solidarité car comme éditeur, Marijac en faisait travailler un grand nombre. Et la perte d'un homme aussi dynamique que le directeur de *Coq Hardi* qui avait été un des premiers et ardents défenseurs des dessinateurs français, ne pouvait qu'affaiblir la SDJE en le privant d'une de ses têtes pensantes. Mais pour le journal, ce conflit avait eu pour mérite de clarifier le mélange des genres qui présidait à sa direction. Désormais, Marijac apparaissait d'abord comme un patron et non plus à la fois comme un éditeur et un responsable syndical des dessinateurs⁵⁸⁹.

Ce brouillage des rôles se reproduit à *Pilote* avec plus d'écho encore. Tous les témoignages s'accordent sur le caractère réservé de Goscinny et le respect qui lui est dévolu : avec lui, le vouvoiement est toujours de mise. En 1968, une partie des dessinateurs de *Pilote* appartenant au SNDP en train de se créer [Syndicat national des dessinateurs de presse] et sûrement enthousiasmés par le mouvement de mai, organisent une réunion où ils remettent en cause la ligne éditoriale du journal. Les versions à ce propos sont multiples : dans certaines, Goscinny aurait été convoqué pour une sorte de procès par des dessinateurs qu'il avait lancés dans le métier, tels Gotlib, Mandryka, Cabu ou Bretécher, et ces derniers auraient remis en cause sa direction autoritaire et ses choix archaïques⁵⁹⁰. Selon Mézières, cette réunion devait en fait d'abord concerner seulement la ligne éditoriale de *Pilote*, et Goscinny aurait demandé à venir. C'est la présence des membres du syndicat qui aurait élargi le sujet et posé la question du statut des dessinateurs à l'intérieur de l'illustré, alors que Goscinny n'était pas préparé à ce que le sujet soit abordé :

Il y a eu des tas de choses très contradictoires, et pas vraiment du fait des dessinateurs de *Pilote* [...]... au début, c'était Giraud qui disait qu'il fallait une direction artistique, parce que la couleur... C'était assez moche, mal imprimé. C'était

589 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 88, avril 1999, p. 20.

590 Éric Aeschiman et Nicoby, *La Révolution Pilote*, Paris, Dargaud, 2015.

épouvantable... des bagnoles, des films à la con, avec des dessinateurs pas mauvais. J'habitais rue Claude Bernard, juste à côté, donc j'avais dit qu'on pouvait faire la réunion chez moi, avec Goscinny qui voulait venir. Et la réunion qui devait être à 8 personnes se transforme, avec l'arrivée des mecs du syndicat en formation, Roland Garel, le mec qui était très virulent [...]. Je pense que c'est lui qui a agressé un petit peu Goscinny. On était des sales mômes en train de secouer son fauteuil alors qu'il arrivait enfin à la notoriété après s'être fait taper dessus, humilier par les Belges, pas le droit de mettre son nom, etc. Je comprends un peu sa réaction, mais alors il l'a pris très très mal. Jijé, qui était un pote de Goscinny, on est rentrés ensemble « oh, c'était pas gentil »⁵⁹¹...

À la suite de cette réunion, Goscinny refuse pendant un temps tout contact avec les dessinateurs. Pour Pascal Ory, c'est là le signe qu'il est définitivement passé de l'autre côté de la barrière⁵⁹². Notons toutefois qu'il ne faut pas donner trop d'importance à cet événement en le présentant comme charnière : Goscinny a des contacts difficiles avec les plus jeunes des dessinateurs de *Pilote*, comme Giraud, bien avant cette rencontre, et le déséquilibre a probablement été progressif, lié également au fait que le rédacteur de *Pilote* ne dessinait pas. Dans tous les cas, Goscinny décide finalement d'ajouter les pages d'actualité à *Pilote*, discutées le jeudi pendant des conférences hebdomadaires. Pour annoncer sa décision, il convoque l'ensemble de l'équipe qui va désormais participer de manière active à la confection du périodique. Du point de vue d'un dessinateur plus discret et moins impliqué dans la lutte syndicale comme Jean Chakir, il s'agissait bien d'une attaque *ad hominem* contre Goscinny perçue comme une figure d'autorité, alors qu'en tant que personne, il était toujours apprécié par l'ensemble de l'équipe :

En 1968, il y a eu une réunion, où ils voulaient revoir tout ce qui se passait à l'époque. Donc il [Goscinny] a donné sa démission. Ça a duré un temps, et après il a réuni tout le monde et il a repris sa démission à la suite de ça, en disant – c'est la première fois que j'entendais René Goscinny dire un mot un peu vulgaire – maintenant il faut qu'on fasse quelque chose, et ceux qui ne sont pas contents peuvent partir. J'avais à côté de moi [un dessinateur qui avait un cancer et que Goscinny aidait ?] – et il a pris la parole alors que je voulais la prendre, parce que je voulais dire quand même tout le bien que je pensais de René Goscinny qui a toujours été pour moi très bien – il a dit « Moi j'ai eu un cancer, et Goscinny, je lui dois

591 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

592 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, *op. cit.*, p. 195.

beaucoup ». Donc ça a remis les choses un peu en place, et moi j'ai rien dit parce que derrière un témoignage comme ça il n'y a plus rien à dire.

Bien que l'exemple de Gosciny ne soit pas emblématique des rapports hiérarchiques qui s'installent entre les rédacteurs en chef et leurs anciens collègues, il n'en est pas moins révélateur des tensions possibles quand l'un d'entre eux change de position sociale, d'autant que les rédacteurs en chef sont eux-mêmes soumis aux décisions des éditeurs.

- *Syndicalistes*

À travers la question des rédacteurs en chef, on voit donc émerger également celle des chefs de file syndicaux. Deux d'entre eux ont été particulièrement impliqués dans ce mouvement : Pierre Le Goff, membre actif du SDJE puis président du SNDP à partir de 1969 ; et Roland Garel, à la tête de la CFTC-Journalistes, section dessinateurs de presse. Rien ne semble expliquer qu'ils se soient sentis investis, plus que d'autres, de cette mission syndicale, mais cet engagement est directement lié à la manière dont ils appréhendent leur pratique du métier, comme s'en rappelle Pierre Le Goff :

Quand j'ai travaillé à *Libération*, un jour j'amène mes bandes : le sol jonché de papiers, le rédacteur me dit « Le Goff, c'est le dernier numéro du journal. *L'Humanité* nous coupe les vivres, on ne paraît plus ». Ça m'avait marqué, j'avais jamais connu ça de ma vie, un journal qui disparaissait. C'est ce jour-là que je me suis senti journaliste. C'est pour ça qu'après on s'est battus, pas pour ça seulement, mais c'est pour dire...mentalement...⁵⁹³

Cet engagement implique pour eux de se former quelque peu au droit, de développer des capacités d'organisation, et donc d'avoir recours plus souvent à l'écrit qu'auparavant, sans compter qu'avec ces nouvelles responsabilités, ils doivent changer leur manière de travailler :

Moi je passais à peu près deux à trois matinées par semaines à être aux contentieux de sécurité sociale. [...] J'étais obligé de me faire aider pour mes dessins : tout le monde m'a aidé, Di Marco, Marcello, Bourlès, des tas de gens. Ils faisaient les bandes à ma place. Comme quoi les éditeurs n'y connaissent strictement rien : vous voyez, du Bourlès à la place du Le Goff...mais ce qui les intéressait, c'était que j'apparaisse. Évidemment, je les payais. Ma femme et moi on gardait les charges sociales et je leur

593 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

faisais des chèques : en fait [rire] je les faisais travailler en indépendant, c'est ça le pire de l'histoire ! Mais sinon, je n'y serais pas arrivé⁵⁹⁴.

Cette nouvelle position influe également sur leurs rapports hiérarchiques et leur position dans le milieu du dessin : Chakir raconte par exemple que Dargaud refuse de recevoir Le Goff dans son bureau alors que ce dernier était en charge de la défense du dessinateur ; Le Goff attend donc la fin de l'entretien entre Chakir et son éditeur au café⁵⁹⁵.

L'un comme l'autre sont nés au début des années 1930 et s'engagent fermement dans l'activité syndicale la trentaine bien passée. Comme pour les travaux de rédaction, il s'agit donc d'une orientation de carrière plus tardive qui implique de bien connaître le fonctionnement du milieu du dessin et d'y avoir un certain nombre de relations. D'autres dessinateurs, comme Mandryka et Poïvet, se lancent également dans l'activité syndicale à la fin des années 1960, mais leur rôle y est plus passager. Or, à côté de celles de Le Goff et Garel, leurs carrières apparaissent comme plus diverses et leurs participations comme plus variées et fournies : pour pouvoir endosser le rôle de chef de file syndical, il faut probablement, outre certaines convictions, ne pas être empêché par un nombre trop important de travaux.

2.3.2. Lâcher l'outil

- *Une autre carrière*

Deux tiers des dessinateurs qui arrêtent de travailler entre 1945 et 1968 ont commencé à travailler avant la Seconde Guerre mondiale et n'en continuent donc pas moins à travailler dans ce secteur après : dans le déroulement des carrières, la continuité semble l'emporter sur les ruptures, à l'exception peut-être des dessinateurs de presse politique étudiés par C. Delporte. Pour autant, une partie d'entre eux cesse de travailler avant la fin de leur carrière, avantagés en cela par une polyvalence préalable qui a déjà été mentionnée. Plusieurs raisons peuvent pousser les individus à abandonner la carrière de dessinateurs et à se lancer dans d'autres métiers.

Selon Trina Robbins, aux États-Unis, de nombreuses femmes, autrices de *comic books* principalement, abandonnent la profession dans les années 1950 dans le cadre plus général d'un mouvement conservateur qui prône le retour au foyer⁵⁹⁶. Ses considérations

594 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

595 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

596 « In the world of comics, where women had been working since 1901, the back-to-the kitchen movement took a different form. Although women continued to draw lighter strips through the 1950s,

reposent néanmoins avant tout sur des sources d'histoire orale, sans traitement statistique. De fait, il est difficile d'appliquer ces conclusions de manière univoque à la France et à la Belgique, puisque la raison de la faible présence des femmes dans le milieu du dessin s'explique plutôt par le secteur de l'édition et le développement de la bande dessinée que par des raisons socio-économiques. Pour autant, la division sexuée du travail touche le métier de dessinatrices et certains témoignages viennent donc ajouter ce facteur d'explication à ceux évoqués précédemment. Dans l'échantillon, le témoignage d'Albertine Deletaille est secondé par celles d'entre les dessinatrices qui se mettent à travailler après un divorce ou le décès d'un soutien familial, comme cela a été évoqué en première partie :

Je suis née en 1902, en Hollande dans un milieu de peintres : mon père était portraitiste, ma mère professeur d'Art de la reine, et mes deux grand-pères paysagistes. Je dessinais du matin au soir. À quinze ans je suis entrée à l'Académie de l'Art et je travaillais aussi dans l'atelier d'élèves de mes parents. À cette époque, j'ai connu celui qui allait devenir mon mari. [...] Je m'occupais du potager, de faire des courses pour l'hiver, du fromage avec le lait de la brebis, et de tisser des couvertures de laine. Où trouver le temps de dessiner ? Quand j'eus vingt ans, mon premier fils est né. [...] Nous étions jusqu'à seize à la maison. Mes journées se passaient à cuisiner, à éduquer, à tricoter, à laver, mais pas à dessiner, sauf par-ci par-là. Pendant les trente-deux années de mon mariage, je n'ai pu dessiner que fort peu : quelques dessins au trait dans les journaux, des calendriers, des couvercles de boîtes... Et cela me faisait beaucoup souffrir. Puis à cinquante ans, je me suis retrouvée seule à la maison : plus de mari et tous les enfants envolés. Que faire ? Je connaissais bien les enfants et je n'avais pas tout à fait oublié le dessin. J'ai hésité entre essayer de créer des albums pour enfants, car j'avais constaté que bien peu leur convenaient, ou bien être éducatrice dans un home d'enfants⁵⁹⁷.

D'une manière plus générale, l'abandon du métier est révélateur de la situation sociale des dessinateurs dans les années concernées, années à la fois prolifiques au niveau de l'offre du travail et pourtant compliquées pour des dessinateurs sans contrat qui ont très peu de visibilité sur leur avenir. En 1959, Christian Mathelot quitte ainsi ce métier « fatigué par

the men took back their action comics. By 1951, when *Miss Fury* ended, *Brenda Starr* was the only adventure strip that starred a woman and was drawn by a woman. Women had stopped drawing action strips. » Trina author Robbins, *Pretty in ink : North American women cartoonists, 1896-2013*, s.l., p. 90.

597 Albertine Deletaille, « Le centenaire d'Albertine Deletaille », 1977 [en ligne]. URL : http://amisprecastor.free.fr/index_fichiers/Page1194.htm consulté le 22/05/2016].

ce travail d'emmuré, anxieux pour le devenir de [sa] femme et de [ses] deux gosses⁵⁹⁸ » et se lance à la place comme représentant de commerce. Au cours de son entretien, Pierre Le Goff a cité le nom de ce dessinateur à trois reprises comme exemple paradigmatique des problèmes de reconnaissance salariale des dessinateurs⁵⁹⁹. Ne rompant pas avec le milieu du graphisme, Frédéric-Antonin Breysse, illustrateur et dessinateur de bandes dessinées pour *Cœurs Vaillants*, interrompt le dixième épisode d'*Oscar et Isidore* en 1955. Selon les dires du journal, il est malade ; en réalité, il a décidé de partir et termine sa carrière comme dessinateur à la régie Renault⁶⁰⁰. Après avoir commencé dans le dessin publicitaire et industriel, beaucoup y retournent donc pour s'assurer un revenu régulier, une sécurité sociale et une retraite, tout en pouvant compter sur le capital technique acquis pendant leur carrière précédente. Après déjà vingt ans de travail, Claude Marin se lance dans la publicité, et à 42 ans, Yves Mondet rejoint le milieu de l'édition, tandis que Roland Venet, dans les dix dernières années de sa carrière, ne s'occupe plus que de la mise en couleurs chez Dargaud. Plus aventureux, Pierre Chivot se lance dans l'animation à 29 ans avant de devenir directeur de cinéma et Albert Fromenteau se lance dans les métiers de la communication à 32 ans. Parmi ceux-ci, il est difficile de savoir qui vit ce départ sur le mode du sacrifice, à l'instar d'Albertine Deletaille ; pour la plupart d'entre eux, peut-être s'agit-il d'un cheminement classique dans une carrière qui se stabilise. On peut alors y lire un échec des revues et des maisons d'édition à sécuriser leur main d'œuvre.

- *L'enseignement artistique*

Tous cependant ne quittent pas le métier de manière aussi évidente : la plupart gardent des à-côtés, hésitent, font des allers-retours, ainsi de Mézières, embauché dans l'agence de publicité de Benoît Gillain, ou de Siné à la Sonatrach. Ploquin, dans *Écho-Dessin*, rappelle les différents métiers que les dessinateurs exercent en plus ou à la place de leur profession :

Les dessinateurs ont un autre métier, soit parce qu'ils n'ont pas commencé directement par le dessin, soit parce que la multiplicité de leurs dons le leur permet : je pense à tel de nos camarades qui est professeur de dessin, à tel autre dont les

598 *Hop* n° 42 bis, octobre 1987, p. 6.

599 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

600 Michel Renouard, « Images de l'étranger dans *Cœurs Vaillants* (1945-1963) » dans Thierry Crépin et Françoise Hache-Bissette (eds.), *Les presses enfantines chrétiennes au xx^e siècle [actes du colloque d'Arras, décembre 2004]*, Arras, Artois presses université, 2008, p. 238.

livres comportent texte et dessin du même auteur. Parmi les dessinatrices, nombreuses sont celles dont le mari exerce la profession rentable du ménage, et dont le chômage ne serait qu'un cran léger à la ceinture⁶⁰¹.

L'enseignement est alors une issue possible : porte de sortie pour certains, voie de garage pour d'autres, aspect du métier à part entière pour les derniers, beaucoup tentent au moins de donner quelques cours. Avant les années 1970, l'enseignement du dessin était un des débouchés offerts par les écoles des Beaux-Arts et les écoles d'Arts Appliqués : c'est la voie qu'avait suivie Claire Bretécher ou Nicole Constant par exemple. Le fascicule *Écho-Dessin* publie ainsi des annonces de l'Éducation nationale pour les concours de l'enseignement⁶⁰². Par la suite, la demande d'un enseignement spécialisé se fait de plus en plus importante et les dessinateurs sont embauchés en fonction de leur expérience et de leur notoriété, sans suivre de formation particulière.

Georges Pichard s'applique ainsi à faire pénétrer aux Arts Appliqués un enseignement du dessin plus moderne et plus proche des préoccupations des étudiants. Celui-ci n'est guère éloigné des connaissances que cherche à dispenser Raymond Poïvet à l'atelier 63 :

Je faisais part de ce que je savais à mes élèves. Des choses que j'avais apprises : le nu, la perspective, la répartition du noir, l'équilibre dans une image, la composition, certains détails d'anatomie... Ce que je savais, je le communiquais... [...] Mais la création de cet atelier avait un objectif : je voulais former des dessinateurs de bandes dessinées rationnels, sachant utiliser les moyens modernes mis à leur disposition... J'ai été obligé de renoncer parce qu'il y avait une pesanteur de la part des éditeurs, des confrères, de tout le monde...⁶⁰³

Cet enseignement n'est d'ailleurs pas du goût de tous les dessinateurs, dont les différentes visions du dessin se répercutent sur l'enseignement. Ainsi, Robert Rigot, administrateur de l'École Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art à partir de 1969, se plaint de cette modernité :

J'étais un peu ahuri quand, à la question posée à un jeune confrère : Que faites-vous ? Il me répondait d'un air très digne : designer ! Sur le plan pédagogique, une

601 Geneviève Ploquin, « La position de repli », *Écho-Dessin* n° 78, juillet 1959, p. 3.

602 « Concours de professeur d'enseignement technique théorique de dessin d'art appliqué aux métiers des C.E.T », *Écho-Dessin* n° 125, mars 1965.

603 Gilles Ratier, « Raymond Poïvet, Ière partie », octobre 2012 [en ligne]. URL: <http://bdzoom.com/54303/patrimoine/raymond-poivet-1ere-partie/>, consulté le 23/10/2017.

constatation faite par les élèves eux-mêmes en sortant de l'école, ils ne savaient pas réellement dessiner⁶⁰⁴.

De la même manière, alors que Jean Chakir trouve à l'École des Beaux-Arts d'Angoulême un moyen de compenser le peu de commandes qu'il reçoit dans les années 1980 et qu'Eddy Paape s'applique dans l'enseignement de la bande dessinée à Saint-Luc de Bruxelles, Jean-Claude Mézières est plus circonspect à l'université libre de Vincennes :

C'est très intéressant mais il ne peut pas y avoir d'enseignement de la BD, on ne peut pas apprendre aux étudiants, même à des dessinateurs, à faire « comme ça pour faire un petit mickey ». Par contre, lorsqu'un gars amène des planches qu'il a réalisées chez lui, là on peut discuter⁶⁰⁵.

Rigot, comme Mézières et Pichard, reprennent une série de présupposés sur l'apprentissage du métier et la vocation qui relèvent des discours sur l'éducation étudiés au premier chapitre. En d'autres termes, ils ne transmettent pas seulement des techniques de dessin, mais également une manière d'appréhender et de définir le métier dont ils sont les représentants. En appliquant l'analyse d'Andrew Abbott à ces données, dans la constitution de la profession de dessinateur, le savoir académique n'est pas différencié de la pratique ; au contraire, il permet aux dessinateurs de démontrer leur légitimité en insistant sur la rigueur, voire la difficulté du travail du professionnel⁶⁰⁶. Alors que Rigot et Pichard insistent encore sur les aspects techniques communs à l'ensemble de l'univers du graphisme, Mézières isole la profession de dessinateur de bande dessinée et la revêt ainsi d'une légitimité plus artistique et moins pragmatique, avec sa scientificité propre.

- *La retraite*

Dans l'ensemble, les carrières de dessinateur-illustrateur sont plutôt longues. Ils travaillent en moyenne 42 ans et s'arrêtent de travailler à 64 ans, quelle que soit leur origine géographique ; ces chiffres sont inférieurs de deux ans pour les femmes, ce qui prend en compte les arrêts dus à la maternité. Même si les médianes sont respectivement de 44 et 66 ans, le signe que certains continuent à travailler largement après l'âge de la retraite, il n'empêche que le temps passé dans le métier équivaut à celui nécessaire

604 *Hop* n° 39, septembre 1986, p. 51.

605 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 7, septembre 1973, p. 8.

606 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 55 et sq.

légalement pour obtenir sa retraite. De ce point de vue, les dessinateurs sont donc des travailleurs comme les autres, et cette activité occupe la majeure partie de leur vie active, même s'ils ont commencé dans un autre domaine. La génération des « Anciens » prend toutefois sa retraite plus tard, à 68 ans en moyenne et jusqu'à 72 ans pour la Vieille Garde alors que les « Modernes » prennent leur retraite autour de 60 ans, signe qu'ils bénéficient des acquis sociaux de la France et de la Belgique ; de la même manière, les « Anciens » travaillent en moyenne 46 ans et les « Modernes » moins de 40 ans. Individuellement néanmoins, nombreux sont les dessinateurs qui travaillent encore passé soixante-dix ans ; l'écart type de 15 ans dans les moyennes d'âge de départ à la retraite en est un bon indicateur. C'est le cas pour Alain Dubouillon au *Progrès* : la Commission de la Carte délivre d'ailleurs une carte de journaliste particulière pour les dessinateurs « honoraires » qui continuent à exercer après l'âge légal de départ à la retraite. Le départ à la retraite pose en effet, outre la question financière, celle de la vocation et de la passion qui empêchent de tout à fait lâcher l'outil. Parmi les dessinateurs qui quittent le métier entre 1945 et 1968, un tiers le fait au moment de leur mort : acharnement, épuisement ou passion dévorante ? Tous les cas de figure sont possibles et certains dessinateurs travaillent en effet jusqu'à ce que leur état de santé ne le leur permette plus, à l'instar d'Arnal qui, handicapé par une grave maladie, doit abandonner *Pif le Chien* à ses successeurs. Les biographes de Germaine Bouret soupçonnent même que sa crise cardiaque, advenue à l'âge de 46 ans, est directement liée à la fatigue de son métier⁶⁰⁷.

Conclusion de chapitre

Il faut retenir deux traits principaux de l'étude des carrières des dessinateurs-illustrateurs. D'une part, malgré son caractère artistique, il s'agit d'un travail comme un autre ; d'autre part, malgré les tentatives d'auto-définition qui se précisent tout au long de la période et qui sont ensuite relayées par les biographes, la pratique du métier reste fortement polyvalente.

Un travail comme un autre, pour commencer : certes, dessiner est une activité créatrice, où les rapports sociaux sont parfois dilués, réduits au minimum, d'autant que l'exercice du dessin est souvent solitaire. Pour autant, le déroulé des carrières indique que les dessinateurs obéissent aux règles du marché du travail. Ils commencent d'abord

607 Yves Frémion, « Germaine Bouret », *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 87, décembre 1998, p. 40.

dans des fonctions auxiliaires et larges avant de pouvoir s'installer plus confortablement dans le métier en se spécialisant ; les différents aspects du métier qu'ils exercent sont organisés selon une hiérarchie précise, tout comme les lieux de publication eux-mêmes qui évoluent en fonction de l'offre et de la demande et du marché éditorial des années 1950 et 1960 ; enfin, la plupart de leurs choix se font en fonction de la qualité de leur rémunération qui, si elle n'est pas suffisante, les pousse vers d'autres professions. Toutes ces précisions semblent confirmer que nous avons bien affaire à un groupe professionnel constitué, même si ses frontières restent plus ouvertes (ou plus floues) que d'autres professions.

En tant que groupe professionnel, les dessinateurs cherchent donc à définir les contours de leur activité. La tâche est d'autant plus difficile que leurs carrières sont polyvalentes. Ce trait est particulièrement fort en France au début de la période étudiée, et même s'il s'estompe en Belgique d'abord, puis à l'échelle des deux pays dans les années soixante, il n'en continue pas moins de décrire une partie de la carrière des dessinateurs. Que ceux-ci commencent leur carrière et cherchent leur place dans le monde du graphisme, qu'ils appartiennent à une maison qui leur demande de multiplier les travaux et d'assurer l'équilibre des rubriques, ou qu'ils cherchent de nouvelles rémunérations, ils doivent pouvoir proposer des talents divers sur le marché du dessin.

Pour autant, des évolutions sont à l'œuvre dans les années 1950 et 1960, dont les dessinateurs vont s'emparer pour mieux se définir, même si ces tentatives restent forcément incomplètes. De plus en plus, les dessinateurs travaillant dans les illustrés y ont commencé leur carrière et y travaillent la plus grande partie de leur vie, en Belgique encore plus qu'en France. Qui plus est, pendant les années 1960, les illustrés s'affirment vraiment comme un lieu de publication de bandes dessinées, même si leurs auteurs sont publiés sur d'autres supports. Bien que l'appellation existe auparavant, c'est donc véritablement vers 1968 qu'un dessinateur peut se dire exclusivement « dessinateur de petits mickeys », au sens à la fois du support – l'illustré – et du type de production graphique – la bande dessinée. Alors que s'impose parmi la plus jeune génération, et notamment pour les immigrés, la spécialisation de dessinateur de bande dessinée, les autres aspects et espaces du dessin ne sont pas en reste. La presse adulte multiplie les revues populaires ou illustrées qui laissent une large place au dessin éditorial et au dessin absurde qui viennent renouveler le dessin politique et l'humour de genre français : la jeune génération est également fortement touchée par ce renouveau qui

n'empêche toutefois pas une pratique polyvalente du dessin par ailleurs. L'illustration apparaît alors comme la dernière roue du carrosse, une spécialité dévolue aux femmes et à l'ancienne génération, d'autant qu'elles sont exclues du développement moderne du dessin et de la bande dessinée ; pourtant, elle continue à exister dans les pages de la presse enfantine comme adulte et connaît de profondes mutations au sein du monde de l'édition. Surtout, elle reste un passage obligé pour nombre de dessinateurs qui continuent à en apprendre les principes.

Par ailleurs, ce syntagme n'est pas suffisant pour décrire l'étendue des fonctions exercées par les dessinateurs. Les nombreux à-côtés du métier touchent autant aux responsabilités éditoriales et syndicales qu'à d'autres manières d'exercer le métier, soit en tant qu'écrivain, soit en tant qu'artiste. Se dessine d'ores et déjà un réseau culturel et interindividuel qui déborde largement celui du dessin et de l'illustration. En appréhendant les carrières via un autre prisme, nous sommes donc directement confrontés à la réalité pragmatique de l'exercice du métier de dessinateur.

DEUXIÈME PARTIE : AVOIR LE DESSIN POUR MÉTIER

CHAPITRE 3 : LES CONDITIONS DE TRAVAIL

Le chapitre précédent s'est conclu sur le constat que les dessinateurs-illustrateurs des années 1950 et 1960 sont des travailleurs, dans le sens où l'évolution de leurs carrières coïncide avec la demande des marchés éditoriaux. Ce terme de « travailleurs » revenant régulièrement dans les documents de l'époque – sous les vocables de travailleurs de la pensée, de la plume ou du pinceau – il impose de réfléchir à la question des conditions de travail et d'emploi. La plupart des dessinateurs du corpus cherchent en effet à être reconnus comme des dessinateurs-reporters pigistes salariés et à bénéficier de ce statut auprès de la sécurité sociale et de la caisse de retraite, s'inscrivant dans le développement et la défense de la classe moyenne salariée des Trente Glorieuses. Pourtant, ils appartiennent malgré tout au domaine des professions culturelles et artistiques, et la question de leur rapport à la création est centrale, liée très étroitement, cette fois, au statut d'indépendant. Pour Andrew Abbott, les groupes professionnels se définissent à la fois par leurs revendications et par leurs tâches accomplies, en même temps que par leur capacité à se maintenir efficacement dans un univers compétitif grâce à leur expertise⁶⁰⁸. C'est bien de ces trois aspects dont il est question à travers le sujet des conditions de travail des dessinateurs. Apparaît en effet immédiatement la question de la définition de leur métier : journalistes pigistes, employés par un patron, ils sont en mesure d'obtenir une protection sociale ; mais artistes dessinateurs, ils peuvent réclamer une certaine reconnaissance symbolique et bénéficier des acquis concernant la propriété artistique. Dans l'ensemble, les professionnels étudiés s'orientent plutôt vers le salariat, mais la question des droits d'auteur et le fonctionnement de l'édition empêchent de tracer tout à fait une ligne de distinction claire entre ce statut et celui d'indépendant ou, plus tard, de profession libérale. Il s'agit donc d'essayer de retracer les conditions de travail des dessinateurs, à travers leurs discours et les sources écrites, afin de mieux cerner les contours d'une profession qui peut être à la fois libérale et salariée, indépendante et subordonnée, artistique et artisanale, et varier largement en termes de stabilité. Par ailleurs, le développement de cette profession s'inscrit au cœur d'un changement économique du monde de l'édition et de la presse, lié directement aux Trente Glorieuses et au renouvellement des classes moyennes dans une société

608 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 79-84.

tertiarisée. Il faut donc tenter d'appréhender les impacts de ce développement économique et social sur les pratiques traditionnelles des professionnels du dessin.

3.1. À l'ouvrage

Les conditions pratiques de travail sont systématiquement soulevées dans les différents procès qui opposent les dessinateurs et leurs employeurs à partir de la fin des années 1960 [Annexes]: travaillent-ils seuls ? Sont-ils libres de choisir le sujet de leur dessin ? Obéissent-ils à des recommandations – ou des réclamations – de leur éditeur ? Bref, s'organisent-ils ou non comme le ferait un indépendant ? En étudiant de plus près leur pratique professionnelle, les dessinateurs apparaissent comme dépendants de leurs supérieurs hiérarchiques. Qui plus est, en s'attachant à certains journaux, possibilité leur est offerte de travailler sur place ou de collaborer avec d'autres collègues. Ils sont alors intégrés à une chaîne de publication spécifique qui s'apparente parfois au travail en atelier.

3.1.1. Les techniques de travail

- *Techniques de dessin et documentation*

Il est impossible de décrire une seule technique de dessin parmi les dessinateurs du corpus : d'aucuns préfèrent la plume, d'autres le crayon, le feutre ou le pinceau... La plupart utilisent l'encre de chine, soit à la plume, soit au pinceau et sur du papier bristol ou canson et ils composent dans un format supérieur d'un quart, d'un tiers ou d'une moitié au format de la publication. La technique et l'outillage de chaque dessinateur n'en restent pas moins très personnels, ce qui explique l'absence d'homogénéité technique entre les dessinateurs⁶⁰⁹. Melliès par exemple écrit d'abord un synopsis détaillé, avant de produire un crayonné qu'il repasse au pinceau et à l'encre de chine⁶¹⁰. Rigot, qui cherche à aller vite, travaille quant à lui directement à la plume après avoir esquissé ses dessins⁶¹¹. Les synopsis d'Hergé sont assez courts, et il commence à griffonner des croquis et esquisser ses personnages et ses décors au moment du découpage sur des petites feuilles avant de passer au travail direct sur les planches⁶¹². Après le scénario et le découpage de l'histoire en pages et en cases, crayonner, encrer, lettrier et colorier correspondent aux

609 Duc, *L'Art de la B.D/ : du scénario à la réalisation graphique, tout sur la création des bandes dessinées*, Grenoble, Glénat, 1981, p. 128-132.

610 *Hop* n° 17, septembre 1978, p. 72.

611 *Hop* n° 39, septembre 1986, p. 52.

612 N. Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, op. cit., p. 39.

différentes étapes du travail du dessinateur ; à part le crayonné, toutes peuvent être confiées à des petites mains, à l'instar des décors pour les assistants d'Hergé. Le coloriage et le lettrage sont rarement exécutés par les dessinateurs aguerris, même si d'aucuns, comme Gotlib pour la lettre, y portent une grande attention. Les commentaires à ce propos sont contradictoires et confirment qu'il s'agit bien là d'une appréhension personnelle des tâches dévolues aux dessinateurs. Macherot par exemple, aime pouvoir, comme c'est le cas au Lombard, appliquer lui-même la couleur à la gouache sur des « bleus » d'imprimerie ; mais chez Dupuis, il peut seulement indiquer au crayon de couleur, sur un calque, les tons désirés, et c'est le studio qui réalise le travail⁶¹³. Au contraire, Eddy Paape considère que « dessiner au crayon, repasser à l'encre de chine et mettre la couleur, cela fait vraiment trop de temps sur la même planche⁶¹⁴ ». Le récit que Nicole Constant fait de son travail à Fleurus résume la manière dont les différentes tâches peuvent être réparties entre le dessinateur principal et une série d'assistants, depuis la maquette jusqu'à l'imprimerie :

J'indiquais sur ma maquette les textes comme ça, où les mettre, etc.[...] J'allais au bureau à Fleurus, et puis là ils me montraient la mise en page, et d'après la mise en page, le crayonné, il y avait tous les textes, la litho, et moi les emplacements où je devais faire le dessin. [...] La maquettiste était très gentille, qui me montrait le calque, ce qu'il fallait faire...[...] Je faisais d'abord souvent un crayonné, que j'emmenais à la rédaction. La plupart du temps ça correspondait. Ensuite j'exécutais. Je faisais sur une feuille de papier à dessin à l'encre si ça devait être cerné, et la couleur, et ensuite au trait sur un calque si ça devait être cerné de noir, avec les points de repère. Oui, c'était toujours fait en deux trucs, avec ce qui correspondait aux lettres, et l'autre les couleurs. Je travaillais aux encres et puis je reprenais souvent aux crayons de couleurs⁶¹⁵.

L'attention apportée à ces différentes étapes dépend aussi de la manière dont les dessinateurs considèrent ou non leur travail comme un ensemble représentatif de leur valeur : d'aucuns, comme Nicole Constant, constatent sans regret que « des couleurs [...] viennent plus ou moins bien à l'imprimerie... [...] » car ce ne sont pas « des œuvres d'art⁶¹⁶ » ; Pierre Joubert va encore plus loin, qui accepte qu'on regouache directement

613 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 21, juin 1973, p.19.

614 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 17-18, juillet 1972, p. 60.

615 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.*

616 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.*

sur sa peinture⁶¹⁷. D'autres, plus connus, ont une conception plus personnelle de leur travail, mais qui ne s'accorde pas toujours avec les *desiderata* des éditeurs, tel Paul Cuvelier qui préfère abandonner *Texas Slim* que d'obéir aux injonctions du Lombard. Pour les dessinateurs qui travaillent pour les organes de presse, la transition est liée directement à ce support, achevant l'évolution que Christian Delporte constatait déjà pour les seuls dessinateurs de presse dans l'entre-deux-guerres, soulignant dès cette période que « la rupture fut profonde, entraînant de lourds bouleversements dans les habitudes techniques des dessinateurs : adaptation aux contraintes matérielles de la presse, invention du dessin au trait, valorisation du noir et blanc, [...] soumission du dessin à la légende⁶¹⁸ ».

Les questions de la mise en page et de l'imprimerie sont en effet au cœur des problèmes soulevés pendant les conférences de rédaction du Lombard, tout comme elles occupent l'esprit des éditeurs de Casterman qui font parvenir le plus tôt possible des maquettes à leurs dessinateurs et insistent sur le planning serré de l'atelier de photogravure. Les techniques mécaniques utilisées dans les presses des éditeurs sont pour la plupart héritées de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans les années étudiées, pour pouvoir imprimer une image en couleurs, le dessinateur indique d'abord les couleurs qu'il souhaite voir apposer soit sur un papier calque soit au dos de ses images, en transparence. Le coloriste (ou le dessinateur lui-même) effectue alors le coloriage par aplats sur le bleu d'imprimerie, une épreuve monochrome où les valeurs de gris deviennent des valeurs de bleus servant au calage des maquettes (car les émulsions utilisées par les photographeurs ne sont pas sensibles à la couleur bleue). Comme l'explique Gilles Ciment :

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. [...] 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

617 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 95, décembre 2001, p. 16.

618 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 898.

référence au trait, mais la couleur, dans cette œuvre souvent comparée à du vitrail, obéit à des lois équivalentes : jamais d'ombres, de dégradés ou de modelés⁶¹⁹.

La technique de l'impression est donc à l'origine d'une homogénéité de style que l'on ne trouve pas forcément par ailleurs dans le trait des dessinateurs. Dans les années 1950, une technique plus moderne est toutefois mise au point, celle du Ben-Day, fondée sur la séparation manuelle des couleurs et qui permet de ne pas en trahir les teintes : grâce à la méthode du cliché photographique et de la quadrichromie, quatre clichés sont réalisés à partir de cette épreuve (pour le noir et les trois couleurs primaires) superposés sur une table de montage avant d'être imprimés⁶²⁰.

À ce montage s'ajoute celui des linotypes, pour la typographie : pour ce faire, les caractères sont inscrits sur des lignes de plomb⁶²¹. Les dessinateurs doivent plier leurs dessins à ces questions techniques qui jouent par ailleurs sur la taille laissée à leurs illustrations ou la palette de couleurs disponibles. Ainsi, en examinant le *Tintin* n° 10 de l'année 1953, le conseil note qu'« il serait souhaitable que René Follet use davantage des gris. À la reproduction, son dessin se présente comme une juxtaposition de taches blanches et noires et il manque de profondeur⁶²² ». Après le montage, l'impression est une des étapes les plus délicates de l'édition ; pour un seul journal de *Spirou* par exemple, trois méthodes peuvent être utilisées : l'héliogravure (en creux), la typogravure (en relief) ou l'offset. Cette dernière technique, grâce à la pression de cylindres et d'une plaque de zinc, permet depuis 1904 d'imprimer au recto et au verso et de tirer des couvertures de meilleure qualité. Elle demande une précision toute particulière ainsi qu'une parfaite maîtrise des presses rotatives qui permettent d'imprimer les ouvrages, mais la qualité de l'image et du papier obtenus lui permettent de détrôner l'héliogravure et l'impression en typo dans les années 1960⁶²³.

Ce qui peut être de l'ordre de l'accessoire pour des dessinateurs qui privilégient avant tout leur crayonné et leur encrage se révèle primordial pour leurs employeurs : les priorités des uns et des autres ne correspondent pas toujours, ce qui est source de tension dans l'organisation du travail. Jean Debraine et Louis-Robert Casterman

619 Gilles Ciment, « Couleur », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvièmeart2.0* [en ligne]. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article450>, consulté le 25/11/2017.

620 *Spirou* n° 1000, 13/06/1957.

621 *Ibid.*

622 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 10/03/1953.

623 Pascal Fouché et al. (eds.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2005, p. 537.

fournissent gabarits et maquettes à leurs auteurs avec les emplacements réservés aux dessins et les dimensions d'exécution et une profusion de précisions :

L'illustration proprement dite est représentée, sur ce gabarit, par la surface tramée. La partie supérieure de cette surface, délimitée par le trait en pointillé parallèle au bord, doit être traitée en dégradé, de manière que le titre puisse y être introduit en superposition noire [...] La conception générale de la maquette s'oppose à ce que les éléments de l'illustration proprement dite contigus aux rayures soient traités en blanc : ils doivent être coloriés à fonds perdus, de manière à sauvegarder le contraste nécessaire à l'équilibre de l'ensemble⁶²⁴.

Les manquements à ces consignes sont sources de tension, comme c'est le cas entre Debraine et Fred Funcken où le ton menaçant du premier et ses insinuations sur le sérieux de l'auteur sont aussi un indice du nombre de consignes que ce dernier reçoit et qu'il peut parfois oublier de suivre :

Une fois encore, je vous demande instamment de NE PAS illustrer des épisodes situés dans les deux dernières pages de chaque chapitre, de manière à éviter l'effet malheureux produit par une dernière page ne comportant que quelques lignes de texte et une illustration. J'insiste sur ce point dont, malheureusement, vous n'avez jamais tenu compte, malgré mes demandes répétées. Comme bien entendu, votre bonne volonté ne peut pas être mise en cause, je vous avoue très franchement avoir envisagé l'hypothèse que, peut-être, trouvant mes lettres trop longues, vous estimiez inutile de les lire jusqu'au bout⁶²⁵.

Signe du caractère récurrent de ce conflit, l'Union des artistes dessinateurs français [UADF] s'empare de cette question et propose une « orientation nouvelle » pour les illustrateurs à la fin des années 1960, afin qu'ils soient maîtres de leurs ouvrages :

L'illustration se transforme, s'intégrant de plus en plus à la typographie. Il y a même des cas où la maquette typographique et l'illustration ont été créées par le même artiste. C'est certainement la formule de l'avenir. [...] C'est pourquoi il est important que les jeunes illustrateurs travaillent dans cette direction, c'est-à-dire perfectionnent leurs connaissances en matière d'impression et de typographie⁶²⁶.

624 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Jean Debraine à Guy Leblanc pour Françoise Bertier, 01/10/1963.

625 Archives Casterman, Tournai, dossier Liliane et Fred Funcken, Jean Debraine à Fred Funcken, 28/11/1959.

626 Dominique Marty, « Orientation nouvelle », *Écho-Dessin* n° 125, mars 1965, p. 1.

À ces considérations techniques s'ajoute celle de la documentation, une préoccupation partagée par l'ensemble des protagonistes et qui revient quel que soit le type d'ouvrages. Rémy Bourlès a ainsi peu à peu mis sur place une bibliothèque « classée alphabétiquement sur des rayonnages de plusieurs mètres de long. Tous les journaux qui [lui] passaient entre les mains finissaient en pièces⁶²⁷ ». Christian Mathelot ajoute à ce travail d'« archiviste⁶²⁸ » son perfectionnisme : « pour un récit d'aviation [...] il ne doit pas manquer un rivet⁶²⁹ ». Certains, comme Herbert, utilisent peu de documentation⁶³⁰ et Morris de confirmer la nécessité qu'il y a également à inventer : « quelles que soient la qualité et l'abondance de sa documentation, il arrive un moment où il faut mettre celle-ci de côté et faire une histoire drôle⁶³¹ ». Mais il s'agit d'une exigence des éditeurs : pour illustrer *Tarass Boulba* de Nicolas Gogol, Debraine rappelle à Fred Funcken que

Comme il s'agit d'un roman à caractère historique, nous vous demandons de bien vouloir veiller tout spécialement à reproduire fidèlement les costumes et uniformes. Comme vous le verrez, l'action se passe en Ukraine au début du XV^e siècle. Nous savons, à cet égard, que vous possédez une vaste documentation²³.

Dans le cas des travaux acceptés par le couple Funcken ou Maurice Parent, les dessinateurs produisent par ailleurs des ouvrages à caractère encyclopédique : il ne s'agit donc plus de réalisme, mais d'exactitude, qui pousse l'éditeur à envoyer à ses auteurs des livres pour les aider à dessiner. Maurice Parent va même jusqu'à se documenter directement auprès des chenils quand il travaille sur un ouvrage traitant de la chasse, et à se rendre à Poitiers à la foire Internationale de la Vénérie. Il en conclut être « imbibé de ce sujet ce qui [...] était nécessaire pour (sans prétention inutile) réaliser quelque chose de vrai⁶³² ». C'est là un trait technique marquant du travail de dessinateur dans les années étudiées, que l'UADF n'hésite pas à rappeler, notamment quand il s'agit de renseigner les frais professionnels sur la déclaration d'impôts en France : « N'oubliez pas que l'exercice de votre profession exige une documentation très importante pour chaque travail [...], que les travaux de décoration qui peuvent intervenir dans nos recettes impliquent des

627 *Hop* n° 45, janvier 1989, p. 8.

628 *Ibid.*

629 *Hop* n° 42 bis, octobre 1987, p. 8.

630 *Hop* n° 122, juin 2009, p. 21.

631 Philippe Mellot, « Portrait du créateur de Lucky Luke », Bdzoom, 13 août 2006 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/1419/interviews/les-grands-classiques-de-bdzoom-4/>, consulté le 05/03/2015.

632 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 19/06/1957.

fournitures coûteuses [...] voire des déplacements onéreux⁶³³ ». Pendant les années 1950 et 1960, l'union négocie d'ailleurs pour ses adhérents un laissez-passer annuel dans les musées nationaux, qui rattache également la pratique professionnelle du dessin à une pratique artistique.

- *Du texte au dessin*

Le métier de dessinateur implique un certain nombre de collaborations avec les autres métiers de l'édition : maquettistes, lettrés, coloristes. On a vu comment ces fonctions pouvaient être liées à l'âge ou genrées et s'inscrire dans le cadre d'une économie familiale ou d'un processus d'apprentissage. L'une des plus importantes d'entre ces collaborations, toutefois, est celle qui unit le dessinateur et son scénariste – dans le cadre des bandes dessinées – ou un écrivain – dans le cadre d'illustrations de nouvelles. Selon Gilles Ratier, les premiers scénaristes sont souvent des romanciers populaires anonymes ou publiant sous pseudonyme, voire les rédacteurs et responsables de journaux et des maisons d'édition, tels Marijac ou Robert Bagage, cités au chapitre précédent⁶³⁴. Ce n'est qu'à la Libération que la profession se spécialise pour s'adapter aux spécificités de la bande dessinée, plus vite en Belgique qu'en France d'ailleurs, où les rédactions de *Tintin* et *Spirou* s'entourent d'une équipe de collaborateurs qui « fabriquent des produits calibrés au public de chaque magazine⁶³⁵ ». Il arrive parfois également que certains illustrent des légendes de gag inventées par d'autres, mais le cas est moins courant et a donné lieu à moins de témoignages. Pendant la période étudiée, ces collaborations sont le plus souvent imposées, et ne remettent guère en question la solitude des dessinateurs : chez Del Duca, Rémy Bourlès reçoit ainsi « un scénario découpé et dialogué » dont il ne connaît pas les scénaristes, ce qui ne l'a d'ailleurs « jamais préoccupé⁶³⁶ ». Le conseil de *Tintin* confie en effet de sa propre initiative des scénarios aux dessinateurs : pour un scénario d'Yves Duval par exemple, il envisage que l'illustration soit confiée « soit à Mr Cuvelier, soit à Mr Funcken⁶³⁷ », dont les styles sont pourtant peu semblables. Cette manière de travailler a des conséquences sur la qualité du

633 Henri Cadiou, « Les impôts », *Écho-Dessin* n° 55/6, février 1957, p. 1.

634 Gilles Ratier, *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du xx^e siècle racontée par les scénaristes*, Montrouge, PLG, 2002, p. 18.

635 *Ibid.*, p. 70.

636 *Hop* n° 45, janvier 1989, p. 8.

637 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 22/04/1953.

travail produit : pour Bourlès qui prenait « peu de liberté vis-à-vis du texte d'origine [...] c'était un peu du travail à la chaîne⁶³⁸ ».

Quand le sujet le demande, il est toutefois possible de rencontrer le rédacteur. C'est le cas de Maurice Parent, qui travaille pour ses encyclopédies avec des spécialistes du domaine qu'il étudie. Si les rencontres sont parfois fructueuses, le partage des tâches peut aussi être difficile :

Je dois vous avouer que si ce n'était une simple question de courtoisie envers M. Burnand, vous seriez déjà en possession d'une couverture. M. Burnand ne critique pas la qualité d'illustration mais des finitions, enfin son optique est très personnelle ; échange de lettres, renvoi de dessins me font perdre un temps fou ! Je dis tout cela car je signe mes illustrations, M. B ne signe que le texte est chacun est seulement responsable que de son travail, je crois. Enfin, je préfère composer et rester de ce fait en bons termes avec un homme qui est quand même mon aîné et surtout un auteur compétent⁶³⁹.

Au fur et à mesure des années 1960, il devient toutefois de plus en plus possible pour un scénariste et un dessinateur de travailler conjointement à la création d'un récit. Pierre Guilnard entre ainsi en contact avec Jacques Lob après que celui-ci a laissé son adresse sur le scénario, estimant qu'il est « quand même important de se rencontrer quand on travaille conjointement sur le même récit⁶⁴⁰ ». Quand Martine Berthélémy travaille avec Pierre Fallot, elle décrit une véritable collaboration :

Pierre Fallot était un journaliste charmant, bourré d'idées. Il m'envoyait l'ouvrage d'où était tirée la série, puis un synopsis. Ensuite venaient le découpage avec le nombre d'images, les dialogues, les descriptions de l'action, le nombre de personnages. J'avais toute latitude pour simplifier les scènes trop compliquées. Nos rapports étaient excellents. Nous avons même projeté de faire des albums ensemble⁶⁴¹.

638 *Hop* n° 45, janvier 1989, p. 8.

639 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 29/03/1958.

640 Gilles Ratier, « Les premières BD osées de Jacques Lob », *Bdzoom*, 14 février 2011 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/7819/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-les-premieres-bd-%C2%AB-osees-%C2%BB-de-jacques-lob/>, consulté le 04/04/2015.

641 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 89, septembre 1999, p. 42.

De telles relations de travail amicales unissent également Maud Frère et Nadine Forster, ou encore Marcelle Vérité et Élisabeth Ivanovsky, la première demandant aux éditions Casterman de pouvoir travailler avec la seconde. Quand les auteurs se connaissent et s'apprécient, il est bien entendu plus aisé d'organiser le partage des tâches. À cet égard, la collaboration entre René Goscinny et Albert Uderzo installe un nouveau modèle possible :

Quand je suis arrivé en Belgique pour y travailler, le scénariste n'était pas du tout connu ni considéré, le dessinateur ne signalait souvent pas qu'il avait un scénariste, et quand j'ai voulu que le nom de Goscinny soit inscrit sur mes dessins, on m'a dit : « D'accord, mais c'est vous qui vous occupez de régler le scénariste⁶⁴² ! ».

Cet état de faits est dû en partie à l'horizon de plus en plus en plus systématique de la publication en albums, étudié par Sylvain Lesage. L'historien de la bande dessinée montre comment les contraintes de pagination influencent désormais le rythme narratif, exigeant chaque année un récit en quarante-quatre ou soixante pages. Face à cette exigence nouvelle de production, les auteurs ont recours à des collaborateurs ponctuels ou permanents, dont les échanges s'intensifient en conséquence⁶⁴³. Cette complicité lie de manière célèbre Goscinny à Uderzo, à Sempé ou à son cadet, Gotlib, qu'il voit toutes les semaines à l'époque des *Dingodossiers* pour échanger planches et scénarios et pour « chercher ensemble de nouveaux sujets⁶⁴⁴ ». Enfin, dans le cas de *Valérian*, produit par Jean-Claude Mézières et Pierre Christin, il s'agit d'une création ad-hoc, qui dépasse largement le simple cadre imposé par l'illustré et qui repose sur une amitié de longue date en même temps qu'« un vrai travail de collaboration⁶⁴⁵ ».

3.1.2. Éditeurs et rédacteurs

Le rôle des éditeurs et des rédacteurs est sous-jacent à la manière dont les dessinateurs organisent leur travail. De nombreux dessinateurs s'en défendent, à l'instar d'Henri Morez qui pense notamment que « quand on donne des conseils, c'est qu'on vous fout à la porte⁶⁴⁶ ». Dans les faits, les correspondances avec les éditeurs et les comptes-rendus de conférence de rédaction montrent que la critique, plus encore que les conseils,

642 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, op. cit., p. 70.

643 S. Lesage, *La bande dessinée du feuilleton à l'album*, op. cit.

644 N. Sadoul, *Gotlib...*, op. cit., p. 54.

645 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 7, septembre 1973, p. 6.

646 Entretien avec Henri Morez, op. cit.

étaient incessants, et que les dessinateurs, considérés comme des employés ou des subordonnés, n'avaient guère de choix que de s'y plier.

- *Organiser son travail dans l'incertitude*

Perçue au mieux avec surprise par le reste du corps social, la pratique indépendante du travail, quoique privilégiée par les protagonistes, entraîne un certain nombre d'incertitudes plus ou moins bien supportées. Cette situation d'incertitude relève *a priori* des professions artistiques, à commencer par l'incertitude du succès qui, selon Pierre-Michel Menger, « contribue au prestige social des professions artistiques et à la magie d'un type d'activité devenu le paradigme du travail libre, non routinier, idéalement épanouissant⁶⁴⁷ ». Mais en réalité, dans les cas des dessinateurs, ces incertitudes sont moins dues à la question du succès qu'à la question de l'embauche par des employeurs : la quantité et la qualité des commandes peuvent varier fortement en peu de temps, selon les exigences des éditeurs dont elles dépendent. Outre les dessinateurs qui renoncent à exercer, d'autres subissent des conséquences sur leur état de santé – tels Germaine Bouret, José Arnal ou Jean Chakir pour qui les salaires aléatoires, la peur de la page blanche et les inquiétudes générales « se sont traduites à un moment donné par un infarctus⁶⁴⁸ ». Certains dessinateurs, à l'instar d'Eddy Paape, en cherchant à s'assurer une stabilité, montrent bien que celle-ci n'a rien d'évidente :

Je travaille d'une manière très régulière. J'ai été à *Spirou* l'un des premiers dessinateurs mariés, et j'ai donc été automatiquement obligé, pour me consacrer à ma famille, de ne pas travailler le samedi et le dimanche. Je commence ma planche le matin, et je tâche de la finir le soir ou le lendemain. Je ne tiens pas à attraper un infarctus, comme cela est arrivé à certains de mes collègues⁶⁴⁹.

Dans le milieu du dessin, on « attrape » donc un infarctus comme un virus contagieux qui se propagerait parmi ceux dont le rythme de travail est trop intense ; la maladie est d'autant plus citée en cours d'entretien que vient s'ajouter à l'histoire collective la mort de René Goscinny pendant un exercice d'effort en 1977.

Pouvoir s'organiser régulièrement est un luxe : Franquin ne peut se plier à des horaires précis parce que son travail doit prendre le temps de mûrir⁶⁵⁰. Selon Raymond Reding,

647 P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, *op. cit.*, p. 52.

648 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

649 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 17-18, juillet 1972, p. 60.

650 P. Vandooren, *Franquin / Jijé*, *op. cit.*, p. 25.

« on peut à la rigueur compter les jours, jamais les heures⁶⁵¹ ». Une des grandes qualités d'un dessinateur professionnel est de travailler vite, à un rythme concentré et à des horaires parfois tardifs qui le coupent du reste de l'organisation économique du travail. Quand il commence à travailler pour *Bimbo* et *Jeep*, Maurice Tillieux travaille une semaine par mois, nuit et jour : pour pouvoir fournir douze planches le 30 du mois, il commence parfois le 28⁶⁵² ; Loÿs Pétillot ne dort qu'une nuit sur trois pour fournir ses quatre planches hebdomadaires⁶⁵³. Les commandes arrivent souvent tard, notamment dans la presse d'actualité : à *France-Dimanche*, Uderzo travaille parfois trente-six heures sans s'arrêter « dans l'urgence, parce que le journal attendait le dernier moment pour être sûr d'avoir la bonne information » avant qu'un coursier ne vienne chercher son travail⁶⁵⁴. Leur statut économique dépend de leur efficacité, d'autant que plus ils gagnent en rapidité, plus ils peuvent multiplier les éditeurs : Jean Chakir travaille la nuit, et parfois jusqu'à quatorze heures par jour pour trois éditeurs différents, « une garantie d'avoir du travail⁶⁵⁵ ». Leur rapidité d'exécution installe une concurrence évidente : quand, en plus de son travail à *France-Dimanche*, Uderzo fournit cinq planches par semaine à *Tintin* et à *Spirou*⁶⁵⁶, Raymond Reding se limite à un peu plus de deux planches par semaine, quatre quand c'est nécessaire mais en reconnaissant que « c'est le plus sûr moyen de frôler le bâclage⁶⁵⁷ ». Malgré ce risque, nécessité fait loi et les dessinateurs lents sont plutôt des exceptions, à l'instar de Jicka, capable de passer « deux, trois ou même dix jours » sur un dessin « afin qu'il atteigne la perfection », mais qui ne peut « produire et proposer [que] quelque quinze dessins par semaine⁶⁵⁸ ». Dans ce cadre imposé, le retard légendaire des dessinateurs apparaît plutôt comme un stéréotype lié à une surcharge de travail qui, elle, est réelle : ils ne peuvent guère se permettre de trop décevoir leurs employeurs. Le caractère éprouvant de cette pratique du métier est donc surtout lié au marché de la presse et à ses demandes quotidiennes et hebdomadaires : il s'agit de « se faire à tout et répondre à la demande⁶⁵⁹ », et même si certains, comme Reding croient « aux vertus de la

651 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 16, avril 1972, p. 28.

652 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 34, juillet 1977, p. 9.

653 *Hop* n° 31, mars 1983, p. 21.

654 N. Sadoul, *Astérix & Cie, op. cit.*, p. 29.

655 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 108, septembre 2006, p. 35-36.

656 N. Sadoul, *Astérix & Cie, op. cit.*, p. 44.

657 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 16, avril 1972, p. 28.

658 Solo, C. Saint-Martin et J.-M. Bertin, *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports, op. cit.*

659 *Hop* n° 8, juin 1976, p. 6.

commande⁶⁶⁰ », d'autres en soulignent le caractère « fastidieux⁶⁶¹ ». Raymond Poïvet regrette quelque peu ce rythme :

Je travaillais tellement comme un con que je ne me souviens absolument pas de ce que je faisais. Je ne sais même pas si j'ai gardé un seul numéro : en général, ça allait au panier, sans même que j'enlève mon travail imprimé. Je ne les regardais pas parce que je n'avais pas le temps⁶⁶²...

Les responsables des rédactions sont conscients des limites de leurs employés : quand le conseil de *Tintin* envisage une nouvelle formule du journal, ce n'est pas sans noter que « la plupart des dessinateurs qui réalisent des histoires à suite sont à la corde et il n'est pas sûr que celui qui serait publié en dernière page puisse remettre toujours 4 planches à la fois⁶⁶³ ». De même, pour l'histoire du « Chevalier Blanc », le conseil de *Tintin* statue qu'il est « impossible de demander à Mr Funcken de réaliser quatre planches en moins d'une semaine⁶⁶⁴ ». Par ailleurs, la rédaction laisse un mois au dessinateur pour fournir une histoire complète une fois que son synopsis est accepté : le conseil accepte ainsi le 16 juin 1953 un synopsis de Weinberg qui « va se mettre au travail immédiatement afin [de pouvoir] publier cette histoire dans [le] numéro 30 du 30 juillet⁶⁶⁵ ». Quels que soient les organes de presse auxquels ils participent et le type de dessins qu'ils fournissent, les dessinateurs travaillent tous dans l'urgence et d'une semaine sur l'autre : ce rythme hebdomadaire impose une certaine unité à la fonction de dessinateurs de journaux.

Les maisons d'édition disposent de plus de temps pour concevoir chaque ouvrage ; mais il faut se plier aux exigences du maquettiste et de l'imprimerie : dans la correspondance des éditions Casterman avec leurs collaborateurs, la question du calendrier reste extrêmement pressante en particulier pour les plus jeunes dessinateurs qui sont mis à l'épreuve. Ainsi Jean Debraine de s'excuser auprès de Fred Funcken : « Nous sommes confus de vous bousculer de la sorte pour le premier travail que nous vous confions, mais le moindre retard compromettrait gravement la réalisation du

660 *Schtroumpf* - Les cahiers de la bande dessinée n° 16, avril 1972, p. 29.

661 *Hop* n° 8, juin 1976, p. 6.

662 Gilles Ratier, « Raymond Poïvet (1^{ère} partie) », Bdzoom, 16 octobre 2012 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/54303/patrimoine/raymond-poivet-1ere-partie/>, consulté le 03/03/2015.

663 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 28/12/1952.

664 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 16/06/1953.

665 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 16/06/1953.

planning de nos ateliers⁶⁶⁶ ». Pour des premières commandes passées en septembre 1964, Jean Debraine estime que « la date du 1 avril 1965 que [Françoise Bertier] prévoit pour l'achèvement de ce travail est assez tardive. Il semble toutefois que nous pourrions nous en accommoder sans grosse difficulté, mais il ne faut évidemment pas qu'elle soit dépassée⁶⁶⁷ », soit sept mois maximum pour la conception d'un ouvrage illustré. Ces calendriers donnent une plus grande marge de manœuvre aux dessinateurs pour s'organiser à moyen terme : Françoise Bertier prévoit ainsi en mars de pouvoir travailler à un ouvrage pendant l'été afin d'en remettre la maquette au premier septembre⁶⁶⁸ ; de même, dès qu'elle a un battement, elle s'empresse de le remplir :

Il me serait très utile d'avoir la maquette [des *Cavaliers de la forêt*] rapidement de façon à pouvoir commencer l'illustration pendant la deuxième quinzaine de juin. Je pensais ne la faire qu'au mois d'août mais il se trouve que je vais avoir un battement dans l'attente d'une autre tâche et mon programme est trop chargé jusqu'à l'hiver pour que je puisse utiliser ce battement en vacances⁶⁶⁹.

Pour des raisons évidemment économiques, il faut éviter à tout prix les temps morts non prévus – en conséquence de quoi les calendriers sont en effet très serrés. René Follet expose le sien à Jean Debraine le 15 février 1959 : il compte finir un ouvrage de la collection adulte dans les dix jours, puis travailler jusqu'au 10 mars à la couverture d'un ouvrage jeunesse tout en préparant l'illustration complète et la couverture des contes de Pouchkine qu'il souhaite remettre le 20 mars. À la suite de quoi et après les quelques retouches nécessaires, il se mettrait enfin à un nouvel album dès le 10 avril, soit quatre volumes terminés en à peine deux mois⁶⁷⁰. Malgré ce programme extrêmement chargé, René Follet prend chaque année des vacances d'une quinzaine de jours en été et n'hésite pas à repousser des collaborations : en août 1960, il renvoie Jean Debraine à janvier de l'année suivante⁶⁷¹. Élisabeth Ivanovsky prend quant à elle jusqu'à trois semaines de congés en été. Aussi surchargés et dépendants des commandes que les dessinateurs de

666 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Jean Debraine à Fred Funcken, 30/06/1954.

667 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Jean Debraine à Guy Leblanc, 24/09/1964.

668 « Cela me conviendrait particulièrement d'exécuter cet été l'illustration de la *Vallée des Cigognes*, de telle sorte que je vous remette la maquette terminée le 1^{er} septembre. Cependant, si cette date vous paraît trop tardive je pourrais éventuellement l'avancer d'un mois, sans rencontrer quelques difficultés en raison d'autres engagements ». Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Françoise Bertier à Jean Debraine, 26/03/1965.

669 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Françoise Bertier à Jean Debraine, 16/06/1966.

670 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, René Follet à Jean Debraine, 15/02/1959.

671 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, René Follet à Jean Debraine, 22/08/1960.

presse, les dessinateurs d'édition ont donc des calendriers plus étendus dans le temps, et peuvent prévoir parfois jusqu'à une année en avance leur calendrier. Peut-être plus que dans la presse, le retard accumulé est source de forte tension avec les éditeurs. Le couple Funcken est très souvent rappelé à l'ordre et reçoit un courrier en mai 1958 puis un télégramme en juin :

Je me permets toutefois de vous demander INSTAMMENT d'organiser votre travail de manière que pour *Le petit explorateur*, la date du 30 juin ne soit dépassée à AUCUN PRIX. S'il n'en était pas ainsi, notre situation deviendrait catastrophique. [...] Je crois avoir, jusqu'à présent, manifesté à votre égard assez de compréhension amicale pour que vous me fassiez le plaisir de faire l'effort qu'impose notre situation⁶⁷².

Réclame urgence petit marin. Retard inadmissible après la compréhension manifestée à votre égard. J'attends de vos nouvelles avant 18 h⁶⁷³.

Jean Debraine s'inquiète sans cesse du silence de ses auteurs et les rappelle à l'urgence de leurs tâches, aux exigences du planning, au temps imparti à la maquette et à la photogravure : cela conduit les dessinateurs à informer leur éditeur de leur emploi du temps précis ; dans leurs lettres toutefois, s'ils indiquent parfois leur lieu de villégiature, ils restent très discrets sur la nature de leurs autres travaux et sur le nom des éditeurs qui les emploient. Face aux exigences du marché, ils mesurent en quelque sorte leur effort et font jouer la concurrence, attendant le plus souvent d'être rappelés à l'ordre plutôt que de prévenir en avance de leur retard.

- *Des rapports hiérarchiques distants*

En 1946, le syndicat de la presse parisienne et le syndicat de la presse hebdomadaire parisienne adoptent un statut qui spécifie que « les dessinateurs doivent toujours être reçus, et les dessins examinés ou choisis par une personne compétente et responsable⁶⁷⁴ ». Dans les faits, les dessinateurs se plaignent souvent de n'avoir qu'un contact épisodique avec la rédaction : aux Éditions Mondiales, Chéret se rappelle que « c'était assez dur ! On nous donnait du travail mais nous n'avions aucun contact avec les

672 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Jean Debraine à Liliane et Fred Funcken, 13/05/1960.

673 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Jean Debraine à Liliane et Fred Funcken, 15/06/1960.

674 Statut du journaliste dessinateur, règles particulières aux dessinateurs de la presse, adopté par le syndicat de la presse parisienne le 09/07/1946 et le syndicat de la presse hebdomadaire parisienne le 20/11/1946, archives de Pierre Le Goff.

rédactions. On ne regardait pas mon boulot pour me dire si ça convenait ou pas. C'était essentiellement un travail d'exécutant⁶⁷⁵ ». De même, à Hachette, Pierre Joubert a eu l'impression que personne n'avait jamais vu ses dessins : il n'avait affaire qu'à une employée qui les comptait⁶⁷⁶. Il y a peu d'encouragement à proprement parler : alors que Greg est rédacteur en chef de *Tintin*, Hubert Lambert se souvient : « C'était plus élogieux que chez *Spirou* mais enfin c'était « OK. G » ou « Non. G » sur mes scénarios⁶⁷⁷ ». Siné rencontra toutefois en Vidal-Lablache, à *France-Dimanche*, un responsable de la rubrique d'humour assez connaisseur pour l'envoyer présenter ses dessins, perçus comme intellectuels, au magazine *Arts*⁶⁷⁸. Cardon connut également une exception avec Jérôme Favard à *L'Humanité Dimanche* :

Les rapports c'était surtout avec les rédacteurs qui s'occupaient de dessin. C'était pas toujours très facile. À *L'Humanité Dimanche*, on était reçus par des permanents qui ne connaissaient pas forcément le dessin ; certains étaient des intellectuels qui s'y intéressaient, je me suis fait un ou deux amis : Jérôme Favard était un type extrêmement cultivé qui aimait beaucoup mes dessins, et l'humour noir⁶⁷⁹.

À ces rapports généralement froids s'ajoute une forme de pression hiérarchique exercée par l'éditeur ou le rédacteur en chef qui possède le pouvoir d'embaucher ou de rejeter. Aux Éditions Mondiales, Chéret ne connaît de Del Duca que « sa voix lorsqu'on l'entendait gueuler dans les couloirs » et une femme « qui servait d'intermédiaire et [lui] donnait le texte⁶⁸⁰ ». Del Duca a en effet pour réputation d'être très colérique et de déchirer les dessins qui lui déplaisent⁶⁸¹. Les lettres de Casterman et Debraine montrent qu'eux aussi peuvent perdre patience envers leurs auteurs : c'est aussi un moyen de s'assurer de la qualité du travail de leurs employés. À titre d'exemple, Goscinny commence d'abord par « engueuler » Bretécher « disant que si [elle] voulai[t] être une professionnelle, il fallait [qu'elle] travaille sérieusement⁶⁸² » : cette pression exercée par les employeurs s'associe à l'idée d'un parcours professionnel à poursuivre en fonction d'une possible rentabilité économique. Tout comme les journalistes étudiés par Camille Dupuy, les dessinateurs sont inscrits dans « une activité économique capitaliste, c'est-à-

675 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 46, juillet 1980, p. 9.

676 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 95, hiver 2001.

677 Entretien avec Hachel, *op. cit.*

678 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, Volume 1, *op. cit.*

679 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

680 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 46, juillet 1980, p. 12.

681 Rémy Bourlès, *Hop* n° 45, janvier 1989, p. 8.

682 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 24, janvier 1974, p. 7.

dire exercée en toute rationalité et orientée vers le profit⁶⁸³ » ; en ce sens, ils sont salariés ce qui implique, outre une certaine protection sociale, d'être soumis aux « impératifs de gestion et de rentabilité » de leur entreprise⁶⁸⁴.

À *Vaillant*, *Spirou* et à *Tintin*, les rédactions organisent ainsi chaque mois un référendum des lecteurs pour classer les séries. Fred Funcken se rappelle qu'à *Tintin* avant l'arrivée de Greg,

Le climat était tendu ! Dans les années 1960, le courrier des lecteurs était plus ou moins truqué. Jean Graton en avait marre que l'on traîne ses séries dans la boue. Presque chaque semaine, il y avait un soi-disant lecteur qui démolissait son personnage. Lors d'une réunion, il a dit qu'il quitterait le journal si cela continuait. Nous avons pris sa défense et quinze jours après, c'était notre *Capitan* qui était malmené⁶⁸⁵ !

Tout en étant un moyen d'orienter les dessinateurs dans le sens voulu par l'éditeur et par le public, la critique est également à l'origine d'une compétition entre eux :

Dans un métier de création artistique, vous ne parlez pas d'un projet qui n'est pas abouti, soit de peur de paraître ridicule si ça ne marche pas, soit pour ne pas vous faire choper l'idée, c'est quand même un lieu de compétition, sinon pourquoi feraient-ils des référendums ? C'est la chose que je déteste le plus, c'est dégueulasse, ça nous mettait une pression⁶⁸⁶.

Les référendums deviennent donc un outil de gestion du personnel : Charles Dupuis et Raymond Leblanc utilisent à propos du référendum l'un le vocable du « martyr », l'autre celui de la « torture⁶⁸⁷ ». Et ce dernier de rappeler qu'il s'agit avant tout de « la loi du marché ! Il ne faut pas oublier qu'un journal, c'est comme du savon : il faut le vendre⁶⁸⁸ ... » À ce compte, les dessinateurs font le plus souvent ce qu'on leur demande de faire : pour Chakir, c'était faire « partie d'une chaîne », pour Ribera être considéré « comme une sorte de machine » : « dans un journal, le rédacteur en chef décidait de tout. On ne vous demandait pas votre avis, on vous disait simplement : il y a telle chose à

683 C. Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ?*, op.cit., p. 11.

684 *Ibid.*, p. 179.

685 Nicolas Anspach, « Fred et Liliane Funcken », Actua BD [en ligne], juillet 1998. URL : <http://www.actuabd.com/Fred-Liliane-Funcken-Le-Chevalier>, consulté le 10/02/2015.

686 Entretien avec Hachel, op. cit.

687 Hugues Dayez, *Le duel « Tintin » - « Spirou » : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles ; Paris, L. Pire les Éd. contemporaines, 1997, p. 29 et 211.

688 *Ibid.*, p. 29.

faire !⁶⁸⁹ » Cette pression éditoriale a une conséquence sur les histoires telles qu'elles sont racontées ; Morris travaillait ainsi « à la petite semaine » à *Spirou* :

On n'avait aucune idée de la manière dont ça allait continuer et cela nous amenait à placer nos personnages dans des situations inextricables d'où nous avons, ensuite, grand peine à les tirer. D'autre part, les éditeurs nous demandaient assez souvent de ménager une sorte de suspense à la dernière image de chaque livraison, cela afin d'inciter bien sûr le lecteur à acheter le numéro suivant. Le résultat était que nous aboutissions à des suspenses très artificiels, très rudimentaires et lamentablement cocasses, ce qui finit par lasser le public, et le procédé fut abandonné⁶⁹⁰.

Les éditeurs expriment eux-mêmes à ce propos quelques regrets, comme semblent l'indiquer les souvenirs de Morris. Ainsi, en 1955, Hergé regrette que l'intrigue des histoires présentées dans *Tintin*, « par ailleurs bien menée est trop souvent purement mécanique⁶⁹¹ ».

- *Les exigences commerciales*

On l'a compris, derrière les rapports hiérarchiques affichés se jouent des exigences commerciales : quand le conseil de *Tintin* examine les numéros parus, c'est tout autant la qualité des dessins et des récits qui est examinée que la ligne du journal. De même, les correspondances des éditions Casterman sont émaillées de nombreux commentaires et conseils qui, plutôt que des jugements stylistiques, poussent en fait les auteurs à respecter l'esprit d'une série ou d'une collection et les exigences de l'imprimerie. Ainsi reproche-t-on à René Follet de pouvoir, par ses erreurs sur le texte, « porter un préjudice peut-être grave à [la] collection⁶⁹² », dont on lui demande de suivre l'esprit, en repensant par exemple son « sujet dans une optique résolument adulte et suivant une conception plus suggestive⁶⁹³ ». On retrouve ici la tension inhérente au principe de la collection, c'est-à-dire une sélection d'ouvrages cohérents rassemblés sous un même label : en d'autres termes, un choix éditorial qui prédétermine le travail de création des auteurs. Comme le fait remarquer Sylvain Lesage, cette prédétermination est d'autant plus forte quand l'image est en jeu, car « les contraintes formelles y jouent un rôle central. Plus qu'en littérature, la fixation d'une pagination, le choix du noir et

689 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 41, septembre 1979, p. 16.

690 Philippe Mellot, « Portrait du créateur de Lucky Luke », *Bdzoom*, *op. cit.*

691 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 01/03/1955.

692 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Jean Debraine à René Follet, 27/08/1959.

693 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Jean Debraine à René Follet, 23/04/1959.

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 création⁶⁹⁴ ». On a bien vu comment ces considérations techniques sont prises en compte par les dessinateurs ; il ne faut pas perdre de vue que, si elles sont guidées par les exigences techniques de l'imprimerie, elles répondent aussi à la manière dont est pensée la collection à laquelle ils participent.

La ligne n'est toutefois pas toujours claire entre ce qui relève du commentaire stylistique et des préoccupations éditoriales. La déférence de l'éditeur envers Élisabeth Ivanovsky le pousse, semble-t-il, à user de ce stratagème pour pouvoir énoncer quelques reproches « point faciles à exprimer » : tout en notant que certains dessins sont « évidemment remarquables d'exécution », il souligne qu'ils ne paraissent pas « tels quels, convenir exactement au genre de la collection, ni répondre à l'optique particulière des enfants très jeunes auxquels elle est destinée⁶⁹⁵ ». L'intérêt de la collection permet ici de justifier « ces commentaires répétés » et « un peu difficile[s] », mâtinés par ailleurs de quelques compliments bien placés : « la mise au point d'une couverture est d'une telle importance qu'on ne s'y attarde jamais trop. Et ce d'autant plus que votre illustration intérieure est absolument ravissante et parfaite⁶⁹⁶ ».

Outre les exigences de la collection, de l'édition et de l'impression, les éditeurs demandent bien souvent des retouches, ou des améliorations sur les futurs travaux des dessinateurs dans le cas de publications hebdomadaires au calendrier plus serré. À ce titre, quand Jean Debraine explique qu'il songe à proposer un sujet de couverture aux Funcken, mais est convaincu « que le travail d'un artiste, pour être fructueux, ne devait être soumis à aucune contrainte mais être régi par la seule inspiration⁶⁹⁷ », cette remarque semble plutôt tenir de l'antiphrase, puisque l'éditeur n'hésite pas à redemander de nouveaux dessins correspondant plus à son idée première : si les dessinateurs proposent, ils ne sont pas maîtres de la décision finale. Ainsi, les personnages de Françoise Bertier étant « en nette rupture de ton avec [le] décor », Debraine lui demande « qu'ils soient entièrement redessinés⁶⁹⁸ ». Même quand les dessins

694 Sylvain Lesage, « Collection », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvièmeart2.0* [en ligne], URL: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article877>, consulté le 20 mai 2017.

695 Archives Casterman, Tournai, dossier Élisabeth Ivanovsky, Louis-Robert Casterman à Ivanovsky, 27/02/1957.

696 Archives Casterman, Tournai, dossier Élisabeth Ivanovsky, Louis-Robert Casterman à Ivanovsky, 28/02/1957.

697 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Jean Debraine à Fred et Liliane Funcken, 12/08/1962.

698 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Jean Debraine à Françoise Bertier, 05/04/1965.

correspondent à l'idée que s'en faisait l'éditeur, il y a toujours des améliorations possibles, qui concernent le plus souvent leur vraisemblance et leur qualité : Fred Funcken se voit reprocher un cheval « vraiment pas réussi », « pas du tout conforme à la morphologie de l'animal⁶⁹⁹ ». Une fois toutes ces difficultés passées, les compliments ne manquent pas, et Debraine de féliciter un René Follet quelque peu sceptique après un long travail :

On croirait difficilement, à parcourir cet ensemble, que vous êtes « saturé » de l'Afrique... certaines de vos illustrations en couleurs sont, en effet, d'une exceptionnelle richesse de palette et surtout de « matière »⁷⁰⁰.

Face aux remarques qui remettent en cause leur travail, les auteurs se défendent avec plus ou moins de force, voire d'acrimonie, selon qu'ils estiment que les critiques soient justifiées ou non. À une couverture que l'éditeur juge trop sombre, René Follet répond :

Il ne me semble pas indiqué d'ouvrir ici, en trop peu de mots, et mal à l'aise, aucun débat sur la primauté de l'une ou de l'autre optique sur une matière aussi impondérable. Malgré mon propre point de vue, donc, je me suis rallié à votre exigence de quelques points clairs, et dans cet esprit j'ai retraité la couleur de la mer et celle du blouson en avant-plan⁷⁰¹.

Françoise Bertier est également prudente quand elle explique ses choix et ses tâtonnements, et souligne avec diplomatie la valeur du texte qu'elle illustre. Cependant, elle défend la justesse de son style quand c'est lui qui est remis en cause, qualifié d'inachevé et de hâtif. Elle alterne alors entre auto-justification, compréhension envers son éditeur, et mention d'autres travaux qui lui permettent de souligner sa situation dans le monde éditorial. En réponse, l'éditeur mesure ses critiques :

Bertier : J'espère que vous aimerez la couverture. J'ai adopté ce parti après de nombreux essais qui, en raison je crois de l'encrage du texte, ne se comprenait pas bien et ne rendait pas le caractère attendrissant des personnages. J'espère que cette espèce de petit théâtre vu par la porte ouverte attirera l'attention [...]. Il m'arrive

699 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Jean Debraine à Fred Funcken, 21/09/1956.

700 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Jean Debraine à René Follet, 12/09/1962.

701 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Jean Debraine à René Follet, 23/10/1961.

assez rarement d'illustrer une histoire aussi charmante et pleine d'humour (26/03/1965).

Casterman : L'ensemble répond généralement, avec bonheur, à notre attente. L'excellente facture de certains dessins compense heureusement l'impression d'inachevé, d'un peu hâtif, que dégage, par ailleurs, l'une ou l'autre composition. Il faut ranger, parmi ces dernières, la couverture : en effet, les avis que j'ai recueillis, à son sujet, traduisent l'impression unanime qu'il s'agit d'une simple étude (05/04/1965).

Bertier : C'est parce que mon tempérament et mon goût me portent à faire des dessins traités largement que vous avez eu cette impression d'inachevé. Je passe beaucoup de temps à rechercher les compositions, les mouvements, les expressions. J'exécute ensuite assez rapidement la version définitive, quitte à la recommencer plusieurs fois si elle ne me semble pas vivante ou harmonieuse. Je trouve parfaitement légitime que vous me demandiez de pousser davantage certaines exécutions, ce que je ne fais pas d'instinct. [...] Je regretterais que d'autres illustrations ne vous donnent pas satisfaction. Je vous prie de me les retourner dans ce cas. J'essaierai de les reprendre en interrompant mon travail actuel, ou aussitôt que je l'aurais terminé⁷⁰².

Aux exigences commerciales, les auteurs répondent donc en vertu de leur compétence artistique ou technique. Moins bien les dessinateurs sont placés dans la hiérarchie de l'édition, plus leur soumission à ces réalités économiques sont grandes et moins ils ne mettent en avant leur liberté d'auteur. Se retrouvent là des éléments de la hiérarchisation interne aux professions qu'étudie Andrew Abbott : les professionnels les plus reconnus par leurs pairs sont aussi plus détachés des éléments plus techniques et concrets du métier, sur lesquels s'appuient au contraire ceux qui sont encore au bas de la hiérarchie professionnelle⁷⁰³. Quand Maurice Parent veut s'excuser d'un retard, il souligne plutôt la qualité technique de son travail et le temps qu'il y a consacré : « cet ouvrage étant très spécialisé, nous ne pouvons nous permettre aucune erreur technique, et vous préférez j'en suis sûr un travail impeccable à un gain de 15 jours avec un travail moins sérieux⁷⁰⁴ » et il n'hésite pas à refaire trois planches de sa « propre initiative car,

702 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Françoise Bertier à Jean Debraine, 10/04/1965.

703 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 118.

704 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 27/11/1956.

avec du recul, elles ne [lui] paraissaient pas suffisantes⁷⁰⁵ ». Il cherche également à rencontrer son éditeur à Paris pour examiner avec lui les dessins réalisés, et quand il déménage à Saint-Genou, dans l'Indre, il assure pouvoir « monter très rapidement à Paris en trois heures⁷⁰⁶ ». À la position symétriquement opposée, Élisabeth Ivanovsky peut quant à elle proposer une nouvelle collection de livres pour la petite enfance à Casterman en 1960 et devient ainsi une partenaire possible de travail au niveau éditorial. Son inclusion dans la maison d'édition est un indice des changements ultérieurs apportés par des éditeurs comme Robert Delpire, qui participent au renouveau de l'illustration pour enfants et cherchent avant tout à servir le talent des artistes plutôt que de leurs collections⁷⁰⁷. Jean Fabre, l'éditeur et le fondateur de l'École des Loisirs en 1965 explique ainsi s'être « adressé aux illustrateurs en refusant de les considérer comme des mercenaires, comme des personnes qui travaillent sur commande », mais plutôt en leur demandant « d'être des créateurs, de s'exprimer sincèrement avec le temps et le rythme qui leur est propre⁷⁰⁸ ».

- *Des relations conflictuelles*

Parfois, les relations avec les dessinateurs dégénèrent et rédacteurs en chef comme éditeurs n'ont plus de mots assez durs pour juger le travail de leurs employés. Se renforce alors la nature de leurs relations économiques et hiérarchiques qui font des uns les subalternes et les exécutants des autres. À ce titre, les remarques faites à Fred Funcken par le conseil de *Tintin* sont significatives. En 1953, ses illustrations sont d'abord considérées comme « excellentes » à plusieurs reprises. Puis, peu à peu, la qualité de son travail est remise en question, semaine après semaine :

Le Conseil examine le crayonné de [...] Fred Funcken [...] Ce travail laissant à désirer par certains côtés, Mr Evany priera à Mr Funcken de le remanier (30/04/1953).

Le coloriage réalisé par Funcken pour son histoire complète [...] n'est pas particulièrement réussi : les couleurs manquent de nuance et frisent parfois la vulgarité (09/06/1953).

705 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 16/10/1957.

706 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 16/08/1956.

707 F. Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité », art. cit, p. 31.

708 Jean Claverie, « L'École des Loisirs, des conteurs en images » dans Jean Claverie (ed.), *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, 1984, p. 50.

Le Conseil constate avec regret que l'auteur y a apporté moins de soin qu'aux précédentes [histoires complètes] (14/07/1953).

Demander à Mr Funcken de soigner davantage le lettrage des textes et le lavis. (28/07/1953).

L'histoire complète de Funcken offre un dessin peu sympathique (04/08/1953)

La couverture est franchement médiocre et les dessins de l'histoire complète [...] témoignent çà et là d'une réelle négligence. La remarque a été faite à M. Funcken (01/02/1955)⁷⁰⁹.

Les commentaires ne se valent pas tous : entre manquer de soin ou friser la vulgarité, il y a une différence d'appréciation, ou le signe d'un agacement qui commence à pointer. Ces jugements de valeur sont aussi à l'ordre du jour aux éditions Casterman dans les années 1960, alors que les conseils que Jean Debraine donnait jusque-là étaient plutôt mesurés et alternaient avec des compliments sur l'excellente facture du travail fournie par le couple. En 1959, l'éditeur avait émis une première mise en garde, sous forme de pression économique, menaçant de « céder enfin aux sollicitations de [s]es collègues de là-bas qui [l']engagent à [s']assurer la collaboration d'autres dessinateurs⁷¹⁰ ». Malgré cette mise en garde, la qualité du travail des Funcken ne s'améliore pas suffisamment à son goût :

C'est inacceptable. [...] [Le sujet] vous a si médiocrement inspiré alors qu'il m'a toujours semblé que ce genre d'histoire vous convenait particulièrement. [...] Ces teintes pastel sont ternes, sans vie ; ce mauve abusif et, *last but not least*, la couleur et la coupe – Seigneur ! – du veston du héros, forment un ensemble qui, Dieu merci, n'est aucunement représentatif de votre talent. De surcroît, la composition reste curieusement statique. [...] Supposez que ce soit le journal *Tintin* qui vous ait confié l'exécution de cette aquarelle. La présenteriez-vous à M. Leblanc et, dans ce cas, pensez-vous qu'il accepterait de la publier⁷¹¹ ?

La réponse vindicative des Funcken est un signe de leur position acquise dans le métier, assurée par leur contrat d'exclusivité au Lombard. Toutefois, tout en reprochant à leur éditeur ses accusations et son manque de consignes claires, ils n'en acceptent pas moins

709 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, avril 1953 à février 1955.

710 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Debraine à Fred et Liliane Funcken, 17/03/1959.

711 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Debraine à Fred et Liliane Funcken, 11/12/1961.

de reprendre leurs dessins. Ils se défendent donc moins en mettant en avant la qualité intrinsèque de leur ouvrage qu'en rappelant le caractère professionnel que doivent revêtir leurs relations de travail avec l'édition Casterman.

Nous trouvons ce test d'autant plus vexant que jamais nous n'avons tenté d'échapper au désir que vous formuliez de voir recommencer ce dessin. [...] Jamais jusqu'à présent le cas ne s'est produit avec *Tintin*. [...] Il y a dans votre lettre des éléments qui, disons-le, nous heurtent. [...] Vous avez suggéré d'ajouter un suspense mais n'avez pas parlé des teintes, costume et autre. [...] Nous regrettons vraiment d'avoir voulu exécuter une couverture réunissant trop d'atouts... et négligeant les points essentiels : couleurs, et suspense, et action⁷¹².

Il n'y a pas de suite à cet échange assez violent et la collaboration continue. Toutefois, en 1962, les reproches et la « déception » de Debraine surgissent à nouveau, d'autant que le couple est en retard de manière répétée, ce qui n'arrange probablement pas les relations avec l'éditeur :

La composition est indigente et absolument dépourvue de relief ; les couleurs sont laides et le revolver est déplaisant. Il arrive parfois [...] qu'un artiste ne soit guère inspiré⁷¹³.

Les Funcken adoptent alors trois stratégies : se défendre quand l'attaque leur paraît exagérée ; retoucher leurs dessins quand cela est nécessaire ; se faire plus discret en attendant que l'éditeur soit dans de meilleures dispositions. Paul Cuvelier est plus à cheval sur ses principes : en 1952, il réagit fortement à un reproche énoncé par le conseil de *Tintin* et suspend une de ses collaborations :

Estimant que les dessins de Paul Cuvelier illustrant le roman *Texas Slim* ne sont pas d'une qualité suffisante, le Conseil décide d'envoyer une lettre à Mr Cuvelier pour le prier de faire un effort immédiat de redressement. Ce jour samedi 8 novembre, Mr Cuvelier a répondu à cette lettre en déclarant qu'il considérait cette exigence inacceptable et qu'il préférerait que l'on confiât l'illustration du roman à un autre dessinateur⁷¹⁴.

712 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Debraine à Fred et Liliane Funcken, 13/12/1961.

713 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Debraine à Fred et Liliane Funcken, 26/06/1962.

714 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 04/11/1952.

Ces échanges sont avant tout écrits : le conseil de *Tintin* ne précise qu'une seule fois la présence d'un dessinateur pendant ces discussions⁷¹⁵ ce qui semble aller dans le sens des témoignages cités jusqu'ici. Pourtant, Jean Debraine et Louis-Robert Casterman rencontrent leurs auteurs et il existe, au sein des rédactions comme des maisons d'édition, des espaces de travail en commun qui émergent et réduisent quelque peu le caractère solitaire du travail. Les sources étant majoritairement écrites, ce sont les témoignages qui permettent d'explorer cet aspect du travail.

3.1.3. Des espaces de travail

Traditionnellement, le travail de dessinateur se pratique seul, chez soi. Pourtant, les ateliers et les bureaux de dessin ont déjà été présentés comme de nouveaux espaces de travail. En suivant cet exemple, il devient désormais possible de travailler sur place dans certaines rédactions, ou du moins d'y rencontrer ses collègues ; il existe également des lieux de sociabilité où le travail se poursuit de manière informelle, à l'instar des cafés. De manière générale, un rythme de travail hebdomadaire commence à s'imposer pour les dessinateurs qui travaillent dans les journaux, les intégrant au travail de la rédaction, tandis que les employés des bureaux de dessin des maisons d'édition se calquent sur le rythme quotidien des employés de bureau.

- *Du travail solitaire au travail à la rédaction*

Les dessinateurs s'accordent sur le caractère solitaire de leur pratique ; à quelques exceptions près, ils travaillent chez eux et ne rencontrent leurs collègues qu'au moment de déposer leurs dessins. Ils associent cet exercice du métier à une forme de liberté : ainsi Alain Dubouillon fait-il directement le lien entre le fait d'être « totalement libre⁷¹⁶ » et de travailler chez lui. Chakir a conscience de vivre une situation sinon privilégiée, du moins originale dans un contexte économique où le travail salarié et employé domine :

Je travaillais chez moi et ça étonnait tout le monde, comme Reiser. Un jour, on rentrait ensemble et il m'a dit : « Les gens sont étonnés, c'est ma femme qui travaille, et moi qui reste là ». La grand-mère de ma femme trouvait ça étonnant que je dessinais alors que c'était pas un travail, et elle, elle allait faire des chemises⁷¹⁷.

715 « M. Hergé examine les dessins de « Les Kidnappers » et fait quelques remarques à M. Craenhals qui est présent. » Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 28/09/1954.

716 *Hop* n° 12-13, juin 1977, p. 37.

717 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

À la lecture des sources, les dessinateurs travaillent rarement sur place et se rendent plutôt à la rédaction une fois par semaine pour rendre leurs dessins, tout comme ils le faisaient déjà dans l'Entre-deux-guerres. Même au *Canard Enchaîné*, pourtant un des rares journaux à se fonder sur un travail d'équipe soudé, il n'empêche que selon Cabu,

il y a une vie entre les journalistes seulement. [...] [C'est] un journal de journalistes qui accueille des dessinateurs, et il n'y a pas de réunion pour les dessinateurs. On n'assiste même pas au choix des dessins. Ils sont, comme ici, accrochés sur le mur, mais sélectionnés uniquement par la rédaction. On ne doit pas rester au moment où ils choisissent nos dessins. [...] C'est la tradition : jamais un dessinateur ne reste en salle de rédaction. On apporte ses dessins, le secrétaire de rédaction les emporte dans cette salle. On nous rend les dessins non choisis. C'est ça qui est immuable⁷¹⁸.

En d'autres termes, les dessinateurs ne sont pas considérés comme des journalistes à part entière, pouvant prendre part à la vie de la rédaction. Les récits sont nombreux de confrères « rencontrés en vitesse⁷¹⁹ » dans les salles d'attente des rédactions, qui se saluent en se croisant, voire évitent de montrer qu'ils se connaissent⁷²⁰. Selon l'ambiance des rédactions, il est plus ou moins aisé de lier des amitiés : Nicole Constant rencontre Joëlle Savey et Simone Poulbot dans les bureaux de Fleurus

parce que l'ambiance était bonne à *Perlin*. Il n'y avait pas une discipline de chef et tout... on ne restait pas longtemps, on faisait un peu d'humour. Le personnel de Fleurus, je l'ai même invité ici [...]. On a gardé quand même les distances, je ne les ai pas revus après, mais il y avait une très très bonne ambiance⁷²¹.

Les dessinateurs qui se connaissent depuis plus longtemps sont également plus à l'aise : Rob-Vel rencontre ainsi Poulbot, Effel et Faizant et se souvient « de joyeux chahuts dans l'antichambre des éditions de Montsouris⁷²² ». Certaines rédactions imposent des rythmes de travail spécifiques, en particulier les hebdomadaires comme *France-Soir* :

Tous les samedis, tous les dessinateurs venaient déposer leurs dessins, et ils revenaient le lundi chercher leur dossier pour voir si on avait pris un dessin ou pas. J'adorais ça. Mais le dialogue était limité. Au *New Yorker*, au contraire, j'ai eu l'impression de travailler pour quelqu'un qui accordait de l'importance à ce que

718 N. Sadoul, *Dessinateurs de presse*, op. cit., p. 6-7.

719 Entretien avec Alain Dubouillon, op. cit.

720 Entretien avec Pierre Le Goff, op. cit.

721 Entretien avec Nicole Constant, op. cit.

722 *Hop* n° 48, juillet 1990, p. 62.

j'avais fait, tandis qu'à Paris j'avais l'impression que j'avais travaillé pour un journal.
Et un journal, c'est une entité extrêmement évanescence⁷²³.

Traditionnellement, la coutume veut donc que l'on ne travaille pas sur place une fois sa carrière lancée. On l'a vu, certains dessinateurs travaillent à des horaires réguliers dans les bureaux de dessin de Dupuis et du Lombard en Belgique ou chez Fleurus en France. Les agences ont également des petits studios de dessin, ainsi de la World Press, à Bruxelles comme à Paris, qui réunit les collaborateurs encreurs, lettrés, coloristes et dessinateurs⁷²⁴. Dans l'ensemble, le fait de travailler sur place pose la question de l'influence du secteur tertiaire sur le métier de dessinateur. Celui-ci atteint 40 % des emplois en France en 1955, et la part des employés de bureau dans la population active passe de 8,5 % à 14,3 %⁷²⁵. Fourastié remarquait déjà, dans son essai sur les *Trente Glorieuses* que « les observateurs n'ont pas de mal à discerner, dans le tertiaire actuel, des ensembles entiers de travaux aussi répétitifs et parcellaires que dans le secondaire ; en effet, les bureaux mêmes sont envahis par la mécanisation et la production en grande série⁷²⁶ ». Analysé sous cet angle, le travail dans un bureau de dessin n'est pas celui qui attire le plus les dessinateurs, puisqu'il ne laisse guère de place à la création individuelle. Marie-Mad finit par quitter la rédaction de *Cœurs Vaillants* parce qu'elle passe trop de temps dans les transports et préfère travailler chez elle⁷²⁷ et la plupart des dessinateurs belges ne s'éternisent pas aux bureaux de dessin : une fois les premières commandes assurées, ils peuvent travailler chez eux. Le passage d'Uderzo au studio de la World Press à Bruxelles fut pour lui l'occasion de « rencontrer des gens » avant de rentrer en France⁷²⁸. Quant à Bretécher, elle se rappelle qu'elle ne passait que « très épisodiquement » à *Spirou*, « ce qui n'était pas très stimulant⁷²⁹ » ; le fonctionnement était le même à *Tintin*.

Ces considérations changent toutefois pendant les deux décennies étudiées, dans la presse d'actualité comme dans la presse illustrée. Robert Gring a sa propre table à

723 M. Lecarpentier, *Sempé à New York*, op. cit., p. 33.3.

724 Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou, 1937-1946*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 254.4.

725 J.-F. Sirinelli, *Les vingt décisives, 1965-1985*, op. cit., p. 41.

726 J. Fourastié, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, op. cit., p. 83.

727 *Hop* n° 143, septembre 2014, p. 8.

728 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, op. cit., p. 388.

729 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 24, janvier 1974, p. 7.

France-Soir par exemple, et y travaille toute la journée⁷³⁰. À l'hebdomadaire *O.K.*, Martial décrit également une ambiance de travail partagée, impliquant parfois de travailler sur place puisqu'il a sa table :

Il y avait Charlier, Uderzo (entre parenthèses, je lui avais pris sa table et je ne lui ai jamais rendue par la suite !). Troisfontaines était parfois généreux et nous payait le restaurant. Nous nous retrouvions au café le Madrigal, pour prendre l'apéritif. C'était un peu notre quartier général. Il y avait une belle terrasse. Nous nous voyions assez souvent entre dessinateurs, entre auteurs⁷³¹.

C'est l'espace de rédaction de *Vaillant* qui concentre le plus de témoignages concordants à décrire un espace de travail mis en commun. Victor Hubinon se rappelle ainsi qu'il n'y « avait pas de bureaux séparés, où chacun est cloisonné, isolé des autres. Toute la rédaction occupait une seule grande pièce, et en plus ils étaient peu nombreux⁷³² ». Cet espace de travail ouvert semble reproduire les normes du travail salarié de bureau qui s'impose pendant les Trente Glorieuses et qui correspond à l'implantation de l'entreprise dans le secteur journalistique telle qu'a pu l'étudier par la suite Camille Dupuy⁷³³. Situés au 5, boulevard Montmartre, en plein quartier de la presse, où les cafés et restaurants « regorgent de travailleurs du livre et de la presse⁷³⁴ », les bureaux de la rédaction se divisent entre les bureaux administratifs d'une part, et d'autre part « le secteur des zigotos : la rédaction⁷³⁵ ». En effet,

cette partie des locaux est peu fréquentée par les responsables de la maison, directrice comprise. On ne considère pas du tout la rédaction comme l'ossature des Éditions Vaillant – cela ne changera qu'à partir de 1965 – mais plutôt comme un simple rouage technique alimentant la chaîne de production⁷³⁶.

Même si l'espace de rédaction est moins bien considéré, c'est là que se préparent la maquette, la mise en couleur et les dessins de certaines rubriques : « on discute beaucoup dans la salle de la redac', on y écrit des nouvelles, des articles, des scénarios, on relit et corrige les textes et les jeux des collaborateurs extérieurs⁷³⁷ ». Même Pierre Le Goff,

730 Sylvie Gring, « Pif Collection », sans date [en ligne]. URL : 193.251.82.94/pif-collection/master.html?http://193.251.82.94/pif-collection/gring.html, consulté le 27/04/2015.

731 Patrick Gaumer, « Entretien inédit avec Martial », Bdzoom, janvier 2014 [en ligne], *op. cit.*

732 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 29, avril 1976, p. 9.

733 C. Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ?*, *op.cit.*.

734 R. Medioni, « Mon camarade », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, *op. cit.*, p. 245.

735 *Ibid.*, p. 248.

736 *Ibid.*

737 *Ibid.*, p. 249.

pourtant très remonté contre la rédaction de *Vaillant* pour des raisons syndicales, doit reconnaître que « l'ambiance était différente, c'était déjà plus évolué⁷³⁸ ». Medioni, plutôt nostalgique de cette époque, décrit des

échanges entre la rédaction et les auteurs [qui] se font en toute amitié, sans que s'instaure un rapport de force quelconque. Après une séance de travail, la fine équipe va souvent au café du coin prendre un verre ou, les jours de paye, s'offrir un petit gueuleton. [...] Enfin, toute l'équipe se réunit chaque année aux alentours de Noël. C'est alors l'occasion de poser pour la photo de groupe où chacun tente de ne pas être masqué par le voisin⁷³⁹.

Cette description de l'ancien rédacteur en chef tend toutefois à gommer les rapports économiques et hiérarchiques qui subsistent. Pierre Le Goff ne se rappelle pas d'avoir assisté à autant de moments de détente : « les seules conférences qui se faisaient dans les réunions avec les dessinateurs, c'était les pots à l'hôtel intercontinental, pour un numéro 500 ou... c'était tout⁷⁴⁰ ». Victor Hubinon relativise lui aussi beaucoup les propos de Medioni rappelant que si « l'ambiance rédactionnelle était certainement merveilleuse, l'auteur et son œuvre étaient totalement déconsidérés, minimisés à l'extrême⁷⁴¹ ». Ses propos relaient la coupure existant entre l'administratif et la rédaction d'une part, et que Medioni atteste, et celle instaurée entre les rédacteurs et les dessinateurs de l'autre. En effet, même si le rédacteur en chef de *Pif* décrit une sorte de fourmilière où tous travaillent côte à côte, il est rare que les dessinateurs soient invités aux conférences de rédaction, « peut-être parfois des gars comme Cézard, des types qui faisaient des séries à suivre... Ou Poïvet vous voyez... fallait quand même voir l'évolution de la série, mais c'était très limité⁷⁴² ».

Le tournant vécu autour de 1965 à *Vaillant* se répercute assez rapidement sur un autre hebdomadaire, *Pilote*, où se développe à partir de 1968 une nouvelle manière de travailler ensemble : les conférences de rédaction hebdomadaires du jeudi, imposées par Goscinny après la houleuse réunion de mai 68. La présence à *Pilote* devient de plus en plus régulière et implique d'une manière nouvelle les dessinateurs dans la création de leur journal. Pour quelqu'un comme Bretécher, c'est une manière d'imposer sa présence féminine

738 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

739 R. Medioni, « Mon camarade », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, *op. cit.*, p. 250.

740 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

741 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 29, avril 1976, p. 9.

742 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

dans un univers exclusivement masculin, qui se pense jusqu'alors sur le mode de l'atelier d'artisanat ou de la conférence de rédaction :

J'ai commencé à aller aux réunions de rédaction, où il n'y avait que des mecs. [...] Pour moi, c'était tout à fait facile parce que ça ne me posait pas de problème, mais pour eux c'était dur je crois [...]. J'étais tout à fait inconsciente. D'abord j'étais inconsciente du fait que ce soit étonnant qu'il n'y ait pas de femmes dans le monde de la bande dessinée⁷⁴³.

Progressivement, des équipes de rédaction émergent donc, composées de ces dessinateurs qui travaillent parfois côte à côte et parfois ensemble. À *Spirou*, selon Jijé, « la maison Dupuis, ayant compris que louer des bandes étrangères était une erreur a voulu créer une équipe, faire du journal une pépinière de dessinateurs⁷⁴⁴ ». Franquin décrit ainsi, dans les premiers temps, « un embryon de vie de rédaction dans un petit café de la rue fossé-aux-Loups, où, tous les mercredis, se tenait une espèce de réunion avec Charles Dupuis, Jean Doisy et quelques dessinateurs volontaires⁷⁴⁵ », tandis qu'il partage un minuscule studio – une pièce de quinze mètres carrés – mis à sa disposition avec Eddy Paape et Morris dès 1946 à Bruxelles⁷⁴⁶. Mais aucun d'entre eux ne se rendait la réunion mensuelle avant que Delporte ne prenne en charge la rédaction en chef en 1953. Il faut dire que jusqu'à cette date au moins, Paul Dupuis imposait à ses employés un cadre de travail certes chaleureux, mais très rigoureux : tout en encourageant la syndicalisation qui lui permettait de « négocier avec un interlocuteur unique », il faisait célébrer chaque année une messe pour la fête de l'entreprise, et il est plutôt mal vu de ne pas y assister, de sorte que « même un militant communiste convaincu comme Jean Doisy se pliait de bonne grâce à ce rituel⁷⁴⁷ ». L'ambiance de rédaction peut donc être également synonyme d'un environnement de travail contraignant : à Dupuis, les employées qui se marient sont incitées à cesser de travailler ; au Lombard, des règles écrites sont promulguées en 1961 dans un « petit livre bleu » où « soixante-cinq articles décrivaient les obligations des employés qui étaient encouragés, entre autres, à se comporter en tout lieu et à tout moment avec décence⁷⁴⁸ ».

743 Guy de Belleval, « Clés du regard », *Télévision suisse*, 9 février 1977 [en ligne], *op. cit.*

744 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 39, janvier 1979, p. 9.

745 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, *op. cit.*, p. 39.

746 C. Pissavy-Yvernault et B. Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou, 1937-1946*, *op. cit.*, p. 256.

747 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 400.

748 Faure, Stanislas, « Entre protectionnisme et bonne tenue morale » dans « *On tue à chaque page !* : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse », Paris, Éd. du Temps : Musée de la bande dessinée, 1999,

L'équipe la plus soudée, qui unit véritablement dessinateurs et rédacteurs sans exception est celle de *Hara-Kiri*, qui a vraiment à cœur de fabriquer un journal à l'esprit bien spécifique. Willem ressent malgré tout une certaine forme d'exclusion, liée à sa mauvaise maîtrise du français : « On se réunissait une fois par semaine. Je ne comprenais pas un mot de ce qu'on disait donc... je suis devenu alcoolique [...] [C'était plutôt] des amis de travail. À part ça, on se voyait pas beaucoup⁷⁴⁹ ». Les réseaux et les réunions de travail n'impliquent donc pas nécessairement des liens d'amitié. En revanche, elles sont le signe d'une organisation collective du travail dessiné qui commence à prendre forme et qui réquisitionne de plus en plus les dessinateurs sur la base d'une rencontre hebdomadaire : de ce point de vue, la présence des dessinateurs sur le lieu de la rédaction n'a rien d'un travail de bureau, où « le groupe n'existe pratiquement pas » car « la vie collective [y] est [...] davantage une juxtaposition d'individualités cherchant toutes à se protéger mutuellement d'une influence des autres qu'une entité unie, ayant un objectif commun⁷⁵⁰ ». Bien que ressemblant aux employés par certains côtés – l'attrait pour le salariat, les relations hiérarchiques avec les supérieurs, le cadre ouvert de travail – les dessinateurs ne participent donc pas fortement à l'implantation du modèle du bureau pendant les Trente Glorieuses.

- *Les ateliers et les studios de bande dessinée*

Alors que le changement décrit est plutôt dû à la conception renouvelée du travail fait en rédaction, les dessinateurs de bande dessinée se regroupent également dans de nouveaux espaces de travail, liés plus directement à leur pratique spécifique du dessin, les ateliers et les studios. Pellos en a conscience qui pense n'avoir pas connu beaucoup de dessinateurs parce qu'il travaillait « énormément » et qu'il était « plutôt un journaliste qu'un dessinateur de bande dessinée⁷⁵¹ ». Tout en étant hérités du modèle de l'atelier classique expérimenté pendant la formation dans les écoles d'arts appliqués comme de beaux-arts, ces ateliers reprennent également le modèle américain du studio. Dans les bureaux de dessin et les studios des agences, on retrouve toutefois « la fragmentation du processus créatif » dont parle Jean-Paul Gabilliet et que l'on a déjà

p. 141.

749 Morvandiau, Portrait filmé de Willem, Retranscription, *Que faut-il dessiner ? Des natures mortes ?*, sans date [en ligne], *op. cit.*

750 Renaud Sainsaulie, « L'interpersonnel et le formel dans les bureaux », *Références*, avril 2014, 4e éd., n° 1, p. 155-226.

751 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 31, octobre 1976, p. 10.

évoquée, où collaborent scénaristes, dessinateurs, encres, lettrés et coloristes⁷⁵². Appelée péjorativement *sweatshop* aux États-Unis, cette organisation du travail à la chaîne semble plutôt s'inscrire dans une conception industrielle et tayloriste du travail, conception que l'on ne retrouve pas à un tel niveau en France et en Belgique. Dans ces pays, la division du travail est rarement poussée à bout, et c'est plutôt le modèle du travail de bureau qui semble l'emporter, plus ancré dans les pratiques du secteur tertiaire des Trente Glorieuses. Dans les ateliers et les studios belges, le statut d'apprenti se perd au profit de celui de collaborateur et les dessinateurs n'y travaillent pas toujours au même ouvrage, signe que la formation est terminée : le parcours de Morris, Franquin et Eddy Paape entre 1944 et 1947, de la maison de Jijé à la villa de la Panne sur la côte belge, en passant par le petit atelier de la rue du fossé-aux-Loups et le voyageur fondateur aux États-Unis, est exemplaire de cet écolage décrit déjà auparavant⁷⁵³. Une étape de plus est toutefois franchie par la création d'ateliers de dessinateurs qui visent à réunir des collègues ou des compagnons de route travaillant côte à côte sur des projets différents. Cet espace de travail résume donc la tension existante entre le métier de dessinateur au sens large, comme exerçant un des beaux-arts dans un cadre classique, et celui de dessinateur de bande dessinée au sens restreint, tel qu'il s'impose dans les années 1950 et 1960.

Le fonctionnement le plus exemplaire est celui de l'atelier 63, sis 10 rue des Pyramides et aussi appelé Studio Trèfle. Celui-ci est créé par Raymond Poïvet à la Libération, avec l'aide de Francis Josse et Paul Derambure. Il le décrit de la sorte :

Je crois surtout que l'Atelier fut un lieu d'échanges, une sorte de plaque tournante pour bien des dessinateurs alors très isolés. Avec eux, nous bavardions métier, potins, posant parfois nos crayons, d'autre fois pressés par les délais continuant notre travail, essayant de nous concentrer sur nos pages sans rien perdre des conversations⁷⁵⁴.

L'atelier des Pyramides fut d'abord mis à la disposition de Poïvet par Marijac ; celui-ci intégrant ensuite l'équipe de *Vaillant*, il ouvre son local à ses collègues pour qu'ils mettent en commun leur documentation, leurs outils, et même un plateau pour photographier des modèles. Passent donc dans cet atelier Lucien Nortier, Max Lenvers,

752 J.-P. Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op. cit., p. 161.

753 C. Pissavy-Yvernault et B. Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou, 1937-1946*, op. cit., p. 274.

754 *Hop* n° 84, octobre 1999, p. 35.

Christian Gaty, Pierre Le Guen, Francisco Hidalgo, Nikita Mandryka... qui participent par la suite à la conception du journal *Pilote* et à la formation du Syndicat national des dessinateurs de presse, créé en 1969. Le quartier des Pyramides devient donc une plaque tournante des illustrés français les plus modernes (au sens entendu jusqu'ici). Lieu de travail, c'est aussi un lieu de rencontres amicales, tel que Julio Ribera se le rappelle :

L'atelier des Pyramides, j'y allais très souvent parce que j'avais plein de copains. [...] J'ai pas travaillé avec eux, il y avait Gigi qui y allait tous les jours. Moi je me considérais pas aussi professionnel que ces gens-là. J'étais toujours peut-être un peu trop... je me disais que ces gens étaient bien meilleurs que moi, qu'il fallait pas les déranger... Une idée qui me vient d'Espagne sûrement⁷⁵⁵.

Il n'est pas le seul à s'imposer une certaine distance vis-à-vis de cet atelier. Chakir en fait de même :

Un jour, je vais renouveler ma carte de presse, 10 rue des Pyramides. Je me trompe de bouton pour prendre l'ascenseur, et j'entre dans l'atelier de Raymond Poïvet. J'étais sidéré de voir tous ces gens qui levaient la tête, je ne sais même pas s'il n'y avait pas Uderzo... [...] Je les connaissais pas. L'un m'a dit « Je m'appelle Gigi ». J'étais sidéré : « Dire qu'il y a des gens qui sont en atelier avec une ambiance pareille et que moi je suis isolé... C'est formidable ». [Vous y êtes revenu ?] Jamais⁷⁵⁶.

Les ateliers participent donc à la professionnalisation des dessinateurs : ils sont un signe visible de la formation d'un groupe professionnel, puisqu'ils proposent un lieu d'apprentissage et d'exercice du métier spécifique de dessinateur de bandes dessinées, bientôt doublé d'un syndicat ; en conséquence, le sentiment d'étrangeté que certains ressentent est justement lié à la question de la professionnalisation. Celle-ci ne se définit en effet pas simplement par le fait de fournir un travail de qualité et de vivre ce travail, mais également d'intégrer une corporation et de participer à sa sociabilité. Rapidement, l'atelier devient une institution et réunit au moins trente-deux dessinateurs du corpus. En proposant un espace dédié à la bande dessinée, l'atelier 63 participe à faire de cette pratique du dessin une pratique à part entière du métier de dessinateur et donc à accélérer les spécialisations tout en facilitant les rencontres professionnelles. À l'inverse, une dessinatrice comme Michelle Daufresne qui a presque toujours travaillé dans

755 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

756 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

l'édition pense qu'elle « détesterai[t] travailler dans un atelier : elle a « besoin de travailler seule⁷⁵⁷ ».

C'est donc avant tout par les conditions de travail que la profession de dessinateur de journaux, et à l'intérieur de celle-ci de dessinateur de bandes dessinées, se détache de celle d'illustrateur, et donne à lire la formation d'un groupe professionnel spécifique. Le métier de dessinateur est au départ, sinon isolé, du moins le plus souvent exercé à domicile ; cette liberté apparente n'empêche guère, pour autant, de se plier aux demandes du marché comme le font l'ensemble des travailleurs. Par ailleurs, les conditions de travail des dessinateurs ne les apparentent pas de manière évidente au statut d'indépendant : liés par de nombreuses collaborations, ils sont avant tout subordonnés aux demandes de leurs éditeurs et à leurs priorités commerciales plutôt que guidés par la valeur artistique ou créatrice de leur ouvrage. C'est surtout vrai quand ils travaillent pour des organes de presse, d'autant que les rédactions leur imposent un rythme hebdomadaire, parfois doublé d'un travail sur place. Ces critères font d'eux des dessinateurs pigistes, mais aussi des travailleurs intégrés (de manière plus ou moins distante) à l'organisation du travail de bureau des Trente Glorieuses, plutôt que subissant une division du travail tayloriste comme c'est le cas pour les auteurs de *comic books* aux États-Unis. Dessiner des bandes participe à ce positionnement social : les histoires à suivre et les *strips* quotidiens commandés par les rédactions imposent un rythme soutenu, voire une participation à la vie de la rédaction. La pratique de la bande dessinée donne également lieu à de nouvelles collaborations entre les dessinateurs ou avec les scénaristes et entraîne l'ouverture d'espaces de travail commun. Le travail pour les maisons d'édition est différent, les dessinateurs travaillant de manière plus étalée dans le temps, et rencontrant bien moins souvent leurs confrères et leurs collaborateurs. Salaires et contrats à l'appui, ces considérations soutiennent le mouvement syndical de reconnaissance de la profession qui s'amorce dès la Libération et prend de l'ampleur à la fin des années 1960, autant d'éléments qui permettent d'assister à la formation d'un groupe professionnel.

757 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

3.2. Vivre du dessin

Le métier de dessinateur-illustrateur s'inscrit dans des logiques économiques liées au marché de l'édition et de la presse des années 1950 et 1960. Pourtant, les contributions des dessinateurs ne sont pas couvertes par une loi adaptée, puisqu'ils ne sont ni tout à fait des pigistes, ni tout à fait des indépendants, et bénéficient rarement des cadres de protection assurés par l'un ou l'autre de ces statuts. Les situations les concernant sont donc très disparates, tant du point de vue de leurs revenus que de leurs contrats ou de leur protection sociale.

3.2.1. Gagner sa vie⁷⁵⁸

- *La diversité des prix*

Les commentaires des dessinateurs sur leurs salaires sont très contradictoires, qu'ils parlent ou non d'époques similaires : alors que les uns ont « commencé aussitôt à gagner [leur] vie convenablement⁷⁵⁹ », voire « très largement⁷⁶⁰ » les autres étaient « mal payés⁷⁶¹ », voire étaient « pauvres comme des rats⁷⁶² ». Uderzo dit avoir reçu un salaire très large à *France-Dimanche* et constate pourtant que « c'était peu rétribué » et qu'« on vivait mal, mais on arrivait à survivre⁷⁶³ ». Un seul point commun : tous s'accordent à dire que les travaux auxiliaires – tels qu'ils ont été définis au chapitre précédent – étaient mieux payés que les travaux de dessin et d'illustration. Roland Garel gagnait « 1000 (anciens) francs en faisant du dessin » et « 10 000 en faisant de la lettre⁷⁶⁴ » ; de même, Weinberg et Tibet multiplient les travaux pour Publiart, la régie publicitaire du Lombard, et Siné compense ses mauvaises piges à *l'Express* par des publicités. Michelle Daufresne s'étonne encore de la largesse des agences de publicité qui la payaient « vingt fois le prix⁷⁶⁵ » du Père Castor : le dessin peut donc être rémunérateur.

758 Les sources disponibles comportaient des prix en anciens francs, en nouveaux francs et en francs belges, qui tous varient en fonction de l'inflation. Pour faciliter la lecture et la comparaison, à l'exception des citations, tous les salaires évoqués le sont en nouveaux francs courants, l'année étant toujours spécifiée. Pour pouvoir prendre en compte l'effet de l'inflation, les prix indiqués dans les tableaux en annexe ont été convertis en euro 2016 quand cela été nécessaire.

759 *Hop* n° 115, septembre 2007, p. 8

760 Uderzo à *France-Dimanche*. Source : N. Sadoul, *Astérix & Cie*, *op. cit.*

761 Philippe Mellot, « Portrait du créateur de Lucky Luke », *Bdzoom*, *op. cit.*

762 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 34, juillet 1977, p. 9.

763 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, *op. cit.*, p. 77.

764 *Le collectionneur de bande dessinée* n° 110, mars 2007, p. 30.

765 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

Au regard des tableaux 45 et 46, on peut se faire une idée des prix d'un dessin unique et d'une planche de bande dessinée pendant la période.

Tableau 45. Prix du dessin simple en nouveaux francs courants de l'année de publication et en euros 2016 courants

Année	Dessinateur	Publication	NF courants	€ courants (2016)
1947	Saint-Ogan	Le Parisien Libéré	15 NF	83 €
1947	Ferjac	Le Parisien Libéré	15 NF	83 €
1948	Moisan	Carrefour	12,5 NF	43 €
1948	Moisan	Le Rire	35 NF	122 €
1957	Siné	Toutes	25 NF	50 €
1957	Siné	Actualités littéraires	40 NF	80 €
1962	Chakir	La Bonne Presse	15 NF	22 €
1968	Chakir	JOCF	53 NF	63 €
1968	Wolinski	Publicité Mars	50 NF	60 €

Tableau 46. Prix de la planche en nouveaux francs courants de l'année de publication et en euros 2016 courants

Année	Dessinateur	Publication	NF courants	€ courants (2016)
1947	Nortier	Hors de Vaillant	35 NF	122 €
1947	Nortier	Vaillant	90 NF	497 €
1949	Poïvet	Vaillant	150 NF	461 €
Années 1950	Le Goff	Éditions mondiales	150 NF	323 €
Années 1950	Franquin	Spirou	130 NF (1 700 à 2 000 FB)	280 €
Années 1950	Le Goff	Spirou	100 NF	216 €
1956	Greg	International Press	90 NF	186 €
1962	Forest	France-Soir	120 NF	176 €
1962	Gotlib	Vaillant	250 NF	366 €
1965	Gotlib	Pilote	250 NF	330 €
1966	Hermann	Spirou	350 NF (3 500FB)	450 €
1968	Le Goff	Opera Mundi	135 NF	161 €
1968	Laffond	L'Humanité	450 NF	538 €

Tableau 47. Le coût de la vie quotidienne en France métropolitaine en nouveaux francs courants et en euros courants 2016

Source : Dominique Lejeune, *La France des Trente Glorieuses*, Paris, A. Colin, 2015, p. 73-74)

Année	Pain	Timbre	Cinéma
1951		0,15 NF	
1954	0,26 NF	0,18 NF	
1955	0,27 NF		1,20 NF
1959	0,34 NF	0,25 NF	1,74 NF
1965	0,44 NF	0,30 NF	4,04 NF
1968	0,53 NF		
1969		0,40 NF	
1970			6,23 NF

En prenant en compte l'inflation, la variation possible entre les différents prix semble se retrouver au début et à la fin de la période, sans qu'une véritable stabilisation des barèmes ne paraisse de manière évidente. Dans l'ensemble, même en prenant en compte les taxes qui diminuent de près de moitié les revenus des dessinateurs, les prix ne semblent pas systématiquement bas. Pour avoir un ordre de grandeur subjectif relatif à l'époque étudiée, Greg et Le Goff estiment avoir été floués dans les années 1950 quand *Spirou* et *L'International Press* les payent environ 100 F chacun pour une planche ; à

l'inverse, en 1968, quand Wolinski est payé 50 F par dessin pour une publicité pour la marque Mars, c'est une surprise pour lui qui n'en avait demandé que 15 F. On lui commande six dessins, il gagne donc 300 F : « c'est la première fois que j'avais autant d'argent. Je suis allé chercher le chèque, j'ai payé les vacances à mes parents, j'ai habillé mes enfants⁷⁶⁶ ». De même, les couvertures sont souvent mieux rémunérées que les planches, notamment parce que le dessinateur y applique directement les couleurs. D'une manière générale, alors que les prix des planches de bande dessinée ont tendance à augmenter à la fin des années soixante, les prix des dessins uniques auraient plutôt tendance à être réévalués vers la baisse par rapport aux prix pratiqués à la Libération. De fait, selon C. Delporte, la Libération est une période particulièrement fastueuse pour les dessinateurs de presse les plus importants : il « suffisait de placer chaque mois quatre croquis dans un quotidien [...] pour dépasser la rétribution » d'un reporter ; mais cette période n'a qu'un temps : dès la fin de l'année 1946, les journaux s'effondrent et cessent de bien payer leurs contributeurs, particulièrement les pigistes⁷⁶⁷.

La diversité des prix pratiqués s'explique d'abord en fonction du type de travail qui est demandé au dessinateur ; les achats forfaitaires d'ouvrage chez Casterman peuvent ainsi varier de 1000 à 10 000 F selon le nombre d'illustrations présentes dans les ouvrages, en sachant qu'un ouvrage prend parfois plusieurs années à être publié. Dans la correspondance de cette maison, les nuances se multiplient : il y a les dessins en noir et blanc et ceux en couleur, les planches, et les hors-textes avec ou sans aquarelle, les lavis et les couvertures, ainsi que les pages de garde, sans compter la taille des dessins. Ces distinctions sont communes au monde de l'édition : quand le Syndicat national des artistes dessinateurs [SNAD] se renseigne sur le barème appliqué par ses adhérents, il leur propose de remplir un questionnaire où une distinction est faite entre le type de livre concerné par l'illustration (luxe, édition courante, albums pour enfants, livres scolaires, techniques, etc.) et le type d'illustrations (pleine page, tête de chapitre, petit motif, couverture, images éducatives, bandes, figurines de mode, etc.)⁷⁶⁸. Sur la base de ces tarifs se décide ensuite le forfait du dessinateur, avec certaines négociations possibles. René Follet propose ainsi un prix de 70 F par lavis en 1960. Louis-Robert Casterman cherche à diminuer ce tarif, prétextant que dans ce cas précis, le dessinateur

766 N. Sadoul, *Dessinateurs de presse*, op. cit., p. 209.

767 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 846.

768 *Écho-Dessin* n° 122, septembre 1964.

n'a pas besoin d'étudier la mise en page : Follet consent alors à descendre à 60 F pour chaque, expliquant que « chacun d'eux sera l'objet d'une recherche particulière ; je ne puis aller en deçà de ce prix⁷⁶⁹ ». Par ailleurs, quand le dessinateur travaille avec un scénariste ou un écrivain, il lui revient parfois de payer l'auteur sur le prix de son salaire. La spécialisation progressive de scénaristes professionnels remet cette pratique en cause. Chez Dupuis d'abord, Franquin et Morris imposent les noms de Goscinny et Greg sur leurs albums. Dans les archives de Goscinny, Pascal Ory a retrouvé une « lettre valant contrat que Franquin adresse le 27 août 1956 à Goscinny en tant que gagman [...] sur la série *Modeste et Pompon* : le dessinateur lui propose 400 francs belges [...] sur les 2 200 que l'hebdomadaire *Tintin* lui verse pour une planche⁷⁷⁰ ». Goscinny réussit ensuite à imposer des contrats aux éditeurs⁷⁷¹. À *Pilote*, Gotlib est payé 70 F pour un scénario contre 250 F pour une planche⁷⁷² et Bob de Groot est payé 400 FB à *Spirou* où la planche vaut plutôt 1700 à 2000 FB⁷⁷³. Uderzo explique ce partage, de deux tiers pour un tiers dans le cas de sa collaboration avec Goscinny, parce que « la rentabilité d'un dessinateur était moindre que celle d'un auteur, lequel pouvait écrire plusieurs séries à la fois⁷⁷⁴ ».

Comme on peut le voir grâce aux tableaux 45 et 46, les différences de prix s'expliquent également en fonction des lieux d'édition : les quotidiens et les revues mensuelles payent mieux des dessins uniques qui, dans une maison d'édition enfantine comme la Bonne Presse, sont considérés comme des travaux annexes à côté des grosses commandes que sont les histoires complètes, à suivre ou à illustrer. Qui plus est, certaines maisons payent mieux leurs dessinateurs que d'autres. Pour Ribera, le travail à *France-Soir* « était plutôt bien payé pour l'époque⁷⁷⁵ » : si leurs prix ne sont guère élevés par rapport aux prix pratiqués par *Vaillant* et *Pilote* à la même époque c'est aussi que ces journaux demandent des planches quotidiennes et non hebdomadaires. En dessinant quotidiennement *Coplan* pour *Opera Mundi*, même si la planche semble moins bien payée que pour ses confrères, Pierre Le Goff reçoit en fait 3 340 F mensuels. C'est en fait surtout

769 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Follet à Casterman, 20/06/1960.

770 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, op. cit., p. 98.

771 G. Ratier, *Avant la case*, op. cit., p. 58.

772 N. Sadoul, *Gotlib...*, op. cit., p. 55.

773 Gilles Ratier, « Bob de Groot », *Bdzoom*, mars 2010 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/6625/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-bob-de-groot/>, consulté le 10/10/2017.

774 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, op. cit., p. 69.

775 Nicolas Anspach, « Julio Ribera : l'autobiographie est un exercice douloureux », *Actua BD*, août 2008 [en ligne]. URL : <http://actuabd.com/Julio-Ribera-L-autobiographie-est-un-exercice-douloureux>, consulté le 13/02/2015.

au sein des illustrés pour la jeunesse qu'une hiérarchie de salaire se met en place : dans les témoignages, Chakir comme Gillon ou Mézières s'accordent à dire que Marijac était un des plus mauvais payeurs du marché, tout comme la Société d'édition enfantine (qui publie *O.K.*) selon Martial. Aux Éditions mondiales, le prix de la planche est plutôt correct⁷⁷⁶. Les meilleurs payeurs sont *Vaillant* et *Pilote*. Faisant jouer la concurrence, Lécureux démarche ainsi Nortier en 1947 en lui proposant presque le triple de ses prix habituels⁷⁷⁷ : Nortier se souvient « du sourire grimacé » de Lécureux, qui lui dit qu'il se fait « posséder » et qui enjoint Gillon « de refuser la proposition de Marijac » en lui promettant de le « faire travailler tout de suite et [le] payer plus cher⁷⁷⁸ ». Cette stratégie est payante, tant pour les dessinateurs que pour la maison d'édition qui les fidélise : Gotlib, au début des années 1960, gagne grâce au journal 1 000 F par mois « en huit ou dix jours de travail, alors qu'avant, il me fallait deux mois de boulot pour arriver à cette somme⁷⁷⁹ ». Goscinny pratique le même type de prix à *Pilote*, imposant à Dargaud « de bien payer les auteurs et les dessinateurs⁷⁸⁰ » afin de « valoriser la bande dessinée⁷⁸¹ ». Yvan Delporte explique pour cette raison l'exode de talents de *Spirou* vers *Pilote*, notamment le départ de Morris et Jijé : « Dargaud payait plus et faisait des promesses plus alléchantes. [...] il n'y a pas eu un rejet de *Spirou*, il y a eu le pouvoir attractif de Dargaud⁷⁸² ».

Pour la Belgique, nous ne connaissons pas les prix de *Tintin*, qui a la réputation, selon Hubert Lambert, de payer mieux que *Spirou*⁷⁸³. Pour les Français comme Le Goff s'y ajoute la taxation sur les devises étrangères :

Spirou payait très mal. Ils vous piquaient le pognon belge en plus [...] On disait, « Les Belges sont bien payés », peut-être, mais pas les Français. On déposait nos planches rue des Champs Élysées. On était payés après par la Belgique et l'État prenait au passage de l'argent, ce qui fait qu'il devait rester sur un récit de 4 pages 400 francs, donc moins payé qu'une page aux Éditions mondiales... ça valait pas le coup, puis fallait attendre⁷⁸⁴.

776 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

777 *Hop* n° 41, janvier 1987, p. 6.

778 *Hop* n° 126, juin 2010, p. 7.

779 N. Sadoul, *Gotlib...*, *op. cit.*, p. 42.

780 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, *op. cit.*, p. 46.

781 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 29, avril 1976, p. 7.

782 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, *op. cit.*, p. 229.

783 Entretien avec Hachel, *op. cit.*

784 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

Les tarifs proposés par *Spirou* évoluent toutefois pendant les années 1960, comme l'indique le contrat signé par Hermann en 1966 pour son premier album⁷⁸⁵ – ce changement est-il dû à la concurrence conjointe de *Tintin* et de *Pilote* et, dans une moindre mesure, de *Vaillant* ? Le combat des organisations de dessinateurs n'est probablement pas en reste. En plus d'une amélioration globale du marché due à la réévaluation des prix par certains illustrés, le SNAD fournit à plusieurs reprises des barèmes à ses adhérents, après une enquête auprès de ceux-ci. Ils se présentent sous la forme d'un prix bas et d'un prix moyen, censés guider les dessinateurs dans leur négociation avec les éditeurs. Aucun d'entre eux n'a été conservé, mais on en voit la trace dans un dialogue qui oppose René Follet à Jean Debraine en 1959 : le forfait proposé par le dessinateur apparaît surévalué à l'éditeur. Son interlocuteur répond alors être surpris « d'apprendre que les prévisions faites par [la] maison se soient situées en deçà d'un chiffre guidé par les normes⁷⁸⁶ », et Jean Debraine capitule devant sa demande, au moins pour deux ouvrages.

Les prix varient enfin en fonction de la renommée des dessinateurs. À Casterman, au milieu des années 1950, une planche est facturée environ 150 F à Françoise Bertier, 150 F chacun à Fred et Liliane Funcken, 175 F à Élisabeth Ivanovsky et... presque 500 F à Jacques Martin (qui doit cependant payer ses scénaristes sur ce prix). René Follet, déjà connu comme illustrateur quand il est contacté par la maison d'édition, n'hésite ainsi pas à négocier les prix auxquels il est payé, à tel point que Casterman lui fait remarquer qu'il le paye déjà à 150 % des honoraires habituels⁷⁸⁷. Dans l'ensemble, les dessinateurs sont persévérants quand il s'agit de demander leur augmentation : Chakir a pris l'habitude d'en obtenir une chaque année auprès de Goscinny⁷⁸⁸ ; tandis qu'aux Éditions Mondiales, les tarifs sont les mêmes pour tous... sauf pour di Marco, qui, selon Le Goff, a su négocier ses prix⁷⁸⁹. À travers ces questions de salaire, c'est aussi celle de la concurrence entre les dessinateurs, et donc celle de leur valeur, qui se joue, comme le conte Henri Morez à propos d'un entretien qu'il eut avec Marcel Dassault pour *Jours de France* :

785 Contrat entre Hermann Huppen et les éditions du Lombard pour *Les pirates de Lokanga* (paru sous le titre *Le Général Satan*), 16/06/1966, archives du dessinateur.

786 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, René Follet à Jean Debraine, 10/02/1959.

787 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Louis-Robert Casterman à René Follet, 30/08/1954.

788 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

789 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

On était quatre : Faizant et deux autres. Par malheur, c'est moi qu'on fait rentrer le premier. En deux mots c'était bâclé, « vous voulez combien ? ». Je donne une somme conséquente, il dit OK. Passe le deuxième, Faizant, il ressort, et je lui demande : « Combien t'as demandé ? ». Le cochon, il avait demandé presque le double. Et les deux autres ils ont eu la même somme. Alors il n'était pas possible que je sois le moins payé, c'est pas parce que je voulais beaucoup d'argent, mais dans l'estimation de la qualité du dessinateur, j'étais donc amoindri. Je frappe chez sa secrétaire, j'y retourne : « Écoutez, je démissionne ; parce que je vous ai donné un chiffre qui ne correspond pas à ce que les autres vont recevoir » : pas de problème, il a tout changé⁷⁹⁰.

À charge alors aux éditeurs d'entretenir suffisamment le silence sur les prix pratiqués pour éviter une égalisation des prix vers le haut, tout en maintenant la possibilité d'une concurrence ; c'est bien la stratégie que le Lombard a adoptée selon Hubert Lambert :

En Belgique c'est abominable, vous ne pouvez pas savoir le prix à la planche... on a jamais intérêt à trop lâcher des informations financières sinon on risque d'avoir des dessinateurs qui coûtent beaucoup trop cher. J'entendais derrière moi Eddy Paape, je l'entends catastrophé, il venait d'apprendre que le Lombard payait Hermann pour la création des couvertures de ses albums, et lui depuis toujours on lui fait croire que les couvertures étaient gratuites⁷⁹¹.

- *Les revenus annuels : de l'employé au cadre moyen*

La diversité des prix implique une diversité des revenus ; par rapport aux salaires de l'époque, les dessinateurs vivent en effet plus ou moins bien de leur dessin. Grâce au tableau 48 et aux archives de la CCIJP, il est d'abord possible de lire ces revenus à l'échelle d'un seul journal⁷⁹². Ce ne sont que quelques dessinateurs bien implantés, à l'instar de Poïvet, Ferjac ou Uderzo, qui semblent vraiment pouvoir vivre très bien avec les revenus d'un seul journal, comme la confrontation avec les salaires moyens des années concernées nous l'apprend [tableau 49].

790 Entretien avec Henri Morez, *op. cit.*

791 Entretien avec Hachel, *op. cit.*

792 À partir des déclarations d'impôts conservées et des indications trouvées sur les assurances et les taxes, le salaire net a été calculé sur une base de 56 % du salaire brut. Ce calcul consiste notamment à déduire la carte professionnelle de journaliste qui représente 30 % du salaire, 10 % de frais réels et 10 % d'assurances.

Tableau 48. Projection des salaires annuels brut et net dans un seul périodique en nouveaux francs courants et en euros courants 2016 (source : CCIJP, Paris)

Année	Dessinateur	Publication	Salaire brut en NF courants	Salaire brut en € 2016	Salaire net en NF courants	Salaire net en € 2016
1947	Crespi	Vaillant	2 173 NF	12 000 €	1 217 NF	6 720 €
1947	Ferjac	Le Canard Enchaîné	3 000 NF	16 564 €	1 680 NF	9 276 €
1948	Iessel	Bernadette	2 176 NF	7 570 €	1 219 NF	4 239 €
1948	Poïvet	Vaillant	7 200 NF	25 050 €	4 032 NF	14 028 €
1948	Poïvet	Coq Hardi	4 800 NF	16 700 €	2 688 NF	9 352 €
1950	Ferjac	Le Parisien Libéré	18 000 NF	50 300 €	10 080 NF	28 168 €
1951	Ferjac	Le Canard Enchaîné	4 200 NF	10 100 €	2 352 NF	5 656 €
1957	Erlich	Ici-Paris	2 4975 NF	50 140 €	13 986 NF	28 078 €
1960	Crespi	L'Humanité	6 000 NF	9 517 €	3 360 NF	5 330 €
1960	Siné	Le Journal du dimanche	6 000 NF	9 517 €	3 360 NF	5 330 €
1960	Crespi	L'Humanité	6 000 NF	9 213 €	3 360 NF	5 159 €
1961	Tavard	La Bonne Presse	3 190 NF	4 900 €	1 786 NF	2 744 €
1962	Ferjac	Le Parisien Libéré	18 000 NF	26 369 €	10 080 NF	14 767 €
1962	Chakir	La Bonne Presse	9 475 NF	13 880 €	5 306 NF	7 773 €
1962	Siné	L'Express	18 400 NF	27 000 €	10 304 NF	15 120 €
1963	Siné	Siné-Massacre	17 400 NF	24 324 €	9 744 NF	13 621 €
1964	Bellus	Le Canard Enchaîné	42 185 NF	57 000 €	23 624 NF	31 920 €
1966	Uderzo	Pilote	57 330 NF	73 612 €	32 105 NF	41 223 €
1967	Crespi	La Bonne Presse	23 200 NF	29 000 €	12 992 NF	16 240 €
1967	Chakir	La Bonne Presse	11 913 NF	14 890 €	6 671 NF	8 338 €
1967	Chakir	Pilote	29 700 NF	37 123 €	16 632 NF	20 789 €
1967	Gébé	Hara-Kiri	30 000 NF	37 500 €	16 800 NF	21 000 €
1968	Moisan	Le Canard Enchaîné	42 000 NF	50 231 €	23 520 NF	28 129 €

Cela concerne d'abord les périodiques généralistes, comme *Le Parisien Libéré* ou *Le Canard Enchaîné* qui semblent en effet bien rémunérer leurs quelques dessinateurs attirés.

Toutefois, en prenant en compte l'inflation, les salaires pratiqués sont en baisse à la fin des années 1960, même si ceux de Moisan, Bellus ou Siné restent largement supérieurs aux salaires d'un cadre moyen à la même époque. Ce n'est que pendant les années 1960 que les illustrés offrent à leur tour à quelques grands noms ou travailleurs acharnés la possibilité de se contenter d'une seule source de revenu annuel. La polyvalence observée au chapitre précédent est donc une nécessité de faits ; parmi les dessinateurs les mieux payés on retrouve d'ailleurs ceux qui, en plus de leurs dessins, exercent une fonction de rédacteur à l'intérieur du périodique concerné, à l'instar de Gébé à *Hara-Kiri* ou de Siné à *Siné-Massacre*. Ils reçoivent une rémunération mensuelle spécifique qui correspond à un statut de cadre.

Tableau 49. Projection des revenus annuels nets moyens des dessinateurs comparés aux revenus moyens des Français hommes et femmes en nouveaux francs courants (source : INSEE)

	1947	1950	1952	1954	1957	1959	1963	1965	1968
Moyenne dessinateurs	2 640	4 189	4 418	3 952	4 446	9 639	16 836	14 822	21 927
Médiane dessinateurs	1 806	3567	3130	3125	3 998	8 021	13 927	12 566	15 979
Salaire moyen des Français	-	2 728	3 715	4 158	5 610	6 645	9 526	10 743	13 245
Employé	-	2 814	3 772	3 944	5 041	6 018	8 398	9 502	11 593
Cadre moyen	-	4 025	6 522	6 866	9 721	11 537	16 385	18 465	22 040

Pour appréhender complètement les revenus annuels des dessinateurs, il faut donc faire la somme de toutes leurs participations pendant une année de travail. Alors que les tarifs du dessin semblaient relativement élevés, force est de constater que, sur l'année, ces participations sont trop irrégulières, variant d'un mois sur l'autre, pour que les revenus soient très conséquents. Lors de l'année 1954, dix dessinateurs ont fourni leur déclaration d'impôts à la CCIJP : leurs revenus annuels varient de 1 800 F à 8 000 F environ, avec une médiane plus proche de 3 000 F et une moyenne qui s'approche des 4 000 F. La même année, selon l'INSEE, le salaire moyen net est de 4 200 F, alors que le salaire moyen d'un ouvrier est de 3 500 F [tableaux 49 et 50]. Les dessinateurs représentent donc encore une fois une portion de la population française très moyenne : le salaire de la moitié est inférieur à celui d'un ouvrier, mais deux d'entre eux gagnent plus qu'un cadre moyen. Ceux d'entre eux qui ont les salaires le plus bas se voient refuser leur carte de presse car leurs revenus sont inférieurs aux 360 F mensuels réclamés par la

CCIJP en 1954 (soit 4 320 F à l'année) : la commission considère donc qu'un dessinateur journaliste qui gagne correctement gagner sa vie doit recevoir à peu près l'équivalent du salaire moyen français, ce qui est loin d'être le cas. César Garcia, protégé par Charles Delauney, avocat à la cour, et Roger Rochelle, membre du SNAD et muni d'une lettre de recommandation de Joë Bridge obtiennent malgré tout leur carte de presse, contrairement à Michel Chabarot, Roger Rochelle, Marie-Madeleine Bourdin et Jean-Claude Forest. Par la suite, la Commission étend aux dessinateurs la carte professionnelle provisoire, valable pour six mois et renouvelable une fois : elle est ainsi proposée à Jean Desrieux quand ses revenus sont eux aussi insuffisants – en 1963, il gagne 7 000 F par an, ce qui est considéré comme trop éloigné des barèmes, qui sont alors plutôt de l'ordre de 8 000 F (pour un salaire moyen de 9 000 F). En 1966, 75 % des journalistes de la CCIJP gagnent entre 12 000 et 18 000 F annuels⁷⁹³ : si les dessinateurs affiliés à la CCIJP gagnent autant que leurs confrères journalistes, beaucoup n'atteignent pas ces revenus et ne peuvent, en conséquence, demander leur carte.

À titre de comparaison, les archives de la CCIJP permettent de calculer les revenus d'autres années pour ces mêmes dessinateurs⁷⁹⁴. Dans l'ensemble, les salaires moyens calculés au tableau 49 permettent de lire une nette augmentation de la rémunération du métier qui, dans les années 1960, dépasse largement le salaire moyen et s'approche du salaire des cadres moyens, une catégorie à laquelle Pierre Le Goff s'identifie⁷⁹⁵. Ils bénéficient de la conjoncture économique positive des Trente Glorieuses : les salariés qui entrent sur le marché du travail dans l'immédiat après-guerre et jusqu'au milieu des années soixante-dix bénéficient globalement d'une progression linéaire de leurs salaires et même, par rapport à leurs aînés, d'un surcroît de rémunération à l'embauche⁷⁹⁶. Les dessinateurs-illustrateurs appartiennent donc, par leur salaire et leur pouvoir d'achat, à une catégorie intermédiaire entre les employés et les cadres moyens, soit la classe moyenne à proprement parler, à une époque où la part des catégories les moins rémunérées (ouvriers, employés) se réduit progressivement au profit des catégories les

793 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 41.

794 Les moyennes proposées dans le tableau 49 sont à prendre avec de nombreuses précautions puisque le passage du brut au net a été calculé *a posteriori* ; de plus si la base est annuelle, certains salaires trimestriels ou mensuels ont été extrapolés ; enfin ce sont des moyennes faites sur les salaires de 6 à 8 personnes, et rarement les moins bien payées du marché, puisque leur dossier a le plus souvent été accepté par la CCIJP.

795 Entretien avec Pierre Le Goff, op. cit.

796 Thierry Debrand et Anne-Gisèle Privat, « L'évolution des carrières salariales au cours des cinquante dernières années », *Retraite et société*, n° 36, n° 2, p. 188-201.

mieux payées (professions intermédiaires, cadres)⁷⁹⁷. Ils participent au développement et au renouvellement des classes moyennes pendant l'essor économique des Trente Glorieuses, en France comme en Belgique⁷⁹⁸, ce qu'Henri Mendras a justement désigné comme la « moyennisation de la société⁷⁹⁹ ». En effet, ils ont eu un accès plus important à un système d'études méritocratique et ont pu ainsi suivre des parcours professionnels plus personnalisés en lien direct avec la société des loisirs : trois critères de définition de la classe moyenne qui les fait s'inscrire dans son évolution⁸⁰⁰. Pour Jean Ruhlmann, les travailleurs indépendants forment l'armature de cette classe sociale, mais il note une ouverture importante vers les nouvelles catégories salariés du secteur privé et public⁸⁰¹. De fait, dès 1968, Alain Touraine décrivait l'essor des « nouvelles classes moyennes salariées », un constat repris par Robert Castel quand il décrit la société des Trente Glorieuses comme « salariale⁸⁰² ». Dominique Lejeune livre la même analyse de l'évolution des classes moyennes après la Libération, parce que viennent s'y agréger désormais « des cadres supérieurs et des professions libérales, des cadres moyens [...], voire des employés bien payés, avec toujours la même recherche d'identité : on se sent "classes moyennes" car on se juge différent à la fois de la classe dirigeante et du patronat⁸⁰³ ». Or une des grandes revendications professionnelles des dessinateurs consiste justement à pouvoir obtenir le statut de pigiste salarié, tout en souhaitant parfois garder quelques avantages du statut d'indépendant. À l'instar des journalistes étudiés par Camille Dupuy, leur inscription dans le salariat est un acquis social et matériel qui demeure contradictoire avec leur revendication d'indépendance professionnelle. Ce n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la tertiarisation grimpante de la société des années 1950 et 1960 s'ils connaissent de plus en plus les conditions de travail de bureau et qu'ils recherchent une sécurité sociale apportée par l'État-Providence. Comme le résume Sirinelli, ils « purent ainsi bénéficier d'une configuration sociale où, à une bipolarité bourgeoisie-prolétariat, succéda un monde refaçonné par l'extension

797 *Ibid.*

798 Le terme de « Trente Glorieuses » n'est utilisé que pour la France. Dans les ouvrages d'histoire sociale sur la Belgique, il est plutôt question de « *Golden Sixties* ».

799 Henri Mendras, *La Seconde révolution française : 1965-1984*, Paris, Gallimard, 1988.

800 François Provenzano et Sarah Sindaco (eds.), *La fabrique du Français moyen: productions culturelles et imaginaire social dans la France gaullienne (1958-1981)*, Bruxelles, LE CRI : CIEL-ULB-ULg, 2009, p. 10.

801 Jean Ruhlmann, *Ni bourgeois, ni prolétaires : la défense des classes moyennes en France au xx^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 237.

802 Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Fayard, 1995, p. 324. Il reprend Michel Aglietta et Anton Bender, *Les métamorphoses de la société salariale*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

803 D. Lejeune, *La France des Trente Glorieuses*, op. cit., p. 108-109.

massive du salariat intermédiaire ainsi que par une revalorisation indéniable des rémunérations⁸⁰⁴ » : le statut de salarié des dessinateurs, certes lentement acquis, leur permet de connaître à terme une amélioration notable de leur niveau de vie.

Le salaire médian étant cependant largement inférieur au salaire moyen, il est nécessaire de souligner la vaste disparité qui existe entre ces dessinateurs, et se référer aux situations individuelles décrites dans le tableau 50 ; celles-ci confirment toutefois que nous avons bien affaire à une classe intermédiaire.

Tableau 50. Projection des revenus annuels nets d'impôts en nouveaux francs courants (source : CCIJP, Paris). Pour l'année 1954, la déclaration d'impôts était disponible.

	1947	1950	1952	1954	1957	1959	1963	1965	1968
Galland	1806	2952	0	0	0	0	0	0	0
Saint-Ogan	4234	6937	7000	5085	0	0	0	0	0
Sempé	0	0	2456	3937	1835	0	23016	0	57046
Garcia	972	6316	0	2478	2688	0	10080	0	0
Rochelle	0	3319	3805	2167	0	0	0	0	0
Bourdin	0	0	1762	3222	0	0	0	11991	10879
Garel	0	0	0	6739	0	0	0	0	0
Sinet	0	0	0	8106	5309	17332	27440	0	8532
Moisan	0	0	0	0	5322	12986	20104	23520	23520
Crespi	1217	1680	1878	0	2061	8021	10576	10304	0
Forest	0	0	2061	1814	0	7994	0	0	0
Ferjac	4973	0	0		9462	0	0	0	0
Tavard	0	0	0		0	0	13927	12566	4406
Rémise	0	0	0	3029	0	0	0	6580	0
Chakir	0	0	0	0	0	0	12710	21055	33130
Soymier	0	0	0		0	1863	0	0	0
Boitel	0	0	0		0	0	0	17738	15979
Iessel	0	4547	9662	0	0	0	0	0	0
Uderzo	0	3567	6720	0	0	0	0	0	0
Chabarot	0	0	0	2940	0	0	0	0	0

Comme le rappelle Robert Castel, dans le cadre d'une société salariale, « c'est à partir de la position occupée dans le salariat que se définit l'identité sociale⁸⁰⁵ ». Même Saint-Ogan, qui apparaît au début des années 1950 comme un des dessinateurs les mieux payés parmi ses confrères, ne dépasse pas le salaire d'un cadre moyen. Il faut attendre la fin des

804 J.-F. Sirinelli, *Les vingt décisives*, 1965-1985, *op. cit.*, p. 43.

805 R. Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, *op. cit.*, p. 325.

années 1960 pour que des dessinateurs comme Uderzo et Sempé, qui gagnent alors chacun plus de 50 000 F annuels, atteignent le niveau de vie des cadres supérieurs. Pendant ces mêmes années, un dessinateur comme Jacques Remise ou Christian Tavard gagne environ 8 000 F, soit moins que le salaire moyen d'un ouvrier. Et alors que certains voient leurs revenus augmenter annuellement, au-delà des seuls progrès de l'inflation, tels Roland Moisan, ou Jean Chakir, d'autres dessinateurs comme Henri Crespi ou Tavard se maintiennent à peine au niveau de celle-ci. Michelle Daufresne, qui travaillant quant à elle presque uniquement dans le milieu de l'édition, se situe plutôt au niveau de ces derniers, et selon elle, elle n'aurait pas pu pratiquer son métier sans le soutien financier de son mari architecte :

J'ai peut-être eu deux amis qui en ont vécu. Ou un couple, « ma femme est médecin et moi je garde les enfants », ou alors ils font un métier maquettiste, ou professeur... enfin comme les peintres. L'édition jeunesse était très peu payée⁸⁰⁶.

En d'autres termes, il est possible de gagner sa vie avec le métier de dessinateur ; mais il faut le plus souvent multiplier les employeurs pour y réussir, ou proposer un maximum de publications : la polyvalence des dessinateurs s'explique bien de manière économique. Chakir en est conscient et appréhende les dessins qu'il fait pour *Pilote* comme un travail avant tout *alimentaire*, dans le sens où il s'agit de vivre avec :

[Goscinny] m'a toujours tout accepté, toujours en disant « Chakir, faites-moi moins de pages, essayez de centrer ». Moi je me disais gentiment : « Cause toujours, j'essaye d'avoir un maximum de piges à la fin du mois ». [...] Moi c'était simple, j'ai fait 20 ans de carrière, ça m'était complètement égal, la notoriété je m'en tapais complètement, mais par contre la fin de mois, ça, ça me préoccupait, pour mes enfants, pour ma famille⁸⁰⁷.

Et de fait, Chakir maintient ainsi un salaire tout à fait convenable : alors qu'il dépasse à peine les 3 000 F annuels en 1953 (et donc n'a pas les revenus suffisants pour obtenir une carte de journaliste), son revenu atteint les 15 000 F annuels au début des années 1960 avant de dépasser les 20 000 F à la fin de la décennie. Il est alors autant payé que le reporter dessinateur Roland Moisan.

806 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

807 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

Tout comme les dessinateurs, les syndicats s'assurent que les dessinateurs soient payés selon leur travail et selon des barèmes communs. Le terme de « travailleur » est très régulièrement employé pour désigner les adhérents de l'UADF dans *Écho-Dessin* : Henri Cadiou compare ainsi les dessinateurs à l'ensemble des « travailleurs de la pensée française⁸⁰⁸ ». Alors que Pierre-Michel Menger note que « les artistes sont, en règle générale, des travailleurs très qualifiés, mais incapables d'obtenir que le jeu du marché rémunère ces compétences, à travers la vente des œuvres et prestations qu'elles leur permettent de produire⁸⁰⁹ », il semble que les dessinateurs soient en meilleure mesure d'obtenir leur insertion dans le marché car leur pratique du dessin s'apparente à une pratique soit artisanale, soit technique, soit industrielle – trois termes qui justifient leur inscription dans la grille de salaires entre les ouvriers, les employés et les cadres moyens. Ils s'inscrivent en ce sens dans le mouvement de structuration politique de la classe moyenne dans les années 1950 et 1960, structuration qui se fait de manière corporatiste bien plus que partisane⁸¹⁰. C'est d'ailleurs entre leurs propres activités industrielles et des activités du domaine privé que les syndicalistes comparent les salaires :

Voici quelques exemples, certifiés exacts, de salaires du domaine privé, choisis parmi des professions tout à fait quelconques [...]: un monteur-photographeur dans un journal en anciens francs, 2 612 000 F par an, [...], un ouvrier boulanger, 1 857 000 F.[...] Par contre, et toujours parmi les salariés, une dessinatrice de titres de films (ce qui demande une grande habilité) ne gagne que 1 320 000 F, et une dessinatrice de foulards : 683 000 F, ce qui vient confirmer le peu de cas que l'on fait des travaux d'art à notre époque⁸¹¹.

L'auteur a ici privilégié des activités du dessin directement liées au monde de l'industrie plutôt que des travaux exercés pour l'édition, limitant donc la pratique du dessin à son caractère laborieux. Pourtant, la distinction ne s'impose pas toujours de manière évidente, et dans ce même article, l'auteur du billet ajoute également une considération qui semble directement toucher au travail artistique, et non plus artisanal, et permettre d'appliquer l'analyse de Menger :

808 Henri Cadiou, « Une juste reconnaissance », *Écho-Dessin* n° 72, janvier 1959, p. 3.

809 Pierre-Michel Menger, « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, 1 février 2010, Vol. 120, no 1, p. 205-236.

810 J. Ruhlmann, *Ni bourgeois, ni prolétaires*, op. cit.

811 Non signé, *Écho-Dessin* n° 130, mai 1966.

à la dernière réunion de la Confédération des Travailleurs Intellectuels on nous a fait part de la surprise des responsables de la Sécurité Sociale aux artistes devant la modicité de leur déclaration : 70 % d'entre eux n'ont des revenus que de 300 000 à 700 000 anciens francs par an⁸¹².

En d'autres termes, la grande diversité des salaires et des situations sociales rend compte à la fois du caractère moyen et artisanal de la profession de dessinateur, dont on reconnaît avant tout la technicité, et en même temps de ses liens possibles avec d'autres professions intellectuelles. Elle partage en effet avec ces dernières toute une série de considérations, à commencer par celle de la propriété intellectuelle et artistique, qui entrent également en jeu dans la compréhension de la position des dessinateurs dans le jeu du marché.

- *Gagner de l'argent : une posture ambiguë*

De ce point de vue, la fréquence à laquelle sont abordés les problèmes d'argent des dessinateurs pose question. D'une part, car on voit, à l'ensemble des revenus des dessinateurs du corpus, que ces problèmes ne doivent pas être exagérés. D'autre part, car il est difficile de savoir ce qui relève d'une construction *a posteriori* ou d'une perception subjective d'individus issus en grande partie des classes moyennes et des classes libérales et ne souhaitant pas être déclassés : en effet, comme le rappelle Jean Ruhlmann, les classes moyennes sont unifiées dans leur aspiration à la promotion sociale et en conséquence la conscience de la fragilité de leur statut – et donc la crainte de descendre à nouveau l'échelle sociale⁸¹³. Enfin, et à l'exact inverse de la remarque précédente, parce qu'il est possible que, tout comme Kaenel le remarque pour les dessinateurs du XIX^e siècle, leur réussite économique puisse « les desservir dans un monde qui méprise la pratique “industrielle”, “commerciale” et “populaire” de l'illustration⁸¹⁴ » et qu'il est donc de bon ton d'insister au contraire sur un relatif échec. La présence simultanée dans le corpus de dessinateurs issus de classes populaires et de classes moyennes et cherchant avant tout à gagner leur vie et d'autres individus issus des couches aisées de la population, explique probablement cette tension dans la perception des salaires : pas assez pour les uns, pour qui le dessin est un moyen de conquête économique et sociale, et trop pour les autres, qui, à l'instar des artistes recrutés dans les catégories sociales élevées, ne

812 Non signé, *Écho-Dessin* n° 130, mai 1966.

813 J. Ruhlmann, *Ni bourgeois, ni prolétaires*, op. cit., p. 13.

814 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, op. cit., p. 100.

s'engagent pas dans cette carrière pour un profit immédiat et gagnent symboliquement à être perçus comme menant une vie de bohème⁸¹⁵. Il s'agit alors de mettre à distance le récit que Henri Morez fait de Jean Bosc :

Bosc est venu à Paris, il était très pistonné par un homme politique, il a commencé à *Paris-Match*, et ça a duré plusieurs années. [...] Il avait une chambre, un lit, et sur le lit il y avait tous les journaux anglais, américains, etc. [...] Et il a eu un succès foudroyant, et puis un jour, il me téléphone et il me dit : « Je vais me suicider dans un an ». Je lui dis : « C'est un gag. Quand on se suicide on n'a pas une date précise ». Il dit : « Non, mais je peux tenir un an, et au-delà je n'ai plus d'argent⁸¹⁶ ».

Bosc provient d'une famille de vigneron et passe un CAP de tourneur-ajusteur ; ancien du contingent, il n'a rien d'un enfant déclassé des couches élevées de la société qui mimerait la vie d'artiste. Son angoisse est donc peut-être liée à son ascension brutale qui lui fait appréhender une chute du même ordre. Pourtant ce récit – conté dramatiquement à la troisième personne – semble reprendre certains des poncifs qui entourent les artistes incompris par la société d'autant que, comme l'ajoute Henri Morez, « les journaux n'en voulaient pas, parce qu'il était plutôt du côté intellectuel ». Grâce aux archives de la CCIJP et la correspondance de la maison d'édition Casterman avec ses auteurs, il est possible de tracer une ligne entre ces récits mythiques – dans le sens où ils tendent à construire un mythe, surtout avec des personnalités de l'envergure de Bosc – et la manière dont les dessinateurs négocient leur trésorerie au quotidien.

En 1955, Michel Chabarot remet ainsi en cause le seuil imposé par la CCIJP, estimant qu'il gagne suffisamment pour pouvoir bien vivre, bien que son salaire soit inférieur aux minima requis pendant une partie de l'année. Il exprime sa

plus grande surprise quant au minimum vital nécessaire à l'obtention de la carte professionnelle. 36 000 F [360 NF] par mois *toute l'année*. [...] Je prouve ainsi que j'ai pu subvenir à mes besoins essentiels les *12 derniers mois de l'année* et non les 3 mois précédant ma demande de carte ! Permettez-moi encore de vous signaler que j'ai pris un mois de vacances en 1954, ce qui prouve que j'ai assez gagné pour me permettre de me reposer 30 jours en hôtel et à 300 km de ma résidence habituelle, et

815 R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit.

816 Entretien avec Henri Morez, op. cit.

qu'en outre j'ai effectivement travaillé 11 mois, soit $320,150/11 = 29\ 113\text{ F}$ (291 F) par mois⁸¹⁷.

Dans ce témoignage, ce n'est pas tant le montant des revenus de Michel Chabarot qui est significatif que la perception qu'il a de son travail comme correctement – sinon justement – rémunérateur, mois de congés à l'appui. Michel Chabarot se présente ainsi comme un professionnel du dessin et remet en cause les exigences salariales de la corporation à laquelle il souhaite appartenir qui apparaissent donc comme trop élevées au regard des prix pratiqués à l'époque. Jusqu'en 1974, la Commission exige en effet d'un aspirant journaliste que ses revenus soit les principales « ressources nécessaires à son existence », fixant chaque année un seuil entre pairs.

Le comportement de Françoise Bertier est bien différent, qui fait preuve d'une insouciance mesurée vis-à-vis des questions d'argent. À Casterman, elle est payée en 1963 un total de 2 500 F par ouvrage, forfait auquel s'ajoute un pourcentage de 0,50 % à partir du 40 000^e exemplaire vendu. Ces tarifs qui signent une première collaboration sont assez bas, comme le fait remarquer Leblanc à Debraine :

Je vous informe à titre indicatif que Rouge & Or [...] paye 3 000 F et 0,50 à partir de 50 000. [...] Madame Bertier s'est déclarée satisfaite de ce tarif pour ces premiers albums, mais il n'est pas dit qu'elle ne sera pas plus exigeante par la suite⁸¹⁸.

En 1965, pour le *Marquiset Têtu*, les conditions de travail de l'auteure changent considérablement, grâce à une initiative de Debraine qui cherche ainsi à améliorer la qualité du travail de Bertier :

On ne peut faire à l'artiste, comme à quiconque du reste, le reproche d'aspirer à une juste rémunération de son travail, et de concevoir celui-ci de manière à concilier, en toute honnêteté avec cette aspiration, le souci de satisfaire aussi pleinement que possible ceux qui font appel à sa collaboration. On ne peut que l'approuver lorsqu'il estime ne pouvoir se pénaliser en consacrant à un travail plus de temps – et par suite plus d'application – que ne l'autorise le niveau de rémunération qu'il en obtiendra. C'est pourquoi, connaissant votre grand talent, je ne puis repousser l'impression que votre travail n'aurait mérité aucune critique, aussi légère soit-elle, si vous aviez été informée plus tôt des conditions auxquelles vous auriez à le réaliser⁸¹⁹.

817 CCIJP, Paris, dossier Michel Chabarot, Michel Chabarot à la CCIJP, 09/05/1955.

818 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Guy Leblanc à Jean Debraine, 12/06/1963.

819 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Jean Debraine à Françoise Bertier, 05/04/1965.

Françoise Bertier se défend d'avoir adopté cette position :

La question d'argent ne se pose pas pour moi de la façon que vous imaginez ; la preuve en est que je me suis informée du montant de la rémunération auprès de M. Leblanc en lui apportant les illustrations. Mon affaire est de réussir un dessin qui me satisfasse, vous plaise et obéisse à vos critères. La vôtre est de m'en rémunérer avec honnêteté, ce qui est le cas d'après notre accord. Même si mon travail était très mal payé, je ne voudrais ni ne pourrai le bâcler à cause de cela. Cela ne veut pas dire, hélas ! Que je réussisse toujours à y consacrer le maximum d'effort⁸²⁰.

Ces déclarations ne l'empêchent pas par la suite de s'inquiéter d'un retard de paiement ; mais il est vrai qu'elle accepte également un abattement de 20 % de son forfait alors qu'on lui demande moins d'illustrations, car elle connaît « les difficultés actuellement traversées par l'édition⁸²¹ ». Perçue et désignée en tant qu'artiste, elle a tout intérêt à ne pas faire de l'argent son moteur principal. Mais elle n'en est pas moins inscrite dans des logiques économiques dont, sans se prévaloir, elle réussit à bénéficier en même temps qu'elle se fonde sa renommée.

Alors qu'ils ne bénéficient pas de tarifs particulièrement avantageux, aucun des deux dessinateurs précédemment cités ne considère connaître de problèmes d'argent, l'un parce que son niveau de vie lui semble correspondre aux critères de professionnalisation qu'il vise, l'autre parce qu'elle perçoit son travail comme une réalisation artistique et de création. C'est l'inverse que l'on lit dans la correspondance de Maurice Parent, dont les problèmes financiers pimentent de 1956 à 1962 sa relation avec les éditions Casterman. Dès 1956, le dessinateur commence à s'inquiéter de la lenteur des opérations de banque entre la France et la Belgique et mentionne ses « difficultés matérielles aiguës⁸²² » et demande une avance sur le livre qu'il est en train de terminer. Ses demandes de paiement sont incessantes pendant les années suivantes ; à celles-ci s'ajoute un prêt de 1 000 F qu'il contracte auprès de Guy Leblanc à Paris en avril 1957. À partir de cette date, chaque nouvelle demande d'avance sur ses livres s'accompagne d'une promesse de rembourser sa dette, remboursement dont il n'y a pas trace dans les

820 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Françoise Bertier à Jean Debraine, 10/04/1965.

821 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Françoise Bertier à Jean Debraine, 10/06/1966.

822 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 26/12/1956.

archives. Aux avances s'ajoutent des règlements anticipés des droits d'auteur, ainsi qu'une demande pour ce que Casterman appelle un « travail d'attente », le temps qu'un budget se débloque pour une nouvelle encyclopédie⁸²³ : l'éditeur finit par lui confier l'illustration d'un livre de la collection farandole mais en précisant bien que l'auteur doit faire « le nécessaire [...] pour régulariser le prêt que M. Leblanc vous a fait à Paris⁸²⁴ ». En 1960, alors qu'il n'a toujours pas remboursé son prêt, Maurice Parent demande à obtenir un forfait plutôt qu'un acompte pour pouvoir bénéficier en avance de l'ensemble du prix du livre de cette série. Il accepte alors un nouveau forfait pour chaque album, en échange duquel il renonce à tout droit d'auteur et à tout pourcentage⁸²⁵. En 1961, à court de revenus, il cherche à faire de même pour les droits de ses albums vendus à l'étranger. Casterman devient alors réticent mais finit par lui proposer une somme forfaitaire pour les droits étrangers, en le prévenant toutefois : « En toute honnêteté, j'estime que ce forfait, qui a été fixé à votre demande, a autant de chance d'être finalement avantageux pour vous que désavantageux⁸²⁶ ». En janvier 1962, l'auteur finit par demander l'abandon de tous ses droits sur les encyclopédies, et ce malgré un refus préalable de Casterman. À la suite de ce dernier échange, les relations se distendent définitivement entre les deux hommes, et il ne semble pas que Maurice Parent travaille de nouveau pour les éditions Casterman. On a vu au chapitre précédent que cette rupture était en partie due à son nouveau type de dessin ; mais le caractère pressant de ses problèmes de trésorerie n'a sûrement pas aidé son cas. Contrairement à ses deux collègues, sa posture n'apparaît plus comme assez mesurée, et donc comme assez professionnelle. Ce témoignage semble signifier, comme les deux autres, que les relations monétaires qui unissent le dessinateur et ses employeurs sont bien de l'ordre du salaire versé pour une tâche, et non d'une rémunération de confiance et de mérite versée selon le prix du marché de l'art et les relations artistiques. Il permet également d'aborder la question des droits versés aux dessinateurs, et donc des contrats que ceux-ci signent.

823 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Louis-Robert Casterman à Maurice Parent, 12/06/1959.

824 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Louis-Robert Casterman à Maurice Parent, 18/12/1959.

825 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Louis-Robert Casterman à Maurice Parent, 18/08/1960.

826 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Louis-Robert Casterman à Maurice Parent, 16/05/1961.

3.2.2. Signer un contrat

Bien que, par leurs revenus et le mode de rémunération, les dessinateurs du corpus semblent appartenir au salariat, dans leur grande majorité, ils n'ont jamais été salariés : ils exercent soit en tant que pigistes, soit en tant qu'indépendants à qui l'on fait parfois signer un contrat qui accorde des droits différents selon les employeurs. Les contrats et ordres de règlement de Casterman ainsi que les fiches de paye envoyées à la CCIJP permettent de revenir de manière concrète sur les conditions pratiques d'emploi des années étudiées.

- *Indépendants*

Tous les témoignages s'accordent sur le faible nombre de contrats signés et la difficulté d'avoir accès à un salariat fixe, à l'exception des bureaux de dessin de certaines maisons d'édition. Ainsi, Claude Soleillant subit un revers de fortune quand elle quitte Fleurus :

J'étais payée comme salariée, avec des mensualités et un régime de salariée normal. C'était pas pareil, quand j'étais à mon compte... on devait m'envoyer un travail à faire, il fallait que je rende... j'étais considérée comme travailleuse à domicile, mais indépendante⁸²⁷.

Le statut d'indépendant est celui qui est le plus répandu, d'autant plus évident donc que les dessinateurs travaillent à domicile : ils répondent à des commandes de périodiques ou de maisons d'édition et sont rétribués à la tâche. En conséquence, ils sont en charge de leur trésorerie et doivent payer eux-mêmes les taxes d'employeur à l'URSSAF. Les employeurs ne signent pas toujours pour autant avec eux un « contrat de louage d'ouvrage », soit que la fiche de commande suffise, soit qu'un premier contrat sur une courte durée soit reconduit tacitement, comme c'est le cas pour Francis Josse, qui signe régulièrement des contrats de trois mois avec Opera Mundi entre 1948 et 1953, puis plus aucun jusqu'en 1962 alors que la nature de son embauche ne change pas. Les dessinateurs montrent une forme d'insouciance vis-à-vis de ces pratiques qui indique tout autant la subordination à leur employeur et la méconnaissance de leurs droits qu'une forme de bravoure *a posteriori*, qui met en valeur l'amusement plutôt que la rétribution. C'est ainsi

827 Entretien avec Claude Soleillant, *op. cit.*

que Bob de Groot analyse la manière dont il a fourni à Maurice Tillieux un gag sans même le signer :

Il ne m'était même pas venu à l'idée de lui demander de l'argent. Il avait déjà la bonté de m'accepter un scénario, cela aurait été grossier ! [...] L'important était que nous nous amusions bien ensemble ⁸²⁸.

Yves Mondet met lui aussi l'amusement avant toute chose quand il parle de son éditeur Jacquier :

Et un jour, il me dit : « Mondet, vous aimez faire des petits Mickeys, faites-moi un album de BD et je vous l'édite ». Alors moi, je me suis lancé à faire un truc, il l'a édité [...] et théoriquement ça ne s'est jamais vendu, parce que je n'ai jamais touché un centime ! Oh, je faisais ça pour mon plaisir, vraiment pour m'amuser⁸²⁹.

On retrouve, comme avec Françoise Bertier, la trace du rapport distancié que les dessinateurs cherchent à avoir avec leur rémunération, et donc avec la part de travail que représente leur ouvrage. Ce n'est pas seulement la question de la réalisation artistique qui est en question mais aussi celle du jeu et du plaisir, intrinsèquement lié aux productions humoristiques et aux productions destinées aux enfants. On a affaire à ce que Boltanski nomme le « jeu inquiet avec la définition sociale de l'artiste » qui demande à la fois de « ne pas “se rendre ridicule”, ne pas “se prendre au sérieux” », mais aussi de « ne pas “sous-estimer son travail”, ne pas “s'écraser”⁸³⁰ », une tension qui se résout par la parodie et le recours au gag pour certains, et par un rappel de leur indépendance pour d'autres. Henri Morez explique ainsi « je n'ai jamais eu de contrat, je n'accepte pas les contrats⁸³¹ » et Jean-Claude Mézières ajoute que dans la bande dessinée comme dans la publicité, salarié, il ne se serait pas senti « libre de foutre le camp⁸³² ». L'absence de contrat comme le statut d'indépendant correspondent donc à une stratégie sociale qui n'exclut pas pour autant les dessinateurs de la classe moyenne, en partie composée de travailleurs indépendants.

Les bribes de discours positifs ne doivent pas faire oublier que le statut d'indépendant, tant qu'il n'est pas protégé par la loi, n'a rien d'enviable pour les

828 Gilles Ratier, « Bob de Groot », *Bdzoom*, mars 2010, *op. cit.*

829 *Hop* n° 64, juillet 1994, p. 41.

830 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *art. cit.*, p. 54.

831 Entretien avec Henri Morez, *op. cit.*

832 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

dessinateurs. Il peut pousser certains d'entre eux à abandonner leurs carrières, tel cet ancien membre de l'UADF qui a

cessé toute activité en qualité de dessinateur indépendant. A part quelques dessinateurs « sortis » à qui les éditeurs payent leurs œuvres à des prix plus que raisonnables, le « menu fretin » est condamné à vivoter péniblement à la merci d'éditeurs omnipotents auxquels on n'imposera jamais rien [...]. Je connais des tas de camarades qui ont voulu s'accrocher et qui vont « gagner » 25 000 francs un mois et 60 000 l'autre en courant, s'humiliant, en essayant mille brimades et en sacrifiant les nuits et les dimanche... Merci ! [...] Les rapports avec un patron qui a besoin de vous sont beaucoup plus amicaux qu'avec un « client » qui vous prend pour un « artiste », un « crève la faim », un « farfelu »⁸³³.

Cette lettre résume tous les aspects du métier soulevés jusqu'ici, depuis les revenus irréguliers et parfois très bas jusqu'à la dépendance vis-à-vis des éditeurs qui implique un travail concentré et des horaires chargés sans véritable contrepartie. Même ceux d'entre les dessinateurs qui mettent en avant liberté ou amusement cherchent parfois à renoncer à cette situation précaire. C'est le cas d'Yves Mondet, précédemment cité, qui explique :

Un beau jour, j'en ai eu un peu ras-le-bol de courir frapper à des portes, j'avais un copain qui avait lu une annonce et qui m'a dit : « Il y a un éditeur à Lyon qui cherche un dessinateur, ça peut t'intéresser ». Alors, salarié, ça m'intéressait, parce que là, j'allais pouvoir me reposer un peu, avoir un salaire qui tombait tous les mois⁸³⁴.

Avec le recul, Alain Dubouillon hésite entre considérer son passage de l'indépendance à la pige puis au salariat comme quelque chose de positif pour sa carrière : les multiples concessions dont il use dans son discours sont un bon indice des contradictions inhérentes au statut d'indépendant, négatif exact du salariat, à la fois socialement envié et difficilement tenable économiquement. Bénéficiant d'un contrat au *Progrès* à la fin des années soixante, Dubouillon est fier d'avoir obtenu ce rare privilège mais inquiet d'avoir perdu son indépendance et ses liens avec la presse parisienne :

Alors j'avais pas de contrat écrit parce que je voulais pouvoir travailler avec les autres un petit peu. Ils me proposaient un contrat quand même, ce qui était rare

833 Courrier des lecteurs, *Écho-Dessin*, juin 1958.

834 *Hop* n° 64, juillet 1994, p. 43.

quand même, parce que les dessinateurs, à part les gens comme Faizant tout ça, qui marchaient au contrat. Mais moi j'ai trouvé... [...]. À l'époque je voulais me stabiliser par ce que j'étais assez instable, la sécurité ça n'existait pas. Et en même temps, c'était, par la suite, je me suis rendu compte que c'était un handicap aussi, parce que je n'avais plus le courage de faire la Nationale, d'aller démarcher... et puis en quittant Paris, c'est terrible, il y a un centralisme très fort [...]. C'est difficile de savoir ce qui était la bonne décision. En même temps, *Le Progrès*, je touchais régulièrement mon mois, avec les assurances sociales, le treizième mois, les congés payés⁸³⁵...

Le ressentiment des dessinateurs de périodiques envers le système des agences est lui aussi révélateur de cette tension. Les agences se positionnent comme des intermédiaires entre les employeurs et les dessinateurs, suivant l'exemple des *syndicates* américains. C'est l'assurance, pour les uns, de trouver du travail moyennant un intéressement, et pour les autres de n'avoir aucune charge sociale à payer. En France, Paul Winckler crée Opera Mundi en 1928, qui dès l'Entre-deux-Guerres, publie des bandes américaines (du *King features Syndicate* surtout) et italiennes dans les illustrés du groupe, puis des bandes françaises et belges, puisqu'il possède un bureau à Bruxelles. En Belgique, la maison Dupuis est la première à systématiser cette organisation. Elle se partage ainsi entre ceux qui travaillent directement pour l'éditeur, et ceux qui travaillent pour l'agence de Georges Troisfontaines, la World Press, créée en 1946⁸³⁶. Celui-ci est déjà en charge de la régie publicitaire des éditions Dupuis (la World Production). La World Press est quant à elle une agence de distribution de bandes dessinées pour différents journaux, à la manière des *syndicates* américains, mais qui favorise Dupuis en premier lieu. En 1952, Eddy Paape rejoint cette équipe et reçoit les jeunes dessinateurs candidats pour *Spirou* dont Dupuis n'a pas le temps d'examiner les dessins⁸³⁷. La rédaction de *Spirou* déménage même de Charleroi à Bruxelles en 1955 dans un immeuble loué par Troisfontaine, ce dernier estimant « qu'il était plus facile pour lui d'avoir la rédaction à portée de main pour pouvoir demander, parfois en dernière minute de rajouter une demi-page de pub dans *Spirou*⁸³⁸ ». Il met en place un système où les travaux sont payés au forfait sans rétribution postérieure ou intéressement⁸³⁹. Ce système, selon Martial,

835 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

836 C. Pissavy-Yvernault et B. Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou, 1937-1946, op. cit.*, p. 254.

837 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, *op. cit.*, p. 374.

838 *Ibid.*, p. 223-224.

839 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle, op. cit.*, p. 266.

permettait à Georges Troisfontaines de ne pas toujours remplir les obligations d'un éditeur normal, et, surtout, de ne pas faire de nous des pigistes. Troisfontaines nous avait tendu un piège et nous étions bêtement tombés dedans. Nous mettions sur notre facture « pour tous droits de reproduction ». Un beau jour, j'ai arrêté de mettre ça, car je cétais littéralement mes droits à la World's Presse de Bruxelles, la facture mentionnant évidemment l'adresse de Bruxelles. [...] Troisfontaines était un homme d'affaires, nous non. On s'est tous fait rouler. Troisfontaines prenait 27 % sur le prix des planches. »

Greg n'a pas de mot assez dur pour ce fonctionnement. Ainsi, à l'International Presse, agence amie de la World Press régentée par Yvan Chéron, le beau-frère de Troisfontaine,

les personnages, aussitôt créés, appartenaient à l'agence. [...] On était payés 1000 francs belges (90 francs français) la page de douze dessins, tout compris, abandon total des droits. Sur le moment on était bien contents, on se faisait de bons mois. Mais on ne reverrait jamais un sou de plus, même si l'agence revendait cinquante fois nos productions. [...] En somme, l'agence repassait tout personnage à un nouveau dessinateur affamé, chaque fois que le tenant précédent du titre, à bout de nerfs, proférait un gros mot trop longtemps refoulé et se voyait ipso facto éjecté, sans le moindre dédommagement, ne plaisantons pas voulez-vous⁸⁴⁰.

Alors que la World Press a son antenne à Paris, les agences françaises fleurissent : en plus d'Opera Mundi viennent notamment s'ajouter en 1950, Arts Graphiques Presse (Marijac), en 1956 Mondial Presse (Del Duca) et en 1959 Intermonde Presse (Jacques Bloch-Morange, Gilbert Gensa et François Gratier)⁸⁴¹. Thierry Groensteen dénombre plus d'une vingtaine d'agences fournissant les journaux de dessins issus de dessinateurs français⁸⁴². Dans les années 1960, un dessinateur de presse comme Alain Dubouillon a ainsi un agent à Bruxelles, et fait partie de l'agence Intermonde Presse. Il en est bien moins mécontent que ses confrères :

Bon, ils prenaient cher, mais ça valait le coup d'être représenté. [...] Eux c'était intéressant parce qu'ils alimentaient en dessin à l'époque beaucoup de la presse de région. C'était plus facile pour les journaux, économiquement d'avoir les tarifs d'agence... Là ça marchait très très bien, j'ai vendu dans toute la France pour des

840 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 17-18, juillet 1972, p. 5.

841 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 247.

842 Thierry Groensteen, *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Paris; Angoulême, Skira-Flammarion, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009, p. 66.

journaux de région. [...] J'étais payé à la prestation. Quand le dessin était édité, il était comptabilisé à l'agence et l'agence me payait par parution, avec son pourcentage de 40 % qu'elle enlevait qu'était pas mal. J'étais pas contre non plus parce qu'ils étaient très efficaces. Ça semble cher, mais je me rappelle de gens qui étaient à une agence qui tournait autour de 20-25 % mais ils ne travaillaient pas bien quoi. Je préférais avoir des choses efficaces, mais qui maintenaient des prix corrects. J'ai marché très longtemps avec eux, pendant quinze ans⁸⁴³.

André Beckers ne dit pas autre chose quand il rappelle que les dessinateurs de la World Press savaient « à l'avance qu'il [Troisfontaines] prenait 20 % de commission sur les planches » et travaillent pour lui « en connaissance de cause » : sans lui, impossible de placer des histoires dans *Spirou*⁸⁴⁴. Pour les jeunes dessinateurs des années 1960, l'embauche par une agence semble donc devenir un échange économique accepté ; mais il les prive d'une partie de leurs revenus, et de l'ensemble de la protection sociale qu'ils pourraient obtenir en tant que pigistes.

- *Pigistes*

Plutôt qu'indépendants, les dessinateurs français de notre échantillon qui travaillent majoritairement dans des périodiques peuvent espérer être embauchés comme pigistes, même si la différence de statut entre les deux n'est pas évidente. Payés eux aussi à la tâche, ils possèdent la carte professionnelle de l'année en tant que reporters-dessinateurs. Ce n'est pas le cas pour les dessinateurs belges. En Belgique, l'existence légale de la condition professionnelle du journaliste ne date que de 1963 et reste réservée, jusqu'en 1966, aux médias d'information générale⁸⁴⁵. Or, les dessinateurs étudiés travaillent quant à eux dans la presse spécialisée pour la jeunesse – le terme utilisé légalement en Belgique au lieu de celui d'illustrés. Bien que les contrats des dessinateurs de journaux belges s'apparentent à ceux des pigistes, ils ne peuvent donc en tirer aucune garantie sociale, et c'est probablement une des raisons pour lesquelles le système des studios s'y développe plus. En France, les pigistes de toutes catégories ne peuvent revendiquer leur statut de salarié qu'à partir de 1957, date à laquelle ils peuvent donc être inscrits à la sécurité sociale salariée. Cette évolution est un signe de la

843 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

844 S. Lucien, « Interview avec André Beckers », Brussels BD tour, 2008 [en ligne]. URL : <http://www.bdtour.be/default.aspx?section=interviews&interId=100>, consulté le 27/04/2017.

845 Loi relative au titre du journaliste professionnel, 30/12/1963, Association des journalistes professionnels [en ligne]. URL : <http://www.ajp.be/documents/loi.php>, consulté le 28/06/2017.

généralisation et de la diversification du salariat pendant les Trente Glorieuses, face à laquelle « le travail indépendant paraît avoir constitué un pôle déclinant, souvent contaminé en ses marges par l'assimilation de certaines professions indépendantes à des activités salariées (journalistes, artistes...) »⁸⁴⁶. Les dessinateurs des Trente Glorieuses, qui semblent démontrer un certain sentiment d'appartenance à la classe moyenne, intègrent le salariat comme une possibilité de maintenir leur position sociale, tout comme les artistes qu'étudie Pierre-Michel Menger : il n'y a pas là forcément de contradiction. Ils ont alors une plus grande marge de négociation : Chakir réussit ainsi à négocier à Fleurus un contrat de salarié lui permettant d'avoir la sécurité sociale et d'en faire bénéficier ses enfants, en plus de ses piges⁸⁴⁷. À partir de 1957, les responsables de journaux se montrent réticents à leur accorder ce statut, puisqu'il signifie qu'ils doivent payer plus de charges patronales, et le statut d'indépendant reste donc majoritairement appliqué. Des modèles de contrat existent toutefois qui indiquent les forfaits auxquels les dessins sont achetés, possiblement les droits à valoir sur les œuvres et, quelques fois, une clause d'exclusivité. Dans le cas de Francis Josse, cette clause s'accompagne à Opera Mundi d'une prime pour « compenser au moins en partie [...] le manque à gagner pouvant résulter pour le sieur Josse de l'arrêt imprévu d'une série dessinée, jusqu'à ce qu'une nouvelle lui soit confiée »⁸⁴⁸. Ces contrats, en plus des relations hiérarchiques, sont des arguments utilisés par les syndicats quand ils cherchent à prouver que les dessinateurs ne sont justement pas des travailleurs indépendants. Chakir a appris ce vocabulaire du syndicat, qu'il utilise toujours plusieurs décennies plus tard :

À Bayard, il y avait des liens de subordination difficiles, comme partout, parce qu'il faut apporter ses dessins à l'heure, il faut que le journal paraisse, il y a toute une programmation. Ça, Le Goff me l'a appris, je lui dois quand même beaucoup⁸⁴⁹.

Progressivement, les dessinateurs français réussissent donc à faire reconnaître leur statut de pigistes. Dans les archives du CCIJP quelques-uns, à l'instar de Chakir, sont même salariés mensuellement en plus de leurs piges, un statut qui s'acquiert apparemment plus facilement dans certains périodiques généralistes et particulièrement

846 P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 75.

847 Entretien avec Jean Chakir, op. cit.

848 Cour d'appel de Paris, 22^e chambre, audience publique du 10/10/1966, Prud'hommes (Seine) n° 59 : société Opera Mundi contredit Josse, archives de Pierre Le Goff. Le procès est disponible en annexe.

849 Entretien avec Jean Chakir, op. cit.

au *Canard Enchaîné* et au *Parisien Libéré*⁸⁵⁰. À l'*Express*, Siné bénéficie d'un treizième mois d'une prime de fin d'année, et de primes spéciales grâce aux résultats provisoires positifs de l'année en cours, autant de dispositions qui correspondent à la convention collective des journalistes⁸⁵¹. Il est rarement question des conditions encadrant la retraite. À Fleurus où les contrats sont plus fréquents grâce à l'existence d'un bureau de dessin, René Bonnet regrette sa fin de carrière, pourtant bien amorcée – il a pourtant atteint l'âge légal de départ à la retraite :

En 1968, nous étions trois ou quatre auteurs de BD chez Fleurus à avoir le statut de « cadre », bien que nous ne commandions personne ; mais on nous laissait tranquilles et on faisait notre boulot le mieux et le plus vite possible. Un beau jour, on m'a dit d'arrêter. Sans raison. Peut-être que ma tête ne plaisait plus ! Aux lecteurs de juger. J'avais à l'époque soixante-trois ans et on m'a annoncé que pendant deux ans je recevrais normalement mon salaire, mais sans avoir besoin de livrer des planches ! En plus, toutes les planches que j'avais déjà livrées d'avance ne sont jamais parues⁸⁵².

- *Les contrats d'édition*

À côté de ces collaborations régulières qui les lient à des périodiques, les dessinateurs signent également des contrats auprès des maisons d'édition pour un ouvrage donné. Les termes de ces contrats dépendent des éditeurs, et restent très flous pendant toute la période : ils n'impliquent pas toujours une rémunération sur droits d'auteur, c'est-à-dire un pourcentage sur la vente de chaque ouvrage dit « droit d'exploitation ». Ainsi, Guy Leblanc fait parvenir à Jean Debraine une demande de Françoise Bertier qui « s'est inquiétée de savoir si elle recevrait une pièce quelconque concrétisant ses droits ». Debraine choisit d'éluder, parlant d'accord plutôt que de contrat et d'honoraires plutôt que de droits :

850 C'est le cas de Gébé à *Hara-Kiri*, Marie-Madeleine Bourdin à *Perlin-Pinpin*, Chakir à Fleurus et à *Pilote*, Gustave Erlich à *Paris Jour*, Paul Ferjac au *Canard Enchaîné* et au *Parisien Libéré*, César Garcia et Roland Moisan au *Canard Enchaîné*, Sempé et Siné à l'*Express* et Christian Tavard à Fleurus.

851 CCIJP, Paris, dossier Maurice Sinet, note de service Jean-Jacques Servan Schreiber, juillet 1960 : « J'ai le plaisir de vous annoncer que les résultats provisoires de l'exercice en cours nous permettent d'envisager, comme l'année dernière, la distribution à tous nos collaborateurs pour l'année 1960, d'une prime spéciale. [...] Si les résultats définitifs de l'exercice le permettent, une nouvelle prime d'un montant analogue pourra vous être remis en fin d'année. » Lettre accompagnée d'un chèque de 886 NF suivie d'une seconde en décembre 1960 accompagnée d'un chèque de 3 720 F.

852 *P.L.G.P.P.U.R* n° 20, juin 1986 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/65701/patrimoine/du-beau-du-bon-du-bonnet%E2%80%A6/>, consulté le 24/04/2015.

J'avoue ne pas très bien saisir ce qu'entend Mme Bertier [...]. Il me semble, en effet, que jusqu'à présent tous les travaux qu'elle a réalisés pour nous ont fait l'objet, au préalable, d'un accord sur les conditions et que d'autre part les honoraires convenus lui ont été versés dans un délai raisonnable, compte tenu des formalités de transfert⁸⁵³.

Bien qu'il n'y ait en effet pas de trace de contrat écrit, Françoise Bertier bénéficie alors à Casterman d'un forfait fixe, à la page, et d'un intéressement de 1 % au-delà du 40 000^e exemplaire sur l'ensemble des recettes. À la lecture des correspondances, il semble que c'est la formule que préfèrent également les collections comme Le Père Castor (chez Flammarion) et Rouge & Or (chez Nathan). Quand René Follet envisage de demander une majoration de ses rétributions, Debraïne lui propose plutôt d'associer « le forfait initial à un droit d'auteur, afin de [l'] intéresser plus intimement au sort des publications⁸⁵⁴ ». S'ensuit au cours de l'année 1962 une série d'échanges entre Debraïne et Follet. Alors qu'il lui est proposé un droit de 1 % à partir de 20 000 exemplaires et de 5 % sur les sommes perçues en cas de cession à un confrère étranger, les questions de l'auteur montrent que celui-ci n'est pas encore au fait du système de l'intéressement. Prudent, il demande à connaître le chiffre de tirage des albums. La réponse de l'éditeur révèle toute la volatilité du métier de l'édition, et son caractère uniquement prévisionnel.

Je ne puis vous renseigner que d'une façon approximative sur les charges de diffusion des ouvrages aux sorts desquels je vous ai proposé de vous associer. Il va de soi que cette formule place en quelque sorte l'illustrateur sur le même pied que l'éditeur, si ce n'est que ce dernier est le seul à courir de véritables risques.

La formule que je vous ai proposée garantit à l'illustrateur que son travail sera justement rémunéré puisque, non seulement le forfait initial est maintenu, ce qui n'est généralement pas le cas lorsqu'il est combiné avec un droit, mais encore il est augmenté. Il est évident que si l'éditeur n'escomptait pas une vente largement supérieure à 20 000 exemplaires, il ne se serait pas donné la peine de mettre en œuvre la collection. Mais quant à estimer dans quelle mesure les 20 000 exemplaires seront dépassés... À première vue, il faut considérer pour une collection de ce genre que le résultat est plutôt médiocre au niveau de 40 000 exemplaires vendus. Il ne semble donc pas faire de doute que nous atteindrons au moins ce niveau. Il est

853 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Jean Debraïne à Guy Leblanc, 28/09/1965.

854 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Jean Debraïne à René Follet, 19/12/1961.

pratiquement impossible de prévoir au-delà. Nous espérons attendre 60 000 exemplaires, et peut-être plus⁸⁵⁵.

René Follet accepte finalement ce contrat qui lui permet d'associer « en ce petit secteur, les intérêts de cette maison et les [siens]⁸⁵⁶ ». Il faut dire que le contrat proposé est plus avantageux que celui proposé à Bertier deux années plus tard (0,5 % au 30 000^e exemplaire vendu) ou celui que propose le Père Castor (0,5 % au 40 000^e exemplaire vendu). À titre d'exemple, les droits d'auteur de Françoise Bertier lui rapportent 110 F en 1967 et 252 F en 1968. Cette rémunération par forfait et intéressement n'a cependant pas de commune mesure avec la rémunération sur droits d'auteur pratiquée plutôt pour les albums de bande dessinée à partir des années 1960, qui s'accompagne d'un à-valoir à la réalisation des planches c'est-à-dire d'une avance sur les futurs droits. Liliane et Fred Funcken signent en 1964 un contrat pour un album de deux volumes consacré à l'armée avec des droits de 7 % pour l'exploitation francophone⁸⁵⁷, tandis que quand Hermann cède au Lombard les illustrations des *Pirates de Lokanga* pour *Tintin* et *Kuifje*, il peut prévoir un droit de suite de 6 à 10 %. Son contrat est encore plus avantageux, puisqu'en plus de ces droits d'auteur, le Lombard prévoit également de lui verser un forfait fixe pour la publication des planches dans le journal⁸⁵⁸.

S'attacher à une maison d'édition offre donc quelques avantages économiques : selon les contrats, il s'agit soit d'une somme forfaitaire fixe, à la page, à laquelle s'ajoute parfois un intéressement très bas sur les recettes dégagées ; soit d'une rémunération sur droits d'auteur plus élevée, pour laquelle les éditeurs proposent souvent un à-valoir aux dessinateurs, payé à la signature du contrat ou au moment où sont rendues les premières planches. Ces sommes ne sont pas négligeables : à Casterman, pour l'exercice social allant d'octobre 1954 à septembre 1955, Fred Funcken gagne ainsi l'équivalent de 4 400 F (brut) alors qu'il ne s'agit pas de sa source de revenus principale puisqu'il travaille d'abord au Lombard. En 1960-1, René Follet gagne l'équivalent de 8 300 F. En 1966, pour la parution de ses 22 planches dans *Tintin*, Hermann peut compter sur un salaire brut de 7 700 F. Malgré tout, comme le rappelle Michelle Daufresne :

855 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Jean Debraine à René Follet, 10/05/1962.

856 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, René Follet à Jean Debraine, 12/05/1962.

857 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Contrat n° 1492, « formulaire pour albums illustrés », 08/06/1964.

858 Les contrats de Hermann, Fred et Liliane Funcken sont disponibles en annexes.

J'avais un contrat oui, on me faisait un contrat et on avait un à-valoir, une somme qui n'était pas énorme, je me rappelle plus tellement – 3-4000 F. Et après il ne fallait compter que sur les droits d'auteur... et donc c'est pas beaucoup. [...] Quand j'ai eu des jeunes qui venaient, je leur dis « on ne gagne pas sa vie quand on fait des albums ». On gagne mieux sa vie quand on fait des journaux parce qu'on a un salaire, avec une rubrique qui revient... mais les albums c'est un luxe. Moi j'ai fait une centaine d'albums et j'ai gagné très peu d'argent. [...] À chaque fois j'ai signé un contrat. Les plus mauvais contrats, c'était Castor. Vous aurez 1 % au bout du 50 000^e exemplaire vendu⁸⁵⁹ !

Tout comme Sempé, elle utilise le mot de « luxe » pour désigner son travail et se résigne en quelque sorte à sa mauvaise rémunération. Si la somme versée peut paraître importante sur le moment, car elle est versée en une fois, elle correspond en effet à un travail effectué sur une longue durée. Notons toutefois que la dessinatrice idéalise aussi le revenu des dessinateurs de journaux, un milieu qu'elle a en fait peu fréquenté – son discours oriente encore une fois l'analyse économique du monde du dessin vers une nécessaire polyvalence. Même dits « d'exclusivité », les contrats qui lient les auteurs à une maison d'édition – à l'instar des Funcken au Lombard – les privent rarement de leur liberté. Raymond Reding ou les Funcken peuvent initier des projets avec d'autres maisons d'édition, tandis qu'à côté de son travail pour la collection Rouge & Or, Pierre Le Guen a le loisir de continuer à travailler dans la bande dessinée⁸⁶⁰. Dans le cas des Funcken, leur contrat au Lombard leur donne même un pouvoir de négociation auprès de Casterman, témoin une lettre de Debraine :

Nous sommes d'accord [...] sur le principe d'un réexamen des conditions sur la base desquelles vous avez jusqu'à présent travaillé pour notre Maison. Aussi, afin de nous permettre d'examiner attentivement l'éventualité d'une réadaptation, nous vous demandons de bien vouloir, dès maintenant, porter à notre connaissance le tarif appliqué actuellement pour le genre de travaux que nous sommes habituellement amenés à vous confier, avec le détail des conditions qu'il prévoit pour l'exécution d'un dessin au trait, d'une aquarelle imprimée en hors-texte et d'une aquarelle de couverture⁸⁶¹.

859 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

860 *Hop* n° 119, septembre 2008, p. 6.

861 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Jean Debraine à Fred et Liliane Funcken, 06/02/1959.

Selon la position des dessinateurs sur le marché, ces contrats d'exclusivité peuvent toutefois rendre difficile la mobilité, en particulier pour ceux qui débutent. Casterman et Dupuis n'osent pas engager Roger Leloup « parce qu'ils ne voulaient pas [le] voler à Hergé⁸⁶² »; de même lorsque Will informe Dupuis de ses quelques travaux à *Pilote*, la maison d'édition belge menace de le renvoyer⁸⁶³. Tout contrat, en ce qu'il ne « favorise pas l'accès à la liberté⁸⁶⁴ » est donc en quelque sorte une forme de renoncement de l'auteur à son indépendance et un rappel des obligations qui le lient. Quand Hermann signe son premier contrat avec les éditions du Lombard, il s'engage à fournir « tous documents à la rédaction de *Tintin* huit semaines avant la date de parution du journal » ou à payer « un dédommagement de 200 FB [20 FF] par jour de retard⁸⁶⁵ ». Indépendant ou salarié, les dessinateurs dépendent toujours de ceux qui leur commandent des ouvrages.

À travers l'étude des revenus comme des différents statuts et contrats des dessinateurs se retrouve la polyvalence des carrières observée au chapitre précédent. Celle-ci se révèle sans surprise être une nécessité économique pour la majorité des dessinateurs, qui multiplient donc tout autant les types d'emploi que les employeurs pour se prémunir de l'incertitude économique. Elle explique en partie que le statut d'indépendant l'emporte légalement sur celui de salarié, puisque, rémunérés à la tâche, les dessinateurs dépendent rarement d'un seul employeur et s'en défendent d'ailleurs. Malgré cette particularité et l'extrême variabilité des salaires en fonction de leur âge, de leur réputation et de leur contrat de travail, les dessinateurs n'en appartiennent pas moins à la classe moyenne, dont ils sont pour la plupart issus, se situant le plus souvent par leurs revenus dans une catégorie intermédiaire entre les employés et les cadres moyens. Ils participent donc au renouvellement des classes sociales des Trente Glorieuses et au regroupement des classes indépendantes et salariées. La difficulté consiste donc à appréhender ce métier à la fois comme une profession artisanale salariée appartenant aux métiers du graphisme et comme une profession intellectuelle et culturelle indépendante. D'un côté, il s'agit d'étudier les ressorts de l'organisation

862 Anthony Jegou et Jean-Sébastien Chabannes, « Je n'ai pas toujours été très heureux chez Hergé », ActuaBD, mai 2014 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/65701/patrimoine/du-beau-du-bon-du-bonnet%E2%80%A6/>, consulté le 10/02/2015.

863 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 45, juin 1980, p. 18.

864 Anthony Jegou et Jean-Sébastien Chabannes, « Je n'ai pas toujours été très heureux chez Hergé », ActuaBD, *op. cit.*

865 Contrat entre Hermann Huppen et les éditions du Lombard pour *Les pirates de Lokanga*, *op. cit.*

économique du travail ; de l'autre, d'affronter des questions liées à la création artistique. La propriété artistique et intellectuelle, telle qu'elle se retrouve discutée dans les contrats et parce qu'elle donne lieu à une rémunération, permet de poser ensemble les termes de cette contradiction apparente et c'est en conséquence un des premiers combats communs aux syndicats de dessinateurs ; l'acquisition du statut de salarié et de journaliste scinde au contraire les différents regroupements professionnels, le mécanisme de défense corporatiste des dessinateurs-reporters leur permettant d'améliorer leur statut et de les inclure plus aisément dans la dynamique de progrès des nouvelles classes moyennes.

3.3. Les améliorations syndicales

Différents syndicats œuvrent depuis l'avant-guerre afin de mettre en place de meilleures conditions de travail. L'action syndicale touche à la fois le domaine de l'édition et de la presse en soulevant la question des droits d'auteur et du dessin français. Mais elle hérite d'une organisation qui, tout en liant différentes facettes de la profession, n'a pas moins aidé à en définir les contours en distinguant notamment les dessinateurs de presse des dessinateurs-illustrateurs. De ce point de vue, l'étude de l'action d'un groupe professionnel au sein de ce qu'Andrew Abbot désigne comme « l'arène légale⁸⁶⁶ » permet de comprendre la formation de celui-ci. En étudiant le « système » des professions, le sociologue américain propose en effet un faisceau d'explications situé au-delà des trajectoires individuelles et qui permet de comprendre celles-ci. Pour la majorité des dessinateurs du corpus, plutôt présents dans les périodiques, l'amélioration passe en fait par la reconnaissance du statut de dessinateur-reporter et l'obtention de la carte d'identité de journaliste, et c'est en fonction de cette revendication que se constitue le groupe professionnel des dessinateurs.

3.3.1. Des luttes professionnelles distinctes ?

- *Artistes dessinateurs et dessinateurs de journaux*

Les syndicats sont les héritiers d'une organisation plurielle qui date d'avant-guerre et qui a par ailleurs déjà été étudiée par Julien Baudry, Vincent Seveau et Thierry Groensteen et dont il ne s'agit pas ici de retracer toute la genèse. Pour souligner toutefois les définitions multiples qui sous-tendent les tentatives d'organisation professionnelles,

866 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 59.

rappelons rapidement qu'à la Société des dessinateurs humoristes [SDH] fondée en 1905 comme société d'entraide s'ajoute en 1929 l'Association professionnelle des dessinateurs parlementaires [APDP], plus réduite et explicitement destinée aux dessinateurs de presse. Se crée pendant ce temps en 1925 l'UADF, qui existe encore après-guerre, avant de devenir le SNAD en 1964. Elle a d'abord vocation à rassembler les dessinateurs travaillant dans l'édition et dans la publicité, d'où l'usage du terme « artiste » qui les distingue des dessinateurs-journalistes de la presse. Sous l'impulsion d'André Galland (président depuis 1936), l'association s'ouvre toutefois à l'ensemble de la profession, qu'elle vise à travers le bulletin mensuel publié après-guerre, *Écho-Dessin*. Parallèlement, naît en mars 1936 le Syndicat des dessinateurs de Journaux [SDJ], dont le but « est d'assurer à la fois le respect du dessinateur de presse en tant que créateur (défense des droits d'auteur) et en tant que journaliste (obtention par tous de la carte de journaliste)⁸⁶⁷ ». Dans les années d'avant-guerre, la distinction entre « artiste-dessinateur » et « dessinateur-reporter » semble donc déjà de mise, les seconds seulement pouvant accéder au statut de journaliste qui existe depuis 1935. Le SDJ est remplacé en 1946 par le syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants [SDJE], créé entre autres par Auguste Liquois, Saint-Ogan, Georges Bourdin, Étienne Le Rallic et Marijac. Celui-ci devient en 1961 le syndicat des dessinateurs de la presse enfantine [SDPE].

Le paysage pendant les années étudiées est donc le suivant : d'une part, les dessinateurs-illustrateurs, plutôt liés à l'édition et affiliés à l'UADF ; d'autre part, les dessinateurs de journaux (appellation plus large que celle de dessinateurs reporters), et plus particulièrement de journaux pour enfants, affiliés à la SDJE – et donc susceptibles de fournir plus de bandes dessinées que les premiers. Les bureaux successifs du SDJE/SDPE sont composés majoritairement de membres du corpus : en 1963 par exemple, Henry Le Monnier, Jean Trubert, Pierre Lacroix, Robert Rigot, Michel Marionnet, Gire, Pierre Le Goff, Rober Dansler et Mat, qui font tous partie de l'échantillon de dessinateurs, sont réélus au bureau. De même, cinquante noms de dessinateurs du corpus au moins ont été relevés parmi les membres du syndicat. Mais ces dessinateurs sont loin d'être absents de l'UADF/SNAD : Robert Rigot, Henry Le Monnier, Gire, Jean Chaperon font également partie du bureau du SNAD élu pour 1966 par exemple, et au moins une quinzaine des membres du corpus participent à ce syndicat plus généraliste. Les deux syndicats

⁸⁶⁷ J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 127.

connaissent en réalité de nombreux entrecroisements : *Écho-Dessin* tient d'ailleurs régulièrement ses membres au courant des progrès du SDJE/SDPE. Les deux associations tiennent leurs permanences aux mêmes endroits, et possèdent une caisse de secours commune. Elles sont regroupées au sein de la FNDAC [Fédération nationale des artistes dessinateurs et créateurs]. Celle-ci regroupe également le SNJD [journalistes dessinateurs] et le SNCP [créateurs publicitaires], indiquant qu'il y a bien dans ces années-là une appréhension globale des intérêts de la profession de dessinateur-illustrateur, au-delà des problématiques spécifiques à chaque groupement professionnel en son sein. Comme l'explique Andrew Abbott, plus une profession est fortement organisée, plus ses revendications sont efficaces, puisqu'elle peut plus facilement mobiliser ses membres : l'existence d'une association nationale facilite donc les revendications publiques et légales d'une organisation professionnelle ; elle est également plus visible dans la sphère publique⁸⁶⁸. C'est bien ce que permet le regroupement du FNDAC et ce que souhaite porter l'UADF, dont l'objet social est encore assez large au début de la période puisqu'il a pour but :

1° De contribuer à la prospérité et à l'amélioration des conditions d'exercice de la profession

2° D'étudier, traiter et faire résoudre toutes les questions se rattachant à l'exercice de la profession et de représenter et défendre le cas échéant, les intérêts généraux de la corporation

3° De donner son avis sur toutes les affaires litigieuses, etc....

4° Et d'établir entre tous les membres des liens et des habitudes de bonne confraternité de façon à faciliter les rapports dans les affaires⁸⁶⁹

Les termes de « corporation » et de « confraternité » indiquent qu'il s'agit là bien là d'une union qui réunit l'ensemble des professionnels concernés, c'est-à-dire qu'elle est catégorielle. C'est justement sur cette base que repose la défense des classes moyennes, articulant défense professionnelle et défense sociale⁸⁷⁰. Pendant la période étudiée, l'UADF participe aux principales luttes de la profession qui concernent les conditions de travail, les droits d'auteur, les grilles de paiement et les quotas de publication, à la fois face aux amateurs et à la concurrence étrangère⁸⁷¹. Elle reste toutefois attachée au terme

868 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 90 et sq.

869 A-E Marty, « Camaraderie », *Écho-Dessin* n° 72, janvier 1959, p. 1.

870 J. Ruhlmann, *Ni bourgeois, ni prolétaires*, op. cit., p. 31.

871 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 161.

d'artiste et au statut d'indépendant, qu'elle oppose à celui du travailleur salarié, et donc du journaliste : la question de l'affiliation à la sécurité sociale via l'obtention d'une carte de presse et/ou la reconnaissance du statut de salarié est une lutte qui concerne plutôt le SDJE/SDPE. La formation du groupe professionnel des dessinateurs de journaux se joue donc bien autour des revendications de ces derniers, suivant le schéma proposé par Andrew Abbott, qui souligne que le flou qui entoure la définition de professions moins organisées leur permet, dans un premier temps, de se positionner en compétition avec d'autres professions davantage définies. C'est ce que remarquait Christian Delporte pour les dessinateurs de presse de l'Entre-deux-guerres, pour qui « le caractère ultra-minoritaire des dessinateurs dans la profession [de journaliste] poussa ces derniers à faire preuve de réflexes corporatifs au sein même d'une corporation⁸⁷² ». Toutefois, dans le cas de notre corpus moins défini que celui de C. Delporte, il s'agit également d'un effet du statut hétérogène et polyvalent de métier de dessinateur-illustrateur, comme le rappellent V. Seveau et J. Baudry :

De même qu'avant-guerre les membres du SDJ revendiquaient à la fois leur statut d'artiste (et la rémunération en droits d'auteur afférente) et leur statut de journaliste (et les avantages salariaux et sociaux afférents), les membres du SDJE portent des revendications identiques⁸⁷³.

Au sein de l'UADF, les dessinateurs du SDJE constituent le groupe dont l'identité journalistique est la plus forte, fruit de l'héritage du dessin de presse malgré leurs liens avec le monde de l'édition⁸⁷⁴.

En 1969, la création conjointe de la Société nationale des peintres-illustrateurs [SNPI] d'une part et du Syndicat des dessinateurs de presse [SDP] de l'autre entérine la distinction entre ces deux visions de la profession qui, dans la période, reste encore secondaire par rapport aux autres luttes menées conjointement.

- *Une lutte commune : les droits d'auteur*

Quel que soit leur lieu de publication, les dessinateurs bénéficient normalement de la propriété de leurs dessins. En France, avant la loi sur la propriété artistique et intellectuelle votée le 11 mars 1957, la plupart des dessinateurs publiés dans les

872 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 898.

873 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 250.

874 J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine*, op. cit., p. 164.

différents organes de presse perdent toute propriété de ceux-ci dès le moment où ils les cèdent à des journaux ; en Belgique, aucune loi ne semble changer officiellement cet état de faits, même si les contrats évoluent à la fin de la période. Pendant la moitié de la période étudiée au moins, les clauses concernant les droits de suite ou l'intéressement sur la publication n'existent donc que ponctuellement dans le cas de publication d'albums ou de livres. La règle générale reste la cession exclusive des droits, et ce malgré la loi de 1866 qui porte à cinquante ans le délai de protection de l'œuvre après la disparition de son créateur et la Convention de Berne qui, la même année, garantit la protection des œuvres hors de leur pays d'origine. Ces législations s'appliquent en fait avant tout aux écrivains, mais tout comme eux, les dessinateurs sont à la fois propriétaires de leur œuvre et travailleurs rémunérés pour celle-ci, une conception reprise dans le projet déposé par Jean Zay en 1936 mais non adopté⁸⁷⁵. Les regroupements de journalistes dessinateurs insistent donc pour appliquer à l'ensemble de la profession les lois sur la propriété littéraire et artistique qui restent encore en débat au sortir de la guerre. Ainsi, en 1946, le statut du journaliste dessinateur précise que :

contrairement à un manuscrit, un dessin ne peut être exécuté par son auteur qu'en exemplaire unique. En conséquence : a) le dessinateur est seul propriétaire de son dessin original ; [...] en aucun cas l'original ne peut être conservé par l'éditeur ; b) La cession d'un dessin inédit n'est faite par son auteur que pour une seule publication [...] e) en vertu du droit moral de l'auteur sur son œuvre, un publicateur ne peut en aucun cas, apporter sans autorisation expresse de l'auteur, de modification à un dessin, ni dénaturer ou remplacer une légende ; il doit respecter l'intégrité de la conception de l'auteur. ; [...] f) la signature devra toujours figurer dans le dessin ou le nom de l'auteur être mentionné ; [...] Toute reproduction d'un dessin déjà publié est

875 Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? », *Le Mouvement Social*, n° 214, 2006, p. 113-139 : « Le projet déposé par Jean Zay le 13 août 1936 incarne cette conception de l'auteur comme travailleur intellectuel et du droit d'auteur comme rémunération d'un "travail". Se réclamant de la législation révolutionnaire et de la conception proudhonienne de l'œuvre, l'exposé des motifs stipule que "l'auteur ne doit plus désormais être considéré comme un propriétaire, mais bien comme un travailleur, auquel la société reconnaît des modalités de rémunération exceptionnelles en raison de la qualité spéciale des créations issues de son labeur" [...] Entérinant le caractère personnel et inaliénable du droit d'auteur qui rendait la notion de propriété inadéquate, le projet substituait à la notion de cession celle de concession [...] Le projet n'arriva à discussion à la Chambre des députés qu'en juin 1939, largement amendé dans le sens voulu par ses opposants. Le terme "travail" avait notamment été supprimé de la première phrase [...] la durée de la protection *post mortem* rétablie à cinquante ans. [...] La seule innovation favorable aux auteurs était le domaine public payant au profit d'une Caisse des lettres et des arts qui permettrait de subvenir aux besoins des créateurs vivants. La Chambre ne put cependant clore le débat, la guerre le suspendit ».

passible, dans tous les cas, d'un droit pécuniaire spécial, dit « droit de reproduction »⁸⁷⁶.

Ce texte s'inscrit bien dans la conception personnaliste du droit d'auteur en introduisant la notion de droit moral, qui, contrairement au droit d'exploitation, est inaliénable : en France, l'œuvre ne peut être considérée comme un simple bien commercial (au contraire du copyright anglo-saxon). Mais le droit d'exploitation y est également développé, signe d'une conception de l'activité du dessinateur et du journaliste comme « travail » fourni à des employeurs, telle qu'elle se développe pour l'activité intellectuelle en général depuis l'Entre-deux-guerres :

Le développement capitaliste de l'édition et le rôle accru qu'elle se donne dans la création de la valeur littéraire, l'élargissement de la base sociale du recrutement des écrivains et la concurrence exacerbée contribuent à expliquer l'apparition du modèle du travailleur intellectuel et l'identification croissante de toute une catégorie d'écrivains avec ce modèle⁸⁷⁷.

Le statut cité ci-dessus n'a cependant pas de valeur légale pour les dessinateurs : les éditeurs gardent les originaux sans contrepartie et Le Rallic juge qu'avoir « réussi [...] à faire rendre les dessins dès la parution⁸⁷⁸ » aux éditions de Montsouris et de Fleurus est de l'ordre du tour de force. À la suite de Seveau, les archives ont permis de constater que « la contractualisation entre éditeurs et auteurs [a] été principalement laissée à l'initiative de chaque responsable de publication vis-à-vis de chaque auteur⁸⁷⁹ ». René Pellos, quant à lui, imagine un stratagème pour que la propriété de ses images lui revienne bien, qui consiste à ajouter un dessin sous chacune de ses signatures :

Je travaillais pour différentes maisons et parfois mes bandes étaient publiées plusieurs années après. On me disait qu'elles n'étaient jamais parues ailleurs et j'étais toujours le perdant dans cette affaire, ne me souvenant pas l'année exacte de leur réalisation. Comme je ne voulais pas avoir la prétention d'un Picasso en mettant la date sous ma signature, j'ai imaginé ces petits personnages qui, chaque année, sont différents⁸⁸⁰.

876 Archives Pierre Le Goff, statut du journaliste dessinateur, règles particulières aux dessinateurs de la presse, adopté par le syndicat de la presse parisienne le 09/07/1946 et le syndicat de la presse hebdomadaire parisienne le 20/11/1946.

877 G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? », art. cit.

878 Étienne Le Rallic, *Écho-Dessin* n° 67, juin 1958.

879 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 249.

880 Schtroumpf - *Les cahiers de la bande dessinée* n° 31, octobre 1976, p. 12.

On le voit avec la mention de Picasso, la distinction entre un travail artistique et artisanal n'est pas claire : les prétentions ne peuvent pas être celles d'un vrai artiste ; pourtant ce travail mérite une rémunération et se reconnaît par une signature individuelle – ce n'est pas une reproduction.

À cet égard, le vote de la loi de la propriété artistique est donc un des nombreux combats de l'UADF et du SDJE. Il est également repris en Belgique par certains auteurs belges et français, dont Uderzo, qui fréquente le SDJE depuis le début des années 1950. À la fin de l'année 1955, des dessinateurs de la World Press et de Dupuis commencent à se rencontrer pour s'organiser et revendiquer un droit à la propriété sur leurs productions⁸⁸¹. La même année, René Follet s'inquiète auprès de Casterman de la réutilisation sans paiement supplémentaire de certains de ses dessins⁸⁸². Mais il s'oppose à une fin de non-recevoir :

Nous avons acquis vos dessins forfaitairement sans que l'usage que nous en ferions ait été sujet à des limitations. Une telle publication constitue pour nous un moyen d'amortir nos frais d'adaptation et de mise au point du texte, et accessoirement il est normal que l'une ou l'autre illustration se trouve reproduite⁸⁸³.

En France comme en Belgique, dans le milieu des publications illustrées comme de l'édition d'ouvrages, la question de la propriété artistique fait donc son chemin. À Bruxelles, ce sont finalement quatorze dessinateurs et scénaristes qui rédigent en janvier 1956 une « Charte des dessinateurs » et se constituent en syndicat autonome afin de « contribuer à la normalisation des relations contractuelles entre dessinateurs, scénaristes et éditeurs⁸⁸⁴ ». Dans leur cas, cette organisation concerne cependant uniquement le monde de la bande dessinée franco-belge, et c'est celui-ci seul qui est ébranlé : Georges Troisfontaines ayant eu vent de cette organisation, Goscinny, Paape et Forton sont renvoyés et Charlier et Uderzo démissionnent par solidarité. C'est à la suite de cet échec que sont créées en France les agences de presse et de publicité Édipresse et ÉdiFrance, premier pas pour une émancipation de la bande dessinée franco-belge. En effet, elles réunissent le chef de publicité de la World Press, Jean Hébrard, et une partie des dessinateurs et scénaristes de la charte. À terme, ces agences lancent en 1959 le

881 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 268.

882 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, René Follet à Jean Debraine et Louis-Robert Casterman, 29/11/1955.

883 Archives Casterman, Tournai, dossier René Follet, Louis-Robert Casterman à René Follet, 01/12/1955.

884 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 268-269.

magazine *Pilote*, dont la première maquette est réalisée par Édifrance. Le reste du combat pour la propriété artistique se joue donc en France, où la loi est votée en mars 1957⁸⁸⁵.

La commission de la Propriété intellectuelle auprès de la direction des Arts et des Lettres, créée par le Gouvernement provisoire de la République française en août 1944 dépose en 1954 un nouveau projet, qui donne lieu à la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique⁸⁸⁶ :

voulue comme loi d'organisation économique sous l'arbitrage de l'État qui unifiait le droit d'auteur en l'étendant aux « œuvres de l'esprit », définies par l'originalité de la forme, sur les supports les plus divers (du livre au cinéma en passant par le dessin et la photographie), elle privilégiait la conciliation des intérêts des créateurs (et non plus des « travailleurs intellectuels ») avec ceux des éditeurs, conçus comme des médiateurs culturels, reléguant à l'arrière-plan l'articulation entre intérêt public et intérêt privé⁸⁸⁷.

Bien que les dessinateurs, comme une partie des écrivains, s'identifient au modèle du travailleur intellectuel, l'illustrateur et le journaliste français sont désormais considérés comme des auteurs et leur droit moral sur leurs œuvres est protégé par la loi. Pour une nouvelle publication, leur accord est nécessaire⁸⁸⁸. En cas de paiement à la pige, la rémunération des journalistes ne vaut que pour une seule parution et toute deuxième parution exige un paiement. Cette loi permet de changer la manière dont sont écrits les contrats, comme le rappelle le mensuel syndical l'année de l'application de la loi :

Toute reproduction faite sans le consentement de l'auteur est illicite et considérée comme contre-façon ; le consentement de l'auteur doit être obligatoirement donné par écrit et le contrat d'édition doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente⁸⁸⁹.

885 En Belgique, Yvan Delporte a été délégué syndical aux éditions Dupuis dans les années 1960, signe qu'il existe malgré tout une forme de protection professionnelle dans le milieu du dessin, mais sans commune mesure avec ce qui a pu se trouver en France, puisqu'il s'agit seulement d'une organisation au sein d'une entreprise. Il faut ensuite attendre 1980 pour que soit créée l'Union professionnelle des créateurs d'histoire en images et en cartoons (UPCHIC) par Delporte et Franquin ; dans le contexte de production des années 1980, cette union est le signe d'une segmentation évidente du marché du dessin qui n'a pas de commune mesure avec ce qui a été étudié pour les années 1950 et 1960.

886 Le texte de loi complet est disponible en annexe.

887 G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? », art. cit.

888 Article L.761-9 du Code du travail : « Le droit de faire paraître dans plus d'un journal ou périodique les articles ou autres œuvres de l'esprit dont [les journalistes professionnels] sont auteurs est obligatoirement subordonné à une convention expresse précisant les conditions dans lesquelles la reproduction est autorisée ».

889 *Écho-Dessin* n° 67, juin 1958.

Les syndicats rencontrent le Syndicat national des Éditeurs [SNE] pour négocier des taux de participation aux recettes de l'ordre de 10 % pour le littérateur et l'illustrateur, sans descendre en dessous de 5 % pour le dessinateur seul, et en lui donnant la totalité des droits si le texte fait partie du domaine public⁸⁹⁰ : véritablement appliqués à partir des années 1970, ces taux signent une « époque bénie où on travaillait dans le journal et où on avait des droits d'auteur qui arrivaient avec les premiers albums⁸⁹¹ ». Les contrats signés par Fred et Liliane Funcken et Hermann, même s'ils sont signés en Belgique, sont le signe de cette évolution du statut de l'auteur, puisque les dessinateurs bénéficient à la fois d'un à-valoir versé en même temps qu'ils livrent leurs planches et d'un droit d'auteur relativement élevé par rapport à ce qui était pratiqué jusque-là.

Pour favoriser l'évolution apportée par la loi, *Écho-Dessin* propose également six contrats type pour guider les dessinateurs dans leurs négociations : la reconnaissance de la propriété des œuvres passe également par une éducation des dessinateurs, qui sont fréquemment peu au courant de leurs droits. Morez, qui n'a jamais voulu être syndiqué, s'en rend compte avec le recul :

J'étais vraiment abruti : la loi obligeait les magazines de me rendre l'original. Je ne m'en préoccupais pas. Maintenant je me rends compte que les originaux que j'ai là valent beaucoup d'argent⁸⁹².

Il signe notamment un contrat avec *Punch* en acceptant de ne pas toucher de *royalties*, parce qu'ils « payaient tellement bien, et le simple fait de dire que je travaillais à *Punch...* » ; lorsqu'un de ses dessins fait le tour du monde, il veut revenir sur ce principe, qu'on lui refuse : il quitte alors *Punch*. Cet épisode pose la question du conflit d'intérêts entre la renommée et les intérêts économiques. Lesquels privilégier ? Et jusqu'à quel point les deux sont-ils vraiment indépendants l'un de l'autre ? Jusqu'à cet épisode des droits d'auteur, les deux intérêts étaient également servis ; mais en renonçant de manière trop évidente à ses intérêts, Morez remet aussi en jeu sa réputation. La notion de capital symbolique développée par Bourdieu peut être utile pour comprendre la situation du dessinateur et dépasser la seule question de la réputation et de la rémunération. Selon le sociologue, le capital symbolique se constitue en effet des différents éléments matériels et immatériels que les agents repèrent comme étant une

890 A-E. Marty, « Proposition de taux de participation aux recettes », *Écho-Dessin* n° 67, juin 1958, p. 2.

891 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

892 Entretien avec Henri Morez, *op. cit.*

source de légitimité dans un champ donné⁸⁹³. Quand Morez entre à *Punch*, il est encore au début de sa carrière et travailler pour le journal lui apporte capital économique (« ils payaient tellement bien ») et social (le réseau professionnel, « le simple fait de dire que je travaillais à *Punch* »), le tout formant pour lui un capital symbolique. Mais plus il avance dans sa carrière, plus il connaît les règles de sa profession : avec l'épisode des *royalties*, il réalise donc que le journal peut le desservir dans la suite de sa carrière surtout d'un point de vue symbolique, que ce soit en termes de contrat, de rémunération ou de réputation. Il ne considère plus que travailler avec le journal anglais lui apporte une meilleure place dans le milieu du dessin de presse. Ayant accumulé suffisamment de capitaux lui permettant de trouver du travail ailleurs, il peut donc partir, d'autant que ce départ lui fournit un capital symbolique supplémentaire, car il peut valoriser cet acte *a priori* irrationnel dans son milieu professionnel : il a préféré quitter un journal réputé plutôt que continuer à travailler pour un mauvais contrat. Morez rattache ainsi la profession de dessinateur-reporter aux problématiques plus générales que rencontrent les professions artistiques à propos de la valeur et de la diffusion de leurs œuvres sur le marché de l'art.

- *Le dessin français : la singularisation des dessinateurs de bandes dessinées*

En 1956, *Écho-Dessin* annonce une conférence d'information de l'UADF par Galland

et par ses camarades de combat sur les grandes batailles que nous livrons : la loi du 60 % français dans les journaux d'enfants ; la loi sur le droit d'auteur ; la carte de presse des dessinateurs [...] On vous dira où nous en sommes. C'est dur !... La bataille est sévère. Nos adversaires sont puissants !⁸⁹⁴.

Les luttes menées par les dessinateurs de presse sont donc présentées conjointement à celles menées par l'ensemble de la profession. Au regard de la polyvalence nécessaire impliquée par l'exercice de cette profession, la rencontre de ces divers intérêts est logique. Elle s'illustre particulièrement dans la bataille que mènent les dessinateurs après-guerre pour protéger le dessin français, en demandant que soient réservés aux dessinateurs de nationalité française 60 à 75 % de l'emplacement disponible dans les

893 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, p. 234 et sq. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Éd. du Seuil, 1994.

894 Joë Bridge, *Écho-Dessin* n° 53, novembre 1956, p. 1.

journaux pour enfants. Certes, cette mesure touche directement les dessinateurs de presse enfantine ; pour autant, en offrant l'assurance d'un débouché certain dans les illustrés, elle s'adresse à l'ensemble des dessinateurs-illustrateurs en quête de travail, pour peu qu'ils soient français – un prérequis pour faire partie de l'UADF. André Galland décrit les dessinateurs français comme des « victimes des agences américaines et italiennes [...] qui font baisser le marché pour s'entre-tuer » et accuse les bandes dessinées anglaises qui « envahissent le marché et sont notre seul poison⁸⁹⁵ ».

Cette revendication émerge dès la Libération, et est portée collectivement par les dessinateurs dans les débats sur la loi de 1949 : Thierry Crépin a montré comment, au moment des discussions sur cette loi, les dessinateurs cherchèrent à profiter de l'amalgame entre publications néfastes et publications importées, anglo-saxonnes ou italiennes principalement⁸⁹⁶. En 1946, lors de leur première réunion du comité des fêtes, le SDJE décide « afin de revaloriser les dessinateurs français qui sont actuellement très attaqués par les détenteurs de flans américains [...] de créer un grand prix de l'image française⁸⁹⁷ », qui récompense d'abord Jean Trubert. Par la suite, le SDJE crée un symbole graphique en forme de cocotte en papier renfermant la mention « dessin français », que chaque dessinateur peut coller sur ses planches. Rapidement remplacée par un bandeau, toute marque distinctive finit par disparaître⁸⁹⁸. La mesure des 75 % est retirée de la loi, mais elle continue d'être un objectif dans le débat législatif pendant les années 1950. Les directives du traité de Rome en 1957 puis la mise en place du marché commun mettent à mal ces revendications protectionnistes qui échouent pendant les années 1960⁸⁹⁹. Si ce combat semble concerner avant tout les dessinateurs de journaux et, parmi eux, les dessinateurs de bande dessinée, il est porté par l'UADF parce qu'il oppose les dessinateurs aux éditeurs et, à ce titre, reste corporatiste. Ainsi, en 1956, les journalistes facétieux d'*Écho-Dessin* relèvent des phrases prononcées par les éditeurs à leur rencontre : « Si une loi limitative de la production étrangère passe, il n'y aura pas assez de bons dessinateurs en France pour satisfaire aux besoins des journaux » ou encore « Il n'y a pas vingt dessinateurs français sérieux et ayant du talent⁹⁰⁰ ». Pourtant, les éditeurs savent également utiliser cet argument du dessin Français pour défendre leurs droits. Ainsi

895 André Galland, *Arts*, 20/04/1960, cité dans *Écho-Dessin* n° 91, décembre 1960, p. 3.

896 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 170.

897 Archives Pierre Le Goff, circulaire du SDJE à l'attention de ses adhérents, 17/10/1946.

898 Thierry Crépin, « Le Grand Prix de l'image française, une existence éphémère », *Comicalités. Études de culture graphique*, mai 2011.

899 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 177.

900 Sans nom, « Ce que M.M. les éditeurs pensent de nous », *Écho-Dessin*, novembre 1956.

Medioni souligne-t-il un conflit possible entre la demande de reconnaissance comme salariés et le combat du dessin français :

Cette augmentation des charges patronales toucherait uniquement les journaux de création française. En effet, *Tintin* et *Spirou* [...], *Mickey* et les fascicules (qui achètent la quasi-totalité de leurs séries à l'étranger) ne seraient pas concernés. Un paradoxe : le changement de statut amènerait des journaux de création française à faire appel à des dessinateurs étrangers (aux tarifs infiniment plus bas que ceux pratiqués en France) et à acheter des séries déjà publiées dans d'autres pays : aux États-Unis, en Espagne, en Italie, en Belgique⁹⁰¹.

En définitive, la question du dessin français indique déjà un glissement possible entre les droits des dessinateurs comme corporation, et ceux des dessinateurs au sein de leur spécialité et donc de leur lieu de publication. Cette tension, qui existe au sein de l'UADF, se retrouve également dans les discussions du SDJE/SDPE : lors de l'assemblée générale de 1960, le bureau rappelle sa position très ferme sur le principe du droit de récupération des originaux par les illustrateurs et discute de sa présence au banquet du syndicat des éditeurs du marché commun de l'édition pour la jeunesse⁹⁰², autant de questions qui relèvent tout autant de leur pratique spécifique du dessin que de problématiques plus générales liées au milieu de l'édition, aux contrats signés et aux droits d'auteur.

Pour les années étudiées donc, la demande de reconnaissance institutionnelle et législative « peut être considérée comme le résultat d'un mouvement de professionnalisation plus général, lié à l'augmentation de la presse illustrée pour la jeunesse à partir de la fin du dix-neuvième siècle et aux mouvements d'organisations professionnelles développées tant par les artistes que par les journalistes⁹⁰³ ». de fait, en France, plutôt que de conclure à une singularisation du statut de dessinateur de bande dessinée par les luttes professionnelles, il semble qu'il faille plutôt observer la convergence d'une lutte commune aux dessinateurs de journaux, qui englobe et dépasse celle de dessinateurs-reporters, tout en se distinguant de l'ensemble des dessinateurs-illustrateurs représentés par l'UADF. Le changement du nom du SDPE en SDP semble d'ailleurs aller dans ce sens, puisqu'en gommant les illustrés au sein de la presse en général, il implique que les dessinateurs se définissent par leur appartenance au journalisme seul.

901 R. Medioni, « *Mon camarade* », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, op. cit., p. 388.

902 Archives Pierre Le Goff, compte-rendu de l'Assemblée générale du 8 juin 1960 du SDJE.

903 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 273.

3.3.2. Le statut de journaliste

Le statut de journaliste et l'obtention de la carte de presse cristallisent les luttes syndicales du SDJE et de l'UADF pendant les années concernées et justifient par la suite la création du SDP. Elle pose à la fois la question des conditions de travail et celle de la définition de la profession de dessinateur, désigné parfois comme reporter, parfois comme dessinateur de journaux et parfois comme artiste illustrateur, selon le point de vue adopté sur la question.

- *L'absence de protection sociale*

En Belgique comme en France, l'après-guerre est l'occasion d'instaurer un système de protection sociale commun à l'ensemble des employés, dont l'État-providence est le garant : la sécurité sociale. D'une manière générale, « la période allant de 1944 au début des *Golden sixties* a jeté les bases essentielles de cette formidable amélioration : indexation des prestations [...], proportionnalité des prestations aux revenus⁹⁰⁴ ». En France, Le programme du Conseil National de la Résistance comprenait la réalisation d'un plan complet de sécurité sociale adopté en 1945-1946, grâce à la mise en place d'un système général et global qui couvre de manière simultanée les risques de maladie, de chômage, d'accidents de travail, ainsi que les allocations familiales et la retraite⁹⁰⁵. Cependant, parmi les nombreuses oppositions au projet, les professions indépendantes refusent d'être mêlées avec le salariat et ne bénéficient donc pas du régime général⁹⁰⁶ : la sécurité sociale est avant tout une étape décisive dans la protection du salariat⁹⁰⁷.

Les dessinateurs-illustrateurs ont un statut très fragile au regard de la sécurité sociale française dans les années 1950 et 1960, comme le résume Christian Denayer avec piquant : « Le statut d'indépendant, vous savez, celui qui ne permet pas d'être malade⁹⁰⁸ ». Jusqu'en 1957, les pigistes ne sont pas reconnus comme salariés, non plus bien sûr que les indépendants. En conséquence, même s'ils travaillent dans un journal, ils ne bénéficient pas des avantages prévus dans la convention collective des journalistes qui date de 1935 et qui prévoit notamment un treizième mois et des congés payés.

904 Guy Vanthemsche, *La sécurité sociale: les origines du système belge : le présent face à son passé*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1994, p. 183.

905 Gilles Dal, *La sécurité sociale à ses débuts: réactions suscitées, arguments échangés : aux sources du conflit social*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 21.

906 René Mouriaux, *Le syndicalisme en France depuis 1945*, 4e éd., Paris, La Découverte, 2013, p. 10.

907 R. Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 374.

908 *Hop* n° 140, décembre 2013, p. 6.

Puisqu'ils ne sont pas considérés comme salariés, ils n'ont pas le droit au préavis et à l'indemnité de licenciement, au chômage, à la retraite, à la couverture maladie, accident et invalidité et ne peuvent pas se référer à l'inspection du travail et aux prud'hommes en cas de conflit. À partir de 1957, le statut de salarié est élargi aux pigistes ; la même année, un bien moins grand nombre de dessinateurs sont reconnus comme journalistes professionnels par la CCIJP. Dans leurs dossiers de demande, rares sont ceux qui peuvent revendiquer une affiliation à la sécurité sociale : les éditeurs rechignent à considérer comme salariés des pigistes qui, le cas échéant, leur coûteraient de nouvelles charges sociales. Un certain nombre de dessinateurs justifient une baisse de leurs revenus annuels par des maladies qui les ont immobilisés en les laissant sans indemnité. Le sentiment de précarité est général, et pousse certains, comme Roland Garel, à se mobiliser dans les syndicats :

L'un d'entre nous, un dessinateur qui faisait des planches à tout-va pour Opera Mundi, était devenu aveugle. À cette époque-là, on venait à la rédaction et l'on se retrouvait tous au café. Ce gars vient alors vers moi et me dit : « Je ne sais pas ce que je vais devenir : J'ai la Macula ». [...] La troisième fois qu'on se voit, il me dit : « J'ai de l'argent devant moi mais, comme je ne sais plus dessiner, que deviendront mes enfants ? » Nous n'étions pas salariés à ce moment-là, nous n'avions pas de sécurité sociale. Nous avons un statut d'indépendant, nous cotisons à une caisse spéciale, mais sans sécurité sociale, cela a été comme cela jusqu'en 1974. La semaine suivante, à la réunion au bistrot, le mec n'était pas là. On a appris qu'il avait pris un flingue et qu'il s'était tué. [...] Mon père me disait : « si tu n'as pas les sociaux, t'es foutu »⁹⁰⁹.

Le coût de l'indépendance n'est donc pas nécessairement directement financier, mais pose la question de la projection possible à long, voire à moyen terme. C'est ce qu'exprime Nicole Constant avec le terme d'instabilité – dont elle pense avoir moins souffert que d'autres :

Moi j'avais de la chance, j'avais l'argent de ma famille, mais pour mon amie Simone [Poulbot], qui venait d'un milieu très pauvre, ça a été très dur... [...] en fait, dans ce boulot-là, la difficulté principale, c'est l'instabilité. [...] Par moment, quand on est comme ça à son compte, il y a des périodes où on est débordée et des périodes creuses, et là, nerveusement, c'est vachement dur. C'est pour ça que j'ai commencé à

909 Didier Pasamonik, « Roland Garel », ActuaBD, janvier 2012 [en ligne]. URL: <http://www.actuabd.com/Roland-Garel-dessinateur-ancien>, consulté le 12/04/2017. Il s'agit de Jacques Blondeau, dessinateur, pilier d'Opera Mundi de 1950 à son suicide en 1968.

prendre des somnifères, quand je dessinais... Si on allait se balader, si quelqu'un nous appelait, une fois, deux fois, puis si on ne répondait pas, on donnait le boulot à quelqu'un d'autre⁹¹⁰.

C'est aussi ce que pousse Christian Mathelot à quitter le métier, selon Pierre Le Goff :

Mathelot [...] il voulait acheter son appartement, mais comme il n'avait pas de fiche de paye, il n'a pas pu l'acheter – et il a quitté le métier à cause de ça. Ça résume la bagarre qu'on a menée plus tard, moi quand j'ai lu cet article-là [qui parle de cette histoire], ça m'a frappé... Nous, on a acheté ici quand j'ai été salarié⁹¹¹.

Dans la France des Trente Glorieuses, les classes moyennes indépendantes s'effacent au profit des classes moyennes salariées, qui bénéficient par ailleurs plus aisément des prestations de l'État-providence⁹¹² : pour ne pas être déclassé, le salariat paraît donc indispensable. À partir de 1958, la république gaullienne fonde même sa stabilité sur la classe moyenne salariée, en affichant comme objectifs l'augmentation des salaires et la création d'un modèle social basé sur l'archétype du cadre, autant d'évolutions de la politique sociale qui peuvent concerner les dessinateurs, à condition qu'ils puissent quitter le statut d'indépendant⁹¹³. Robert Castel juge que ce profil « se dégage dans le cadre de la modernisation de la société française qui oppose les agents de la croissance et du progrès aux représentants des classes moyennes traditionnelles, petits patrons et commerçants malthusiens, notables, conservateurs⁹¹⁴ » : les dessinateurs, pour peu que leur situation économique soit stable, participeraient donc à un processus de dynamique sociale en diffusant « des valeurs de la modernité, du progrès, des modes et du succès⁹¹⁵ ».

En Belgique, la condition professionnelle de journaliste n'existant pas avant la fin des années 1960, les dessinateurs, bien qu'ils soient « liés par des contrats similaires à ceux des pigistes des journaux, [...] ne peuvent appuyer leur perspective professionnelle sur ce modèle, contrairement aux dessinateurs français⁹¹⁶ ». En revanche, le statut d'indépendant semble mieux encadré, notamment grâce à la réforme de la sécurité sociale belge de 1944, pensée à partir du texte du Pacte Social écrit par les Belges en exil

910 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.*

911 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

912 J. Ruhlmann, *Ni bourgeois, ni prolétaires*, *op. cit.*

913 *Ibid.*

914 R. Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, *op. cit.*, p. 364.

915 *Ibid.*, p. 365.

916 V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, *op. cit.*, p. 260.

dès 1941 et qui impose une vision collective et solidaire des assurances pour l'ensemble des professions. L'Office National de Sécurité Sociale récolte la contribution globale des travailleurs et des patrons, qui est obligatoire ; elle-ci englobe l'assurance maladie-invalidité, l'assurance-chômage, les pensions et les allocations familiales⁹¹⁷. Le système de retraites est amélioré pour les ouvriers et les employés pendant les années cinquante, imposant un montant proportionnel à la durée de la carrière et aux revenus moyens. Walthéry explique ainsi la différence qui opposa les dessinateurs français aux dessinateurs belges :

Ils n'avaient pas de sécurité sociale, mais nous non plus. Comme indépendants, on cotise nous-même à une caisse de cotisations sociales, on est obligé de le faire. Ça nous arrangeait bien, parce qu'après tout c'était une forme de liberté, tous étaient comme ça, Franquin, Peyo, ils gagnaient mieux leur vie comme ça que d'être payés au mois. C'était une question de moyen. [Mais si vous tombiez malade?]. Mais en Belgique on est obligés de cotiser aux « Grands Risques » ou aux « Petits Risques ». Il y avait quand même une caisse sociale. On est quand même couverts parce qu'on cotise, c'est dans le même pot tout ça. Nous on commençait à cotiser et après 45 ans de cotisations, c'est la banque qui vous le signale qui verse ça, et vous touchez votre retraite, que vous le vouliez ou pas. C'est obligatoire, vous devez toucher ce que vous avez versé, mais comme indépendant c'est une plus petite pension, c'est pas tellement éloigné. C'est pour ça que nous on ne comprenait pas bien la démarche de nos copains comme Ribera, Garell, tout ça. Plus tard on a compris⁹¹⁸.

Malgré tout, en Belgique comme en France, le système est avant tout pensé pour les employés pour qui les patrons cotisent, et le statut de travailleur indépendant reste fragile et implique de payer soi-même ses cotisations sociales qui représentent souvent un tiers du revenu. En France, les travailleurs indépendants sont affiliés à une caisse de sécurité sociale particulière (qui relève par la suite des professions libérales), mais la loi de 1964 sur la protection sociale des artistes concerne exclusivement les peintres, graveurs et sculpteurs, conformément aux catégories traditionnelles des beaux-arts et laisse donc de côté les dessinateurs⁹¹⁹. La démarcation désormais évidente après-guerre des termes d'employé et de travailleurs indépendants leur porte préjudice. Alors que leur emploi, surtout dans les studios des éditions belges, s'apparente de plus en plus à celui

917 G. Vanthemsche, *La sécurité sociale*, op. cit.

918 Entretien avec François Walthéry, op. cit.

919 R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 262.

d'employé de bureau, ils ne se voient pas crédités des mêmes avantages : « sécurité relative de l'emploi, considération du titre, jouissance d'une retraite, tous éléments distinctifs qui rejaillissent sur l'ensemble des emplois de bureau et la spécification de la condition d'employé⁹²⁰ ». À titre d'exemple de leur précarité, on peut étudier leur régime de retraite : ils sont affiliés à la CAVAR [Caisse d'allocations vieillesse des arts graphiques et plastiques], qui existe depuis 1952. En 1960 peuvent s'y affilier les « professionnels dont les revenus de l'année précédente [...] dont une partie au moins provenant d'une activité professionnelle dans les arts graphiques et plastiques, ont été au moins égaux à 1 200 NF », soit un revenu très bas par rapport aux salaires alors en cours dans la profession ou en France ; les revenus sont considérés comme vraiment élevés quand ils dépassent 3 500 F annuels, ce qui reste relativement peu pour la moyenne de l'époque [tableau 50]. Par ailleurs, l'allocation accordée est seulement de 343,2 F pour une personne et 686,4 F pour un ménage quand ils ont atteint 65 ans⁹²¹. La même année est mis en place un régime complémentaire de retraite qui, étant donné l'allocation envisagée, semble quasiment indispensable.

En France, pour être véritablement protégé en tant que dessinateur pigiste, il faut posséder une carte de presse et être reconnu comme journaliste professionnel : parmi les 247 dessinateurs français du corpus, 188 ont au moins déposé une demande auprès de la commission avant 1968, même s'ils sont loin d'avoir tous obtenu gain de cause. C'est surtout vrai après 1957 : après une lutte menée conjointement par l'ensemble des syndicats de journalistes, le conseil d'État reconnaît en effet en mai 1957 la qualité de salariés à tous les pigistes, qui peuvent désormais s'affilier au régime général de la sécurité sociale⁹²². En plus de bénéficier des avantages sociaux liés à cette profession, cette mesure entraîne également pour l'ensemble des pigistes un dégrèvement d'impôts de 30 % et l'obligation pour les directeurs de journaux de verser la moitié de l'abattement fiscal. Cardon, qui, comme dessinateur politique, a toujours pu en bénéficier, a bien vu la différence qui s'installait entre lui et ses confrères des illustrés pour la jeunesse :

Depuis 1964, depuis mon entrée à *L'Humanité Dimanche*, j'avais une carte de presse, j'avais la sécurité sociale, j'avais tous mes bulletins de paie, que j'ai conservés pour

920 Delphine Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire: histoire des employés de bureau, 1890-1930*, Paris, Belin, 2001, p. 28.

921 Auteur inconnu, « Note sur la CAVAR », *Écho-Dessin* n° 88, juin 1960, p. 2.

922 Joë Bridge, « Quelques bonnes nouvelles pour les dessinateurs de journaux », *Écho dessin* n° 10, octobre 1957, p. 1.

ma retraite. J'ai eu l'occasion de rencontrer Arnal, et ces gars-là étaient très malheureux parce qu'ils n'étaient pas déclarés ou mal payés⁹²³.

Même ainsi, les acquis sociaux ne sont pas évidents. Julio Ribera acquiert enfin certaines perspectives à *France-Soir*, par ailleurs bien plus accueillante que les autres maisons de presse auxquelles il a participé auparavant,

mais il ne faudrait pas oublier qu'un jour, le successeur de Lazareff a décrété que la BD était ringarde, et il a viré toute l'équipe, sans indemnités de licenciement, comme des malpropres, avec des conséquences dramatiques⁹²⁴.

Richard Medioni justifie toutefois cette situation du point de vue du rédacteur en chef :

Pas de cotisations par l'employeur à une caisse de retraite ou de Sécurité sociale, pas de bulletins de paye, pas de congés payés... Précisons que cette absence de cotisations par l'employeur ne vise pas les seuls dessinateurs mais la totalité des travailleurs indépendants que compte alors notre pays. [...] Ce statut, très différent de celui d'un salarié, comporte aussi des avantages pour le dessinateur : il lui permet d'interrompre quand il le décide sa collaboration à un journal, de travailler simultanément pour des titres concurrents [...], de négocier sa rémunération comme et quand il le souhaite. [...] Jusqu'à la fin des années 60, ce statut convient à tous, employeurs comme dessinateurs. [...] La modification du statut de dessinateur dans un contexte où la peur du lendemain existe peu n'est donc alors une nécessité pour personne⁹²⁵.

Ce discours de rédacteur en chef importe parce qu'il permet de mieux comprendre les différends qui opposèrent par la suite les éditeurs et leurs auteurs. Medioni insiste notamment sur le prix élevé des planches qui vient compenser le statut de travailleur indépendant des dessinateurs : s'ils étaient payés comme des pigistes, leurs salaires diminueraient pour prendre en compte les cotisations patronales ; ou alors, si ces salaires restaient identiques, ils mettraient en péril le journal. Pour autant, son argumentation, émaillée des salaires de nombreux dessinateurs qu'il emploie, ne semble pas forcément « coller » aux revenus annuels que nous avons calculés, qui restent moyens sinon modestes, non plus qu'aux périodes de carences observées dans les dossiers des dessinateurs. Les périodes de chômage ne sont peut-être pas longues, mais ils souffrent

923 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

924 *Hop* n°92, décembre 2001, p. 11.

925 R. Medioni, « *Mon camarade* », « *Vaillant* », « *Pif gadget* »... *l'histoire complète*, *op. cit.*, p. 386-387.

d'une instabilité qui ne leur permet pas de négocier leur rémunération ou leur emploi dans un journal. La liberté d'action décrite par Medioni semble plutôt idéalisée que réelle, du moins pour la majorité des dessinateurs. Qui plus est, dire que ce statut convient à tous jusqu'à la fin des années 1960, c'est nier l'existence de syndicats hérités de l'avant-guerre qui se battent depuis 1946 pour faire reconnaître le principe du salariat et de la pige pour les reporters-dessinateurs puis pour les dessinateurs de journaux. L'écart qui se crée alors entre les indépendants d'un côté et les dessinateurs de journaux de l'autre participe à une nouvelle définition de la profession.

- *Dessinateurs-reporters et dessinateurs de journaux*

Parmi les ordonnances de 1945 concernant la liberté de la presse, l'ordonnance Teitgen impose à toute personne travaillant dans un journal d'être muni d'une carte professionnelle. De plus, la loi Brachard du 29 mars 1935, aussi dite « statut des journalistes », précise que « sont assimilés aux journalistes professionnels les collaborateurs directs de la rédaction » y compris les « reporters-dessinateurs ». À ce titre, les dessinateurs collaborateurs réguliers des journaux sont dans l'obligation de posséder une carte de presse, et dans le statut du journaliste dessinateur de 1946, est considéré comme un dessinateur de presse professionnel celui qui possède cette carte⁹²⁶. La commission paritaire de la CCIJP délivre ces cartes : en cas de refus, le demandeur peut s'adresser à une commission d'appel puis à la juridiction administrative. Jusqu'au milieu des années 1950, l'ensemble des dessinateurs collaborant à des journaux demandent leur carte de presse sans rencontrer de blocage tant qu'ils remplissaient les critères qui « définissent la frontière entre la catégorie professionnelle de journaliste et le journalisme exercé de manière non professionnelle (amateur, bénévole, occasionnel)⁹²⁷ ». *A priori*, ces critères ne concernent pas leur production elle-même : le journalisme doit être leur activité principale régulière et rétribuée à hauteur de 51 % de leurs revenus et l'entreprise à laquelle ils participent doit être considérée comme une entreprise de presse quotidienne ou périodique. Ces critères sont encore en cours actuellement pour définir les conditions d'exercice du journalisme⁹²⁸. C'est ce que relate

926 Archives Pierre Le Goff, statut du journaliste dessinateur, (règles particulières aux dessinateurs de la presse) adopté par le syndicat de la presse parisienne le 09/07/1946 et le syndicat de la presse hebdomadaire parisienne le 20/11/1946.

927 Camille Dupuy, « Définir l'activité journalistique – Le travail juridique d'évaluation de l'exercice de la profession », *Sur le journalisme*, 2013, vol. 2, no 2, p. 21.

928 Denis Ruellan, « Expansion ou dilution du journalisme ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2005, no 1, p. 77-86.

Bob Dansler en 1957 pour l'UADF dans un long article qui lui permet de revenir sur les étapes de cette lutte :

Tous les dessinateurs de journaux pour enfants qui firent leur demande et qui remplissaient les conditions exigées par le Ministère de l'Information obtinrent la carte. [...] Le renouvellement de nos cartes ne présentait chaque année aucune difficulté ; lorsqu'il y a trois ans environ, un premier accrochage se présenta au sujet des albums pour enfants. Cet incident était en partie justifié. Certains dessinateurs de journaux pour enfants ayant travaillé pour des albums avaient entièrement déclaré ces travaux comme étant exécutés pour des journaux d'enfants. À la faveur de cet incident, un certain nombre de représentants de la Commission de la Carte envisagèrent de rejeter purement et simplement les journaux pour enfants comme n'étant pas des publications de presse. [...] Mais, depuis l'année dernière une nouvelle exclusive est prononcée contre nous, basée cette fois sur le texte de la définition du reporter-dessinateur, déterrée soudain alors que pendant les dix années précédentes la Commission n'en avait pas tenu compte⁹²⁹.

Les archives de la CCIJP donnent à lire des traces de cette remise en question du statut de « reporter-dessinateur ». Un membre de la CCIJP résumait ainsi les événements jusqu'à ce que ne soit saisie la commission plénière en 1954 :

Les cartes d'assimilés « reporter-dessinateur » furent délivrées, jusqu'au jour où des Confrères de l'extérieur émirent des protestations qui allèrent s'accroissant. Tel nous signalait qu'un dessinateur d'affiches publicitaires possédait la carte de journaliste ; tel autre qu'un dessinateur de femmes nues en était titulaire ; tel encore qu'un dessinateur industriel s'affirmait journaliste et déduisait à ce titre 30 % de ses salaires fiscaux ! [...] Peu à peu en effet, la notion si précise de « reporter-dessinateur » s'était estompée jusqu'à faire place à la définition-indéfinie, si j'ose ainsi parler, de « dessinateur de journaux⁹³⁰ ! ».

Tout comme la question des albums précédemment citée par Bob Dansler, le lieu de publications et le type de dessins concerné nous indique que l'enjeu définitoire est au cœur du conflit qui oppose les dessinateurs de journaux à la CCIJP. Le SDJE et le SDJ privilégient en effet ce dernier terme, alors que la CCIJP fournit à ses membres des cartes sous l'appellation unique et plus précise de « reporter-dessinateur ». Pour ce même

929 *Écho-Dessin*, novembre 1957.

930 *La Presse française*, 11^e année n° 105, janvier 1956.

membre de la Commission de la carte tout juste cité, il n'y a pas lieu d'élargir à ce point la définition du métier et il dénonce même les organisations syndicales créées sous ce titre⁹³¹. La commission spéciale déléguée en 1954 par la CCIJP et dirigée par Joë Bridge va dans ce sens et se raccroche donc à une définition datant du statut des journalistes de 1935 et décrivant les reporters-dessinateurs « leur album et leur crayon à la maison, [...] à l'affût dans tous les endroits où ils sont sûrs de rencontrer des visages qu'a saisis l'actualité ». Afin d'élargir malgré tout la définition et pour répondre à ceux qui, comme Dansler, reprochent à la CCIJP d'avoir « déterré » un vieux texte, la commission plénière reprend finalement le texte de la convention collective du syndicat de la presse parisienne signée en avril 1949 :

le reporter-dessinateur a pour occupation la recherche, la prise, la création, la mise en œuvre et l'exécution des documents dessinés inspirés par l'actualité ou à propos de l'actualité : reportages, croquis, caricatures, dessins humoristiques, illustrations d'articles, à l'exclusion formelle de tous textes ou dessins publicitaires. On entend notamment par actualité : fêtes (Noël, Pâques, etc); salons, expositions, vacances, etc. Sont exclus le dessin industriel, géométrique ou mécanique ainsi que la lettre, cartographie et la retouche⁹³².

La commission d'enquête se solde par une circulaire en 1954 demandant aux dessinateurs de justifier que leurs productions sont bien en rapport avec l'actualité et de fournir leurs déclarations d'impôts pour s'assurer que leur principal revenu provient bien de leur participation à la presse. Ces dispositions restent actives jusqu'à la fin de la période, et en 1966, Marie-Mad précise que ses textes et dessins dans *Titounet et Titounette* ont « rapport à l'actualité (saisons, temps d'école ou de vacances, fêtes diverses)⁹³³ ». Malgré sa citation presque exacte du texte de loi, sa demande est refusée car « le travail effectué ne pourrait être assimilé à celui d'un reporter-dessinateur », comme cela avait déjà été le cas pour elle en 1955, au moment de l'application des nouvelles directives et alors qu'elle détenait la carte depuis trois ans déjà. Joë Bridge estime que 150 cartes de ce type sont malgré tout délivrées pendant l'année 1955 :

Seuls ont été – et resteront – en dehors ceux qui sont uniquement dessinateurs [...].
Tous ceux qui, peu ou prou, sont associés aux notions de reportage, d'actualité, d'information, qu'ils le soient au titre des tribunaux, de l'humour, du sport,

931 *La Presse française*, 11^e année n° 105, janvier 1956.

932 Archives Pierre Le Goff, convention collective du syndicat de la presse parisienne, 15/04/1949.

933 CCIJP, Paris, dossier Marie-Madeleine Bourdin, demande de renouvellement, 09/06/1966.

continuent à faire partie de notre famille ; de même, sauf cas d'espèce, les illustrateurs des articles d'information⁹³⁴.

Tout en réfutant une définition stricte du dessinateur de presse politique, qui n'a presque plus cours à partir des années 1950, la commission insiste donc sur le lien étroit qui perdure entre le dessin de journalisme et l'actualité. Or, le deuxième chapitre a montré l'élargissement progressif de la fonction de dessinateur dans les journaux et la frontière floue qui s'installe entre les différents types de dessin pratiqués dans leurs pages, notamment via le développement du dessin éditorial. Preuve en est l'annotation qui accompagne le refus de carte de presse qui est fait à Sempé en 1957, et qui fait part d'un doute légitime : « illustrateur avant tout, mais quelle est la doctrine de la Commission pour cette catégorie de dessinateurs lorsqu'ils ne sont pas reporters⁹³⁵ ? » Ce qui est en jeu c'est la nature de l'activité journalistique qui se trouve questionnée selon les mêmes principes que Camille Dupuy a étudiés à propos des journalistes des années 2000 :

L'évaluation de la nature de l'activité professionnelle (journalistique ou non) afin de conclure à l'appartenance à la catégorie de journaliste professionnel ne se fait pas de manière mécanique. [...] Les décisions ne dépendent pas seulement de considérations purement juridiques. [...] Le processus d'application de la règle par les acteurs en charge de délivrer la carte de presse est l'occasion d'un dialogue sur les fondements constitutifs de l'activité journalistique qui s'apparente à une « épreuve de vérité » (Weber, 1986)⁹³⁶.

Ces « épreuves » permettent aux dessinateurs de journaux de constituer de manière concrète les contours de leur profession et la dénomination qu'ils souhaitent voir appliquer. Ainsi, Bob Dansler, dans son article pour l'UADF en 1956, propose une définition plus fluide et selon lui « plus conforme à la réalité que celle de reporter dessinateur, dont la race est presque éteinte » :

Le dessinateur de journaux professionnel est celui qui par sa collaboration intellectuelle et la reproduction de ses œuvres originales dessinées accompagnées ou non d'un texte de sa création contribue à l'élaboration et à la parution des

934 Archives Pierre Le Goff, *La Presse française*, 11^e année n° 105, janvier 1956.

935 CCIJP, Paris, dossier Jean-Jacques Sempé, rapport du commissaire Gérard Oubot, 11/03/1957.

936 C. Dupuy, « Définir l'activité journalistique – Le travail juridique d'évaluation de l'exercice de la profession », art. cit, p. 21.

journaux et publications périodiques de presse et qui reçoit de ces organismes au moins 51 % de son revenu global⁹³⁷.

Cette définition a le mérite, tout comme l'appellation de dessinateur de journaux, de poser la seule question du lieu de publication et d'éviter ainsi de devoir tracer des lignes trop abruptes qui ne correspondent pas au caractère polyvalent du métier ; Paul Lamothe, le président de la CCIJP, la propose directement au secrétaire d'État à l'information statuant que « les dessinateurs dépourvus de la qualité de reporter, lorsqu'ils apportent régulièrement leur production au journal, contribuent parfois autant et même plus parfois que les auteurs d'articles [...] à l'information, l'instruction, la récréation du public, objet même du journal⁹³⁸ ». Mais tant que le législateur ne modifie pas la loi, il ne peut changer les pratiques au sein de sa commission. Qui plus est, même après l'adoption d'une telle définition, un obstacle perdure : celui de la perception des illustrés pour la jeunesse, que la commission a du mal à envisager comme des organes de presse comme les autres. Pour Joë Bridge,

Il faut être extrêmement prudents avant de reconnaître un journal dit « d'enfants » comme un véritable organe de presse. À notre connaissance, sur une centaine de publications de ce genre, une douzaine, au grand maximum, seraient acceptables [...]. La commission [...] s'est contentée, jusqu'à ce jour, de rejeter, en bloc, toutes ces publications, ce qui est une injustice et une simplification vraiment trop facile de ses devoirs⁹³⁹.

Derrière la question du rôle des dessinateurs dans les périodiques et du type des périodiques auxquels ils participent, on peut donc lire des hésitations qui émanent directement des représentations de la profession journalistique. C'est ainsi que le perçoit Pierre Le Goff qui note « ceux qui étaient le plus contre nous, c'était les journalistes, pas les patrons⁹⁴⁰ », rappelant l'argument de Denis Ruellan qui montre bien comme les journalistes ont cherché à défendre les marges de leur profession contre toute concurrence non-professionnelle⁹⁴¹. Medioni, qui défend aussi les éditeurs face aux journalistes, ne dit pas le contraire :

937 Joë Bridge, « La carte de presse », *Écho-Dessin* n° 53, novembre 1956, p. 2.

938 CCIJP, Paris, dossier Marie-Madeleine Bourdin, Paul Lamothe au Secrétaire d'État à l'information, 16/04/1956.

939 Archives Pierre Le Goff, Joë Bridge, « La vraie figure du journalisme moderne », non daté.

940 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

941 D. Ruellan, *Le professionnalisme du flou*, *op. cit.*

La commission paritaire délivrant la carte [...] est à une forte majorité opposée à ce qu'un dessinateur de BD soit considéré comme journaliste (donc pigiste). Elle y verrait un abus qui porterait préjudice au sérieux de cette carte [...] et mettrait même ces avantages en danger, le ministère des finances les ayant dans le collimateur⁹⁴² !

Les dessinateurs du corpus le savent qui, quand ils envoient des demandes à la commission, mettent systématiquement en avant leur travail pour des organes de la presse adulte, du moins quand ils le peuvent. Le SDPE cherche quant à lui à réduire l'écart entre les professions journalistiques, comme le souligne Robert Rigot en 1963 en rappelant que « depuis longtemps, grâce à leur double appartenance au SDPE et au SNJ, nos camarades Mat et Pierre Lacroix ont établi une passerelle amicale entre nos deux organismes » et examinent « toutes les possibilités de travail en commun⁹⁴³ ». En définitive, en renommant le syndicat comme étant celui des « dessinateurs de presse », Pierre Le Goff et ses collègues mettent fin à la spécificité enfantine qui dominait depuis 1946 au sein du syndicat, probablement pour se démarquer au maximum de ces publications qui, loin d'être leur seule source de revenus, n'ont pas acquis la légitimité journalistique nécessaire.

- *La bataille pour l'obtention de la carte de presse*

L'obtention de la carte de presse ne cristallise pas seulement les différentes définitions possibles du métier de dessinateur dans les mondes de l'édition et de la presse, et le statut spécial du dessin destiné aux enfants et à la jeunesse. Elle pose plus concrètement, on l'a vu, la question des conditions de travail et de l'assujettissement à la sécurité sociale. En effet, Dansler, en 1956, s'étonne que l'on songe à exclure les dessinateurs du statut de dessinateur-reporter, qui leur est le plus souvent accordé en qualité de pigistes, justement au moment où ces derniers « vont bénéficier des avantages sociaux de la sécurité sociale⁹⁴⁴ ». Devant les possibilités offertes par la décision du conseil d'État en 1957, les syndicats s'organisent donc pour faire aboutir leur demande. À la fin des années 1950, le SDJE invite tous les membres du syndicat en possession d'une carte de presse :

942 R. Medioni, « Mon camarade », « Vaillant », « Pif gadget »... *l'histoire complète*, op. cit., p. 387.

943 Robert Rigot, « Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine », *Écho-Dessin* n° 113, février 1963, p. 1.

944 *La Presse française*, 11^e année^{no} 105, janvier 1956.

à s'inscrire à l'une des grandes centrales syndicales, section des journalistes (CFTC, CGT, fo, Autonomes). Cette décision a été prise dans le but de faire aboutir rapidement et officiellement nos revendications : réunion d'une commission paritaire par homologation des prix de base, inscription à la Sécurité Sociale, participation à la retraite des journalistes à partir de 65 ans, accès la maison de retraite de la presse, etc⁹⁴⁵.

Malgré le premier coup d'arrêt de 1954-1955, le syndicat reprend donc la lutte et la maintient tout au long des années 1960, alors que se multiplient les refus, tous conservés dans les archives de la CCIJP, à l'instar de ceux essayés successivement par Marie-Mad en 1955, puis de 1966 à 1970. En 1955, elle avait porté son dossier devant le Conseil d'État avec Baray, Badelet, Decomble, Gaudette, Grolleron, Rochelle et Segret (presque tous faisant partie de notre corpus) mais leurs requêtes avaient été rejetées car la juridiction avait été considérée comme incompétente. De fait, en 1955, 45 cartes sont accordées aux reporters-dessinateurs et 116 aux reporters-dessinateurs-pigistes : en 1962, elles ne sont plus respectivement que de 34 et de 56 alors que la CCIJP accorde plus de 2 300 cartes supplémentaires cette année-là⁹⁴⁶. En 1966, l'année où Marie-Mad tente à nouveau d'obtenir une carte de presse, 84 de dessinateurs-pigistes sont accordées, signe d'un très léger dégel ; les reporters-dessinateurs n'en représentent pas moins que 1,1 % du contingent total des journalistes⁹⁴⁷. À la fin des années 1960 commence alors une lutte commune qui, d'abord tâtonnante, est ensuite portée par le SDP, sous l'égide de Pierre Le Goff et de Lucien Nortier. Les archives de la CCIJP nous donnent alors à voir la mise en place d'une véritable campagne : du dossier n° 23 600 (André Chéret) au dossier n° 26 318 (Antonio Parras) s'accumulent ainsi à la suite entre décembre 1968 et janvier 1969 dix-neuf nouvelles demandes de carte de dessinateurs, auxquelles viennent s'ajouter des demandes de renouvellement de la part de dessinateurs qui, comme Marie-Mad, s'étaient vus refuser leur carte à partir de 1955. Ces demandes sont accompagnées le plus souvent d'un chèque collectif signé par Lucien Nortier. Quand les dessinateurs contestent la décision de refus, ils écrivent tous la même lettre type, dont le modèle est visiblement fourni par le syndicat. Mieux encore, ils signifient leur représentation au tribunal par Pierre Le Goff d'une même écriture : il s'agit bien là des traces d'une action syndicale

945 Archives Pierre Le Goff, circulaire du SDJE, non daté. Alain Saint-Ogan représente la CFTC, Jean Trubert la CGT, Georges Bourdin FO, Robert Dansler Autonome.

946 Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, op. cit., p. 18.

947 *Ibid.*, p. 39.

collective. Celle-ci n'a rien de secret, puisque les dessinateurs précisent tous qu'ils font partie d'un syndicat, une information qui leur est demandée par la commission. Ribera explique même aux commissaires : « au mois de janvier 1969, tous nos adhérents, dessinateurs de presse, déposèrent devant la commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, soit une demande de carte, soit une demande de renouvellement⁹⁴⁸ ».

Les dessinateurs installent ainsi un nouveau rapport de force avec la Commission. Après le coup de force de décembre 1968 – janvier 1969, Pierre Le Goff, en tant que président du SDP, reçoit en juin 1969 une lettre de Christian Loyauté lui annonçant que la Commission a adopté

le principe de l'attribution de la carte d'identité de journaliste professionnel aux dessinateurs de presse [...]. Une carte de stagiaire sera attribuée au dessinateur qui apportera la preuve qu'il est un collaborateur régulier de la rédaction, qu'il tire de cette collaboration le principal de ses ressources et qu'il a un contrat de louage de services – au sens le plus général – c'est-à-dire un lien de dépendance et de subordination, par exemple, une collaboration continue et des instructions reçues de la direction. [...] Cette décision sera applicable lorsque les diverses organisations syndicales auront fixé les définitions et les barèmes des dessinateurs de presse. La Commission souhaite que ces accords soient conclus avant le renouvellement des cartes pour l'année 1970⁹⁴⁹.

C'est alors une nouvelle bataille qui commence : à charge pour les dessinateurs de prouver désormais leur statut de salarié auprès de leur employeur. Ils cherchaient jusqu'alors à obtenir leur carte de presse pour être reconnus comme pigistes auprès de la sécurité sociale ; mais selon la nouvelle directive, celle-ci ne leur est accordée que si ces rapports de subordination sont d'abord prouvés. Ce critère de définition essentiel du journalisme existe depuis 1935, et Denis Ruellan en retrouve même la trace avant la loi Brachard⁹⁵⁰. Or, bien que le code de travail « ne fait pas mention de l'obligation de justifier de la possession de la carte d'identité professionnelle pour prétendre à cette qualité, il n'en est pas moins vrai que les ministres du travail depuis des décades n'en

948 CCIJP, Paris, dossier Julio Ribera, Julio Ribera en tant que représentant du SDP à la CCIJP, 03/03/1970.

949 Archives Pierre Le Goff, Christian Loyauté (CCIJP) à Pierre Le Goff, 06/06/1969.

950 D. Ruellan, « Expansion ou dilution du journalisme ? », art. cit. : « Des journalistes “bien que n'étant pas rémunérés par des appointements fixes ni tenus à aucune heure de présence”, mais régulièrement publiés et payés, “doivent être considérés comme des salariés, en vertu d'un contrat de louage de services sans durée déterminée”. Tribunal de commerce de la Seine, 4 novembre 1929) ».

considèrent pas moins cette pièce comme seule valable à leurs yeux pour jouir du titre de journaliste professionnel pigiste⁹⁵¹ ».

- *La reconnaissance des rapports de subordination*

En même temps que le syndicat cherche à faire reconnaître le statut de journaliste pour ses adhérents, il mène donc une lutte pour réussir à affilier ceux-ci à la sécurité sociale. La première stratégie fut d'abord de renoncer à la carte de presse et de se faire reconnaître comme travailleurs à domicile, comme le font le reste des dessinateurs-illustrateurs selon les conseils de l'UADF. Ils peuvent être considérés comme tels

s'ils fournissent un travail régulier à un employeur et qu'ils en tirent la majorité de leurs ressources, et qu'ils ont un bon ou une lettre de commande pour chaque travail ou groupe de travaux, ou pis-aller une lettre avec une date d'exécution. Le patron devient alors un donneur d'ouvrage et plus un simple acheteur⁹⁵².

Ce statut implique que les dessinateurs payent eux-mêmes leurs cotisations et qu'ils se déclarent à l'URSSAF. Cependant, selon Pierre Le Goff, c'est intenable :

C'était pas si bête que ça : la notion de travailleurs à domicile, pour la sécu qui cherchait des clients, pour récupérer des dessinateurs... mais il aurait fallu à chaque fois qu'on donnait un dessin, faire un bon, envoyer ça à la préfecture... vous voyez le cirque. Et c'est comme ça que petit à petit on a récupéré des cartes de journalistes : parce que pour nos patrons, coincés pour coincés, ça leur coûtait moins cher... et puis que de complications, même pour nous⁹⁵³.

Les cartes de presse aident, donc. Mais c'est l'article L 242-3 du Code de la Sécurité Sociale qui fut décisif. Selon celui-ci, l'employeur ne peut pas tenter de prétendre qu'il n'y a pas de contrat de travail ou qu'il n'y a pas de lien de subordination quand il emploie des pigistes : l'inscription des journalistes pigistes à la sécurité sociale est obligatoire « quelle que soit la nature du lien juridique qui les unit à l'agence ou à l'entreprise (de presse) ». Une série de procès va ainsi faire jurisprudence dans les années 1970 ; mais au regard des archives et des souvenirs de Pierre Le Goff, les trois premiers d'entre eux ont

951 Lettre du chef de cabinet du ministre du travail, M. Grandval, 22/11/1963, *Écho-Dessin* n° 118, janvier 1964, p. 2.

952 Joë Bridge, « Rappels utiles », *Écho-Dessin* n° 65, mars 1958, p. 2.

953 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

lieu dans les années 1960 avec Latappy, Raymond Poïvet et Francis Josse (publiant aussi sous le pseudonyme de Francey)⁹⁵⁴.

En 1962, la commission de première instance de la sécurité sociale de Paris juge que « le sieur Latappy devait être assujéti au régime général de la sécurité sociale du chef de son activité de dessinateur pigiste [...] qu'il est payé régulièrement à la fin de chaque mois [...] et qu'enfin il possède une carte professionnelle ». Ce jugement est confirmé par la cour d'appel de Paris à la fin de la même année qui juge que le lien contractuel crée « entre le travailleur et celui pour le compte duquel il travaille un rapport de dépendance qui leur en donne respectivement les qualités d'employé et d'employeur⁹⁵⁵ ». De la même manière, la 18^e chambre de la cour d'appel de Paris reconnaît en 1965 que Poïvet et Dargaud sont unis par des liens de subordination, en vertu de quoi celui-ci doit être assujéti à la sécurité sociale⁹⁵⁶ : peu à peu, la question de la carte de presse devient secondaire par rapport à celle des liens de subordination.

À ces deux procès s'en ajoute un troisième, qui fut décisif pour démarrer les activités du SDP, car le dessinateur concerné, Francis Josse, se mit de lui-même en contact avec le syndicat pour faire part de son expérience et aider ses confrères⁹⁵⁷. En 1966, Josse avait émis aux Prud'hommes,

une demande en paiement de diverses sommes pour congés, treizième mois, préavis et indemnité de licenciement, [...] demande qui suppose démontré avant toute autre chose, [...] que ledit sieur Josse, dessinateur, était au service de la société d'un travailleur salarié ainsi qu'il prétend, relevant par conséquent de ladite juridiction et non indépendant [...] ⁹⁵⁸.

En prouvant qu'il est employé par la société Opera Mundi comme pigiste salarié, Francey cherche à bénéficier de tous les avantages impliqués par la convention collective des journalistes (y compris le simple fait de faire appel à la cour prud'homale). Le cheminement suivi par la cour sert par la suite de ligne directrice à l'organisation de la

954 Ces procès présents dans les archives de Pierre Le Goff sont reproduits en annexes.

955 Archives Pierre Le Goff, cour d'appel de Paris, appel n° 282/62 entre la société des publications enfantines, la sécurité sociale et Monsieur Latappy, 05/12/1962.

956 Archives Pierre Le Goff, cour d'appel de Paris, 18^e chambre, audience publique du 05/05/1965, extrait des minutes du greffe, appel n° 796/62.

957 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

958 Archives Pierre Le Goff, cour d'appel de Paris, 22^e chambre, audience publique du 10/10/1966, Prud'hommes (Seine) n° 59 : société Opera Mundi contredit Josse. Toutes les citations suivantes proviennent de la même source.

défense des dessinateurs. Celle-ci note d'abord la présence de contrats écrits ou perpétués oralement, confirmés par la régularité du travail du dessinateur :

Considérant qu'il résulte des documents produits et des explications des parties que le sieur Josse a été lié à la société de 1948 à 1953, par une série de contrats écrits, [...] ; que les mêmes clauses se retrouvent pour la plupart, encore que sous des formes plus ou moins développées, dans chacun de ces contrats, où l'on voit le sieur Josse traiter avec la société de la livraison chaque semaine d'un certain nombre de dessins contre une rémunération fixe également hebdomadaire [...] et qu'après 1953, l'ensemble des conditions de travail ainsi délimité, s'est perpétué sans autre écrit fondamental jusqu'à la rupture en 1962 ; que le sieur Josse était inscrit à la sécurité sociale mais déclaré au fisc comme recevant des honoraires en tant que pigiste.

Erreur d'Opera Mundi : Josse est bien inscrit à la sécurité sociale en tant que pigiste, donc salarié. La société plaide pourtant n'avoir engagé qu'un travailleur indépendant ; ses arguments se rapprochent de ceux de Medioni, notamment parce qu'elle insiste sur la liberté échue au dessinateur tant du point de vue de ses créations que du choix de ses employeurs :

Le sieur Josse était à son service un travailleur indépendant [...] d'où il appert à ses dires, que ne peut prétendre à la qualité de salarié le dessinateur à qui, notamment, est laissée la liberté de concevoir comme il le veut ses personnages [...] ; a) que le sieur Josse dessinait comme il le voulait l'illustration des scénarios qui lui était remise ; b) qu'il se présentait à sa guise aux bureaux de la société et que la régularité de ses visites ne correspondait qu'à la périodicité convenue du paiement forfaitaire hebdomadaire de ses honoraires [...] c) que la défense de fournir à d'autres journaux des dessins sur le même sujet n'était pas une clause d'exclusivité à proprement parler, et qu'en fait le sieur Josse a travaillé pour d'autres entreprises [...] ; d) que l'emploi dans un contrat du mot préavis n'est pas à lui seul caractéristique d'une occupation salariée [...] ; e) que le risque professionnel était partagé, puisque le sieur Josse participait, par la faculté qui lui était laissée de signer les dessins, aux avantages et aux inconvénients de la diffusion de son travail à un public multiple ; f) qu'il avait été déclaré à la sécurité sociale en fonction des instructions du ministre du travail.

La description dans ce chapitre des conditions d'emploi des dessinateurs et de leur relation avec leurs employeurs dessert fortement la défense de cette société : si les

dessinateurs travaillent bien chez eux, on sait désormais la teneur des directives qu'ils reçoivent et le caractère parfois très arbitraire de la cause d'exclusivité. Qui plus est, la loi de 1957 semble réduite à son strict minimum, celui de pouvoir signer ses dessins. Malgré tout, contrairement à beaucoup de ses collègues, Josse a bénéficié de contrats écrits et d'une inscription à la sécurité sociale, un précédent qui le sert dans son procès et qui est utilisé par la suite par les syndicats. La défense reprend tous ces points, confirmant et étayant les correspondances avec les éditeurs que nous avons pu lire :

Considérant [...]: a) que la volonté des parties était d'établir entre elles une collaboration continue, [...]; b) que l'employeur a toujours demandé à Monsieur Josse l'exécution de travaux en nombre suffisant pour lui assurer des revenus stables contre une exclusivité reconnue dans une lettre de la Société du 8 juillet 1955, [...]; c) que le contrôle de son travail était sévère et qu'il en résultait une subordination caractérisant les rapports entre employeurs et salariés ;

La cour d'appel va alors reconnaître comme chef essentiel celui de la subordination à un employeur. C'est sur ce point que s'engagent par la suite tous les procès des années 1970 qui opposent les dessinateurs du SDP et leurs divers employeurs. Cette subordination correspond bien, semble-t-il, aux traces d'organisation du travail mises à jour par les archives :

Considérant en ce qui concerne la subordination, que la société a toujours exigé du sieur Josse la remise de son travail à date fixe (chaque semaine); que les dessins étaient réalisés d'après des textes découpés fournis par la société; textes extrêmement précis quant aux situations à illustrer qui enlèvent au sieur Josse toute liberté de conception; que le droit de contrôle réservé à la société par les contrats consistait [...] par le droit de l'employeur de demander « chaque fois qu'il le jugera utile, tout changement ou transformation de telle ou telle planche ou dessin » sans modification de la rémunération; qu'ainsi non seulement le sieur Josse n'était pas libre de concevoir des séries de dessin suivant son inspiration, sur un thème choisi par lui, mais encore pouvait se voir imposer jusqu'à la retouche d'un détail d'un dessin déterminé en fonction de ce qu'en pensait l'employeur.

Josse gagne également un pourvoi d'appel en 1968 contre Aventures et Voyages, décidant :

qu'un dessinateur travaillant à domicile devait être affilié au régime général de la Sécurité Sociale, au motif que [...] aucun champ n'était laissé à sa fantaisie, qu'il recevait une rémunération forfaitaire et n'avait aucune clientèle personnelle⁹⁵⁹.

Ce cas fait jurisprudence et la direction de l'assurance maladie explique par la suite :

Vous travaillez comme journaliste à la pige en faisant des bandes dessinées pour plusieurs hebdomadaires de la presse enfantine et adulte. Vos divers employeurs ne veulent pas ou ne veulent plus vous déclarer à la sécurité sociale, sous prétexte que vous n'êtes pas titulaire d'une carte de presse. J'ai l'honneur de vous faire connaître que l'article L. 242-3 du code de la Sécurité sociale dispose que « sont affiliés obligatoirement aux assurances sociales les journalistes professionnels et assimilés [...] dont les fournitures d'articles, d'informations, de reportage, de dessins ou de photographies à une agence de presse ou à une entreprise de presse quotidienne ou périodique sont réglées à la pige, quelle que soit la nature du lien juridique qui les unit à cette agence ou entreprise » (loi n° 63/806 du 6/08/1963). Cet article vous assujettit au régime général de la sécurité sociale sans prendre parti sur votre statut (travailleur salarié ou indépendant) et surtout ne prévoit aucune restriction relative à la possession ou l'absence de possession de carte de presse⁹⁶⁰.

Si la possession d'une carte est une protection, c'est donc bien sur ce fameux article L 242-3 que va s'appuyer toute la défense des dessinateurs ; d'autant que l'interlocuteur au ministère cité ci-dessus n'hésite pas à conseiller ensuite aux dessinateurs de soulever l'URSSAF, et d'enjoindre leurs confrères à faire de même. Après avoir contacté Maître Grelard, un avocat d'affaires conseillé par le dessinateur Maurice-Charles Raymond, le SDP organise donc sa défense. Le syndicat en appelle à l'URSSAF et à la sécurité sociale pour organiser des visites chez les dessinateurs, afin de bien statuer leur subordination à leur employeur. Elles donnent parfois lieu à des méprises :

Nicole Constant a fait une connerie monstrueuse à l'époque du syndicat et finalement ça a été utile. C'est la seule qui n'a jamais été assujettie à la sécurité sociale. Un jour y a un type de la sécurité sociale qui vient faire une enquête, et elle lui dit bêtement : « Ah bah je me lève quand je veux, fais ce que je veux ». C'est un

959 Archives Pierre Le Goff, cour de cassation, Audience publique du 22 octobre 1969, Pourvoi n° 68/10.739 en date du 04/03/1968, arrêt n° 1169.

960 Lettre du maître des requêtes au conseil d'État, directeur de l'assurance maladie et des caisses de sécurité sociale, sous-directeur, I. Bertrand, 25/07/1969.

procès qu'on a perdu [...] mais ça a permis à la sécu de se dédouaner et de dire qu'ils n'étaient pas aux pieds du SDP. D'un mal est venu un bien⁹⁶¹...

Dans l'ensemble, ces procès sont bénéfiques pour les dessinateurs et presque nécessaires, selon les mots de Chakir : « salarié, pour y parvenir, fallait faire des procès⁹⁶² ». Pierre Le Goff est salarié depuis 1970 et, une fois licencié, touche 5 000 F d'indemnités du *Journal de Mickey*, comme son collègue Dufranne⁹⁶³ ; Alain d'Orange traîne Fleurus aux Prud'hommes et bénéficie d'un ou deux ans de chômages complet⁹⁶⁴. En revanche, il est plus difficile de gagner un procès contre une agence. En 1969, Kirazian demande ainsi à Intermonde Presse de pouvoir être assujetti à la sécurité sociale. En cours d'appel comme en cours de cassation, les conclusions sont négatives, car l'agence n'est qu'un intermédiaire qui réédite des dessins originaux commandés par d'autres employeurs :

Le contrat passé entre M. Kirazian et la société rentre dans le cadre des dispositions de la loi du 11 mars 1957 et s'analyse en un contrat de mandat d'intérêt commun, que dès lors les sommes perçues par M. Kirazian ne peuvent constituer des piges [...] attendu que ladite agence n'était qu'un intermédiaire pour la fourniture des dessins litigieux⁹⁶⁵.

Le système des agences, tant décrié, continue donc de fonctionner sans grande modification, le contrat d'exclusivité proposé en échange d'un intéressement entrant dans le cadre de la loi de 1957 et non dans les dispositions de la sécurité sociale. Enfin, certaines maisons d'édition ont la dent plus dure que d'autres ; Pierre Le Goff a particulièrement *Vaillant* en ligne de mire :

Parmi les plus salauds, parmi les éditeurs qu'on a eus, ça a été *Vaillant* et les maisons d'édition catholiques [...] Ils ont été jusqu'au bout. À *France Soir* ils ont abandonné avant... j'avais eu l'avocat de *France-Soir* un jour, il m'avait dit « Oh vous savez M. Le Goff, c'est pas la peine qu'on continue, on sait qu'on va perdre⁹⁶⁶ ».

961 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

962 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

963 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

964 *Hop* n° 111, septembre 2006, p. 7.

965 Archives Pierre Le Goff, cour de cassation, pourvoi du 22/09/1969, (audience publique du 10/02/1971), pourvoi n° 69-13.820.

966 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

de fait, quand Dufranne entre en conflit en 1976 avec ces éditions, il est remercié⁹⁶⁷, tout comme Poïvet, qui renonce pourtant à mener son procès jusqu'au bout⁹⁶⁸.

Mettant fin à une série d'incertitudes, la loi Cressard présume à partir de 1974 que dans le cadre du journalisme, le contrat de travail existe⁹⁶⁹. À partir de ce constat, dès que l'employeur ne donne plus de travail, il s'agit bien d'une rupture du contrat de travail du fait de l'employeur, donc d'un licenciement : les pigistes s'en trouvent largement plus protégés. Cette loi supprime aussi la notion de « principal des ressources nécessaires à son existence » désormais un simple « principal de ses ressources » : désormais, aucun minimum de revenu ne peut être exigé. Comme le fait remarquer Denis Ruellan, cette mesure est loin de concerner les seuls dessinateurs de journaux : « régulièrement favorable aux travailleurs précaires du journalisme », elle « n'est pas étrangère à la constante hausse du taux de pigistes parmi les titulaires de la carte professionnelle ; celui-ci était de 5,6 % en 1965 (CEREQ, 1975) ; à 6,3 % en 1973 (CEREQ, 1975)⁹⁷⁰ ». À la suite de quoi est aussi créé en 1975 le régime de retraite complémentaire de journalistes pigistes, l'ANEP-Presses. Celle-ci accorde des points de retraite gratuits pour la période antérieure à cette date pendant laquelle les dessinateurs ont travaillé à la pigne, établissant pour eux une feuille de reconstitution de salaires. Chakir en bénéficie pendant sa période de chômage dans les années 1970, puis pour sa retraite. Quant aux dessinateurs indépendants, ils bénéficient du régime des professions libérales à partir de 1967 : cette lutte menée par l'UADF et la CTI permet finalement d'étendre la sécurité sociale à tous ceux d'entre eux qui ne sont pas salariés, mais cette simplification ne satisfait pas tout le monde, car les cotisations, auxquelles s'ajoutent celles pour la caisse de retraite et la caisse complémentaire, sont importantes⁹⁷¹. Elle entérine également la distinction entre les dessinateurs de journaux d'une part et les artistes dessinateurs de l'autre.

967 « Henri Dufranne, biographie », sans date [en ligne]. URL: http://www.lavachequimedite.com/auteur/henri-dufranne_126.html consulté le 10/10/2017.

968 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

969 « Toute convention par laquelle une entreprise de presse s'assure moyennant rémunération le concours d'un journaliste professionnel... est présumée être un contrat de travail. Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération ainsi que la qualification donnée à la convention par les parties », article L 761-2 du Code du Travail. Le texte complet est présent en annexe.

970 D. Ruellan, « Expansion ou dilution du journalisme ? », art. cit.

971 Gisèle Halff, « La CAVAR », *Écho-Dessin* n° 137, juin 1968, p. 3.

Les questions des droits d'auteur et de la protection sociale sont toutes deux communes à l'ensemble des dessinateurs, même si elles trouvent plus d'écho en France qu'en Belgique. Cette organisation militante professionnelle les inscrit dans le mouvement de défense des classes moyennes des Trente Glorieuses, et particulièrement des années gaulliennes en France. La première – le droit d'auteur – trouve, grâce à l'action syndicale, une réponse globale grâce à la loi sur la propriété artistique de 1957 et la mise en place de contrats et de barèmes communs à l'ensemble de la profession. Cette loi est d'ailleurs élaborée avec d'autres syndicats, notamment la confédération des travailleurs intellectuels, et intègre la profession de dessinateur à l'ensemble des professions artistiques et intellectuelles telles qu'elles se démarquent dans les années étudiées, en favorisant le terme de créateur plutôt que celui de travailleur. La seconde en revanche – le statut de journaliste – entraîne une distinction parmi les dessinateurs qui peuvent abandonner le statut d'indépendant au profit de celui de salarié à partir de 1957 parce qu'ils travaillent comme pigistes au sein de différents journaux, signe qu'ils s'inscrivent dans la défense des nouvelles catégories salariées des Trente Glorieuses. La même année, les dessinateurs du corpus se trouvent donc réunis par une disposition législative et éloignés par une autre. Même s'ils continuent de travailler ensemble, leurs luttes s'écartent tandis que s'affine la profession de dessinateur de journaux, actualisation élargie de celle de reporter-dessinateur. À l'intérieur de celle-ci, les dessinateurs de bande dessinée ne se démarquent finalement que par leur tentative pour que soit favorisé le dessin français, tentative qui fait long feu et qui apparaît finalement comme moins spécifique que les revendications corporatistes concernant la carte de presse. Les dessinateurs en question – et donc ceux de l'échantillon – vont au contraire tenter de gommer cette spécificité qui les dessert auprès des journalistes. Au début des années 1970, les deux corporations qui se distinguent sont bien celle des illustrateurs indépendants d'un côté et des journalistes salariés de l'autre, même si de nombreux recouvrements sont encore possibles (surtout en Belgique) : le lieu de publication compte plus que le type de publications.

Conclusion de chapitre

Pendant la majorité de la période, les dessinateurs-illustrateurs sont embauchés comme indépendants. C'est le cas des dessinateurs du corpus, et ce même si plus des trois-quart d'entre eux en France demandent et devraient être en mesure d'obtenir une carte de presse qui, à terme, peut leur permettre d'accéder au statut de salarié, un statut de plus en plus généralisé dans la France et la Belgique d'après-guerre. De fait, s'ils travaillent le plus souvent seuls, ils sont en fait intégrés à une chaîne de production complète et dépendent entièrement de leur employeur, que ce dernier soit considéré comme un patron ou un client.

La particularité des dessinateurs de l'échantillon est de nous donner à voir la spécialisation progressive des dessinateurs de journaux, de plus en plus intégrés aux organes de presse auxquels ils collaborent et dont ils adoptent le rythme hebdomadaire, alors que les dessinateurs implantés dans les maisons d'édition ne rompent pas leur isolement : les premiers semblent donc enrôlés plus aisément dans le cadre d'un travail de bureau, caractéristique du développement du secteur tertiaire, ce qui les légitime dans leur revendication salariale. Être reconnu comme dessinateur de journaux devient donc un combat, qui demande de ne plus limiter la définition de ce métier au seul traitement de l'actualité, mais au contraire de l'élargir à la participation régulière aux pages d'un périodique, quelle que soit la teneur de celle-ci. Plus qu'une simple question de désignation, il s'agit d'asseoir les bases d'une meilleure protection sociale pensée avant tout pour protéger le salariat. Celui-ci correspond de fait aux conditions de vie de la majorité des dessinateurs étudiés, aux revenus certes variables, mais qui les installent au sein de la classe moyenne, dont ils illustrent par leurs parcours professionnels et leurs pratiques, le sentiment d'appartenance, les inquiétudes et les revendications. Les dessinateurs en question se rattachent malgré tout à leurs confrères indépendants, d'une part à cause du caractère instable de leur emploi, et d'autre part parce qu'ils bénéficient également de la loi sur la protection artistique, ce qui les inscrit comme tenants d'une profession artistique et intellectuelle exerçant une activité créatrice. Ce double positionnement n'est pas sans rappeler celui des journalistes en général, qui, salariés au sein d'une entreprise de presse, n'en négocient pas moins une certaine autonomie professionnelle⁹⁷² voire pour certains adoptent une posture littéraire. À ce titre, Denis

972 C. Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ?*, *op.cit.*

Ruellan fait remarquer que, si le terme de profession libérale disparaît rapidement pour disparaît le journalisme, « la distinction entre les différents métiers de l'écriture que sont la littérature et le journalisme ne sera jamais clairement affirmée⁹⁷³ ».

D'une manière générale, et même si la distinction est moins évidente en Belgique (le statut de journaliste n'étant toujours pas acquis à la fin de la période) la ligne de partage permettant de définir les groupes professionnels se fait moins entre le travail artistique et artisanal qu'entre le travail salarié et indépendant. À la fin des années 1960, au vu du nombre de dossiers retrouvés dans les archives de la CCIJP, la plupart des dessinateurs du corpus ont plutôt choisi de se rattacher au journalisme et y développent des sociabilités qui leur sont propres. Si les dessinateurs de bande dessinée n'apparaissent pas déjà comme une corporation spécifique, d'autant que les dessinateurs de journaux continuent à privilégier une pratique polyvalente du dessin, celle-ci donne lieu à de nouvelles collaborations, entraîne l'ouverture d'espaces de travail commun et laisse voir la possibilité de revendications spécifiques sur le plus long terme. À la reconnaissance de leur expertise dans l'arène légale vient donc s'ajouter, pour les dessinateurs-illustrateurs, la quête d'une reconnaissance similaire dans les arènes du travail et du domaine public, autant d'éléments qui permettent de dépasser l'analyse individuelles des trajectoires pour privilégier l'étude de la constitution d'un groupe professionnel⁹⁷⁴.

973 D. Ruellan, *Le professionnalisme du flou*, op. cit., p. 61.

974 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 82.

CHAPITRE 4 : S’AFFIRMER COMME DESSINATEUR

Le métier de dessinateur-illustrateur est polyvalent dans les années 1950 et 1960, tant du fait de la formation suivie que par nécessité économique. Pourtant, les conditions de travail et d'embauche évoluent de telle sorte que la profession de dessinateur de journaux, et à l'intérieur de celle-ci de dessinateur de bandes dessinées, se détache de celle d'illustrateur. C'est ce groupe professionnel que le corpus choisi permet d'appréhender avec le plus de précision, tandis que les informations concernant les illustrateurs exerçant seulement dans les maisons d'édition sont plus parcellaires. Il s'agit donc d'étudier désormais la formation d'un groupe professionnel spécifique et sa cohésion interne et externe. Dans tous les cas, il semble bien que nous ayons affaire à une ou plusieurs corporations se définissant comme un

ensemble de travailleurs exerçant une activité ayant le même nom, et par conséquent dotés d'une visibilité sociale, bénéficiant d'une identification et d'une reconnaissance, occupant une place différenciée dans la division sociale du travail, et caractérisés par une légitimité symbolique. Ils ne bénéficient pas nécessairement d'une reconnaissance juridique, mais du moins d'une reconnaissance de fait, largement partagée et symbolisée par leur nom, qui les différencie des autres activités professionnelles. En l'absence de réglementation et de codification formelles, les groupes professionnels sont des ensembles flous soumis à des changements continus, caractérisés à la fois par des contours évolutifs et une hétérogénéité interne⁹⁷⁵.

Pour appréhender correctement le groupe professionnel des dessinateurs, notre démarche s'approche de la démarche socio-historique qu'Andrew Abbott préconise dans son *Système des professions*. Après avoir appliqué sa théorie à l'évolution des carrières et aux revendications syndicales et juridiques, les différentes sources disponibles permettent en effet d'appréhender la manière dont les dessinateurs, en tant que groupe professionnel, revendiquent la reconnaissance de leurs compétences dans les trois arènes de la loi, du travail et du domaine public⁹⁷⁶.

La première de ces arènes a déjà été longuement évoquée au chapitre précédent. Pour étudier les deux autres, il faut d'abord analyser les réseaux de sociabilité qui forment les

975 D. Demazière et C. Gadea, *Sociologie des groupes professionnels*, op. cit., p. 20.

976 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit., p. 59.

contours internes du groupe professionnel : à mesure que ces réseaux se multiplient et se densifient, les règles du groupe viennent conforter les pratiques de travail existantes. Dans un deuxième temps, ces règles posent plus largement, de manière interne et externe, la question de la visibilité et de la reconnaissance sociale du groupe professionnel. Il s'agit donc de questionner sa réputation, voire son autonomie :

Les membres d'une profession ont réussi à se faire reconnaître comme les seuls dont les connaissances et l'expérience permettent de décider ce qu'il faut faire dans une situation donnée, et de juger, en fin de compte, si ce qui a été fait a été bien fait⁹⁷⁷.

De manière paradoxale, la définition de l'autonomie des dessinateurs, voire de leur légitimité symbolique, varie en fonction des acteurs et des situations. Au vu de leurs discours et des archives syndicales, on a vu que les dessinateurs se définissaient d'abord soit comme des indépendants, soit comme des journalistes salariés. C'est à partir de ces critères qu'ils construisent l'autonomie très relative de leur groupe professionnel, choisissant par exemple d'être jugés par les experts de la commission de la carte de presse désignés alors comme des collègues. De ce point de vue, ils sont loin de chercher à « obtenir une définition de la professionnalité aussi proche que possible de l'autodéfinition⁹⁷⁸ » au contraire des artistes qu'étudie Raymonde Moulin. Leur insertion jusqu'en 1975 dans le groupe des « professions culturelles » de l'INSEE plutôt que dans celui des professions artistiques semble donc convenir à leur manière de pratiquer le métier.

En revanche, une partie du public – et particulièrement les amateurs – les décrit comme des artistes, en se basant, non sur les conditions pratiques de leur travail mais sur leurs productions. Les dessinateurs sont confrontés à ce paradoxe à partir des années 1960, alors que se développe un discours d'amateur sur le dessin – en particulier un discours sur la bande dessinée porté par les bédéphiles, comme l'étudie Julie Demange dans sa thèse en cours sur le sujet⁹⁷⁹. Ce discours de légitimation militante parfois très éloigné de leurs préoccupations professionnelles est concomitant avec les années où s'enracine une culture de masse juvénile⁹⁸⁰. Le fait que le code des métiers rattache après 1975 au groupe des artistes certains métiers d'art associés jusqu'ici à la nomenclature « ouvriers, artisans et contremaîtres » semble être un aboutissement de cette démarche qui se veut

977 D. Demazière et C. Gadea, *Sociologie des groupes professionnels*, op. cit., p. 10.

978 R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 255.

979 J. Demange, *Émergence et développement du mouvement bédéphile français dans les années 1960-1970*, op. cit.

980 J.-F. Sirinelli, *Les vingt décisives, 1965-1985*, op. cit.

valorisante. Les dessinateurs, graphistes et concepteurs appartiennent désormais à la catégorie des « ouvriers professionnels des arts plastiques et appliqués ». Indépendants comme salariés sont concernés par cette nouvelle codification qui englobe également diverses professions de la presse et des médias, soit l'ensemble des espaces où ils exercent ce métier⁹⁸¹.

En dernier lieu, il s'agit donc de voir comment cette profession se donne à voir à l'extérieur, privilégiant le caractère collectif plutôt qu'adoptant une stratégie de mise en valeur individuelle. Désignés comme des artistes par certains tandis qu'ils cherchent pour un grand nombre d'entre eux à acquérir le statut de journaliste, les dessinateurs respectent également dans l'ensemble de leurs productions les exigences culturelles d'un large public, des pouvoirs publics et des éditeurs. S'affirmer comme dessinateur, c'est donc se situer vis-à-vis de ces multiples désignations qui se forment au sein du paysage culturel franco-belge des années 1950 et 1960.

4.1. Les sociabilités

Que ce soit dans le cadre des rédactions, dans les ateliers ou à l'intérieur des syndicats, les dessinateurs s'organisent selon des sociabilités différenciées. Quand il retrace sa carrière, Boulès évoque ainsi différents soutiens possibles, de l'introduction dans un journal à la défense syndicale :

Je connaissais tous les dessinateurs que vous me citez et qui étaient mes amis mais, malheureusement, pris par notre travail, toujours urgent, nous avons peu le temps de nous rencontrer. Mais nous nous soutenions tous, entre autres Liquois qui m'a présenté à *Vaillant*, Cézard qui m'a introduit à *Mon Journal*, Trubert avec qui j'ai échangé amicalement des dessins originaux comme souvenirs. Lucien Nortier qui perdit sa collaboration aux Éditions Mondiales pour avoir pris ma défense comme salarié, le président du syndicat, Roland Garel qui a défendu notre profession avec un courage et une passion qui méritent tous les éloges et m'a même permis d'obtenir la carte de journaliste⁹⁸².

Le vocabulaire utilisé convoque le champ lexical de la relation amicale et professionnelle, englobant l'ensemble des dessinateurs cités dans le régime du souvenir tout en traçant les contours de la profession. Il s'agit désormais, en suivant l'exemple de ce témoignage, de comprendre comment s'organisent les sociabilités, qu'il s'agisse de collègues, d'amis,

981 R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 259.

982 *Hop* n° 45, janvier 1989, p. 8.

de collaborateurs occasionnels, de concurrents, de figures d'autorité ou de compagnons de lutte. Faire émerger ce mécanisme social permet d'analyser comment s'affirme concrètement ce groupe professionnel, d'autant qu'à ces formes de sociabilité correspondent des lieux plus ou moins précis dont les plus définis sont les rédactions des journaux et les ateliers et studios qui ont déjà été étudiés.

4.1.1. Les amis du dessin

Puisque la pratique du métier de dessinateur est avant tout isolée, les premiers des réseaux sociaux se fondent entre des individus qui apprécient mutuellement leur travail ou qui ont une expérience en commun. Au fur et à mesure de cette étude, quelques lieux et réseaux ont déjà émergé, liés avant tout à la fréquentation d'une même école ou à une origine géographique partagée (pour le groupe des Espagnols avant tout). Il n'est pas pour autant possible de généraliser ces réseaux individuels à l'ensemble d'une institution (par exemple, de faire émerger le réseau de Saint-Luc de Liège) ou de gloser sur le capital social acquis à cette occasion, capital d'ailleurs largement minoré par les acteurs. On peut en revanche étudier l'organisation de ces relations interindividuelles en fonction de la manière dont les acteurs qualifient la qualité et l'intensité des liens tissés.

En premier lieu, l'entrée dans le métier se fait souvent grâce à des relations intergénérationnelles fondées sur une forme de déférence qui se mue rarement en amitié. À cet égard, l'exemple de Poïvet est frappant. Ribera dit de lui qu'il « était le pape de la bande dessinée, on avait tous un respect très profond et très sincère pour lui, parce que c'était le seul qui pouvait nous donner des leçons⁹⁸³ ». Pierre Le Goff, qui a collaboré avec Poïvet à *Vaillant* et au syndicat, partage ce constat d'une amitié qui reste distante et respectueuse :

On est restés bons copains avec Poïvet. Poïvet est le seul dessinateur que je n'ai jamais tutoyé... et il y avait des dessinateurs qui l'appelaient « maître ». C'était un type très sympa et tout, on a fait des expositions, avec lui j'ai même changé des pneus de ma voiture⁹⁸⁴.

La transmission entre les générations de dessinateurs n'implique donc pas forcément des relations amicales. À *La Semaine de Suzette*, Michelle Daufresne n'a connu que Jacqueline

983 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

984 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

Duché parmi ses prédécesseurs, et encore « juste comme ça ; à l'époque elles étaient quand même plus vieilles que moi⁹⁸⁵ ». Au début des années 1960, une polémique sur les relations entre la « Vieille Garde » et les « Jeunes » émaille même les pages d'*Écho-Dessin*. Marty, alors à la tête du syndicat, tout en essayant de réconcilier les points de vue, montre les limites de ces relations entre générations :

Je crois qu'il est tout à fait faux de croire qu'entre jeunes et vieux il n'y ait pas de contacts possibles. Pour moi, depuis que je suis entré dans la vieille garde, j'ai toujours eu grand plaisir à m'entretenir avec des jeunes et je crois pouvoir dire que bien souvent la réciproque s'est établie, car si les jeunes de talent m'intéressent en me décrivant les idées nouvelles qui les passionnent, je vois que de mon côté je les divertis bien souvent en leur racontant de menus faits, bien minimes, mais qui les font vivre en imagination aux époques si lointaines de ma jeunesse⁹⁸⁶.

Fondés sur la différence d'âge – l'expérience des uns, les idées nouvelles des autres – les échanges qu'il décrit sont le signe de relations sociales qui restent superficielles.

Les relations intergénérationnelles posent le cadre de la plupart des relations qui s'installent dans le milieu du dessin, qui franchissent donc rarement le cadre de l'amitié et demeurent professionnelles. Le parcours d'Uderzo, depuis sa première rencontre avec Calvo jusqu'au groupe de dessinateurs qu'il intègre par le biais de la World Press puis d'Édipresse, d'Édifrance et de *Pilote*, permet de tracer la ligne entre ces relations :

Le seul dessinateur que j'ai rencontré et qui m'ait conseillé, c'est Calvo [...]. En fait, comme l'a très bien expliqué notre ami Gillain, nous sommes des solitaires qui travaillons en vase clos, sans autres occasions de se rencontrer que les salles de rédaction. Le fait que j'aie fréquenté assidûment Goscinny et Charlier, et leur famille, c'est que ça débordait un peu le cadre professionnel⁹⁸⁷.

Dans l'ensemble donc, les sociabilités au sein du milieu du dessin restent professionnelles. Il en va ainsi des dessinateurs belges de bande dessinée travaillant en atelier ou en studio. C'est le cas du groupe des Liégeois formé autour de Weinberg, Charlier et Hubinon, ensuite rejoints par Beckers, Paape, Graton et Attanasio : il s'agit avant tout pour les dessinateurs de mettre leur travail en commun pour favoriser un apprentissage général⁹⁸⁸. Certains témoignages montrent d'ailleurs que les dessinateurs

985 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

986 A-E Marty, « Remarques sur les remarques », *Écho-Dessin* n° 101, décembre 1961, p. 3.

987 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, *op. cit.*, p. 38 et 170-1.

988 *Hop* n° 132, décembre 2011, p. 9.

peuvent s'entraider au sein d'une rédaction : Walthéry découvre le travail de Wasterlain pour Peyo et lui conseille de l'embaucher tandis que Liliane Funcken, Albert Weinberg et Tibet admirant les illustrations de William Vance à la rédaction de *Tintin* en 1962, obligent par leur enthousiasme Yvan Delporte à le publier⁹⁸⁹.

Grâce au modèle des ateliers, les dessinateurs belges semblent cependant avoir eu, plus tôt que les Français, l'occasion de se rencontrer et d'échanger de manière professionnelle. Selon Walthéry, les festivals commencent « bien avant les années 1970⁹⁹⁰ » par des petites fêtes d'école. Dans les numéros de *Spirou*, on retrouve dès les années 1960 des annonces de dédicaces communes⁹⁹¹ :

C'était très fermé, on se voit beaucoup. C'est le problème de la Belgique, on est petit, c'est un petit pays. Les Français, c'est un vrai problème, même à Paris ils peuvent être abominablement seuls, tous ces gars-là ne se voient pas tous les jours, ils sont loin de tout⁹⁹².

En France, où les dessinateurs sont attachés à plusieurs journaux et où les ateliers sont bien moins développés, les témoignages de ces rapprochements sont moins fréquents. Nicole Constant parle d'un « circuit fermé », dans lequel elle ne « pénétra[t] pas vraiment⁹⁹³ ». Le trait est encore plus marqué pour les dessinateurs de presse politique comme Cardon, qui témoigne d'une organisation héritée et guère modifiée depuis les sociabilités décrites dans l'Entre-deux-guerres par C. Delporte :

J'avais fait la connaissance de quelques dessinateurs, mais on ne se fréquentait pas, on était tellement obnubilés par notre propre travail, notre propre parcours, on se serrait la main, on allait au bistrot, mais je ne me suis pas fait d'amis⁹⁹⁴.

Le milieu de la bande dessinée belge, puis franco-belge quand s'ouvrent les frontières, favorise donc plus que les autres milieux du dessin le fait de tisser des liens professionnels – et à terme amicaux – avec ses confrères. À ce titre, les collaborations entre dessinateurs sont souvent, selon le cas, soit la cause soit la conséquence de relations plus intenses, voire plus amicales. C'est ainsi que l'on peut analyser le groupe formé par Jijé, Franquin, Peyo et Morris. Selon ce dernier, les quatre hommes étaient

989 Nicolas Anspach, « Fred et Liliane Funcken », Actua BD [en ligne], *op.cit.*

990 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

991 *Spirou* n° 1338, 05/12/1963, annonce d'une dédicace à la Librairie Dupuis à Paris réunissant Will, Franquin, Peyo, Jidéhem, Eddy Paape, Charlier et Mitacq.

992 Entretien avec François Walthéry, *op. cit.*

993 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.*

994 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

unis autour d'une « collaboration graphique » où les rencontres régulières permettaient avant tout « de donner son avis sur le travail de l'autre⁹⁹⁵ ». Mais ils cohabitaient également chez Jijé et ont voyagé ensemble aux États-Unis et au Mexique, autant d'événements qui ont renforcé leurs liens en y ajoutant une dimension quasi familiale.

En général, c'est donc en collaborant régulièrement avec les mêmes individus que les relations peuvent s'approfondir : l'affection que Bob de Groot et Hubuc éprouvent l'un pour l'autre est simultanée à leur travail en commun, et le premier a même recours à une métaphore amoureuse quand il explique qu'il n'aurait « jamais pu faire d'enfant avec quelqu'un [qu'il] n'aimai[t] pas ». Cette affinité professionnelle est aussi liée à un espace de publication, puisque par la suite, Hubuc permet à de Groot de rejoindre *Pilote* en le recommandant à Goscinny⁹⁹⁶. Les quelques amitiés fortes dont il est régulièrement fait écho appartiennent donc au milieu de la bande dessinée belge ou des illustrés français les plus modernes : les dessinateurs belges Hachel et Aidans ont acheté un appartement dans le même immeuble sur la côte espagnole ; quant à Sempé, interrogé sur sa production conjointe avec Goscinny, il précise que « *Le Petit Nicolas*, c'est d'abord une histoire d'amitié. Nous avons mis nos souvenirs d'enfance en partage⁹⁹⁷ ». Selon Pascal Ory, la relation qui unit Goscinny et Uderzo va plus loin encore : la désignant comme fraternelle, il y lit une complémentarité des caractères et des origines sociales, et un « commun être-au-monde : ce sont tous les deux des immigrés de la seconde génération, tombés dans la même marmite nationale quand ils étaient petits⁹⁹⁸ ».

Certaines amitiés précèdent toutefois le travail en commun. Même si on a vu au premier chapitre que le témoignage de Ribera à propos de la communauté espagnole était ambivalent et changeait selon les époques, il est malgré tout l'indice d'affinités électives entre professionnels du métier partageant une même expérience de vie – en l'occurrence l'immigration. De la même manière, Pat Mallet, Mézières et Giraud deviennent amis aux Arts Appliqués sur la base de leur appétence commune pour la bande dessinée. Quant à Christin et Mézières, ils partent ensemble aux États-Unis bien avant de collaborer à *Pilote* et de produire *Valérian* en 1967. Dans l'ensemble, la plupart des dessinateurs ne s'étendent pas sur les détails de ces relations privilégiées à l'exception peut-être d'un témoignage comme celui de Tibet à propos de Weinberg, qui n'en est pas moins également un récit de dessinateurs au travail :

995 Philippe Mellot, « Portrait du créateur de Lucky Luke », Bdzoom, *op. cit.*

996 Gilles Ratier, « Bob de Groot », Bdzoom, mars 2010, *op. cit.*

997 M. Lecarpentier, *Enfances*, *op. cit.*, p. 89.

998 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, *op. cit.*, p. 88.

Il fut un temps où nous nous téléphonions trois ou quatre fois par jour. Il avait d'ailleurs inventé un appareil qui lui permettait de coincer son combiné téléphonique, tout en continuant de travailler. Pendant que je rongerais mon frein, j'entendais sa plume gratter sur le papier⁹⁹⁹.

Les réseaux interindividuels et les relations amicales sont cependant d'autant plus difficiles à mettre en place que les dessinateurs sont aussi des concurrents, comme le précise Pierre Le Goff sur le ton de la confiance quand il est interrogé sur la question de ses liens dans le milieu du dessin :

Puis bon, je vous dirai très sincèrement, que, à part sur le plan professionnel, je ne préférerais pas voir les dessinateurs, parce que « ah t'as vu j'ai fait un petit dessin, ah c'était bien ¹⁰⁰⁰... »

Les témoignages d'entraide cités ci-dessus sont donc nuancés par la réalité de la compétition économique. Même au sein de la rédaction de *Pilote*, qui s'affiche pourtant dès sa création en contrepoint des espaces de travail traditionnels, certains témoignages remettent en cause la convivialité et le partage d'idées supposés dominer. Yvan Delporte raconte :

C'est un souvenir hallucinant [...]: Goscinny est entouré de tous ces gens qui sont prêts à lui allumer sa cigarette dès qu'il en sortira une... Et voilà Goscinny qui me tutoie : je me souviens du regard effrayé de ces gens, pensant immédiatement : « voici venir un concurrent inconnu ! » Et dans les couloirs, il y avait sans arrêt des types qui me prenaient à part pour dire du mal d'un de leurs confrères... J'ai le souvenir d'une ambiance détestable¹⁰⁰¹ !

Ces relations distendues par la concurrence impliquent parfois des confrontations plus directes liées à la question de la création. Une dessinatrice comme Michelle Daufresne vante d'abord la qualité du groupe d'amies qu'elle forme avec quatre autres dessinatrices (Noëlle Herrenchmidt, Pascale Tisé, Claude Lafontaine et Édith Raymond), mais elle reconnaît après quelques détours que certaines tensions sont possibles :

Ce que je trouve formidable avec les amies...il y a moins de jalousie. Chacun a son style, personne ne dessine comme personne, et chacun écrit une idée que l'autre...

999 Patrick Gaumer, *Tibet: la fureur de rire*, Bruxelles, Éd. du Lombard, 2000.

1000 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

1001 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, *op. cit.*, p. 122.

une fois il m'est arrivée d'être jalouse. J'avais eu une idée, [...] je la donne, on me dit « c'est pas mal, est-ce que vous accepteriez que le texte soit un peu revu ». Comme à l'époque j'étais très timide, j'ai dit oui...Et quand j'ai vu le texte entièrement repris et signé par la fille qui a même pas mis « d'après »... Un jour je l'ai rencontrée, je lui ai dit « Tu es dégueulasse ! » [...]. Avoir une idée, j'aime pas qu'on me la prenne¹⁰⁰².

Les relations peuvent aussi achopper sur la position des individus dans l'espace social. En 1970, Pierre Dupuis, en tractation depuis plusieurs années avec la commission de la carte écrit qu'il vient

d'apprendre que [son] confrère Gotlieb de *Pilote* a obtenu sa carte. Quelle différence y a-t-il entre Gotlieb et Dupuis, puisque nous exerçons rigoureusement la même profession de dessinateur de presse¹⁰⁰³ ?

En désignant Gotlib comme un confrère, Pierre Dupuis est en mesure de dénoncer, sinon un « privilège », du moins une certaine « complaisance¹⁰⁰⁴ ». Mais il passe volontairement sous silence la position acquise par le dessinateur de *Pilote* dans le milieu de la bande dessinée : comme on avait déjà pu le voir lors de la négociation des tarifs, la gloire et la réputation se mêlent ici à la question des acquis sociaux, compliquant la concurrence entre confrères.

4.1.2. Les réseaux des journaux

- *Une géographie très parisienne*

Pour comprendre la manière dont les dessinateurs tissent leurs relations au sein de leur cadre professionnel, que ce soit en termes de collaboration ou de rivalité, il apparaît nécessaire de dépasser l'échelle individuelle pour s'intéresser aux réseaux formés dans les institutions professionnelles qu'ils fréquentent. Les journaux et leurs espaces de rédaction sont les premiers concernés, d'autant qu'une organisation équivalente semble impossible à retracer pour les maisons d'édition où exercent les illustrateurs indépendants. Cette analyse peut s'appuyer en partie sur celles qui concernent les sociabilités journalistiques du XIX^e siècle dont certains traits sont communs au XX^e siècle :

1002 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

1003 CCIJP, Paris, dossier Pierre Dupuis, Pierre Dupuis au président de la CCIJP, 06/02/1970.

1004 CCIJP, Paris, dossier Pierre Dupuis, Pierre Dupuis au président de la CCIJP, 19/12/1969.

Cette sociabilité généralement parisienne se décline dans des espaces divers : des lieux consacrés à la fabrication du journal (l'imprimerie, les bureaux du journal), des lieux liés à la recherche de l'information (le théâtre, les salons, les assemblées), des lieux de circulation (la rue, le boulevard) ou des lieux plus équivoques, problématiques au statut complexe à la frontière entre loisirs et vie professionnelle (le café, la brasserie)¹⁰⁰⁵.

La sociabilité des dessinateurs est bien parisienne avant tout : par exemple, parmi les 26 dessinateurs de l'échantillon exposés au salon des dessinateurs humoristes de 1950, tous les dessinateurs viennent de Paris et sa région à l'exception de l'un d'entre eux, René Giffey, qui habite à Arcachon. Plus largement, Alain Dubouillon à Lyon comme les frères Groux à Cannes, s'accordent à dire que leur éloignement les excluait quelque peu : pour solitaire que soit perçu le travail de dessinateur, il ne peut pas non plus se pratiquer de manière isolée. Appartenir à un réseau, rencontrer ses collègues, ses employeurs et son public fait partie à part entière de ce travail. Les frères Groux considèrent leur retour à Cannes comme une erreur¹⁰⁰⁶, tandis que d'Yves Gilbert, on apprend qu' « isolé du contexte parisien, il n'eut guère l'occasion de fréquenter ses collègues¹⁰⁰⁷ » ; et Maurice Parent, dans sa correspondance avec Guy Leblanc et Louis-Robert Casterman, a bien à cœur de préciser que son déménagement à Saint-Genou dans l'Indre ne le coupe pas de ses éditeurs puisqu'il a accès à un téléphone et qu'il est à Paris en quelques heures de train. La possibilité de déplacements rapides en Belgique fait de la dispersion un phénomène plus courant, comparable d'ailleurs à celle des maisons d'édition : un groupe de dessinateur s'organise près de Mittéi à côté de Liège, tandis que la maison de Casterman se développe sans problème à Tournai.

Les dessinateurs se concentrent par ailleurs autour des lieux de fabrication du journal et les lieux de loisirs, mais aussi des nouveaux ateliers et du réseau syndical. À Paris, ce réseau géographique s'organise particulièrement autour de la rue des Pyramides, à côté de l'immeuble où sont sis l'atelier 63 et la Commission de la carte. En 1951, Joë Bridge propose par exemple à Dansler de le retrouver au Café des Pyramides, à côté d'Action « où Crespi a du boulot par-dessus la tête [...] et pourra ainsi s'échapper et [les] rejoindre plus facilement¹⁰⁰⁸ ». Plus de quinze ans plus tard, c'est là que devait avoir initialement

1005 Marie-Ève Thérénty, « Les "boutiques d'esprit" : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 16 novembre 2010, vol. 110, n° 3, p. 589-604.

1006 *Hop* n° 87, juillet 2000, p. 8.

1007 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 76, juillet 1987, p. 85.

1008 Archives Pierre Le Goff, Intergroupe d'action des syndicats de dessinateurs de presse, Lettre de Joë Bridge à Robert Dansler, 13/12/1951.

lieu la rencontre avec Goscinny, puisque l'idée émanait des dessinateurs de *Pilote* travaillant à l'atelier 63 et qui par la suite fondent le SDP. Sont également souvent cités l'ouest parisien où se trouve la plupart des locaux où peuvent se réunir les syndicats (la permanence syndicale dans le 8^e puis les salons Ricard rue de Solférino à partir des années 1970). Hors des réunions syndicales et de leur lieu de travail, les dessinateurs se réunissent dans le Quartier Latin et aux alentours de la rue Montmartre où se situent plusieurs maisons d'édition et d'agence de presse. En Belgique, il y a quelques cafés liés directement aux maisons d'édition, à l'instar de celui de la rue du Fossé-aux-Loups à Bruxelles à côté de la rédaction de *Spirou*. Aucun de ces cafés ou brasseries ne semble avoir eu la préférence d'un groupe particulier, contrairement aux sociabilités journalistiques.

- *Ambiance de rédaction et esprit de journal*

Les relations des dessinateurs s'approfondissent au sein des rédactions auxquelles ils participent. Outre la possibilité de travailler sur place, une ambiance de rédaction se définit par les relations de travail amicales qui peuvent s'installer entre les collaborateurs et qui dépendent des rédactions et des époques données. Employé majoritairement dans les illustrés catholiques par exemple, Herboné note que « Fleurus ne favorisait pas les rapports entre auteurs [...]. Il y a bien quelques rares repas de dessinateurs [...] mais c'est tout¹⁰⁰⁹ ». Dans le milieu du dessin de presse, Christian Delporte note que, dans la presse politique, l'accès au métier est devenu plus complexe et donc les rédactions sont plus fermées, l'individualisme allant jusqu'à remplacer la solidarité de l'avant-guerre¹⁰¹⁰. Forton se rappelle au contraire qu'avec les « autres dessinateurs et scénaristes de la World Press, les relations en dehors du travail étaient très amicales et très agréables¹⁰¹¹ ». Les dessinateurs du *Coq Hardi* créent quant à eux le club des Têtes de Lard et se retrouvent chaque mois au restaurant¹⁰¹². On peut émettre l'hypothèse que les sociabilités profitent des nouveaux espaces de travail et qu'elles s'implantent donc plus aisément au sein des illustrés belges ou des illustrés modernes à l'instar de *Vaillant* et surtout de *Pilote* et *Hara-Kiri*. À *Tintin*, la rédaction en chef de Greg change la donne à partir de 1965 :

1009 P.L.G.P.P.U.R n° 20, *op. cit.*

1010 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, *op. cit.*, p. 851.

1011 Gérald Forton à Gilles Ratier, correspondance inédite, février 2010 [en ligne], *op. cit.*

1012 « Entretien avec madame Jolly », *Hop* n° 13, juin 1977, p.13.

Greg était un grand seigneur [...]. On était invités à aller au vernissage d'une expo, et alors la fin de ce vernissage se terminait par des petits groupes et Greg qui demandait si on venait manger ; on savait qu'on était invités, et on se retrouvait à 10-15 ou 5-6, c'était des moments de privilégiés. C'est toujours des moments extraordinaires¹⁰¹³.

À *Spirou*, « le paternalisme et l'esprit chrétien » dominaient l'entreprise de Charles Dupuis dès 1946 : en retour d'une forte proximité avec leurs ouvriers et employés, les dirigeants « bénéficient d'un attachement sincère et profond du personnel et des syndicats, qui permet d'éviter les conflits sociaux¹⁰¹⁴ ». L'arrivée d'Yvan Delporte en 1953 crée « une espèce d'animation permanente, une certaine complicité entre membres d'une équipe soudée » et permet d'amorcer une « vie du journal en famille¹⁰¹⁵ ». Entre les deux illustrés belges, la concurrence passe également par cette ambiance de rédaction et pas seulement par les conditions de travail, comme le souligne Hachel :

Mittei est passé de chez *Tintin* à *Spirou*, le passage a été difficile d'ailleurs pour lui financièrement. Simplement il m'a parlé de cette grande différence de mentalité et d'ambiance : *Spirou* était beaucoup plus familial et paraissait plus honnête, plus cordial¹⁰¹⁶.

Le travail conjoint n'empêche pas des groupes de se former à l'intérieur des rédactions. À *Spirou*, Franquin souligne la présence de plusieurs équipes « qui se formaient par affinités, avec des sortes de « ponts » entre chacune...¹⁰¹⁷ ». Chakir est plus ambivalent, qui parle de « clan » pour désigner le groupe formé par Gotlib, Giraud, Bretécher et Mandryka à *Pilote* :

Ils voulaient éliminer des gens comme Chakir, Martial, etc. Il y avait des clans, une volonté de régner, ils voulaient juger ensemble les dessins qui passaient, et qui ne passeraient pas...c'était inacceptable ! Une sorte de... quelque chose comme au temps de l'URSS [...] Moi j'étais isolé, tantôt parlant avec les uns, avec Gédé, Fred, Martial, avec quand même une connotation un peu catho ayant travaillé pour les journaux catholiques¹⁰¹⁸.

1013 Entretien avec Hachel, *op. cit.*

1014 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 309.

1015 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, *op. cit.*, p. 40.

1016 Entretien avec Hachel, *op. cit.*

1017 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, *op. cit.*, p. 40.

1018 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

Entre Chakir et Martial d'un côté, et la future équipe de *L'Écho des Savanes* de l'autre, il y a une différence de parcours professionnel qui peut s'interpréter comme une différence générationnelle bien que ces dessinateurs appartiennent tous à la génération des dessinateurs « modernes ». Alors que s'installe peu à peu dans chaque journal « une vie interne très intense, et [que] chaque rédacteur en chef définissait l'ambiance du journal¹⁰¹⁹ », certains individus s'adaptent plus ou moins bien à l'esprit du journal, une adaptation qui s'analyse souvent en termes de tradition ou de modernité tant par les dessinateurs se positionnant vis-à-vis de leurs confrères que, plus tard, par certains universitaires qui suivent l'analyse de Boltanski. Si Gotlib, Mandryka et Bretécher quittent *Pilote* pour fonder *L'Écho des Savanes* en 1972, c'est parce qu'ils espèrent pouvoir proposer quelque chose de plus novateur et adulte que l'illustré de Goscinny et Charlier ; à l'inverse, Martial ou Chakir sont perçus par une partie des rédacteurs comme pratiquant un dessin un peu trop classique et traditionnel pour participer au renouveau de l'illustré.

Cette question s'avère particulièrement flagrante dans le cas d'un journal à l'esprit très défini, comme *Hara-Kiri*, dont on a déjà évoqué l'équipe rédactionnelle très soudée, mais qui une fois formée ne s'ouvre guère aux nouveaux venus, comme l'explique Alain Dubouillon :

J'ai dû publier deux-trois dessins dans *Hara-Kiri* à l'époque, et ensuite j'ai vu que j'étais pas fait pour ça, que j'étais pas dans le truc. Beaucoup de dessinateurs n'y allaient pas, ils n'étaient pas dedans. Si on n'est pas dans l'esprit *Charlie-Hebdo*, *Hara-Kiri*, c'est difficile¹⁰²⁰.

Le discours de Jacques Cardon reprend celui de son confrère lyonnais :

Il y avait Topor, Gébé, Cabu...et pour la première fois j'ai rencontré cette équipe déjà formée malheureusement et c'était pas tout à fait mon humour, j'étais un peu sauvage et pas très déluré venant de ma Bretagne profonde. [...] Je me sentais pas à l'aise, l'équipe était faite, et j'ai vite compris que quand on arrive un peu de l'extérieur d'une équipe, l'équipe elle fait front pour qu'il n'y ait pas de parasite qui vienne s'ajouter sur leur territoire¹⁰²¹.

1019 Derib, *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 50, juin 1981, p. 8.

1020 Entretien avec Alain Dubouillon, *op. cit.*

1021 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

Les témoignages de Chakir, Dubouillon et Cardon posent tous la question de l'esprit et de l'humour qui définissent la participation à un journal et a des conséquences concrètes sur la pratique professionnelle. L'esprit d'un journal est donc un concept utilisé par les acteurs et un enjeu pour ceux-ci, de telle sorte que sa définition est mouvante en fonction des situations. Dans le cas d'*Hara-Kiri*, celui-ci est décrit comme une adhésion à une certaine forme de satire potache, qui consiste à rire cruellement de tout, y compris des collaborateurs du journal. On peut y voir le cadre de ce que Denis Saint-Armand et David Vrydaghs appellent une « conduite de vie », qui consiste à se conformer à « une gamme de comportements » plutôt qu'à obéir à des « principes esthétiques édictés par le groupe¹⁰²² ». Comme ils le remarquent,

le développement d'un mode de régulation implicite est inévitable et nécessaire dès qu'une communauté restreinte, toute anarchique qu'elle soit, décide de se réunir fréquemment. Cette conduite de vie permet en quelque sorte de définir certaines limites au sein du groupe et a également pour effet de renforcer les liens quand les relations entre agents ne posent pas de problème. Il est toutefois indispensable que les agents, au fur et à mesure des échanges, prennent quelque peu conscience des grandes lignes de la conduite de vie et de leurs enjeux, sous peine d'être écartés du groupe, symboliquement ou effectivement¹⁰²³.

C'est bien ce jeu de régulation que l'on peut retrouver à la rédaction d'*Hara-Kiri* autour d'un certain maniement de l'humour et qui apparaît quelques fois à *Pilote*. Dans ces cas précis, il est également le résultat d'une cooptation sociale entre pairs, laquelle est surtout issue de relations amicales.

Cette tension entre relations professionnelles et relations amicales reste toutefois une exception jusqu'à la fin des années 1960, où les rédactions demeurent dans l'ensemble des espaces de travail bien plus que des groupes ou des collectifs avec un esprit affirmé défini par ses collaborateurs. Certains journaux demandent certes d'adhérer au moins de loin à certaines valeurs – portées par le communisme ou le catholicisme – mais il s'agit là d'une ligne idéologique qui n'implique pas nécessairement de conduite de vie. Par exemple, les dessinateurs de la Bonne Presse comme Jobbé-Duval ou Le Rallic ne peuvent pas signer leur production dans des journaux accusés de

1022 Denis Saint-Armand et David Vrydaghs, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, juin 2008, n° 3.

1023 *Ibid.*

corrompre la jeunesse (comme ceux diffusés par Paul Winckler) sous peine d'être radiés des listes de l'éditeur ou même d'être excommuniés¹⁰²⁴ ; mais Jacques Cardon se rappelle qu'il était « accepté dans l'équipe » de *L'Humanité* et avait « les coudées franches » alors qu'il n'était pas affilié au Parti Communiste¹⁰²⁵. Les dessinateurs ont donc une certaine marge de manœuvre lorsqu'ils appréhendent l'esprit d'un journal auquel ils souhaitent collaborer et, se contentant d'une définition plutôt lâche, peuvent ainsi multiplier les participations.

Enfin, la complicité au sein des journaux est mise en scène plutôt qu'elle ne définit réellement le fonctionnement du groupe. De fait, c'est un autre trait commun entre les journalistes étudiés par M-E Thérenty et les dessinateurs de la fin de la période que de développer « une sociabilité qui se caractérise par des échanges linguistiques [...] et des manifestations extérieures de connivence et de complicité comme des éclats de rire¹⁰²⁶ ». À la rédaction de *Vaillant* et *Hara-Kiri* d'abord, puis de *Spirou* et de *Pilote* ensuite, les récits d'une telle complicité se multiplient, mais « cette sociabilité exhibée est peut-être trompeuse [...] dans la mesure où les témoins revendiqués se situent à l'intérieur même de cette sociabilité et où l'enjeu de la description de cette sociabilité fut très tôt d'être vendue comme distrayante et attractive¹⁰²⁷ » : elle devient en effet rapidement l'enjeu de certains articles de la rédaction où se mêlent les récits des dessinateurs et de leurs personnages¹⁰²⁸. Ainsi, dans *Écho-Dessin* André Galland rédige entre 1957 et 1960 une rubrique intitulée « blagues d'autrefois » puis « blagues d'atelier et brimades » où il illustre à grands renforts d'anecdotes la vie de dessinateurs de journaux dans l'Entre-deux-guerres et à la Libération.

Au regard de ces tensions récurrentes et de la difficulté à sortir du cadre professionnel, se met donc en place plus facilement une sociabilité mondaine qui sort largement du cadre des rédactions et des maisons d'édition. Roland Topor est ainsi particulièrement bien intégré dans le réseau intellectuel et artistique des années 1950 et 1960, tout comme Siné, qui rejoint par exemple le groupe de la 'Pataphysique en 1959 avec Boris Vian,

1024 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 109, hiver 2006, p. 23.

1025 Entretien avec Jacques-Armand Cardon, *op. cit.*

1026 M.-È. Thérenty, « Les « boutiques d'esprit » », art. cit.

1027 *Ibid.*

1028 *Fluide Glacial*, créé par Gotlib en 1975, pousse cette logique jusqu'au bout. L'unité du journal se joue autour des réunions de bouclage, « un rituel si légendaire, si incrusté dans l'image du journal, principalement à cause des graffitis dans les marges dont il fut l'occasion, qu'aucun lecteur à toute époque, ne peut le mentionner sans hocher la tête d'un air complice. Quel espèce de chaudron d'amour entouré de joie et de rire imagine-t-il ? » dans Bruno Léandri, *Nous nous sommes tant marrés : mes années Hara-Kiri et Fluide Glacial*, Fluide Glacial, Paris, 2015.

Jacques Prévert et Raymond Queneau comme parrains¹⁰²⁹. Goscinny reçoit pour sa part une société mixte à son domicile, dont bon nombre d'acteurs du monde de la presse et de l'édition : selon Henri Morez, il organisait près d'un repas par semaine, où se retrouvaient Sempé comme le rédacteur en chef de *Paris-Match*¹⁰³⁰. Mais pour la plupart des dessinateurs de l'échantillon, la sociabilité se joue surtout au sein des différents syndicats.

- *L'émergence d'un réseau binational de la bande dessinée*

À une sociabilité d'abord plutôt journalistique vient se superposer une sociabilité directement liée à la bande dessinée que l'on peut étudier grâce au dépouillement des trente-deux illustrés du corpus. En leur sein, se retrouvent en effet des personnalités liées à la fois au milieu du journalisme traditionnel et à la bande dessinée, à commencer par Goscinny (et donc *Pilote*) et Liquois (et donc les syndicats et *Vaillant*). À *Spirou*, selon Franquin, « Joseph Gillain aussi a été un puissant facteur de cohésion¹⁰³¹ ». Toutefois, il ne faut pas confondre les discours des dessinateurs qui mettent en avant les personnalités retenues par l'histoire de la bande dessinée façonnée par les bédéphiles à partir des années 1970 et les réseaux qui émergent à l'analyse. Ainsi, il semblerait que ce soit Érik qui ait le plus multiplié les relations de travail, bien qu'il ne soit pas le dessinateur le plus cité postérieurement. D'une manière générale, la somme des participations aux trente-deux illustrés du corpus permet de mettre en valeur les collaborations conjointes des dessinateurs à deux illustrés ou plus et ainsi de faire émerger un réseau tangible des illustrés.

Pour réaliser le graphe illustrant ce réseau, nous sommes d'abord partis d'un graphe bipartite, indiquant les liens entre deux types de sommets : les dessinateurs d'une part et les périodiques de l'autre. Pour simplifier la lecture et se concentrer sur les périodiques, les sommets de dessinateurs ont été retirés et n'ont ainsi été conservés que les illustrés. Pour cette analyse de réseau, nous étudions donc un graphe non-orienté où les sommets sont les trente-deux illustrés du corpus et où les liens correspondent aux dessinateurs qui ont publié conjointement dans deux revues (la ou les mêmes années). Le poids d'un lien entre deux sommets indique le nombre de dessinateurs qui ont collaboré à ces deux

1029 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul*, Volume 2, Bruxelles, Casterman, 2003.

1030 Entretien avec Henri Morez, *op. cit.* Il ne précise pas le nom du rédacteur en chef : il peut s'agir d'Hervé Mille, de Paul Chaland comme de Daniel Filipacchi.

1031 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, *op. cit.*, p. 40.

périodiques. En conséquence, seuls les dessinateurs qui ont participé à au moins deux illustrés sont pris en compte dans le graphe, c'est-à-dire la majorité d'entre eux.

Il s'agit de montrer, via les participations des dessinateurs à différents illustrés à des dates communes, les relations qui existent entre les périodiques : grâce à leur polyvalence, les dessinateurs construisent ainsi des liens qui révèlent les réseaux des publications illustrées dans les années 1950-1960. Le résultat est d'autant plus pertinent qu'il concerne l'ensemble des illustrés dépouillés : aucun d'entre eux n'est exclu de ce graphe (et donc, a fortiori, n'en exclut ses acteurs) [figure 4]¹⁰³². Certes, le réseau initial n'est pas complet puisqu'il existe d'autres périodiques et d'autres acteurs pendant la période et qu'une sélection a été opérée pour intégrer les dessinateurs au corpus (avec un seuil d'une participation de trois années minimum à un même périodique). Pour autant, cette sous-sélection donne l'occasion d'étudier un graphe complet ou connexe : aucun sommet n'est détaché de l'ensemble, il n'y a pas d'îlot sans aucune connexion avec l'extérieur. Pour le dire autrement, tous les périodiques du dépouillement sont connectés les uns aux autres.

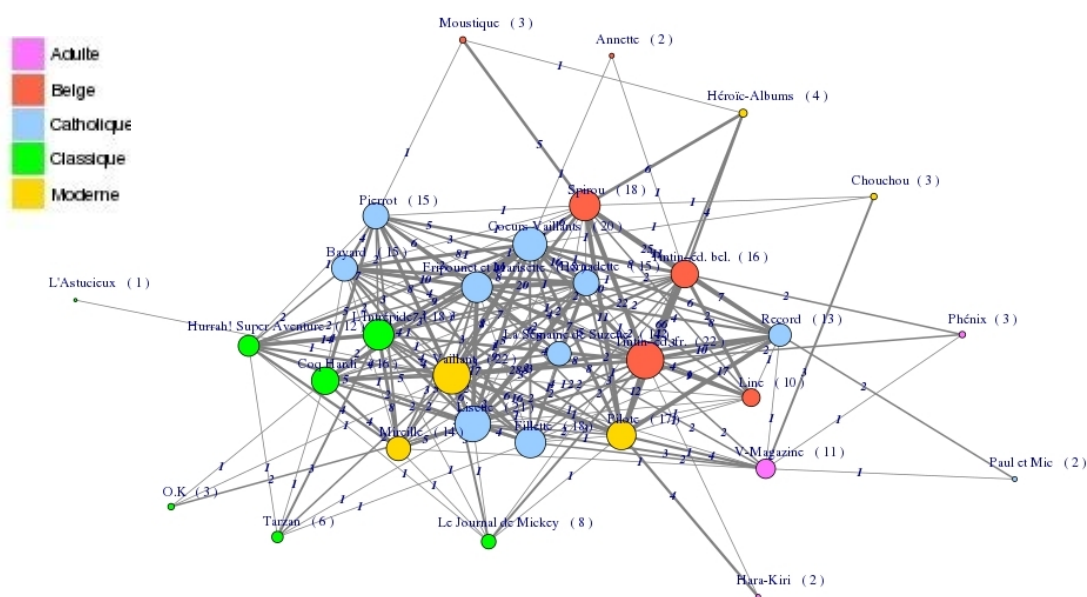


Figure 4: Réseau des illustrés, graphe complet sur l'ensemble de la période, centralité de degré

1032 L'analyse des réseaux se fonde sur la théorie mathématique des graphes – des fonctions mathématiques permettent de calculer des paramètres structuraux : centralités, densité, etc. – qu'il revient au spécialiste d'interpréter avec prudence et soin, afin d'éviter les contresens. Nous avons ajouté ici la dimension temporelle. Elle permet notamment de distinguer un état d'ensemble – atemporel – de l'évolution de la situation. Les paramètres mathématiques de centralité, etc. sont ainsi calculés pour toute la période ou pour une année, et il faut les comparer avec soin. Il faut faire en particulier attention à la position des sommets qui est calculée avec un algorithme et qui peut changer avec un autre algorithme ou d'autres paramètres : la position n'est pas déterminante dans l'analyse, voire trompeuse.

L'analyse de réseau confirme la classification empirique des illustrés proposée au début de ce travail : les attributs typologiques des sommets permettent bien de comprendre leur organisation générale. Plusieurs sous-groupes émergent dans ce sens, dont la cohésion s'analyse à la lumière de l'intensité et la densité de leurs relations entre eux en comparaison avec leurs relations extérieures. On peut alors faire jouer plusieurs variables sur les sommets (les périodiques).

La première est la centralité de degré, qui mesure le nombre de liens d'un sommet vers un autre sommet. Ainsi, si une revue a une grande centralité de degré, beaucoup de ses auteurs travaillent également dans d'autres revues, à l'instar de *Spirou*, *Tintin* ou *Cœurs Vaillants* [Figure 4]. Cela signifie à la fois qu'elle emploie beaucoup de dessinateurs et que ceux-ci sont actifs dans d'autres maisons, donc qu'elle permet à ses employés un meilleur placement sur le marché éditorial. La seconde variable est la centralité d'intermédiarité, qui permet de révéler quelle revue est au croisement de plusieurs communautés de dessinateurs qui sinon n'auraient aucun point commun¹⁰³³ [figure 5].

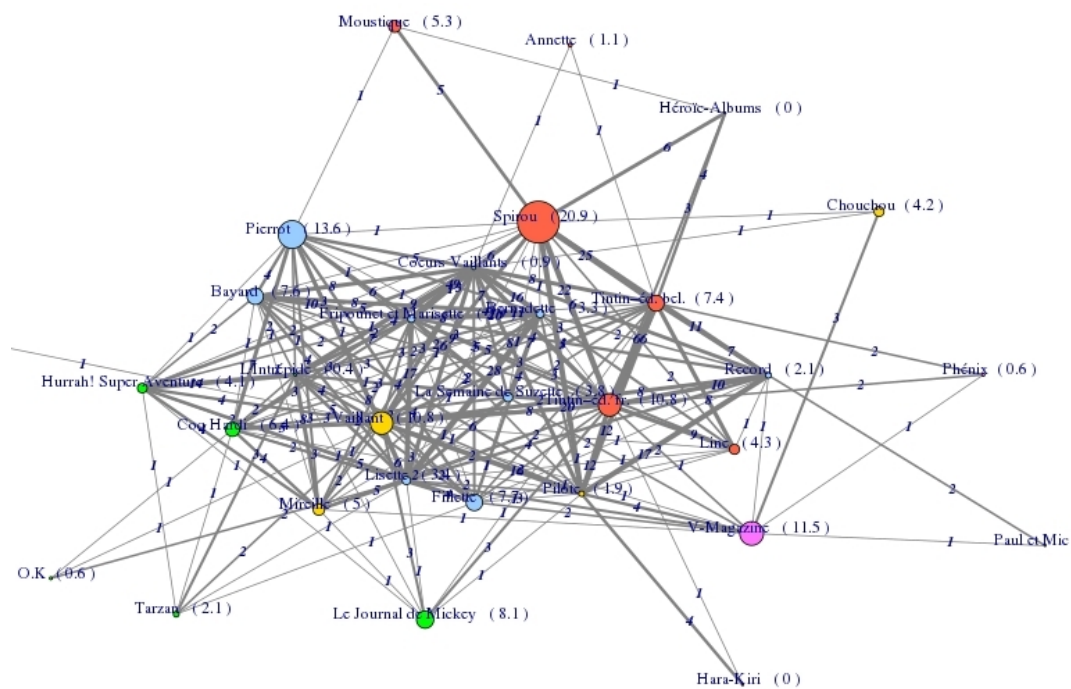


Figure 5: Réseau des illustrés, graphe complet sur l'ensemble de la période, centralité d'intermédiarité

1033 La centralité de degré est l'indicateur le plus simple : elle consiste à mesurer le nombre de liens qui passent par un agent. La centralité d'intermédiarité est un indice fondé sur le nombre de fois qu'un nœud est présent dans une géodésique, c'est-à-dire le nombre de fois qu'un agent est le plus court chemin entre deux autres.

Il est d'abord possible de regarder les centralités de degré sur le graphe complet [figures 4 et 6]. Un illustré moderne, *Vaillant*, deux illustrés catholiques, *Lisette* et *Cœurs Vaillants*, et un illustré belge, *Tintin* (édition française) émergent comme les illustrés les plus centraux sur toute la période. D'une manière générale, les illustrés dont le degré de centralité se situe entre 15 et 22 apparaissent comme des institutions indispensables au fonctionnement éditorial de la période, qu'ils soient reliés directement à un maximum d'illustrés ou qu'ils aient un rôle d'intermédiaire. À l'exception de *V-Magazine*, la plupart des illustrés « Adultes » se situent au contraire à la périphérie du système et resteraient à la marge s'il n'y avait pas d'intermédiation pour faire le relais.

Pour approfondir l'analyse, il faut faire émerger des sous-groupes cohésifs, voire des cliques, quand tous les membres d'un sous-groupe sont directement reliés les uns aux autres. Dans notre cas, les illustrés catholiques forment l'ensemble le plus cohésif. Plus généralement, en augmentant à 8 l'effectif des collaborations, on retrouve la typologie choisie en amont [figure 6]: les illustrés développent des liens entre belges, entre catholiques et entre américanisés (en réalité les Éditions Mondiales). Quand la relation dépasse le cadre de la typologie, elle est commerciale: les liens entre *L'Intrépide* (classique) et *Mireille* (moderne) s'expliquent parce qu'ils appartiennent tous deux aux Éditions Mondiales. C'est le cas pour les journaux ayant une position d'intermédiaires, à l'instar de *Vaillant*, *V-Magazine*, *Pierrot* ou *Spirou* dont la ligne éditoriale permet un recrutement plus large des dessinateurs [figure 5]. Si *Tintin* embauche plus de dessinateurs que *Spirou*, sa politique éditoriale est en effet moins ouverte que celle de son concurrent.

Sur ce graphe complet, deux types de sous-groupes apparaissent: d'une part des sous-groupes à la cohésion très forte et existant de manière plus ancienne (les illustrés catholiques, américanisés et belges) et d'autre part des sous-groupes plus dispersés, qui témoignent d'une évolution éditoriale plurielle (les illustrés modernes et adultes, plus souvent en position d'intermédiaires). La polyvalence des dessinateurs se joue au sein des sous-groupes historiques d'abord, avant de se diversifier vers les nouveaux titres. Si on replace cette analyse dans un cadre chronologique, il est donc possible de lire une évolution depuis une répartition qui, au début des années 1950 est géographique (Français versus Belges) et éditoriale (Fleurus versus La Bonne Presse versus Éditions Mondiales), jusqu'à une nouvelle répartition qui, à la fin des années 1960, s'organise par

genre. De même que la sociabilité des dessinateurs de bande dessinée vient s'ajouter aux logiques professionnelles antérieures, les illustrés spécialisés en bande dessinée créent eux aussi leur propre réseau, plus lâche, mais qui se concentre avant tout autour des titres modernes et belges.

Cette évolution est confirmée par une étude du réseau en coupes. Pour des raisons déjà évoquées au chapitre 2 et afin de représenter un maximum d'illustrés sur le graphe, ce sont les dates de 1949, 1958 et 1967 qui servent de point d'ancrage à cette vue en coupe.

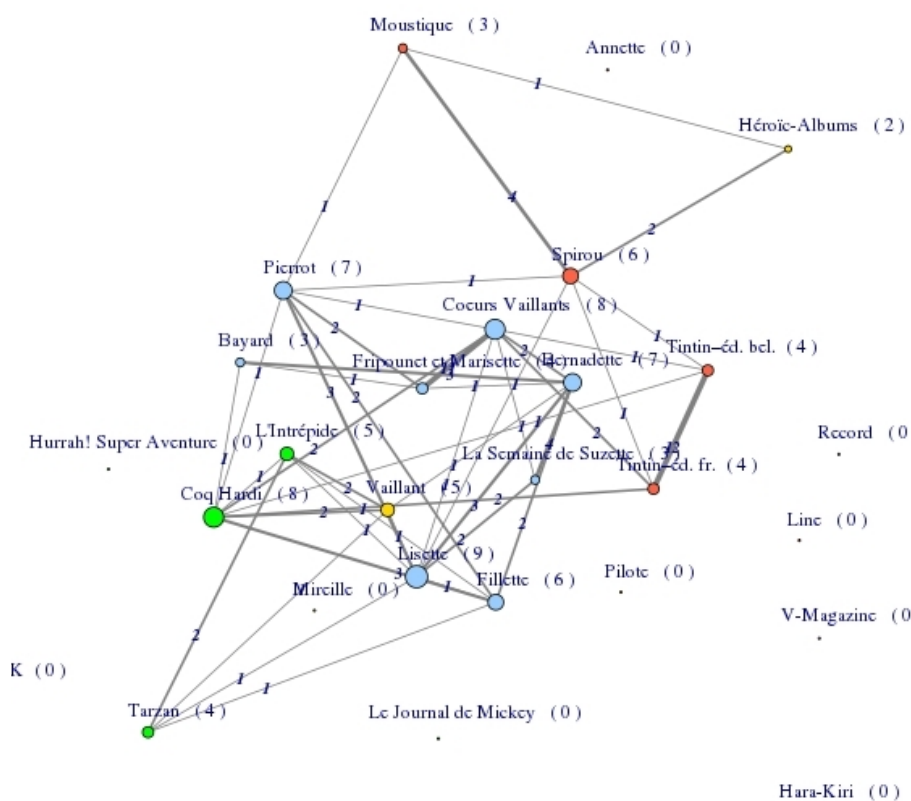


Figure 7: Réseau des illustrés, coupe en 1949, centralité de degré

En 1949 [figure 7], les illustrés catholiques n'ont presque aucun lien avec les illustrés belges : Eddy Paape et Étienne Le Rallic sont parmi les seuls à faire le lien [figure 8]. La répartition est donc d'abord binationale, pour preuve l'inscription d'*Héroïc-Albums* dans le réseau belge uniquement. D'ailleurs, alors que les dessinateurs de l'édition française de *Tintin* sont publiés dans de nombreux autres journaux français, c'est largement moins le

d'une maison d'édition. Cette répartition est bien plus visible en Belgique qu'en France, où les échanges sont plus fréquents. En conséquence, les sociabilités sont elles aussi nationales et fortement liées à un type d'employeur.

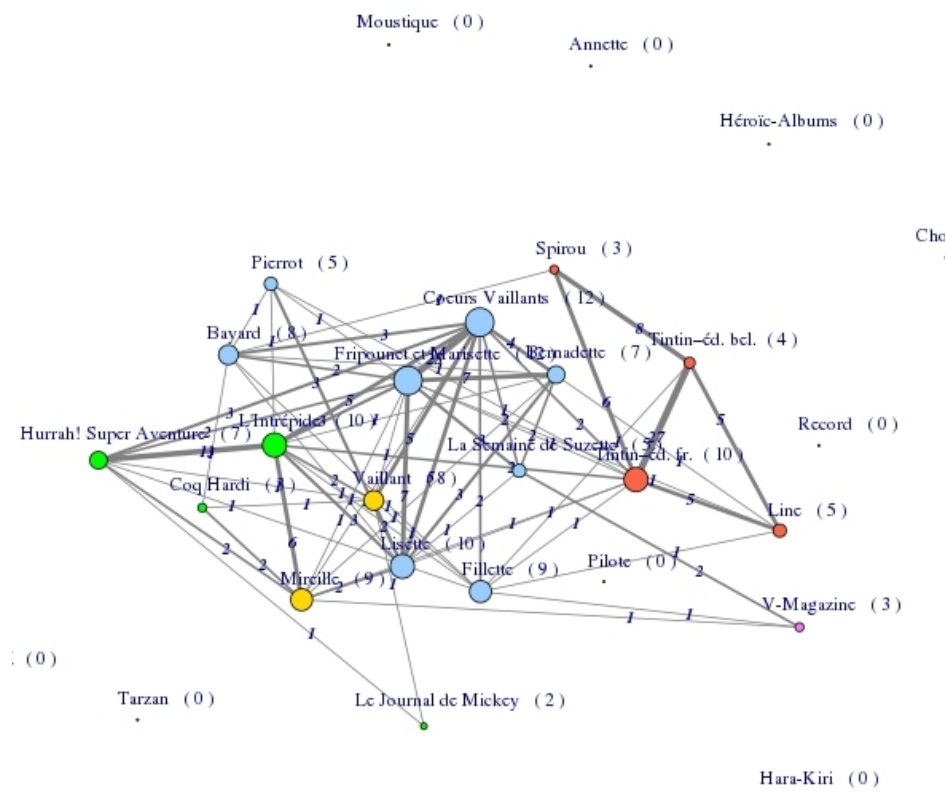


Figure 9: Réseau des illustrés, coupe en 1958, centralité de degré

En 1958 [figure 9], beaucoup plus de liens apparaissent : c'est la date où le plus grand nombre de dessinateurs sont actifs et où le nombre de périodiques est plus important, augmentant ainsi la densité des sommets. Les sommets les plus centraux demeurent les illustrés catholiques français d'une part et ceux appartenant aux maisons d'édition belges d'autre part, l'ensemble cumulant encore la majorité des dessinateurs. Dans ce système binational et éditorial, les journaux modernes *Mireille* et *Vaillant* commencent toutefois à assumer une position d'intermédiation un peu plus claire aux côtés des illustrés catholiques, d'autant que, contrairement à ces derniers, ils multiplient les liens avec d'autres types de journaux que le leur, annonçant un décloisonnement progressif. Ainsi *Mireille*, où Jean-Claude Forest a travaillé, fait le lien entre *Hurrah*, *L'Intrépide* et *Coq Hardi* d'une part et *V-Magazine* de l'autre, alors que ce sont des illustrés qui n'ont éditorialement rien en commun. En Belgique, les liens entre *Spirou* et *Tintin* se sont largement renforcés pendant la décennie. En d'autres termes, les contacts entre des

dessinateurs exerçant dans des maisons d'édition et des types d'illustrés différents deviennent plus fréquents. Par ailleurs, l'implantation française de *Tintin* s'impose comme un facteur de rapprochement entre les deux pays. Certaines collaborations binationales dépassent même la dizaine d'année, ainsi du Français André Jolly (Érik) qui participe à *Tintin* et à *Cœurs Vaillants* de 1949 à 1965 [figure 10].

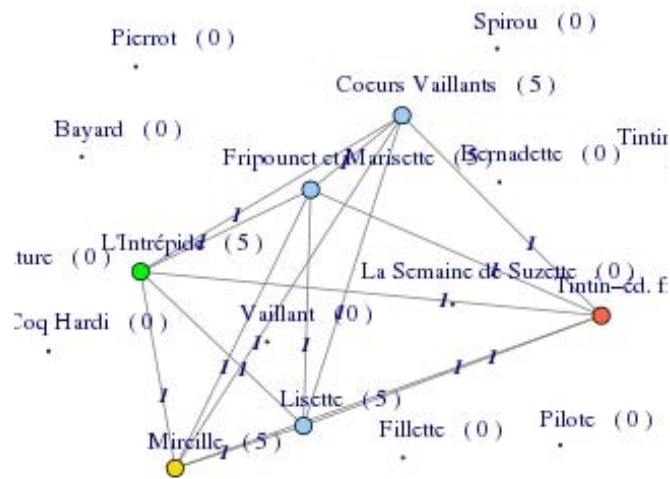


Figure 10: Réseau d'Erik en 1958, centralité de degré

En 1967, il y a moins de liens entre différents sommets que pour les années précédentes ; en revanche, ceux-ci sont plus intenses et donc les effectifs plus élevés [figure 11].

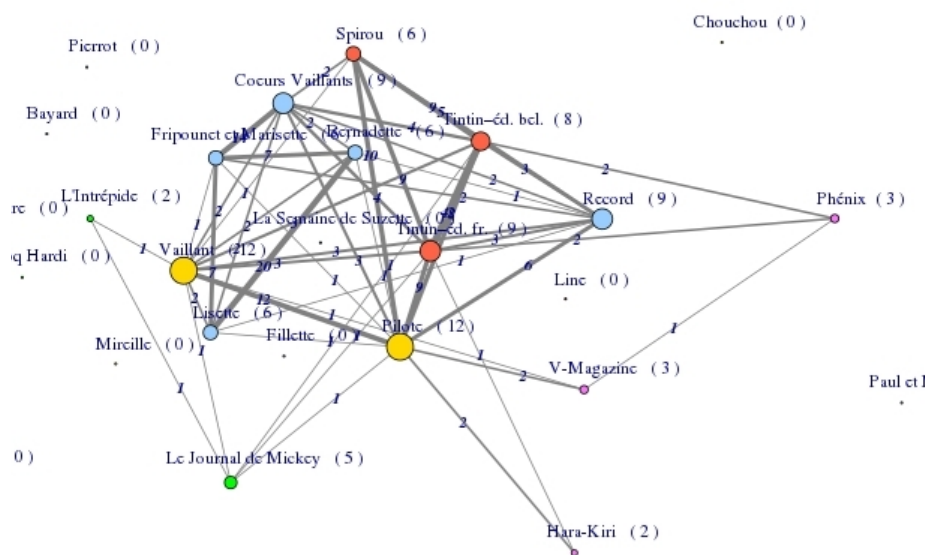


Figure 11: Réseau des illustrés, coupe en 1967, centralité de degré

débouché auto-suffisant pour un certain nombre de dessinateurs, encourageant certainement moins les relations internationales ou inter-générationnelles.

En 1967, les hebdomadaires belges et français ont largement changé la formule de leur illustré, proposant une présentation plus moderne, des histoires moins enfantines et une place plus importante pour la bande dessinée de qualité et une nouvelle forme de dessin d'humour : il semble donc bien que c'est la politique éditoriale vis-à-vis de la présentation du dessin et de la bande dessinée qui, à la fin de la période, décide de l'organisation sociale des collaborations dans les illustrés. C'est à cette logique efficace sur le marché que *Record* essaye de se greffer. Cette nouvelle dynamique intègre désormais de manière plus évidente *Hara-Kiri*, *Phénix* et *V-Magazine* (qui commence à publier *Barbarella* plutôt que des dessins de « petites femmes »), des illustrés adultes et bédéphiles qui proposent de nouvelles productions dessinées ou une réflexion sur celles-ci. Pour les dessinateurs, cela signifie qu'il est désormais possible de multiplier les relations sociales et professionnelles non plus seulement en fonction du lieu d'embauche mais aussi en fonction du type de dessin produit et dans lequel ils se reconnaissent ; la profession de dessinateur connaît donc une forme de sectorisation qui n'est plus nationale ni éditoriale, mais directement liée au dessin d'humour et à la bande dessinée. Ce n'est qu'alors que l'émergence d'un espace franco-belge du dessin peut vraiment s'observer, et encore reste-t-il limité à la fin de la période, les stratégies commerciales comme individuelles continuant à différencier les deux espaces¹⁰³⁵.

4.1.3. C'est un joli nom, camarade

- *Un militantisme professionnel*

Les différentes luttes syndicales ont permis aux dessinateurs de s'organiser à la fois en tant que collègues et en tant que « camarades ». Ce dernier terme est utilisé dans le courrier du SDJE dès 1946. Il semble que son usage soit assez usuel au sortir de la guerre pour ne pas traduire de connotation communiste évidente et il permet de véhiculer à la fois le vocabulaire de la lutte et celui de l'amitié. Ce sont ces deux registres qui donnent à appréhender l'importance que revêt le réseau syndical pour les acteurs de l'époque, y compris et surtout ceux de l'échantillon : tout comme l'observent Mario Diani et Doug Mac Adam, l'action collective trace les contours d'une identité de mobilisation,

1035 B.-O. Dozo et F. Preyat, « La bande dessinée francophone belge au présent », art. cit.

grâce à laquelle sont désignés les amis, les confrères et les ennemis¹⁰³⁶. De fait, l'engagement au sein de l'UADF ou du SDJE, en porte-à-faux avec le syndicat des éditeurs ou celui des journalistes, implique « des arbitrages entre identités et réseaux concurrents » et « reconfigure à son tour le réseau¹⁰³⁷ » et donc la définition du groupe professionnel. L'organisation syndicale est peut-être l'espace de sociabilité le plus pertinent à étudier dans le cas des dessinateurs. Il nous donne en effet à lire la mise en place d'un réseau où les amitiés et les collaborations sont configurées en fonction du milieu professionnel. Celles-ci reprennent donc l'ensemble des facteurs observés jusqu'ici dans les relations individuelles et de travail.

Au sein des syndicats, le vocabulaire est celui de la confraternité et du militantisme professionnel et non politique : il s'agit de mettre en place des stratégies pour pouvoir travailler ensemble dans de bonnes conditions. A-E Marty l'évoque à la rentrée 1959 :

Des camarades [...] ont émis à ce sujet des vœux contradictoires. Les uns désirent qu'en ce temps de sévère lutte pour l'existence, nous nous penchions avant tout avec sérieux sur les questions sociales et corporatives ; d'autres au contraire, voudraient que ces réunions prissent, ou reprissent, un côté bon enfant et qu'on y soit tout au plaisir de se revoir entre bons copains¹⁰³⁸.

Et de rappeler que les statuts de l'UADF prévoient à la fois de protéger la profession et « d'établir entre tous les membres des liens et des habitudes de bonne confraternité ». Marty propose alors de dédier moitié des séances à une partie récréative pour que chacun apprenne à mieux se connaître :

Une excellente innovation a été de prier tous les nouveaux de se lever successivement en nous disant leur nom ; nous avons négligé de le faire ces derniers temps, il faudrait reprendre cette tradition¹⁰³⁹.

Dans cet esprit, les réunions mensuelles de l'UADF et du SNAD sont désignées sous l'épithète de « réunions amicales » tandis que le bureau du SDJE appelle à « conserver un contact confraternel » en se réunissant « le premier mercredi de chaque mois, à l'heure de l'apéritif du soir [...] à la maison des journalistes, rue du Louvre¹⁰⁴⁰ ». En 1946, Joseph

1036 Mario Diani et Doug McAdam (eds.), *Social movements and networks : relational approaches to collective action*, Oxford, Oxford University press, 2003.

1037 Claire Lemercier, « Analyse de réseaux et histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2005, n° 52, n° 2, p. 88-112.

1038 A.E. Marty, « Camaraderie », *Écho-Dessin* n° 72, janvier 1959, p. 1.

1039 *Ibid.*

1040 *Ibid.*

Pinchon recommande à Auguste Liquois un jeune dessinateur, le « syndicat étant fait pour [s']entraider entre camarades¹⁰⁴¹ » ; et Bourlès rencontre lui-même Liquois dans une réunion syndicale, qui lui conseille de se présenter à *Vaillant*¹⁰⁴². Parmi les recommandations qu'il émet pour faciliter la camaraderie au sein de l'UADF, Marty propose aussi aux dessinateurs d'amener « le plus souvent possible des spécimens de leurs travaux », afin de connaître la « manière » des dessinateurs en plus de leurs noms¹⁰⁴³ : la camaraderie est bien corporative. De manière en apparence plus anecdotique, chaque année, à l'occasion de l'assemblée générale de l'UADF, un récit du banquet qui a réuni les dessinateurs vient compléter le compte-rendu officiel ; et le fascicule syndical accueille parfois des petites annonces de dessinateurs qui cherchent, qui un studio, qui du travail, ou qui font part d'un heureux ou triste événement. À partir de décembre 1966, un bureau de permanence est même mis à disposition par le ministère des affaires culturelles pour les deux syndicats dans le 8^e arrondissement parisien, 9 rue Berryer : le SDPE et le SNAD tiennent leur permanence le jeudi après-midi¹⁰⁴⁴. Syndicalisme et confraternité sont bien mêlés et parfaitement illustrés par le terme de camaraderie. Les récits des dessinateurs vont dans ce sens, ceux-ci rejoignant le syndicat parce que c'est un intermédiaire indispensable dans l'organisation du travail et un lieu de sociabilité à part entière. Certains, comme Daufresne, n'y voient qu'un endroit où ils ont « plutôt connu des amis qu'autre chose¹⁰⁴⁵ » ; Soleillant se rappelle également que « c'était très sympa [...] c'était bien agréable », tout en obtenant sa carte de presse grâce à son engagement. Bien qu'elle dresse d'elle-même un portrait de dilettante, elle n'en produit pas moins une page de conseils humoristique sur la confection d'une cocotte de « dessin français » à l'intention des dessinateurs des illustrés, s'impliquant donc dans les combats du syndicat auquel elle a adhéré¹⁰⁴⁶.

Le registre des discours indique toutefois que ce réseau confraternel, loin d'être fondé seulement sur l'entraide directe, ne se serait pas formé sans la conscience d'une lutte commune qui domine les discours : Le Goff parle d'un « combat » qui a commencé tard « faute de combattants » tandis que Ribera se rappelle « s'être battu » avec Raymond Poïvet. Cet état des faits est directement lié aux revendications politiques et sociales des

1041 Archives Pierre Le Goff, SDJE, Lettre de Joseph-Porphyre Pinchon à Auguste Liquois, 27/06/1946.

1042 *Hop* n° 45, janvier 1989, p.9.

1043 A.E. Marty, « Camaraderie », *Écho-Dessin* n° 72, janvier 1959, p. 1.

1044 « Information », *Écho-Dessin* n° 132, décembre 1966, p. 1.

1045 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

1046 Entretien avec Claude Soleillant, *op. cit.*

Trente Glorieuses et à la montée du Parti Communiste en France comme en Belgique. À Roland Garel, en 1947, on demande d'abord s'il a collaboré, puis on lui indique qu'il doit se syndiquer pour pouvoir travailler¹⁰⁴⁷ : à la Libération, le militantisme professionnel reste lié aux grands partis politiques et aux avancées sociales portées par le CNR. À ce titre, il est bon de rappeler que l'inscription à la sécurité sociale, une des priorités majeures du syndicat, s'appuie sur le programme du CNR qui comprenait la réalisation du plan complet de sécurité sociale, étendu à l'assurance maladie, aux allocations familiales et à la retraite¹⁰⁴⁸. La CGT, réunifiée depuis 1943, participe elle aussi pleinement aux négociations d'après-guerre, s'appuyant sur le programme du CNR ; et le parti communiste, premier parti de France, impose une partie de son vocabulaire politique, y compris son antiaméricanisme que l'on retrouve dans certaines demandes protectionnistes des dessinateurs. Bien que les dessinateurs syndiqués s'accordent avant tout sur une culture syndicale commune minimum, qui reste toujours de l'ordre du militantisme professionnel, certains des dessinateurs – à l'instar d'Arnal – ont un engagement communiste lié à leur parcours politique. Ribera, fort de l'expérience politique espagnole, le rappelle :

J'ai toujours eu le long de ma carrière une activité syndicale. Dès le début j'ai ressenti le besoin d'être au sein d'un syndicat pour être défendu. À l'époque où le syndicat des dessinateurs de presse n'existait pas, j'ai essayé de me défendre seul¹⁰⁴⁹.

Quant à Garel au sein de la CFTC ou Cardon de la CGT, ils militent dans des organisations syndicales qui sont aussi politiques. Cette dissension explique probablement certaines des crispations qui opposent Le Goff, plutôt à droite selon Chakir, à Garel, et, d'une manière générale, à l'ensemble des communistes ou des militants de gauche qu'il lui est donné de fréquenter. Le Goff minimise toutefois ces désaccords politiques, soit en mettant en avant les préjudices subis par le syndicat, soit en dénonçant l'opportunisme de ces camarades, c'est-à-dire en privilégiant une explication dans le cadre plus restreint de la corporation :

Le premier qu'on a viré, c'est Mandryka. On a fait une exposition [de bande dessinée] avant tout le monde en 1969 avant la démolition des Halles... [...] Mandryka il vient : « Je viens vendre *l'Humanité* »... Je lui ai pris ses trucs [ses journaux], je lui ai dit

1047 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 110, mars 2007, p. 32.

1048 R. Mouriaux, *Le syndicalisme en France depuis 1945*, op. cit.

1049 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 41, septembre 1979, p. 25.

« T'es pas venu là pour vendre tes trucs, casse-toi », après il est parti, il nous a foutu la paix [...]. Garel c'était un cas. Il était pas antipathique comme garçon. Mais par le fait qu'il travaillait à temps complet à *France-Soir*, ça l'avait fait se gonfler et il avait été obligé d'adhérer à la CFDT puisque que *France-Soir* était CFDT. [...] Garel nous faisait tellement de cinéma, en disant « c'est moi la CFDT »... Nortier et Poïvet, Josse... il n'y a que Dupuis qui n'a pas voulu le virer. Mais Dupuis ce qui l'intéressait, c'était de voir s'il pouvait s'infiltrer avec Garel pour trouver du boulot. [...] Garel, il faisait son cinéma, il portait préjudice, alors on a décidé de le virer. Dupuis est parti tout seul, de son propre gré¹⁰⁵⁰ ...

- *Tensions syndicales*

Le militantisme des dessinateurs, pour professionnel qu'il soit, hérite de la culture politique de ses acteurs. Les tensions, rivalités et complicités qui existent en son sein s'expliquent en fonction de cette double configuration politique et professionnelle. Tout comme dans l'ensemble de l'organisation de la profession, le syndicat s'appuie sur une base intergénérationnelle. Une place prépondérante est laissée à l'ancienneté, comme Joë Bridge l'affirme en première page d'*Écho-Dessin*, en citant les noms des fondateurs du SDJE et de l'UADF :

C'est à notre union solide, à la ténacité et au courage, jamais lassés, de nos organisations syndicales et amicales que nous devons, après dix ans de luttes qui paraissaient à beaucoup sans espoir, ces résultats décisifs et encourageants : ne l'oublions jamais ! Merci qui ? Galland, merci Dansler, Saint-Ogan, Monnier, Rojac ! J'en passe...et des meilleurs. Ce sont ces bons bergers qui vous ont conduits vers un mieux-être qui s'améliorera encore¹⁰⁵¹ !

Dans ce discours, ce ne sont pas seulement les chefs de file qui sont célébrés nommément mais aussi l'union de l'ensemble des dessinateurs ; toutefois, les nouveaux dessinateurs restent en retrait. La lente évolution de la définition du métier, qui se traduit par un moindre attachement au statut d'indépendant, s'explique par un changement générationnel très progressif dont Le Goff témoigne :

Saint-Ogan et son frère, ils étaient déjà âgés. Si vous voulez, c'était folklorique. [...] Il y a certains dessinateurs qui étaient de la génération précédente à moi qui ne

1050 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

1051 Joë Bridge, « Quelques bonnes nouvelles pour les dessinateurs de journaux », *Écho-Dessin* n° 10, octobre 1957, p. 1.

voyaient pas l'intérêt d'être salariés, ça faisait bien d'être indépendant, de travailler chez soi, ça leur traversait pas obligatoirement l'esprit...[...] C'est un état d'esprit de la génération précédente. Mettons Rigot à part parce qu'il a été à cheval sur deux¹⁰⁵².

Les discussions d'*Écho-Dessin* autour de la rupture générationnelle concernent donc, outre les différentes pratiques du dessin, les différentes manières d'organiser le syndicat et les luttes à mener. Les membres historiques du syndicat ont bien conscience de cette dissension. Marty le souligne dans un « appel aux jeunes », rappelant à ces derniers qu'« il y a des questions intéressantes particulièrement votre génération, tant au point de vue pratique et social de votre entrée dans la carrière qu'au point de vue des conceptions artistiques¹⁰⁵³ ». Gérard Puentes demande quant à lui :

N'allez pas encore dire que ce syndicat est celui de l'autre génération. Prenez la relève, les anciens ont fait leur travail et du bon travail. Eux aussi ont eu leurs rêves et leurs enthousiasmes ; à vous de concrétiser les vôtres¹⁰⁵⁴.

Mais cette relève, on l'a vu, se concrétise rarement au sein de l'UADF/SNAD : le développement du SDJE/SDPE puis la création du SDP impliquent un renouvellement des structures en même temps qu'un renouvellement générationnel. La création du SDP en 1969 ne met toutefois pas complètement à l'écart les générations précédentes : certes, les « Anciens » disparaissent, mais les « Classiques » gardent leur place à côté des « Jeunes », comme le remarque ironiquement Le Goff :

Un jour, avant Mai 68, Robert Rigot me téléphone « Dis donc, il y a une bande de jeunes qui viennent semer la merde... » Une bande de jeunes : il y avait Poïvet qui avait déjà cinquante et quelques années, Nortier qui en avait 45... je vais à l'assemblée, et là Poïvet a été nommé président, Nortier vice-président, Garel était secrétaire et moi j'étais resté secrétaire adjoint¹⁰⁵⁵.

Par ailleurs, le ton relativement agressif adopté par Le Goff pour parler de ses « camarades » du syndicat semble remettre en question l'utilisation de ce terme et signale l'existence de tensions qui dépassent largement le cadre générationnel et concernent l'organisation du combat et la participation des dessinateurs à celui-ci. Dans les pages d'*Écho-Dessin*, les adhérents de l'UADF/SNAD sont souvent rappelés à l'ordre par

1052 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

1053 A.-E. Marty, « Appel aux Jeunes », *Écho-Dessin* n° 84, mars 1960, p. 1.

1054 Gérard Puentes, « Monologue pour une jeunesse défunte », *Écho-Dessin* n° 121, juillet 1964, p. 2.

1055 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

le bureau du syndicat parce qu'ils ne payent pas leur cotisation et ne participent pas suffisamment aux prises de décision. Ces récriminations peuvent également être personnelles. Dès 1946, Joseph Pinchon répond du mieux qu'il peut aux accusations de Liquois, agacé par son absence à une des premières réunions du SDJE :

Vous me dites que je n'ai pas « cru devoir venir » à notre dernière réunion. Soyez avant toutes choses convaincu qu'il n'en est rien et que si à mon vif regret je n'ai pas pu assister à la séance intéressante que vous présidiez, c'est parce que cela ne m'a pas été possible [...]. J'ai adhéré à votre syndicat parce que j'estime que nous devons nous soutenir tous et nous entraider entre camarades. Si j'avais voulu, comme vous sembleriez presque l'insinuer, faire bande à part, je n'aurais pas sollicité mon admission parmi vous¹⁰⁵⁶...

Joseph Pinchon rappelle en fait dans sa lettre les principes du syndicat, justifiant ainsi sa présence dans ses rangs. Liquois tente en fait de maintenir une cohésion qui peut aisément s'effriter, d'autant plus aisément que les garanties individuelles d'un dessinateur peuvent l'éloigner de la cause commune. Dans les années 1960 (puis 1970), ces tensions se focalisent particulièrement sur Pierre Le Goff, président du SDP à partir de 1969 et qui ne laisse aucun des enquêtés indifférents. Jean Chakir évoque un trio « un peu agaçant » : Le Goff, sa femme et son chien¹⁰⁵⁷ ; Nicole Constant les décrit lui et sa femme comme sa « terreur¹⁰⁵⁸ ». Quant à Ribera, il ne mâche pas ses mots :

Le Goff était un fasciste qui s'ignorait – il avait une façon d'imposer son point de vue que je connaissais très bien parce que j'ai connu les franquistes. Ils ont une façon tellement claire et nette, que même en le voyant de loin je l'ai su. J'ai travaillé avec lui parce que c'était le seul syndicat, et je pense que ma façon de voir les choses a empêché sa façon fasciste de faire les choses¹⁰⁵⁹.

Sans aller aussi loin dans son analyse politique, Jean Chakir se rappelle quant à lui que l'avocat choisi par le président du syndicat, Maître Grelard, « avait des boutons de manchette avec des fleurs de lys...[...] Royaliste. Il était de droite en tout cas, comme Le Goff¹⁰⁶⁰ ». Ribera, à l'instar de Mandryka, Dupuis ou Garel, finit par quitter le syndicat :

1056 Archives Pierre Le Goff, SDJE, Lettre de Joseph Pinchon à Auguste Liquois 13/06/1946.

1057 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

1058 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.*

1059 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

1060 Entretien avec Jean Chakir, *op. cit.*

Y a eu une réunion dont je me rappelle très bien, parce que ça a été la dernière. Je me rappelle que c'était avenue des Champs Élysées. Je n'étais pas d'accord avec ce qu'il disait [Le Goff], il a dit « si tu n'es pas d'accord, tu t'en vas, sinon j'appelle la police ». J'ai sauté comme un cabri : « Pas de menace, pas de police, si tu veux discuter on peut le faire à deux, mais pas avec la police. Et comme je vois à quel point tu es près de la police, au revoir les copains, bonne chance, et méfiez-vous de ce dictateur en puissance¹⁰⁶¹. »

L'expérience politique de Ribera déteint bien sûr sur son analyse politique de la situation ; pour autant, quand Pierre Le Goff fait la liste des dessinateurs « virés » de son syndicat, on est tenté d'y voir une réaction qui relève de l'ordre du règlement de compte autant personnel que politique.

Les sociabilités des dessinateurs s'organisent en différents pôles qui sont toujours liés à la réalité professionnelle du métier, même dans le cadre de relations amicales : une tension persiste toujours entre les relations professionnelles – qui prévalent – et les relations amicales. À l'échelle individuelle comme au sein des rédactions, des maisons d'édition et des syndicats, on retrouve cette tension due à la confraternité, qui mêle le vocabulaire de la camaraderie à celui du travail et achoppe souvent sur des différences générationnelles ou des concurrences professionnelles. En définitive, les relations de travail restent plutôt interindividuelles : ces espaces sont avant tout ceux d'un travail en commun plutôt que le lieu d'émergence d'un collectif à l'identité très marquée. À l'intérieur des syndicats, ce balancement est d'autant plus visible que s'y développent des considérations militantes qui ajoutent aux affinités et rivalités dues aux préférences personnelles et à la concurrence économique les possibles désaccords politiques. Ces considérations sont autant de limites à l'unité de la profession et donc aux revendications de celle-ci.

Les relations sociales se renforcent surtout pour les dessinateurs de journaux, qui s'affirment de plus en plus comme un groupe professionnel. Ceux-ci profitent de nouveaux cadres de sociabilité grâce aux collaborations plus fréquentes, à l'émergence de nouveaux lieux de travail et à la lutte unificatrice menée par le SDJE/SDPE, autant de changements qui sont concomitants à la pratique de la bande dessinée. À partir des années 1960, celle-ci – ainsi que la pratique du dessin d'humour – devient en effet aussi importante que les logiques éditoriales et nationales pour comprendre la construction

1061 Entretien avec Julio Ribera, *op. cit.*

des réseaux sociaux et professionnels. Pour autant, au regard des relations sociales, la cohésion des dessinateurs ou d'un groupe de dessinateurs n'a rien d'évident à la fin des années 1960, de telle sorte qu'ils se présentent en ordre dispersé devant le jugement extérieur.

4.2. La réputation

En se construisant en groupes professionnels distincts dans lesquels ils évoluent socialement et professionnellement, les dessinateurs n'offrent pas un seul angle d'attaque au regard du public. Leur reconnaissance par autrui est donc multiple : liés étroitement à la presse et à la bande dessinée, ils pâtissent de la mauvaise réputation d'un métier associé à la culture de masse ; organisés en différents groupes professionnels, ils mettent malgré tout en avant la qualité de leur travail et, avec l'aide des syndicats, développent prix et salons pour mieux se faire connaître. Comme l'explique Howard Becker, la réputation loin d'être liée à la qualité des acteurs et de leurs œuvres, obéit plutôt à des logiques sociales contingentes¹⁰⁶². La question de leur réputation vient donc se poser en complément des luttes sociales que les dessinateurs mènent pendant la période, puisque la reconnaissance de leurs droits en tant que salariés ou indépendants dépend également du regard que portent sur eux le public et les pouvoirs publics.

4.2.1. Le mépris social

- *La mauvaise réputation*

Parmi leurs discours récurrents, les dessinateurs de l'échantillon sont nombreux à se plaindre d'avoir subi une forme de mépris social, un ressenti partagé que l'on peut donc tenter d'objectiver. Selon Philippe Kaenel, les dessinateurs du XIX^e siècle connaissaient déjà celui-ci. Caractérisée au siècle dernier par sa polyvalence et son caractère professionnel « la pratique de l'illustration reste systématiquement méprisée et déniée, même par les illustrateurs, qui ne souhaitent pas s'identifier à l'image de l'artiste « commercial » et « industriel¹⁰⁶³ ». Le dessinateur-illustrateur manie le burin et le crayon, non la plume ou le pinceau ; le but avoué de ce métier et de gagner sa vie, pas d'exprimer une « idée ». Bref, le dessin est moins un art « mineur », mais compris dans la

1062 H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 348 et sq.

1063 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, op. cit., p. 326.

hiérarchie des arts, qu'un artisanat, un savoir-faire, et ce d'autant plus que l'illustrateur est le plus souvent au service d'un auteur. Ce trait est renforcé par la technique inhérente à la pratique du dessin, considérée comme moins difficile à maîtriser que la peinture ou la sculpture qui viennent ensuite dans la formation des artistes.

Pour Kanel, les années 1900 signent une période positive pour le dessin, alors que la critique souligne enfin « la spécificité et la dignité de cette pratique, son “génie” propre, par rapport à la peinture¹⁰⁶⁴ ». De fait, l'illustration de luxe ou, du moins, à destination des adultes, semble avoir vraiment acquis des lettres de noblesse, à l'instar des illustrations de Jacqueline Duhême pour *Elle*. Les commentaires accompagnant ses dessins sont un bon exemple de l'évolution possible du discours critique portant sur le dessin. Alors que, en 1961, ses dessins reportant son séjour chez les Kennedy était qualifiés d'« images minutieuses et exactes comme des miniatures, à l'intention de Caroline Kennedy (et de tous les enfants trop petits pour lire les journaux)¹⁰⁶⁵ », elle n'est plus qualifiée d'illustratrice enfantine quand elle suit le Pape en Terre Sainte du 4 au 6 janvier 1964¹⁰⁶⁶. Publiés près de trois mois après l'événement, ses dessins ne servent pas de complément à des reportages écrits – de fait, le voyage de Paul VI a déjà été reporté dans le *Elle* daté du 3 janvier. C'est un travail à part entière, comme le souligne la rédaction, fière de son « *Paporama* » :

Jacqueline Duhême a suivi le pape. Elle a vu les foules, le ciel, les églises, les paysages. Elle a vu la joie, le ravissement, l'enthousiasme. Et comme ces imagiers des temps anciens qui racontaient avec leurs pincesaux et leurs couleurs les prodigieux événements qu'ils traversaient, elle a peint pour vous. [...] Ouvrez donc ces pages, et regardez.

Les gouaches et les aquarelles de Jacqueline Duhême révèlent des influences qui remontent à la tradition médiévale et révèlent des accents fauvistes appris dans l'atelier de Matisse ; elle met par ailleurs en image des textes poétiques, à la valeur littéraire acceptée, à l'instar de ceux d'Éluard ou de Prévert : il est donc plus aisé pour les commentateurs de l'intégrer au panthéon des artistes dessinateurs. Pour autant, au début des années 1960, la bande dessinée, le dessin de presse, l'illustration pour la jeunesse ou l'illustration publicitaire sont loin d'avoir acquis une place équivalente au sein des pratiques artistiques ou culturelles légitimes. Et pour cause : les différentes

1064 *Ibid.*, p. 328.

1065 Jacqueline Duhême, « Un album souvenir pour Caroline », *Elle* n° 811, 07/07/1961.

1066 Jacqueline Duhême, « le Paporama », *Elle* n° 952, 20/03/1964.

productions culturelles dessinées sont bien trop hétérogènes. Christian Delporte cite Antoine Chicot qui, en 1945 dans *La Nouvelle Jeunesse*, décrit avec mépris le « dessinateur de journaux » :

Un « Monsieur » – il y en a des jeunes et des barbus aussi – qui s’amuse à faire de petits bonshommes sur du papier, à composer des légendes plus ou moins drôles et surtout plus ou moins en français. Il pond du matin au soir, et ses petits dessins finis, il court de rédaction en rédaction, le carton sous le bras, pour proposer sa marchandise. Ce n’est plus un artiste, c’est un commis-voyageur¹⁰⁶⁷.

Voilà pour le dessinateur de presse. Reste quelqu’un comme Siné, au profil encore différent que celui des caricaturistes : inspiré fortement par le trait de Saul Steinberg, il n’est pas encore connu en France pendant les années 1950 et encore moins apprécié. C’est le cas, d’une manière générale, des dessinateurs éditoriaux qui apportent l’absurde à la tradition humoristique française et développent un style fin et tremblé qui paraît moins maîtrisé et surtout inachevé. Siné rapporte ainsi les propos de Vidal-Lablac à *France-Dimanche*, Vidal-Lablache, selon qui ses sujets « ne correspondent guère » au lectorat et pour qui son « trait est trop recherché, pas assez commercial » ; ses parents sont d’ailleurs « atterrés par l’indigence de [son] style » et les lecteurs eux-mêmes lui reprochent « la vulgarité de ces dessins¹⁰⁶⁸ ».

Pour ne pas pâtir d’un déficit de légitimité, les dessins produits ne doivent donc être ni trop simples – c’est-à-dire enfantins – ni trop absurdes – c’est-à-dire vulgaires ou soupçonnés de bêtise. Dans les années d’après-guerre, ces reproches se concentrent en fait avant tout sur la bande dessinée, qui, en plus de présenter tous ces défauts, est destinée à un large public relativement jeune et rencontre un succès grandissant. Thierry Groensteen dénombre cinq « handicaps symboliques » liés aux productions de bandes dessinées : l’alliance incongrue du texte et de l’image, le caractère enfantin du public visé, le recours à l’humour, l’indifférence à l’art (et notamment à l’avant-garde) et le format choisi (« des images en série, de petit format et imprimées »)¹⁰⁶⁹. Ces handicaps symboliques concernent également pour partie les autres formes de dessin pratiquées – les deux premiers s’appliquant plutôt à l’illustration, tandis que les deux suivants sont plutôt reprochés au dessin de presse. Mais dans les années étudiées, ils cristallisent en

1067 C. Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, op. cit., p. 844.

1068 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul*, Volume 2, Bruxelles, Casterman, 2003.

1069 T. Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 20-54.

réalité une querelle politique et culturelle qui court depuis l'Entre-deux-guerres et qui se traduit par de violentes crispations autour des publications pour la jeunesse et leur influence supposément néfaste sur leurs lecteurs. La loi de 1949 sur les publications pour la jeunesse ouvre un volet institutionnel en instaurant une commission de censure particulièrement attentive aux bandes dessinées dans les illustrés. Le SDJE tente de se raccrocher au débat, pensant pouvoir ainsi obtenir gain de cause en ce qui concerne ses revendications protectionnistes. Le syndicat obtient ainsi que les dessinateurs aient leurs représentants au sein de la Commission, signe qu'ils sont bien reconnus comme une organisation professionnelle. Mais leur crédibilité est d'autant plus écornée qu'Auguste Liquois est d'abord suppléant en 1950 aux côtés de Jean Trubert, Alain Saint-Ogan et Robert Dansler ; or sa collaboration au *Téméraire* et au *Mérinois* « n'était plus qu'un secret de Polichinelle après une vaine tentative de dissimulation¹⁰⁷⁰ ». Trubert et Liquois laissent leur place en 1954 à Bourdin et Lemonnier, mais le SDJE s'est déjà désintéressé de la Commission, « sans doute du fait de l'échec de sa principale revendication, le contingentement des bandes dessinées étrangères¹⁰⁷¹ ». Ne participant guère aux réunions de la Commission, les dessinateurs n'en voient pas moins leur pratique du métier ébranlée par celle-ci. Elle exerce en effet « une action d'intimidation et de persuasion afin d'amener les éditeurs à l'autocensure » en faisant des recommandations de vraisemblance, d'honnêteté et de modération¹⁰⁷². Les éditeurs sont alors prompts à effacer un revolver ou à rhabiller un personnage avant que le dessin n'arrive au bureau de censure, à tel point que Thierry Crépin considère que les recommandations de la Commission rédigées en 1951 et qui conseillent jusqu'au choix des traits et des couleurs « étaient une véritable intrusion dans le processus de création des auteurs et des éditeurs¹⁰⁷³ ». C'est également vrai pour les éditeurs belges qui, malgré les critères de moralité assez sévères déjà imposés par le climat catholique national, souffrent en France du protectionnisme induit par l'article 13 de la loi qui régit les importations de leurs publications¹⁰⁷⁴.

Dans ce cadre, être dessinateur de bandes dessinées dans les années 1950 et 1960 c'est donc au mieux exercer un métier qui n'en mérite pas le nom, gagner sa vie avec des

1070 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 313.

1071 *Ibid.*, p. 314.

1072 *Ibid.*, p. 318.

1073 *Ibid.*, p. 325.

1074 C'est en fait le cas pour toutes les publications des Éditions Dupuis et des albums du Lombard imprimés et édités en Belgique, tandis que le partenariat du Lombard avec Dargaud permet à l'édition française du *Journal de Tintin* de répondre seulement aux obligations de l'article 2 (Source : T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 420).

enfantillages ou ne pas la gagner du tout et, au pire, pervertir la jeunesse. L'expression qui les désigne comme « faiseurs de petits mickeys » est révélatrice de cette tension. Employée de manière irrégulière dans les médias de manière péjorative depuis l'Entre-deux-guerres, celle-ci paraît négative à plusieurs titres : d'une part parce qu'elle réduit l'ensemble de leurs dessins à un seul style, celui venu des États-Unis et de Walt Disney ; d'autre part parce qu'ils y sont désignés au mieux comme des dessinateurs, et le plus souvent comme de simples « faiseurs », sans autre talent ni technique que celui de reproduire un modèle ; enfin, parce que l'adjectif « petit » vient ici qualifier un type de dessin considéré comme dérisoire, englobant d'ailleurs également par ce qualificatif le public auquel il est destiné. Pourtant, la pratique de la bande dessinée concerne une majorité des dessinateurs-illustrateurs en activité pour les raisons économiques et éditoriales déjà évoquées, mais ce sans qu'il s'agisse jamais de leur unique pratique du dessin. Cette expression est donc réductrice, ou du moins métonymique, au regard à la fois de leur pratique du dessin et de la position sociale qu'ils tentent d'acquérir via les syndicats d'illustrateurs ou de dessinateurs de presse. En étant désignés uniquement par une partie de leur pratique du dessin, les dessinateurs sont donc amenés à se définir vis-à-vis non pas de leur activité en général mais d'un genre qui souffre d'un déficit de légitimité, lui-même réduit uniquement à son aspect juvénile alors que de nombreuses bandes dessinées sont publiées dans la presse quotidienne pour les adultes. En quelque sorte, ce déficit justifie alors que leur activité ne soit ni rémunératrice, ni protégée par la loi avant que, par un jeu de vases communicants, l'absence de protection sociale ne joue également sur la perception du métier comme n'étant pas une profession à part entière. Ceci explique qu'ils échouent à établir leur propre métier et qu'il est plus stratégique de se rapprocher d'autres professions existantes, plus légitimes. Guy Mouminoux se fait l'écho de ces allers-retours :

Métier non homologué. Reconnu superficiellement. Risée du grand nombre. Métier, que dis-je, apostolat. Il faut l'aimer plus que tout autre pour ne pas en crever. Subir les plus basses officines de l'exploitation où ne règne même pas la plus ténue des garanties¹⁰⁷⁵.

De nombreux dessinateurs font le récit de cette position difficile dans l'échelle sociale et culturelle, les deux étant difficiles à séparer. Franquin se rappelle que « les gens n'imaginaient pas qu'on puisse gagner sa vie en "faisant des petits dessins"...sans

1075 *Hop* n° 141, mars 2014, p. 8.

compter que ce genre de métier était, il y a peu encore, considéré comme une plaisanterie¹⁰⁷⁶ ». Michelle Daufrense, qui fit avant tout de l'illustration pour enfants dit avoir « beaucoup râlé contre la téléche : nous sommes mineurs. On ne passait jamais chez Pivot¹⁰⁷⁷ ». Bourlès précise les contradictions qui entourent ce métier pratiqué de manière non conventionnelle selon les codes du monde ouvrier ou artisanal auquel il est censé appartenir, et ne rapportant par ailleurs de considération ni sociale ni économique :

Quand je disais que j'étais dessinateur, on s'étonnait que l'on puisse gagner sa vie de cette façon, ou on me recommandait un petit cousin qui montrait de « sérieuses dispositions ». J'étais plutôt considéré comme un ouvrier du dessin que comme un artiste (quand on ne vous accusait pas de pervertir la jeunesse !)¹⁰⁷⁸.

Alors qu'il abordait lors de son entretien les questions de rémunération et de protection sociale, Ribera y relie une anecdote personnelle qui montre le rapport qu'il établit entre les conditions objectives de travail et la place qu'occupe ce métier dans les représentations :

Si vous faites quelque chose sur les difficultés que rencontrent les professionnels, c'est une bonne chose. J'avais un voisin qui habitait juste sous moi. Un jour, j'avais fait une histoire, je lui raconte et il me dit « Oh vous savez, je vous ai vu, vous travaillez pour la bande dessinée ». Je lui dis de venir me voir, lui montrer comment ça se passe. Et il m'a dit une bêtise énorme : « Et vous, quand vous dessinez, vous dessinez à chaque fois votre histoire¹⁰⁷⁹ ? ».

Du point de vue du néophyte, la remarque du voisin de Ribera n'apparaît pas comme particulièrement déplacée ; mais l'importance que lui accorde le dessinateur espagnol montre que la difficulté qu'il ressent à faire connaître la pratique de son métier est liée pour lui à la question de la reconnaissance économique et sociale.

- *Un métier sans gloire*

Au regard des différents témoignages, la majorité des dessinateurs de l'échantillon se soucient moins de la légitimation culturelle du dessin et de la bande

1076 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, op. cit., p. 14.

1077 Entretien avec Michelle Daufresne, op. cit.

1078 *Hop* n° 45, janvier 1989, p. 9.

1079 Entretien avec Julio Ribera, op. cit.

dessinée et de leur renommée personnelle que de la professionnalisation de leur activité. Ils se distinguent en cela des journalistes qui, avec le statut de 1935, comme l'explique Denis Ruellan « gagnèrent la sécurité de l'emploi tout en conservant le prestige et l'indépendance dus à l'intellectuel ; ils obtinrent la reconnaissance d'un statut particulier qui vint asseoir leur position de plus en plus forte dans la hiérarchie sociale¹⁰⁸⁰ ». Pour les dessinateurs au contraire, si sécurité de l'emploi ils obtiennent, c'est sans prestige et en échange d'une certaine indépendance. De ce point de vue, il est important de souligner la foule de dessinateurs anonymes que cette étude aide en partie à retrouver et qui pratiquent leur métier sans gloire : Henri Crespi par exemple

avait soigneusement évité toute notoriété en signant ses dessins de noms d'emprunt et acceptait volontiers les travaux anonymes. Ses gains n'avaient jamais été suffisamment importants pour qu'il fût socialement installé¹⁰⁸¹.

Pour la plupart des dessinateurs d'alors, c'est donc une « routine¹⁰⁸² » qui s'installe, sans considération particulière du métier ; de ses illustrations par exemple, Alain d'Orange ne « garde pas de souvenirs particuliers. Le boulot, c'était le boulot¹⁰⁸³ ».

François Walthéry va plus loin, qui indique comme profession sur sa carte d'identité belge qu'il est « dessinateur de petits mickeys », assumant pleinement sa position sociale dès les années 1970. Il s'agit donc de ne pas insister outre-mesure sur le positionnement en artistes contrariés des dessinateurs et d'entrer ainsi dans le cadre de l'analyse que Boltanski mène des dessinateurs de bande dessinée de la plus jeune génération qui accéderaient progressivement à la condition sociale d'artiste. Dans les années étudiées, les dessinateurs se déplacent plutôt dans le champ de la presse que dans celui de l'art, et c'est dans le premier qu'ils seraient le plus à même de récolter une reconnaissance culturelle. Encore s'agit-il plutôt d'une presse grand public et juvénile, qui correspond à la culture de masse alors en développement. Dans ce nouveau paysage culturel, être un auteur populaire plutôt qu'un artiste reconnu peut devenir une fin en soi, à l'instar de Tibet qui assume cet aspect de sa carrière quand il dialogue avec H. Dayez :

Mais j'ai toujours été une usine ! [...] Souvent, je plaisante moi-même avec mes jeunes collègues, parce que je n'ai jamais eu de prix ! Or, premier au référendum,

1080D. Ruellan, *Le professionnalisme du flou*, op. cit., p. 62.

1081 « Henri Crespi », Bédéthèque, sans date [en ligne]. URL : <https://www.bedetheque.com/auteur-9155-BD-Crespi-Henri.html>, consulté le 16/10/2017.

1082 Alain d'Orange, *Hop* n° 111, septembre 2006, p. 5.

1083 *Ibid*, p. 11.

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 [...] c'est quand même fabuleux, ça vaut tous les prix du monde ! Mais cela dit, Greg [...] 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...¹⁰⁸⁴ ! »

Le vocabulaire industriel (« l'usine »), le caractère compétitif et donc économique du métier incarné par les référendums n'apparaissent pas à Tibet comme des freins à sa carrière, et il n'est guère sensible à la concurrence avec l'avant-garde parisienne incarnée notamment par les dessinateurs de *Pilote*. Il privilégie plutôt la comparaison avec le cinéma, et pense son travail par rapport à son public. De ce point de vue, son parcours, comme celui d'autres dessinateurs du corpus, remet en cause la théorie des cercles de la reconnaissance d'Alan Bowness¹⁰⁸⁵. Selon ce dernier, les trajectoires passent par des « stades » de la reconnaissance, les artistes étant consacrés d'abord dans le cercle des pairs, puis celui des critiques et des protecteurs (collectionneurs, etc.) avant d'atteindre le cercle du grand public¹⁰⁸⁶. Tibet connaît quant à lui la consécration du public avant ou à la place de celles des deux premiers cercles et il note lui-même que, « à partir du moment où l'on fabrique pour le public, on ne peut pas avoir de prix, c'est évident¹⁰⁸⁷ ».

Ayant également connu un succès auprès du public presque de manière simultanée à leur consécration auprès de leurs pairs et bien avant celui de la critique, Franquin et Jijé mettent quant à eux en avant le caractère artisanal de leur travail ; les deux pensent ainsi qu'il n'y a pas de meilleure école que celle qui consiste à travailler avec quelqu'un, pratique que Jijé compare avec celle du compagnonnage. Par ailleurs Jijé refuse de se situer dans la hiérarchie des beaux-arts justement parce qu'il pratique une forme d'art qu'il interprète comme populaire :

De mon temps, un dessinateur était un « artiste », un monsieur qui avait fait les beaux-arts, un point c'est tout. Nous avons dû nous débarrasser de cette manière de

1084 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, op. cit., p. 133.

1085 Alan Bowness, *Les conditions du succès: comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, traduit par Catherine Wermester, Paris, Allia, 2011.

1086 Pierre-Marie Chauvin, « La sociologie des réputations », *Communications*, 13 novembre 2013, no 93, p. 131-145.

1087 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, op. cit., p. 134.

penser qui était infiniment bloquante pour les gens qui voulaient faire du dessin populaire [...]. Qu'on ne laisse pas la bande dessinée parmi les beaux-arts, je dois vous avouer que cela me laisse froid¹⁰⁸⁸.

La majorité des dessinateurs de l'échantillon pratiquent donc un métier et non un art qu'ils destinent à un large public – c'est en ce sens qu'il faut comprendre l'utilisation de l'adjectif « populaire » qui revient dans leurs discours. Ce qui est vrai pour les dessinateurs de bande dessinée l'est aussi pour les illustrateurs et les dessinateurs de presse, ainsi de Gustave Erlich qui se félicite d'être « honorablement connu de millions de lecteurs qui ne sont pas [...] membres de la Commission de la Carte¹⁰⁸⁹ ». L'adjectif revêt également une signification liée au succès obtenu, mais qui n'est pas de l'ordre de l'estime artistique.

Malgré tout, le discours de la réussite artistique est ancré dans l'esprit de certains dessinateurs – et de leurs commentateurs. C'est notamment le rapport aux Beaux-Arts qui peut être la cause d'une attitude ambivalente vis-à-vis du travail de création. Philippe Kaenel soulevait déjà le sujet pour l'ensemble des illustrateurs du XIX^e siècle, puisque des illustrateurs comme Grandville et Gustave Doré renoncent à contrecœur à la peinture et vivent leur travail d'illustrateur « comme un échec perpétuel¹⁰⁹⁰ ». À cet état de faits historique, la formation artistique suivie par une grande partie des dessinateurs de l'échantillon n'est pas étrangère, ce qui pousse à poursuivre la réflexion pour les années 1950 et 1960. D'une part, le travail de dessinateur-illustrateur se retrouve aisément lié à celui d'artiste-peintre dessinant des esquisses préparatoires, depuis l'univers de références communes acquises pendant la formation jusqu'au geste même qui consiste à tracer un trait sur un support. D'autre part, dans un nombre de cas restreint, ce lien intime, induit tant par la formation initiale que par le geste du dessinateur, peut être la source d'une crise de vocation : certains dessinateurs-illustrateurs, à l'instar des illustrateurs du siècle précédent, se rêvent peintres ou sculpteurs¹⁰⁹¹.

Dans le cas des illustrateurs, les ponts entre les différentes pratiques sont plus faciles à franchir. La reconnaissance symbolique passe alors souvent par une pratique spécifique

1088 P. Vandooren, *Franquin / Jijé, op. cit.*, p. 61.

1089 CCIJP, Paris, dossier Gustave Erlich, Gustave Erlich à Roger Nahon, Président de la Commission de la Carte, 11/12/1960.

1090 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880, op. cit.*, p. 234.

1091 Jessica Kohn, « Le dessinateur et les beaux-arts » dans Benoît Berthou et Jacques Dürrenmatt (eds.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 93-96.

du dessin, à l'instar des albums de Cuvelier, des dessins de reportage de Jacqueline Duhême, de l'illustration pour adultes d'Albert Dubout, des livres de dessin sans parole de Topor et du dessin de luxe de Sempé. L'hiatus s'accuse alors encore plus entre les dessinateurs participant aux organes de presse et pratiquant l'humour et le récit populaire et ceux qui n'exercent bientôt plus que dans le monde de l'édition. La création du SNPI en 1969 est ainsi justifiée dans *Écho-Dessin*, tirant le trait, certes un peu rapidement au regard de la réalité économique, sur l'époque des illustrateurs polyvalents :

Le mot « dessinateur » qui pour beaucoup d'entre nous évoquait Holbein, Clouet, Gustave Doré, Daumier, Forain, Gus Bofa et j'en passe, évoque maintenant pour l'administration la notion de dessin industriel. Le mot « peintre », par contre, évoque la création artistique. [...] Peintres, d'ailleurs, nous le somme tous, de formation aussi bien technique qu'intellectuelle¹⁰⁹².

Les liens sont moins évidents dans le cas de la bande dessinée, mais le sujet de la pratique artistique est au cœur des questionnements sur le fonctionnement de la profession. C'est d'ailleurs sur cette posture que Boltanski appuie une partie de son étude, relatant le cas de ceux pour qui la bande dessinée est « le produit d'un choix négatif » et qui « ont entrepris une reconversion tardive dans la BD après l'échec d'une carrière artistique », à l'instar d'Eddy Paape, Paul Cuvelier ou Raymond Macherot. Boltanski développe :

Ces reconversions par défaut dans une activité sans prestige et qu'ils ont eux-mêmes longtemps méprisée sont au principe de nombre de leurs attitudes professionnelles depuis la distance ostentatoire au métier qu'ils exercent et dans lequel ils refusent d'investir leur intérêt et leur ambition [...] jusqu'au double ressentiment dirigé aussi bien vers les fractions intellectuelles [...] que vers les fractions dominantes de la classe dominante¹⁰⁹³.

Ces derniers seraient dans une posture plus favorable, selon le sociologue, « à la réalisation d'une œuvre d'auteur » et participent donc à la montée en légitimité de la bande dessinée. Sans aller jusqu'à tirer ces conclusions sur la nature même de leur œuvre, il est vrai que cette ambivalence vis-à-vis de la création artistique concerne la bande dessinée dès ses origines. Rodolphe Töpffer ne souhaitait pas être illustrateur, ce sont des problèmes ophtalmiques qui le forcent à renoncer à une vocation de peintre

1092 Dominique Marty, « Le SNAD change de nom », *Écho-Dessin* n° 139, mai 1969, p. 1.

1093 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit, p. 38.

qu'il tenait probablement en partie de son père, peintre de genre. Ses espoirs déçus, il se tourne d'abord vers la littérature et la critique d'art, avant de se lancer dans les récits en estampe¹⁰⁹⁴. On retrouve ce type de récits pour certains dessinateurs de l'échantillon. Selon les dires d'Hergé, Paul Cuvelier « aurait voulu être Raphaël¹⁰⁹⁵ » et reste toujours frustré par « le dessin au trait de la bande dessinée [qui] se maintient à un niveau par trop sommaire¹⁰⁹⁶ ». Il renonce finalement à la bande dessinée en 1973 pour se consacrer au dessin, à la peinture, la sculpture sur plâtre, la gravure et, surtout, l'illustration érotique ; mais il n'expose qu'à deux reprises, de manière confidentielle, sans convaincre le public autant qu'il n'a pu le faire à travers ses récits en images. En revanche, sa contribution majeure est peut-être *Époxy*, en collaboration avec Van Hamme, une des premières bandes dessinées à la fois fantastique, mythologique et érotique. Elle paraît directement en album chez Éric Losfeld en 1968, signe qu'elle se libère du public enfantin des journaux catholiques. Proche de l'illustration, c'est une « bande libre » qui permet à Cuvelier d'introduire de la sensualité à chaque trait en réunissant sa « passion pour le corps humain, son goût pour la culture antique et pour l'art classique, et son inclination pour l'érotisme¹⁰⁹⁷ ». L'exemple de Cuvelier – qui quitte les Beaux-Arts de Mons parce que, selon la légende déjà analysée au premier chapitre qui le rattache à la figure de l'artiste vocationnel, le directeur n'aurait rien eu à lui apprendre – rappelle que la question du génie se pose pour les dessinateurs de la période. Chez certains, ce discours peut se développer en comparaison avec d'autres, à l'instar de Mézières, compagnon de route de Giraud depuis les Arts Appliqués :

De toutes façons, je ne suis pas un « vrai » dessinateur. Je prends beaucoup de plaisir à faire de la BD, mais ce n'est pas un besoin ancré au fond de moi-même. Je peux passer des mois sans dessiner... Giraud, sans crayon, au bout de 8 jours, il se fane¹⁰⁹⁸ !

Dans les registres des discours, il y aurait donc les « vrais » dessinateurs, pour qui la pratique du dessin est de l'ordre de la nécessité spirituelle, opposés à ceux qui se désignent comme des « ouvriers du dessin » et servent un public large et souvent enfantin. À la distinction syndicale qui permet aux dessinateurs de bande dessinée de s'affirmer comme des salariés de la presse s'ajoute donc désormais une distinction

1094 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880, op. cit.*, p. 160.

1095 Philippe Goddin et Paul Cuvelier, « *Corentin* » et les chemins du merveilleux: Paul Cuvelier et la bande dessinée, Bruxelles, Éd. du Lombard, 1984, p. 1.

1096 *Ibid.*, p. 115.

1097 *Ibid.*, p. 71.

1098 Schtroumpf – *Les cahiers de la bande dessinée* n° 9, novembre 1970, p. 7.

militante qui tend à faire d'eux des créateurs d'œuvres indépendants. Mais il semble que cette appréhension de leur travail, quoique héritée de l'image de l'artiste-dessinateur telle qu'elle émerge au tournant du siècle, est moins portée par les dessinateurs concernés que par leur public.

4.2.2. La reconnaissance professionnelle

- *Les règles du groupe*

Il faut donc nuancer le mépris social que subissent les dessinateurs : quand celui-ci est ressenti, il est largement lié à un contexte culturel particulier, soit celui du procès de la bande dessinée soit celui de la célébration des beaux-arts, les deux étant parfois liés. Dans tous les cas cependant, il est lié à l'absence bien plus tangible de protection sociale. En conséquence, pour la plupart des dessinateurs, le sujet de la reconnaissance sociale est en fait pertinent quand il est lié à celui des droits et à une certaine reconnaissance économique. Ce sont donc les dessinateurs investis dans les syndicats qui, les premiers, guident les tentatives d'auto-définition de ce groupe professionnel, bien plus que le discours public ou les expériences individuelles. Ils sont d'autant plus en position de leur faire qu'ils maîtrisent une partie importante des sociabilités. En 1958-1959, l'UADF met par exemple en place un répertoire des dessinateurs ; celui-ci est complété en janvier 1965 par une enquête qui concerne notamment les plus jeunes d'entre les adhérents¹⁰⁹⁹. Le syndicat se propose ainsi d'être l'intermédiaire avec les employeurs et de « répondre à tel ou tel éditeur, à tel ou tel journal nous demandant de lui signaler tel ou tel dessinateur répondant à l'emploi recherché ». Les seuls renseignements demandés sont ceux des écoles fréquentées, des spécialités pratiquées et, éventuellement, des fonctions occupées dans une maison d'édition ou de publicité¹¹⁰⁰ : l'identité des dessinateurs ne se définit pas autrement que par le travail. L'UADF propose également dans les années 1960 de s'investir dans l'éducation des élèves des écoles de beaux-arts, d'arts décoratifs et d'arts appliqués, afin « d'organiser des conférences auprès des élèves pour leur parler de la loi sur la propriété artistique et de tous les problèmes qui se présenteront à eux au sortir de l'école », une pratique qui leur permettra d'être « le complément pratique de l'école d'art, la liaison entre l'enseignement et les réalités de la vie¹¹⁰¹ ». En proposant

1099« Les "Anciens", certes, ont eu l'occasion de définir leur activité au cours de réunions soit amicales, soit professionnelles ou autre. Mais les nouveaux, les "Jeunes" ? », Le Comité, « Toujours à la recherche du mieux : connaissons bien les membres de notre syndicat », *Écho-Dessin* n° 124, janvier 1965.

1100 *Ibid.*

1101 Dominique Marty, « Enseignements et réalités », *Écho-Dessin* n° 126, juin 1965, p. 1.

ainsi de présenter aux élèves des filières artistiques les cadres légaux, économiques et professionnels de leur future activité, hors des simples considérations artistiques et techniques, le syndicat trace les contours d'une activité inscrite dans une réalité économique précise plutôt que dans un imaginaire social. C'est donc d'abord et surtout en fonction de l'identité professionnelle que s'écrivent les règles internes de fonctionnement du groupe, et, inversement, c'est en cherchant à définir ces règles internes que les dessinateurs produisent cette même identité. Ce que l'on peut alors observer, c'est bien la construction et le renforcement d'une « culture professionnelle » qui unit les individus et qui, par certains traits, se rapproche de celle que Florent Champy étudie pour les architectes¹¹⁰².

À l'instar de certaines rédactions déjà évoquées auparavant, les syndicats peuvent donc imposer eux aussi une conduite de vie ou de groupe, c'est-à-dire « un ensemble de manières de faire, de sentir, de parler, de se tenir¹¹⁰³ » qui l'utilisent comme un mode de régulation. Cette pratique est courante dans le milieu du journalisme : Camille Dupuy relate ainsi que dès 1918, la première action du SNJ est de rédiger une « charte des droits et des devoirs journalistes¹¹⁰⁴ » : à côté des enjeux salariaux classiques, les syndicats de journalistes comme de dessinateurs défendent des revendications qui sont strictement catégorielles, comme l'éthique professionnelle, la formation ou le statut. La série de commandements qui ouvre le statut des dessinateurs journalistes de 1946 pousse à l'extrême cette organisation collective interne qui permet de donner une cohésion professionnelle au groupe en fixant les règles de la création personnelle comme des relations de travail :

Tes légendes ne chercheras [sic]

qu'en toi-même, loyalement ;

*c'est évidemment plus difficile que de puiser dans des anas [sic], mais beaucoup plus honnête
et ton amour-propre y trouve son compte*

Tes dessins, n'exécuteras [sic]

que selon ton tempérament ;

*L'admiration que tu peux avoir pour tel ou tel de tes confrères ne doit pas transparaître dans
tes œuvres. C'est gênant pour lui et ridicule pour toi.*

1102 F. Champy, « La culture professionnelle des architectes », art. cit.

1103 D. Saint-Amand et D. Vrydaghs, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », art. cit.

1104 C. Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ?*, op.cit., p. 56.

La création doit être originale et individuelle, sans engager de concurrence avec des confrères ou des aînés. Le vocabulaire utilisé est bien celui du code d'honneur : il s'agit d'être « loyal », « honnête », de respecter son amour-propre ; la sanction encourue, « le ridicule », la « gêne » est avant tout morale. En d'autres termes, la reconnaissance de la propriété intellectuelle et artistique s'applique d'abord entre les dessinateurs avant qu'ils ne puissent la réclamer de leur employeur. Par ailleurs, la présentation de dessins journalistiques comme étant des œuvres personnelles traduit une dialectique, celle qui cherche à appréhender ensemble le travail en tant que pigiste et la création indépendante, qui ne cesse d'avoir cours pendant toute la période et qui participe également à la définition du métier.

À ton journal n'apporteras [sic]
que peu de dessins, seulement ;
Évite de donner à tes clients l'impression que tu travailles à la chaîne, aidé par toute ta famille.
Devant ton client te tiendras [sic]
tout à fait naturellement
Sans timidité tu seras,
ni le contraire évidemment.
N'attends pas le verdict du directeur examinant les dessins avec des yeux révoltés par l'angoisse. N'aies [sic] pas non plus l'air de te moquer éperdument de sa décision.
Au tarif, tu travailleras,
mais pas plus bas, sournoisement.
Ton original, reprendras [sic],
c'est à toi, personnellement.

En dictant l'attitude à privilégier auprès d'un employeur – ici un client, puisque les journalistes ne sont pas encore salariés – le syndicat explicite l'image que les membres de la corporation doivent donner de leur métier : celui d'un travail minutieux et respectable, qui vaut le prix demandé, sans humilité ni orgueil mal placé. Les règles vont jusqu'à contraindre l'attitude corporelle signe que chaque dessinateur représente l'intérêt de la profession en même temps que le sien. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il importe de veiller à ce que le droit soit respecté, tant du point de vue des prix que de la propriété artistique. Travailler à un prix plus bas que les tarifs en vigueur, c'est en effet,

non pas céder à la loi de l'offre et de la demande, mais faire une mauvaise concurrence à ses confrères.

En cas d'ennuis, t'adresseras,
à ton syndicat, promptement.

À celui-ci, tu payeras

Cotisation, exactement.

Aux réunions, assisteras [sic],

à chacune, fidèlement.

Sache que ta présence est un hommage bien naturel rendu à ceux qui sacrifient leur temps et leur peine à la défense de tes intérêts professionnels.

Tes observations tu feras,

sur son bon fonctionnement

Suivant ces conseils, voleras [sic],

vers la fortune assurément¹¹⁰⁵.

Dernière étape dans ces commandements, le rappel du rôle du syndicat, une manière de signer l'ensemble des règles ainsi données au groupe et de s'assurer une mainmise sur la représentation extérieure de la profession. Le ton adopté, qui reprend de manière transparente le style des commandements bibliques est plus péremptoire que ne le laisse entendre le vocable mesuré de l'avant-dernier vers qui évoque des « conseils » ; quant à la promesse faite à celui qui respecte ces principes, elle paraît largement exagérée. De fait, ces règles ne visent guère les individus dans leur pratique personnelle du métier, mais ont pour but d'assurer la cohésion du groupe entre ses membres et devant les employeurs et de s'assurer de l'image qu'elle offre au public. La réussite promise est d'ailleurs économique – même si l'on peut envisager que le terme de « fortune » ait également un sens métaphorique – signe d'une distance assumée avec une logique artistique plus individuelle.

Les règles internes ont également des répercussions sur la manière dont le métier est pratiqué de manière individuelle. Ainsi, la signature des dessinateurs s'impose de plus en plus sur les dessins. Il s'agit d'abord d'une revendication du statut du journaliste dessinateur de 1946 qui précise que « la signature devra toujours figurer dans le dessin

1105 Archives Pierre Le Goff, Statut du journaliste dessinateur, règles particulières aux dessinateurs de la presse, adopté par le syndicat de la presse parisienne le 09/07/1946 et le syndicat de la presse hebdomadaire parisienne le 20/11/1946.

ou le nom de l'auteur être mentionné¹¹⁰⁶ ». En 1954, Hergé, probablement en sa qualité d'auteur encore plus que de rédacteur en chef, explique au conseil de *Tintin* lors de sa conférence hebdomadaire en 1954 qu'il « pense qu'il serait souhaitable que les noms des scénaristes et des dessinateurs figurent en tête de chaque histoire¹¹⁰⁷ ». Dans les faits, le dépouillement montre que cette pratique se met en place progressivement : encore disparate dans les années 1950, elle s'impose dans les années 1960 et concerne même, outre les illustrations principales et les bandes dessinées, les jeux et les exercices rédactionnels. L'enjeu est bien celui de la propriété plus que de la notoriété et, à ce titre, demeure donc un combat syndical. Fred Funcken, embauché par Guy Depière à *Bimbo* décrit un rédacteur en chef qui s'adjudgeait

le contrôle total sur les séries, en particulier leurs droits d'auteur. Il retouchait les dessins d'un affreux trait gras afin d'y mettre sa « signature » et affublait ses dessinateurs de pseudonymes interchangeables afin de mieux noyer toute prétention future à la paternité de telle ou telle œuvre¹¹⁰⁸.

Cette question de la propriété est pourtant reléguée au rang de question secondaire par certains des éditeurs, ainsi de la société Aventures et Voyages qui rappelle à Josse que « le risque professionnel était partagé, puisque le sieur Josse participait, par la faculté qui lui était laissée de signer les dessins, aux avantages et aux inconvénients de la diffusion de son travail à un public multiple¹¹⁰⁹ ». En usant de cet argument, la société minimise le caractère juridique que représente une signature, en la réduisant à une forme de reconnaissance et de responsabilité vis-à-vis du public : on l'a vu, les juges en décident autrement.

Du point de vue du public, la signature fonctionne comme un signe de reconnaissance : hors des règles imposées par le groupe professionnel, elle acquiert donc un rôle de désignation qui ne fait que s'accroître alors que les dessinateurs gagnent en notoriété. Cet aspect importe d'autant plus que c'est grâce à leur signature qu'ont été retrouvés les quatre cents dessinateurs de cette étude, et à cause de l'absence de celle-ci que certains recoupements n'ont pas pu être faits. En définitive, les dessinateurs se construisent un nom ; mais ils le font au sein d'un groupe professionnel qui les protège. La reconnaissance est ici polysémique, résumée de manière éclairante par cette question de

1106 Idem.

1107 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 15/09/1954.

1108 Nicolas Anspach, « Fred et Liliane Funcken », Actua BD [en ligne], *op.cit.*

1109 Archives Pierre Le Goff, Cour d'appel de Paris, 22^e chambre, audience publique du 10/10/1966, Prud'hommes (Seine) n° 59 : société Opera Mundi contredit Josse.

la signature : elle est juridique et institutionnelle quand il s'agit du groupe professionnel, mais aussi individuelle, portée par le jugement des pairs et par celui du public. Chaque dessinateur pâtit ou bénéficie donc autant de la réputation de sa profession que de celle de son trait.

- *Salons et prix*

Les syndicats et les organisations professionnelles ne font pas que dicter la conduite des dessinateurs ; ils se chargent également de leur visibilité sociale en organisant des salons et des expositions et en distribuant des prix. De même que pour les syndicats, ce sont plutôt les archives françaises que belges qui sont conservées à cet égard. Elles sont un bon indice de l'évolution du métier dans les années 1950 et 1960.

Traditionnellement, les dessinateurs étaient liés au Salon de la Société des Humoristes Dessinateurs, la première organisation à les avoir réunis dès 1907 et qui expose encore jusque dans les années 1950, sans certitude sur la date exacte du dernier salon. Sont encore conservés trois catalogues de ces salons, qui permettent aux dessinateurs sociétaires d'exposer leurs œuvres¹¹¹⁰. Pour le quarantième salon en 1947, on retrouve parmi 641 dessins et une centaine de dessinateurs, neuf des dessinateurs du corpus répartis entre une section du dessin et une section du livre¹¹¹¹. Le salon propose également une rétrospective de Poulbot et de Maurice Millière. En 1950, à l'occasion du 43^e salon, Roger Dameron est secrétaire de la société, dix membres du corpus sont présents au comité¹¹¹² et douze autres membres de l'échantillon sont encore exposés en leur compagnie¹¹¹³, soit vingt-trois membres du corpus qui sont encore représentés par cette institution. Celle-ci laisse encore une part belle à la rétrospective : cette fois, ce sont Forain, Hermann Paul, Poulbot, Steinlen et Willette qui sont à l'honneur. Le 47^e salon, en 1955 s'avère moins prolifique : parmi les membres du comité, il ne reste que trois dessinateurs de l'échantillon¹¹¹⁴, et parmi les exposants encore huit, dont beaucoup de jeunes dessinateurs qui portent avec leurs dessins un nouveau style d'humour porté

1110 Bibliothèque nationale de France, *40^e salon des humoristes*, du 14 février au 26 mars 1947 ; *43^e salon des humoristes*, du 11 mai au 12 juin 1950 ; *47^e Salon des dessinateurs humoristes*, du 3 au 28 mai 1955 ; catalogue illustré, Paris, Impr. L'Emancipatrice, 1912-1955.

1111 Sont présents Harvec, Galland, Jobbé-Duval, Joré, Julhès, Laborne, Pécoud, Cazanave et Brivot.

1112 Sont nommés Aldebert, Barberousse, Effel, Galland, Julhès, Laborne, Le Rallic, Raynaud, Sommier et Pécoud.

1113 Brivot, Cazanave, Dubout, Faizant, Garcia, Giffey, Harvec, Huet, Joré, Jobbé-Duval, Moallic et Peynet.

1114 Laborne, Galland, Dameron.

sur l'absurde, dont Bosc, Fred et Cavanna (sous le pseudonyme de Sépia)¹¹¹⁵. Le style de ces derniers est bien éloigné de celui revendiqué par le salon à travers les rétrospectives qu'il organise, et on ne retrouve plus de trace de cet événement après cette date.

On peut imaginer que les salons furent l'occasion pour les dessinateurs de se retrouver hors des espaces de rédaction et des quelques lieux de rencontre attenants, participant donc à la sociabilité des dessinateurs d'après-guerre. Est-ce de ces prix ou d'un autre, moins connu, dont parle Henri Morez quand il dit avoir « eu la chance de recevoir le grand prix de l'humour » ? En tout cas, il note que celui-ci lui « mit le pied à l'étrier¹¹¹⁶ ». Quoiqu'en perte de vitesse dans les années 1950, le Salon des Humoristes est en effet encore quelque temps l'occasion de se rencontrer, de se faire connaître, et d'obtenir des prix : en 1955, le prix Rabelais (offert par le magazine du même nom) récompense de 10 000 francs en espèces le « dessin (pour journal) avec ou sans légende, le plus spirituel », tout comme le prix Bellini, offert par le sociétaire du même nom. Les comités des vins de Bourgogne, de Champagne, de Bordeaux, d'Anjou et de Saumur offrent quant à eux chacun une caisse de vin. À ce propos, on peut noter les adjectifs utilisés : outre les dessins « spirituels », on récompense des dessins « bachiques », ceux « exaltant le mieux la joie de vivre » mais aussi « l'envoi le plus original » et la meilleure utilisation de la couleur : un équilibre donc, entre la vocation humoriste de ce type de rassemblement et la célébration de la technique des dessinateurs, dont on expose autant les travaux journalistiques que ceux appartenant au monde de l'édition. Les jurys ne sont composés que pour moitié de dessinateurs. En 1955, outre les trois membres du bureau (Joseph Hémard, Joë Hamman et Armand Vallée), on y trouve Héron de Villefosse (écrivain, conservateur du musée Cognac-Jay et du musée de l'Île-de-France), Patrice Bousset (écrivain, conservateur adjoint de la bibliothèque historique de la ville de Paris) et Armand Lanoux (écrivain et journaliste). En revanche, aucune information n'est disponible sur la couverture médiatique de ces salons, dont il n'est pas question dans *Écho-Dessin*.

D'une certaine manière, les prix distribués au Salon des Humoristes sont renouvelés par la création du prix de l'humour noir Grandville en 1957 par l'écrivain Tristan Maya (à la suite du prix de l'humour noir Xavier Foreneret qui récompense depuis 1954 l'auteur d'une œuvre littéraire). Siné est le premier à le recevoir pour *Complainte sans Paroles*. Topor en fut le lauréat en 1961 pour son *Anthologie*. En récompensant une forme

1115 Moins connus aujourd'hui dans cette veine s'y ajoutent Hubuc, Fortuné, Lassalvy, Morez et Rémise.

1116 Entretien avec Henri Morez, *op. cit.*

d'humour plus moderne et plus proche des nouvelles expérimentations graphiques, ce prix permet à des dessinateurs qui ont commencé leur carrière dans la presse de s'imposer sur la scène artistique et littéraire. Toutefois, il n'est pas accompagné d'un salon ni même, *a priori*, d'une exposition : la reconnaissance est plus institutionnelle que sociale, signe d'une sociabilité *a priori* qui n'est pas forcément liée au milieu du dessin.

À sa reprise après la guerre, le SDJE essaye quant à lui de créer un prix qui se veut, lui, nommément corporatiste, le Grand Prix de l'Image française, en 1946. En réponse à la polémique entourant les dessinateurs d'illustrés et à la revendication d'un dessin français, il récompense l'œuvre d'un dessinateur de bandes dessinées. La trace de son organisation se retrouve dans la correspondance de Liquois ; il s'agit,

afin de revaloriser les dessinateurs français qui sont actuellement très attaqués par les détenteurs de flans américains [...] de créer un grand prix de l'image française [...] décerné suivant la proposition de Saint-Ogan par un jury se réunissant tous les ans à l'occasion de notre fête annuelle. Ce prix sera attribué une année à un dessinateur d'aventures et l'année suivante à un dessinateur comique. [...] Outre la somme de 10 000 francs en espèces qui lui sera attribuée les avantages de ce prix seront ceux attachés aux grands prix littéraires, publicité dans la presse et la radio et mise en vedette de l'artiste¹¹¹⁷.

La somme est la même que celle proposée par le salon des humoristes et implique également une promotion auprès du public ; en revanche elle s'inscrit dans une organisation sociale spécifique, différente d'une exposition ou d'un salon puisqu'il s'agit d'une fête annuelle où se retrouvent l'ensemble des camarades du syndicat. Malgré tout, selon Thierry Crépin, qui a longuement étudié la mise en place de cette institution, « le souci de toucher le grand public l'emporte sur les traditions festives des dessinateurs¹¹¹⁸ ». Le premier prix est décerné à Jean Trubert lors d'une exposition de la presse enfantine organisée par le SDJE pendant le premier Salon de l'enfance¹¹¹⁹, mais la grande presse montre finalement peu d'intérêt pour ce prix¹¹²⁰. Happé par la polémique concernant les illustrés et les nouveaux combats du SDJE, Saint-Ogan obtient le

1117 Archives Pierre Le Goff, circulaire du SDJE à l'attention de ses adhérents, 17/10/1946.

1118 T. Crépin, « Le Grand Prix de l'image française, une existence éphémère », art. cit.

1119 Exposition de la presse enfantine organisée par le SDJE du 19 décembre 1946 au 4 janvier 1947 à la galerie de Sèvres dans les salons du Bon Marché, une manifestation liée au premier Salon de l'enfance.

1120 Thierry Crépin note que seuls *Franc-tireur*, *Réforme*, *les Nouvelles littéraires* et *Vu* consacrent des articles au Grand Prix de l'image française.

patronage du prix par la direction de l'Éducation populaire et organise avec le SDJE une exposition de la presse enfantine¹¹²¹ ; le prix est alors attribué à Raoul Auger, plutôt connu par les pouvoirs publics pour ses illustrations dans la collection Rouge & Or que pour ses bandes dessinées qu'il signe sous le pseudonyme Ariel :

Le choix de Raoul Auger comme lauréat par Alain Saint-Ogan et ses amis est sans doute un peu plus ambigu. Raoul Auger, illustrateur, correspond parfaitement au profil exemplaire recherché par les pouvoirs publics. Mais c'est aussi un auteur de bande dessinée qui œuvre comme de nombreux membres du S.D.J.E. dans les récits complets aux couvertures pleines de promesses, appréciés des enfants et détestés par les éducateurs et les moralistes¹¹²².

En 1948, Max Brunel (au dessin) et Madame Pelletier (au scénario) reçoivent le prix de la meilleure histoire illustrée pour enfants¹¹²³. Aucun des deux n'appartient au corpus et pour cause : prix et exposition ont été organisés par le bureau d'études de l'Éducation populaire. Comme le fait remarquer Thierry Crépin, « l'heure n'est plus pour le SDJE à une valorisation de ses membres mais uniquement à l'obtention d'un article protectionniste dans la loi sur les publications destinées à la jeunesse en préparation ». Cette initiative de trois années seulement fait donc long feu et ne favorise guère les rencontres entre collègues comme l'annonçait pourtant la première circulaire syndicale ; elle perd également de vue son objectif de promotion sociale pour les dessinateurs. Par la suite, les salons de l'enfance, de la jeunesse et de la famille récompensent la littérature enfantine, et mettent rarement en avant les dessinateurs : en 1953, le catalogue mentionne la participation d'un certain nombre d'entre eux¹¹²⁴, mais à partir des années 1960, seuls les noms d'Hergé et de Benjamin Rabier sont encore présents.

D'autres prix et salons existent pendant les années étudiées, comme l'indique une annonce d'*Écho-Dessin* rappelant qu'un de ses buts est « d'informer [les] camarades du calendrier des salons, des dates de dépôt des œuvres, des formalités, etc.¹¹²⁵ » Les seuls salons qui finalement traversent les années 1950 et 1960 sont ceux des illustrateurs du livre, organisés par le Cercle de la Librairie. Ils ne s'organisent pas de manière spécifique

1121 Exposition de la presse enfantine, SDJE, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Palais de New-York du 28 novembre au 14 décembre 1947.

1122 T. Crépin, « Le Grand Prix de l'image française, une existence éphémère », art. cit.

1123 Exposition de la presse enfantine ouverte du 20 mai 1948 au 12 juin 1948.

1124 Par exemple Brunhoff, Pinchon ; Saint-Ogan ; Rabier ; Ivanovsky ; Bolland ; Ledoux ; Hergé ; F. A. Breysse (orthographié Breyne) ; Jourcin.

1125 Daniel Girard, « Les Salons », *Écho-Dessin* n° 120, mai 1964, p. 4.

autour des maisons d'édition et même s'ils privilégient le format livresque à celui du périodique, ils exposent en fait des dessinateurs qui sont nécessairement présents dans les différents médiums et donc dans les illustrés. Ainsi, en 1949, Georges Bourdin affiche des illustrations de *Lisette* quand André Galland, Marie-Louise Pécourt et Joseph Pinchon exposent des illustrations d'ouvrages complets¹¹²⁶. Ce dernier propose même une « planche de dessin original et les états successifs de sa reproduction en couleurs » pour un de ses albums : se manifeste donc déjà un intérêt pour les différentes étapes de travail des dessinateurs et la manière dont se conçoit un dessin. Ces salons permettent de réunir les adhérents de l'UADF/SNAD et du SDJE/SDPE, et sont à ce titre commentés dans *Écho-Dessin* en 1959¹¹²⁷ et en 1963¹¹²⁸. À l'exception d'André Galland, les dessinateurs cités ne sont pas ceux qui sont présents au salon des humoristes et ils présentent avant tout des œuvres destinées aux enfants¹¹²⁹. Alors que la spécialisation vis-à-vis d'un public n'avait guère de conséquences sur les conditions d'emploi par rapport au statut d'indépendant ou de salarié et au travail dans une maison d'édition ou au sein d'un journal, elle prend du sens en termes de sociabilité et de réputation. C'est donc plutôt de ce point de vue qu'il faut analyser la spécialisation « enfantine » affichée par le SDJE/SDPE, dans laquelle se retrouvent nombre de dessinateurs de l'échantillon. Pourtant, l'UADF ne relaie pas forcément cette spécialité, qui n'est d'ailleurs pas affichée dans le titre du salon. Au contraire, en 1963, le syndicat se félicite même du caractère artistique et mondain de cet événement, sans spécifier à quel type de dessin on a affaire en priorité :

Le vernissage de notre Salon a été très brillant, M. Goutal, inspecteur général des arts plastiques et graphiques s'est arrêté devant les envois de tous nos camarades ; il s'est montré intéressé et même... étonné de la tenue artistique de cette

1126 Exposition d'illustrateurs du livre, 3-15 novembre 1949, Cercle de la librairie, syndicat des industries du livre, organisée en collaboration avec l'UADF et le concours de la chambre syndicale de la photogravure et de la clicherie galvanotypie

1127 Salon des illustrateurs du livre, 7 au 13 janvier 1959 – collaboration avec l'UADF, hôtel du cercle de la Librairie.

1128 A.-E. Marty, *Écho-Dessin* n° 113, février 1963, p. 1-3.

1129 En 1959, on trouve douze dessinateurs de l'échantillon : Françoise Bertier (illustration pour les bons enfants, Comtesse de Ségur, et pour les Contes de toutes les couleurs, chez Hatier) ; Rémy Bourlès ; Jean Chaperon (Histoire de France, quelques spécimens exécutés sur film pour projections pédagogiques fixes, Eugène Belin ; dessins humoristiques dans divers journaux ; deux aquarelles) ; Robert Dallet (Le Livre de la Jungle, Le livre des bêtes, planches d'animaux et d'oiseaux) ; Simone Deleuil (Jacquette et hors-texte de l'ouvrage *Taro San* auteur de *Miollis*, édition Magnard ; idem *Selma des neiges*, Auteur : Manière) André Galland ; Iessel (contes de Perrault) ; Henry Le Monnier (Don Quichotte, illustrations d'albums d'enfant et pour des Haï Kai) ; Claire Marchal (Croquis et scènes d'enfants ; illustrations pour des livres d'enfants ; projets d'illustrations pour un conte), Mat (Oscar le petit canard, Pitchounet, tous ses personnages) ; André Pec (Missel ; vie du père, Le Roman de Renard) ; Marie-Louise Pécourt (Conte de Grim et de Perrault, Tom Pouce).

manifestation. M. Bourdel, président du syndicat national des Éditeurs nous avait également honorés de sa présence. L'inauguration a été présidée par M. Eyraud, directeur général des beaux-arts de la ville de Paris, qui, également intéressé, a minutieusement examiné avec sympathie toute l'exposition¹¹³⁰.

Après tout, un des principaux débouchés pour les dessinateurs est l'édition enfantine, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la plupart de leurs œuvres appartiennent à ce registre, ce qui explique peut-être que le syndicat choisisse de ne pas le relever ; mais cette occultation est aussi une question de prestige puisque, on l'a dit, art et enfance ne font pas forcément bon ménage. Dans les faits, les Salons de l'Enfance comme ceux du Cercle de la Librairie sont l'indice d'un intérêt grandissant pour le dessin destiné aux enfants. De manière générale, l'illustration pour enfants grandit dans l'opinion publique et se retrouve également exposée aux galeries Delpire, de la Hune et de Nesle, tandis que

le numéro 137 de la revue *Graphis*, en 1967, consacré exclusivement à une sélection internationale des meilleures images de l'édition enfantine, fait date dans le monde des illustrations et celui des « spécialistes » du livre d'enfants. Sur la base de ce panorama renouvelé les années suivantes, le musée des Arts décoratifs de Lausanne conçoit une remarquable exposition, « L'enfant et les images », présentée à Paris » en 1973¹¹³¹.

Alors que le SDPE (puis le SDP) orientent progressivement leur action pour faire de la bande dessinée un outil de reconnaissance professionnelle et que l'illustration enfantine gagne du terrain sur la place publique, le SNAD cherche malgré tout à mettre en avant le dessin destiné au public adulte. Du 21 octobre au 6 novembre 1966, il organise un salon spécial sur la péniche du Touring-club sur le thème de l'auto, du tourisme et du dessin. Ce thème n'a rien d'enfantin et n'est pas forcément humoristique mais ne se réclame pas pour autant artistique puisqu'il s'agit encore d'exposer les gens du « métier ». Y sont acceptées gouaches, aquarelles, huiles et dessins :

Ce salon [...] s'impose : ce n'est un secret pour personne que nous traversons une crise professionnelle grave ; nous avons appris un beau métier, nous avons appris surtout à dire métier et non art, ni op-art, ni pop-art. Nous sommes tous peu ou prou victimes des exigences de nos éditeurs qui décident, imposent, tandis que nous, nous

1130 *Écho-Dessin* n° 113, mars 1963.

1131 F. Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité », art. cit, p. 53.

ne faisons que dessiner. Sortons de notre rôle de comparses et montrons-lui, à notre public, ce que nous savons faire. [...] Il nous faudra une présentation soignée, originale, voire fantaisiste, d'une œuvre de *vrai dessinateur*. [...] Tout dessin, peinture ou objet admis à cette exposition doit susciter par sa « présence » ou sa présentation un intérêt ultraprofessionnel¹¹³².

Il s'agit du seul salon retrouvé qui insiste sur le caractère professionnel du métier de dessinateur, désignant ces derniers comme des travailleurs (et non comme des artistes d'avant-garde) soumis aux contraintes du marché. L'exigence est sibylline toutefois : qu'est-ce qu'un vrai dessinateur et une œuvre ultraprofessionnelle ? Les organisateurs semblent vouloir indiquer qu'au-delà des exigences des éditeurs, il s'agit de montrer la qualité du travail des dessinateurs en lui-même ; mais les critères ne sont pas pour autant très clairs, témoins le recours à l'italique et aux guillemets, signe typographique d'une complicité incertaine avec le lecteur. Sont présents plutôt des dessinateurs bien installés de l'échantillon, à l'instar de Peynet, Chaperon et Bellus, désignés comme des « grands » et des « patrons », ou Dansler, Pierre Lacroix, Mat et Flip et Bertier qui ont déjà des commandes régulières, voire un emploi fixe dans un journal¹¹³³. C'est finalement la représentation de la corporation – et donc le syndicat – qui l'emporte après la tenue de l'événement :

La profession de dessinateur est mal connue, voire ignorée. Il était donc nécessaire de montrer aux gens et aux organismes avec lesquels nous sommes en rapport que les deux ou trois messieurs avec qui ils discutent représentent une profession vivante, un organisme assez fort, pour mettre sur pied une manifestation cohérente et variée¹¹³⁴.

Tout comme pour le Grand Prix de l'Image française, ce salon est mis sur pied car les professionnels se sentent menacés, notamment par la photographie. P-L Brenot finit son compte-rendu en affirmant la « volonté de vivre malgré l'hostilité de certains, malgré la négligence de la presse et de la publicité [...] ; ces derniers ne servant la dévotion que d'une seule religion : sainte Photographie¹¹³⁵ ». Contrairement au Grand Prix, l'événement, traité aux actualités télévisées, a une petite publicité auprès de l'agence France Presse, à Paris comme en province. L'exposition est également présentée comme

1132 P.-L.Brenot, « Salon des artistes dessinateurs », *Écho-Dessin* n° 131, juillet 1966, p. 3.

1133 P.-L.Brenot, « Brenot, l'organisateur en chef, vous parle », *Écho-Dessin* n° 132, décembre 1966, p. 3-4.

1134 *Ibid.*

1135 *Ibid.*

un lieu de rencontres mondaines, où se retrouvent les membres de divers conseils municipaux comme le directeur des Beaux-Arts (Clovis Eyraud) et même le Secrétaire d'État au tourisme du Cambodge (M. Han Kin Koan). Surtout, sont présents des journalistes et divers groupements d'artistes ou d'éditeurs, autant de personnalités qui permettent aux 58 dessinateurs exposés de rencontrer de potentiels employeurs. Le syndicat s'en défend pourtant :

Ce genre de salons est surtout destiné à renforcer le prestige de notre syndicat ; il n'est pas dans notre pensée conçu simplement pour faire vendre des dessins mais bien pour faire connaître notre groupe ; à l'administration des affaires culturelles [...] à la presse et enfin au grand public qui ne nous connaît pas plus. [...] Il faut savoir en sortir pour valoriser ce que l'on y fait ; ce n'est pas en créant de belles illustrations, ou même de la publicité, qu'à notre époque on se fait connaître¹¹³⁶.

- *Les initiatives des bédéphiles*¹¹³⁷

Les différents salons étudiés ci-dessus ont tous pour but, à terme, la promotion des dessinateurs et de leur métier, en leur permettant de se rencontrer et de s'organiser en tant que groupe professionnel, en mettant en avant leur œuvre et en leur donnant l'occasion de se faire connaître auprès des éditeurs et du public : ce sont à la fois des lieux de sociabilité et de travail, qui pâtissent d'ailleurs du moindre intérêt économique que représente le dessin à la fin des années 1960. Les initiatives des amateurs de dessin, et en particulier des bédéphiles, sont d'un autre genre : elles tendent à valoriser non pas le métier, mais le médium lui-même, en se concentrant uniquement sur la bande dessinée. Les mécanismes de reconnaissance sociale qu'ils proposent ne s'alignent donc pas sur l'organisation corporatiste étudiée jusqu'ici, proposant une spécialisation qui ne rend pas compte de la polyvalence du métier.

Selon Boltanski, dès les années 1960, la bande dessinée tend à acquérir un nouveau public qui possède certains codes de la culture savante, puis à intéresser des commentateurs du domaine intellectuel. Ensemble, ceux-ci mettent en place un appareil de célébration grâce à la publication de revues, la création de sociétés savantes, de prix et

1136 P.-L. Brenot, « Bravo, président », *Écho-Dessin* n° 134, avril 1967, p. 4.

1137 Ce terme est utilisé dans le sens employé par Julien Baudry « pour désigner des groupes d'individus qui non seulement « aiment » la bande dessinée en tant que lecteurs (pour reprendre l'étymologie de ce néologisme), mais produisent à son endroit des discours marqués par une adhésion affective », dans Julien Baudry, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », *Comicalités. Études de culture graphique*, février 2012 [en ligne]. URL : <http://comicalites.revues.org/578>, consulté le 10 mai 2017.

d'événements, ce qui participerait à sa légitimation progressive¹¹³⁸. Sans se prononcer sur l'existence ou non d'un champ autonome de la bande dessinée qui se constituerait à la fin de la période, on peut en revanche constater de manière concrète à l'instar de Pascal Ory, que, à la fin des années 1960 :

La logique de la démocratisation et de la massification pousse les arbitres culturels à considérer avec moins de hauteur les créations consommées par le grand public. Un nombre croissant de membres de l'intelligentsia canonisatrice se trouve avoir été influencé, pendant ses jeunes années, par plusieurs de ces formes de culture, au bout du compte incontournables ; ils y reviennent avec nostalgie. [...] Naît alors le « fandom », domaine des fanatiques. Un petit groupe d'amateurs acharnés applique l'esprit de club à la réhabilitation de ce qu'il proclame très haut être un art. Au-delà de tel ou tel avatar, le mouvement se poursuit rigoureusement par l'édition d'un bulletin pour amateurs, d'une revue ouverte à un public plus large, de catalogues et d'argus, l'organisation d'expositions, foires et autres « conventions »¹¹³⁹.

Ce ne sont donc pas les dessinateurs qui se posent la question de leur appartenance au domaine artistique, mais bien leur public. Comme le rappelle Bart Beaty, « le monde de la bande dessinée a été particulièrement fasciné par la question de l'auctorialité¹¹⁴⁰ ». En 1962 est constitué le Club des Bandes Dessinées, ensuite renommé Centre d'étude des littératures d'expression graphiques (CELEG) : « c'est l'acte de naissance de la bédéphilie militante¹¹⁴¹ ». Militante parce qu'il s'agit bien de chercher à distinguer une bande dessinée valable culturellement et qui s'opposerait au reste de la production. De fait, le CELEG se constitue autour d'une « triple ambition : contrer les discours des censeurs, entreprendre la réédition de titres anciens et enfin proclamer que la bande dessinée est un art¹¹⁴² ». Selon Sylvain Lesage, Boltanski lui-même s'inscrit dans cette démarche militante parce qu'il construit autant qu'il analyse la polarisation du champ de la bande dessinée en cherchant notamment une date de naissance récente à la bande dessinée pour adultes, ce qui permettrait de différencier ce qui est produit à partir de la fin des

1138 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.

1139 P. Ory, *L'Entre-deux-mai*, op. cit., p. 85.

1140 Bart Beaty, *Comics versus art*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p. 9.

1141 T. Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 110.

1142 Julie Demange, « Sens et usage de la notion de style par les bédéphiles dans leur entreprise de promotion de la bande dessinée » dans Benoît Berthou et Jacques Dürrenmatt (eds.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 218.

années 1960 des productions antérieures¹¹⁴³ ; ou encore en insistant sur le parcours artistique et vocationnel d'une partie des dessinateurs qu'il choisit de mettre en lumière.

Le CELEG s'exprime notamment à travers la revue *Giff-Wiff* et célèbre avant tout la bande dessinée américaine des années 1930. Le centre d'études s'ouvre très peu aux auteurs : seuls Forest, Lob et Gotlib y sont présents et participent au fascicule, peut-être d'ailleurs plus en leur qualité de scénaristes que de dessinateurs. Le constat est le même après la scission de la SOCERLID en 1964 (société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées) et la parution de la revue *Phénix* à partir de 1966. La scission est pourtant le fait de personnalités qui, tels Claude Moliterni ou Rémo Forlani, prônent la nécessité de promouvoir une production plus contemporaine¹¹⁴⁴. Mais ils militent pour une meilleure connaissance de l'histoire et des créateurs de la bande dessinée sans laisser intervenir beaucoup d'auteurs français, à l'exception de quelques rares articles de Morris, Franquin, Jacques Martin ou Goscinny. Les Américains sont toujours à l'honneur, tant dans les pages de *Phénix* que dans l'exposition *10 millions d'images* à la société française de la photographie en 1965 ou dans des expositions monographiques célébrant Milton Caniff et Burne Hogarth les années suivantes.

De même, lorsque le CELEG et le Comics Club organisent le premier salon international de la bande dessinée à Bordighera en février-mars 1965, le festival est avant tout un lieu d'expression pour des amateurs de la bande dessinée qui se réunissent en différentes tables rondes. Malgré tout, Forest, Gillon, Topor et Morris sont présents, et « René Goscinny et Greg vinrent parler sur le mode humoristique des difficultés qu'un scénariste et un dessinateur pouvaient rencontrer dans l'exercice de leurs fonctions¹¹⁴⁵ », signe que certains dessinateurs français comme belges cherchent à investir ce nouveau lieu de sociabilité et d'expression. Le salon international de Lucca créé en 1966 accueille Jacques Lob dans son comité dirigeant en 1967¹¹⁴⁶ et propose des séances de dédicaces, mais il est aussi (et surtout) l'occasion pour des personnalités comme Moliterni ou Couperie d'exposer leurs vues :

1143 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 571-578.

1144 J.-P. Gabilliet, « "Âge d'or de la BD" et "golden age of comics" », art. cit.

1145 *Giff Wiff* n° 13, 1965, p. 37.

1146 Centro studi iconografici immagine, 2001-2017 [en ligne]. URL

<http://www.immaginecentrostudi.org/>, consulté le 17/10/2017.

Naturellement, pendant ces trois journées, clou de la manifestation, les passionnés ont pu se rencontrer, échanger des idées et faire la connaissance de leurs auteurs préférés¹¹⁴⁷.

La première convention de la bande dessinée de Paris en 1969 réunit enfin les auteurs sur différents stands des maisons d'édition, mais les bédéphiles n'en continuent pas moins leur travail analytique qui n'est pas lié de manière évidente à la pratique du travail de dessinateur¹¹⁴⁸.

L'absence physique de dessinateurs franco-belges dans les premiers événements organisés par les bédéphiles est en partie due à l'écriture d'une histoire américaine de la bande dessinée : pour le CELEG comme pour la SOCERLID, l'exigence intellectuelle et artistique dont ils souhaitent revêtir la bande dessinée impose de se reposer presque uniquement sur les dessinateurs américains, « les seuls à avoir atteint dès avant la Deuxième Guerre mondiale un degré d'excellence permettant de revendiquer pour eux une reconnaissance en tant qu'artistes¹¹⁴⁹ ». Le discours historique de la SOCERLID se fonde sur Harold Foster, « un exemple remarquable du classicisme en bande dessinée » et Milton Caniff « présenté comme le créateur du style classique de la bande dessinée¹¹⁵⁰ ». On peut parler d'une

vision romantique que se font les bédéphiles de la bande dessinée, où les auteurs sont jugés par leurs originalité et singularité stylistiques. Il reflète aussi d'un certain esprit du temps où le poids des avant-gardes artistiques est encore bien prégnant dans le champ artistique des années 1960. Par cette filiation à une certaine approche de l'art, les bédéphiles ont probablement contribué à arrimer la bande dessinée aux mouvements culturels et artistiques des sixties¹¹⁵¹.

Non seulement le trait des dessinateurs franco-belges ne se rapproche guère de celui des dessinateurs américains mais, on l'a assez dit, les dessinateurs d'alors se posent rarement comme des artistes puisque tout l'objet de leur lutte syndicale est d'obtenir la qualification de journaliste et que, par ailleurs, ils sont caractérisés par leurs publications enfantines. À ce titre, si l'on comprend pourquoi les sociétés bédéphiles tendent à les

1147 *Phénix* n° 12, 1^{er} trimestre 1970, p. 21.

1148 *Phénix* n° 10, juillet 1969.

1149 T. Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 100.

1150 J. Demange, « Sens et usage de la notion de style par les bédéphiles dans leur entreprise de promotion de la bande dessinée », art. cit, p. 222.

1151 *Ibid.*, p. 223.

ignorer, il est aussi possible que ces initiatives paraissent en retour étrangères à la plupart des professionnels du dessin.

De fait, en organisant des expositions, et en particulier l'exposition « *Bande dessinée et figuration narrative* » de 1967¹¹⁵² aux Arts Décoratifs, la SOCERLID propose des clefs de lecture pour la bande dessinée en tant qu'art visuel plutôt qu'en tant que métier et pratique : interviewé à la radio, Pierre Couperie insiste sur le caractère « technique » de l'exposition qui affiche ses « éléments de base », ses « conventions », son « montage » et son « contenu narratif¹¹⁵³ », autant de dispositifs qui permettent de la lire et de la comprendre de manière intellectuelle. La place laissée à la pratique du dessinateur est également minime dans le catalogue qui accompagne l'exposition. De manière assez révélatrice, quand le catalogue aborde le sujet des droits et des manières de travailler des dessinateurs, c'est en fait pour parler de la création de la *National Cartoonist Society* par les « cartoonistes [...qui] avaient cherché à créer une association chargée de protéger et de défendre leurs intérêts artistiques autant que professionnels¹¹⁵⁴ » : à aucun moment les équivalents français et belges ne sont mentionnés, et à peine sont évoqués au détour d'une phrase « la routine des éditeurs et du public, la misère des traitements¹¹⁵⁵ ».

Par ailleurs, le texte traduit une méconnaissance du travail des dessinateurs franco-belges. Les rédacteurs partent par exemple du principe que, en France, « le dessinateur est l'employé d'un journal ou d'un éditeur possédant une chaîne de journaux. Il travaille dans les locaux du journal, fait à l'occasion du dessin sportif ou politique ; sa bande paraît uniquement dans ce journal¹¹⁵⁶ » : on le sait désormais, ce constat généralise des situations en réalité très spécifiques, la plupart des dessinateurs travaillant en réalité chez eux pour plusieurs lieux de publication différents. D'ailleurs, en guise d'illustration de ces propos se trouve une photo du Studio 43 (sic) et une autre de Lucien Nortier à sa table de travail qui illustrent donc respectivement le travail en atelier et le travail solitaire plutôt que le travail au sein de la rédaction. Autre exemple de ces généralisations qui s'avèrent contradictoires et dont on ne sait tout à fait si elles portent sur les États-Unis ou sur l'espace franco-belge, les auteurs assèment : « le travail en atelier

1152 Pour plus de développement sur cette exposition se référer aux travaux d'études d'Antoine Sausverd, *Bande dessinée et figuration narrative*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Bourgogne, 1999.

1153 Entretien radiophonique avec Parinaud, 6 avril 1967, cité par J. Demange, « Sens et usage de la notion de style par les bédéphiles dans leur entreprise de promotion de la bande dessinée. », art. cit, p. 220.

1154 Pierre Couperie et al., *Bande dessinée et figuration narrative, histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Musée des arts décoratifs, Paris. [7 avril-5 juin 1967], Paris, Musée des arts décoratifs, 1967, p. 129.

1155 *Ibid.*, p. 119.

1156 *Ibid.*, p. 129.

est la règle dans la bande dessinée » (non content d’avoir dit le contraire quelques lignes auparavant, on sait désormais que cette pratique n’est pas encore généralisée dans les années étudiées), mais aussi « aujourd’hui, tout dessinateur a au moins un assistant » (ce qui n’est guère le cas, surtout dans le cas des quotidiens généralistes), et enfin, « chez les auteurs qui n’ont qu’un assistant, celui-ci dessine toujours la lettre des ballons¹¹⁵⁷ » (alors que certains dessinateurs comme Gotlib, qui a pourtant un assistant, affectionnent particulièrement la lettre).

Enfin, les auteurs témoignent également d’une mauvaise compréhension du droit français. Ils affirment par exemple que, contrairement aux États-Unis où se développent les *syndicates*, le droit sur la propriété artistique en France interdirait au dessinateur d’être employé par une agence :

Le dessinateur est lié au *syndicate* par un contrat de durée limité, aux dispositions variables, qui lui assure un traitement fixe et un pourcentage sur les ventes, les adaptations. En revanche, le *syndicate* se réserve sa production et en dispose comme il veut. Or il semble bien que ce type de contrat soit illégal en France¹¹⁵⁸.

Les explications proposées par les auteurs sont très floues, d’autant que les agences se développent en France et en Belgique depuis les années 1950, sans que la loi sur la propriété intellectuelle et artistique ne puisse y être entièrement appliquée, témoin le procès perdu par Kirazian en 1969 et cité au chapitre précédent. En d’autres termes, si les bédéphiles participent à une nouvelle lecture de la bande dessinée dans la société française, belge et même italienne et permettent, par leurs congrès et leurs expositions, d’organiser de nouveaux lieux de rencontres et de sociabilité, ils sont complètement éloignés des principales préoccupations des dessinateurs des années 1960. À côté de ces grandes organisations, les bédéphiles actifs dans les publications périodiques spécialisées – les fanzines de bande dessinée, animés par des lecteurs et des praticiens – proposent eux aussi une analyse et une approche du métier extérieure. Cependant, parce qu’ils pratiquent nombre d’entretiens avec les dessinateurs et qu’ils sont parfois eux-mêmes dessinateurs, ils leur permettent d’exprimer leur vision personnelle du métier. Peut-être plus que les bédéphiles du CELEG et de la SOCERLID, ils commencent donc à se positionner, dès la fin des années 1960, comme des intermédiaires entre les bédéphiles et le groupe professionnel. Toutefois, à part *Giff-Wiff*, qui paraît à partir de 1962, n’existent

1157 *Ibid.*, p. 133.

1158 *Ibid.*, p. 129.

comme fanzines de bande dessinée à la fin des années 1960 que *Le Kiosque* du dessinateur Jean Boulet en France (1966-1969), *Phénix* de Claude Moliterni et de la Socerlid (1966-1977), *Ran Tan Plan* en Belgique publiée par le Club des Amis de la Bande Dessinée (1966-1977), ainsi que *Pencil*, publié en Suisse à partir de 1968.

Le constat est le même à l'échelle individuelle, lors des entretiens menés par les bédéphiles. Julien Baudry étudie ainsi la place de l'œuvre de Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID¹¹⁵⁹ : les bédéphiles désignent celui-ci dès 1966 comme le père de la bande dessinée. À ce titre, il comptabilise cinq entretiens entre 1969 et 1974¹¹⁶⁰ qui viennent compléter les mémoires de l'auteur, *Je me souviens de Zig et Puce* et recentrer le récit autour de la bande dessinée, un terme que n'employait pas l'auteur, qui se présentait jusque-là comme journaliste. Désormais guidé par les interviewers, « l'un des changements les plus visibles dans l'auto-discours guidé des interviews est l'ébauche d'une analyse esthétique et professionnelle, presque entièrement absente du recueil de mémoires¹¹⁶¹ ». En d'autres termes, les bédéphiles construisent une figure du dessinateur en faisant de lui un dessinateur de bande dessinée, et qui plus est un dessinateur qui pense son œuvre et la pratique du métier de manière intellectuelle. Julien Baudry note en effet que ces interviews construisent le rapport de *Saint-Ogan à ses collègues, en lui faisant développer* « son opposition nette à la pratique de studio et à l'hyperspécialisation des dessinateurs¹¹⁶² ». Enfin, les bédéphiles le désignent comme l'inspirateur principal d'Hergé (de fait, celui-ci s'est bien inspiré de son aîné¹¹⁶³), les deux se rencontrant d'ailleurs en 1931. Dans tous leurs entretiens, les enquêteurs cherchent à savoir qui a inspiré chaque dessinateur et dans quel monde artistique ils évoluent plus souvent qu'ils ne se penchent sur les réseaux sociaux directement liés à l'organisation du travail.

Quand le journaliste J. Wathieu présente Hachel dans *La Wallonie*, le discours est le même :

Hachel atteint le niveau où la bande dessinée devient expérimentale et s'oriente vers ce qu'elle sera demain. [...] Jacques Sternberg, écrivain d'une originalité peu commune, poulain de l'éditeur Losfeld, l'a contacté pour faire paraître quelques-

1159J. Baudry, « Saint-Ogan et les grands enfants », art. cit.

1160Retranscrites soit dans *Phénix* n° 9 de 1969, n° 22 de 1972 et n° 40 de 1975, soit dans le bulletin *Alfred* de la SFBBD de 1969, soit dans l'ouvrage *Alain Saint-Ogan dessinateur de presse* aux éditions SERG en 1974.

1161J. Baudry, « Saint-Ogan et les grands enfants », art. cit.

1162 *Ibid.*

1163Thierry Groensteen, « Hergé débiteur de Saint-Ogan », *Neuviemeart2.0*, 1996 [en ligne]. URL: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article883>, consulté le 17 octobre 2017.

unes de ses planches dans la prochaine anthologie « Planète » consacrée aux chefs-d'œuvre de la bande dessinée. Voilà donc que paraît s'ouvrir devant ce jeune Liégeois un avenir des plus prometteurs, à condition que la chance le favorise un peu et que son humour, après avoir été apprécié par ceux qui en ont le sens, le soit progressivement par ceux qui le possèdent à un moindre degré. [...] Il ne s'agit donc nullement de bandes dessinées pour bébés, mais d'un humour caustique¹¹⁶⁴.

Hachel est présenté sous le prisme de l'exception : contrairement à quelqu'un comme Tibet, il est d'abord reconnu par ses pairs et ses critiques (Sternberg, Losfeld) et ses œuvres ont leur place parmi les chefs-d'œuvre de la bande dessinée. Le public n'a une place que secondaire dans la lecture de son œuvre, et encore celui-ci ne doit-il pas faire preuve de goût populaire ou enfantin. De manière révélatrice, l'article se termine en appelant de ses vœux la création en Belgique, comme en France d'un « groupement pour s'occuper de cette nouvelle forme d'art graphique qui prend de plus en plus de l'ampleur », c'est-à-dire en assumant son point de vue bédéphile et intellectuel, bien que Le Club des Amis de la Bande Dessinée existe déjà. Le dessinateur de *Spirou* doit pourtant par la suite la plus grande part de sa consécration à son assise commerciale et donc au public de cet illustré et à sa polyvalence dans le métier plutôt qu'à son succès critique. Malgré une réinterprétation du travail de dessinateur par le prisme de la bande dessinée et de l'analyse artistique et sémantique, les bédéphiles s'envisagent comme des acteurs de la corporation. À l'instar des dessinateurs du syndicat, ils cherchent donc à se positionner comme des intermédiaires entre les différents acteurs du monde de l'édition. Dans *Phénix*, la SOCERLID initie même une rubrique de « banc d'essai des jeunes dessinateurs » :

Pierre Bigourie est un jeune dessinateur qui est venu nous voir plusieurs fois. Ce qu'il dessine est en marge du dessin habituel. Sa technique est encore un peu faible mais son originalité est incontestable. [...] Nous avons un but en ouvrant les colonnes de *Phénix* à de jeunes auteurs et dessinateurs : leur permettre de se faire connaître des éditeurs qui recherchent, nous le savons, de nouveaux talents. [...] Nous tenons à préciser, afin de rassurer certains professionnels, que dans notre groupe se trouvent des dessinateurs de métier, graphistes, maquettistes et spécialistes de l'image, qui ont l'aptitude nécessaire pour guider les nouveaux dans le métier. Par ailleurs, nous

1164J. Wathieu, « Retenez le nom de ce Liégeois », *op. cit.*

avons l'assurance de pouvoir créer, avec la collaboration d'un organisme d'État, des cours où des professionnels de la bande dessinée pourront instruire les débutants¹¹⁶⁵.

Le style de Pierre Bigourie est décrit dans des termes classiques (la technique, l'originalité) qui contraste avec la précision analytique dont ils font d'abord preuve. C'est qu'ils cherchent également à parler le langage des professionnels du dessin, dont ils se sont jusqu'ici éloignés : d'où l'assurance de travailler avec des « dessinateurs de métier » et des « professionnels de la bande dessinée ». Malgré tout, ils participent à une certaine forme de représentation sociale du métier de dessinateur incarné uniquement par la bande dessinée qui influence l'histoire du métier pendant toute la deuxième partie du vingtième siècle, et qui favorise une analyse des parcours individuels plutôt que des logiques de l'ensemble d'un groupe professionnel.

La « mauvaise réputation » des dessinateurs de bandes dessinées est collective. Elle est culturelle et concerne une partie seulement des dessins qu'ils produisent, c'est-à-dire ceux qui souffrent le plus d'un déficit de légitimité. C'est donc en premier lieu vis-à-vis de leur activité de dessinateurs de bandes dessinées pour enfants qu'ils doivent se définir. Cependant, leur manque de reconnaissance est aussi sociale et économique et joue sur la perception négative de leur profession, ce qui explique la nécessité d'une reconnaissance à la fois professionnelle, légale et sociale. Vis-à-vis de ce discours, les dessinateurs des années 1950 et 1960 jouent sur deux tableaux.

La plupart d'entre eux cherchent en effet à être reconnus comme salariés ou comme indépendants pour acquérir la protection économique qui leur fait défaut ; de ce point de vue, ce sont les syndicats qui, les premiers, guident les tentatives d'auto-définition de ce groupe professionnel. De fait, quand les dessinateurs du SDJE/SDPE s'organisent syndicalement pour être reconnus comme des dessinateurs de presse, ils cherchent à la fois à bénéficier d'une reconnaissance en tant que groupe professionnel au sein du monde du travail auquel ils appartiennent et à lutter contre une mauvaise réputation qui paraît plus générale. La réticence dont fait preuve la CCIJP pour accorder le statut de journaliste aux dessinateurs de journaux enfantins est un signe évident de cette mauvaise réputation : la spécialisation vis-à-vis d'un public prend du sens en termes de sociabilité et de réputation beaucoup plus qu'en termes de rémunération ou de pratique concrète du métier. Mais dans le même temps certains dessinateurs de presse ou certains

1165 Claude Moliterni, « Phénix présente le banc d'essai des jeunes dessinateurs » *Phénix* n° 7, 3^e trimestre 1968.

illustrateurs cherchent à intégrer l'échelle de la légitimité culturelle déjà instituée, tandis que d'autres, souvent les plus jeunes, acceptent le discours des bédéphiles qui revalorise leur pratique spécifique du dessin tout en demeurant éloigné des préoccupations collectives.

Dans un cas, la construction d'une bonne réputation s'envisage d'abord de manière collective et interne au groupe et a des conséquences sur les conditions sociales de pratique du métier : elle participe bien à la construction du groupe professionnel. Dans l'autre, la question de la réputation devient individuelle et influe de manière plus générale sur la place des dessinateurs dans le jeu social ; or cette dernière identité est externe au groupe, imposée de l'extérieur. Au sujet de la bande dessinée particulièrement, on peut se demander si la professionnalisation du métier de dessinateur est compatible avec la consécration des auteurs de bande dessinées comme artistes. Cette tension se retrouve dans la manière dont les dessinateurs sont incarnés dans différents médias et dont ils se dessinent eux-mêmes, proposant une image de leur lieu de travail ainsi qu'une posture d'auteur.

4.3. Un métier qui s'incarne

Si la question de la réputation se pose avec tant d'acuité pour les dessinateurs c'est aussi parce que, comme le rappelle Alain Viala, « les artistes et les écrivains sont, par leur pratique même, des personnages publics¹¹⁶⁶ » qui se présentent de différentes manières, depuis le choix d'un nom ou d'un pseudonyme jusqu'à certains éléments visuels en passant par tous les textes de mise-en-scène de soi, à l'instar des interviews, des discours autobiographiques, etc. Quoique n'étant pas à proprement parler des artistes et des écrivains, les dessinateurs développent bien une image publique. Pour certains d'entre eux, elle confine à la posture d'auteur, c'est-à-dire selon le sociologue de la littérature Jérôme Meizoz, « la présentation de soi de l'écrivain, [qui] met donc l'accent sur la construction d'une figure d'auteur singulière par le biais d'un ethos linguistique et de conduites littéraires publiques¹¹⁶⁷ ». Pour d'autres, cette image publique est l'occasion, non pas de se représenter individuellement, mais de donner une image du groupe – de la rédaction à laquelle ils participent, du métier qu'ils incarnent. Alors que les images médiatiques montées par autrui – émission radiophoniques, reportages à la télévision,

1166 Alain Viala, « Posture », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (eds.), *Le lexique socius* [en ligne].
URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>, consulté le 24 mai 2017.

1167 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, II : La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine érudition, 2011, p. 18.

films, chansons – s’emparent rapidement de l’image du dessinateur comme créateur individuel, les dessinateurs continuent quant à eux à proposer un archétype du métier plus collectif.

4.3.1. « Viens petite fille dans mon comic strip » : les dessinateurs et les médias

- *Les dessinateurs à l’écran*¹¹⁶⁸

Dans les années cinquante, ce sont plutôt des figures d’artistes-dessinateurs qui ont l’attention des médias français et belges. En France, l’émission de radio *Le bureau des rêves perdus* consacre en 1954 une édition à Gus Bofa, dessinateur dont la carrière a débuté à l’orée du xx^e siècle, fondateur du Salon de l’Araignée et présenté très justement comme un « dessinateur-illustrateur¹¹⁶⁹ ». Cette émission est l’occasion pour le dessinateur d’évoquer son travail, ses horaires, son rapport à ses éditeurs ; mais l’émission se voulant intellectuelle, presque ésotérique – la voix du dessinateur se détache seule au milieu de musiques oniriques – elle interroge l’artiste plutôt que le travailleur, qui invoque un « état second » nécessaire au travail. La même année, cette émission reçoit également Carlo Rim, le créateur du personnage Monsieur Virgule dans *Les nouvelles littéraires* : à propos de cette création, il utilise le terme de « bandes dessinées », pour la première fois peut-être dans les archives de l’ORTF. Il précise bien que cette pratique qui « aujourd’hui n’est pas originale » l’était à l’époque. Le terme n’apparaît toutefois qu’aux deux tiers de l’émission, remplacé finalement par celui de « bandes littéraires mais illustrées » qui plurent à Gide, Valéry ou Martin du Gard. Présenté comme romancier, scénariste, metteur en scène, journaliste et dessinateur de presse, il évoque tous les aspects de son activité de production culturelle¹¹⁷⁰. De la même manière, en 1955, Pierre Duamyt se rend chez le dessinateur humoristique André François qui lui présente quelques-uns de ses dessins ; il s’agit avant tout de la visite d’un atelier d’artiste¹¹⁷¹.

1168 Pour écrire cette sous-partie ont été consultées systématiquement les archives de l’ORTF (disponibles à l’INA) et de la RTBF (disponibles sur le site de la Sonuma), en procédant par recherche de mots-clés.

1169 « Les rêves perdus de Gus Bofa, dessinateur-illustrateur », *Le bureau des rêves perdus ou à la poursuite des rêves perdus*, 23/09/1954 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/audio/PHD88004628/les-reves-perdus-de-gus-bofa-dessinateur-illustrateur-audio.html>, consulté le 17/05/2017.

1170 « Les rêves perdus de Carlo RIM », *Le bureau des rêves perdus ou à la poursuite des rêves perdus*, ORTF, 25/11/1954 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/audio/PHD88004631/les-reves-perdus-de-carlo-rim-audio.html>, consulté le 17/05/2017.

1171 « André François », *Lectures pour tous*, ORTF, 28 juin 1955 [en ligne]. URL : www.ina.fr/video/CPF86644645/andre-francois-video.html, consulté le 17/05/2017.

À l’opposé, en 1962-1963, l’émission télévisée *Des métiers et des hommes* met à l’honneur les arts appliqués et l’artisanat. À partir de 1963, les métiers présentés correspondent tous aux formations suivies par les dessinateurs du corpus : la tapisserie, la papeterie, l’imprimerie, la cartonnerie et les « arts graphiques ». Cette dernière émission enquête sur les services de création de l’imprimerie Draeger, les métiers de dessinateurs publicitaires, maquettistes et retoucheurs, mais aussi la formation à l’École Estienne, revenant donc sur l’univers dont sont issus la plupart des dessinateurs de l’échantillon, mais sans jamais évoquer le débouché de l’illustration ou de la bande dessinée¹¹⁷². En d’autres termes, pendant toute une partie de la période étudiée, les médias présentent, d’une part, des dessinateurs inspirés – voire torturés – et de l’autre les métiers artisanaux, où le dessin et l’illustration n’ont *a priori* pas leur place. Les productions dessinées elles-mêmes commencent également à avoir une place médiatique : les aventures de *Tintin* ont leur feuilleton radiophonique et Siné met en scène un « Sinérama » muet dans les années cinquante tandis que Choron et François Cavanna proposent des jeux bêtes et méchants dans les années soixante ; mais cela sans faire de lien entre les productions et les parcours professionnels.

Progressivement, les portraits des artistes dessinateurs comme ceux des artisans du livre vont être supplantés par les dessinateurs de bande dessinée et d’humour éditorial, qui acquièrent une meilleure visibilité médiatique : en somme, la télévision se fait le relais d’autres pratiques médiatiques qui intéressent le plus grand nombre, et donc des dessins publiés dans la presse à grand tirage pour enfants comme pour adultes. Les dessinateurs qui apparaissent à l’écran restent peu nombreux ; leur présence répétée nous indique qu’ils sont alors les représentants les plus connus de leur profession tout en étant ceux qui, probablement, respectent le mieux les formats journalistiques alors en vigueur. Il s’agit d’Hergé, Uderzo (et Goscinny) et quelques fois Sempé, Cabu, Morris ou Forest, les mêmes à peu de choses près qui participent aux fanzines des bédéphiles. Leur manière de travailler commence à devenir un sujet d’information, mais c’est de leurs personnages dont il est question avant tout.

Hergé est le premier dessinateur à être filmé à la télévision française, chez Pierre Desgraupes d’abord, dans son émission *Cinq colonnes à la une* en 1960, où c’est bien l’homme et sa manière de pratiquer le métier qui sont mises en avant :

1172 « Les arts graphiques », *Des métiers et des hommes*, 22/05/1963, ORTF [en ligne]. URL : www.ina.fr/video/CPF86607390/les-arts-graphiques-video.html, consulté le 17/05/2017.

En nous rendant chez Hergé, le père de *Tintin*, nous nous attendions donc à rencontrer un Walt Disney européen, un *business man* très riche, très occupé, très sûr de lui. Nous avons trouvé un vieux jeune homme simple, gentil, qui passe cinq jours par semaine à son atelier comme un artiste¹¹⁷³.

Il est étonnant que la simplicité, l'ardeur à la tâche et la régularité du travail soient associées à une pratique artistique - mais ce qui compte ici, c'est plutôt la différence qui est faite entre l'argent et le travail. Alors qu'il est interrogé sur sa richesse, le créateur d'Hergé estime ne pas avoir « beaucoup changé par cet afflux d'or et d'argent » et continue à dessiner ses personnages. Ce n'est pas seulement son travail qui est montré, mais aussi celui de ses collaborateurs dans l'atelier. Cette émission est encore une exception au début des années 1960, mais peu à peu les dessinateurs prennent la parole. En 1962, Jean-Claude Forest est interviewé à propos de Tarzan¹¹⁷⁴, présenté en train de dessiner et interrogé sur ses influences, en particulier sur le rôle qu'ont joué pour lui Harold Foster et Burne Hogarth, qui sont « les maîtres du genre ». Hergé apparaît plusieurs autres fois à la télévision française et belge, mais pour parler de *Tintin* en tant que personnage plutôt que de son travail¹¹⁷⁵. Peu à peu, les outils du travail sont mis en scène : Hergé est présenté à sa table de travail, devant ses planches en cours de réalisation, et les questions qu'on lui pose sur la bande dessinée sont de plus en plus pointues. À la RTBF en 1966, il découvre ainsi en direct l'expression « neuvième art », utilisée pour la première fois en mars 1964 par le critique de cinéma Claude Beylie, puis reprise dans *Spirou* par Morris et Vankeer en décembre de la même année dans une rubrique sous-titrée « Musée de la bande dessinée » et présentant des classiques de celle-ci¹¹⁷⁶.

1173 « Tintin, version US », *Cinq colonnes à la une*, ORTF, 15/01/1960 [en ligne]. URL :

<http://www.ina.fr/video/CAF93010093/tintin-version-us-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1174 « Jean-Claude Forest à propos de Tarzan », ORTF, 24/11/1962 [en ligne]. URL :

<http://www.ina.fr/video/I14069183/jean-claude-forest-a-propos-de-tarzan-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1175 Voir par exemple : « Tintin par Hergé », *Magazine d'information*, RTBF, 16/04/1961 [en ligne]. URL :

<http://www.sonuma.be/archive/tintin-par-herge%C3%A9>, consulté le 17/05/2017 ; « Tintin et Milou au Musée Grévin », JT 13h, ORTF, 22/12/1961 [en ligne]. URL :

<http://www.ina.fr/video/CAF97035978/tintin-et-milou-au-musee-grevin-video.html> ; « Comment Tintin voyage-t-il dans l'imagination d'Hergé », *L'air du temps*, RTBF, 29/08/1966 [en ligne]. URL :

<http://www.sonuma.be/archive/comment-tintin-voyage-t-il-dans-l%E2%80%99imagination-d%E2%80%99herge%C3%A9> ; « Hergé à propos de Tintin et le petit vingtième », *Au-delà de l'écran*, ORTF, 18/09/1966 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I08277344/herge-a-propos-de-tintin-et-le-petit-vingtieme-video.html>, consultés le 17/05/2017.

1176 Thierry Groensteen, « Neuvième Art », in *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* [en ligne]. URL : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article451>, consulté le 23/06/2017.

Les succès de Goscinny sont aussi suivis de près, d'autant qu'il montre de meilleures dispositions pour l'exercice oral que ses confrères dessinateurs, un fait qui se confirme quand il est invité avec Sempé pour parler du *Petit Nicolas*¹¹⁷⁷ et sans Cabu pour présenter *La Potachologie*¹¹⁷⁸. Avec Uderzo, forts de l'incroyable succès d'*Astérix*, les invitations se multiplient : ils présentent d'abord leur collaboration de manière statique, et les mêmes anecdotes reviennent d'une émission à l'autre¹¹⁷⁹. Uderzo prend peu la parole et tend à minimiser l'aspect créateur de son travail, notant par exemple qu'il a

une satisfaction première, je suis le tout premier lecteur de Goscinny, et je dois dire que je m'amuse follement [...]. Je ne dirais pas que je continue à m'amuser en dessinant, parce que ça deviendrait idiot de s'amuser dix heures par jour et de rire dix heures par jour¹¹⁸⁰.

Hergé et Uderzo apparaissent à l'écran en costume et insistent ainsi visuellement, comme les commentateurs, sur le caractère sérieux et technique de leur profession, minimisant la part d'humour certes nécessaire à leur travail mais qui ne peut convenir à un cadre professionnel. De ce point de vue, ils apparaissent donc bien comme des professionnels du dessin et de l'humour plutôt que comme des « rigolos », « faiseurs de petits mickeys » à leurs heures perdues. Cette tradition sert le discours bédéphile : pour les vingt ans de Lucky Luke, Morris est d'abord filmé pendant une minute entière en train de dessiner, sans aucun commentaire, avant que Francis Lacassin, du CELEG, « un club très sérieux », ne présente l'œuvre de l'auteur : les éléments du discours commencent à se constituer¹¹⁸¹. Dans la même veine, l'émission *Les mille et un héros de la*

1177 « Sempé et Goscinny à propos du Petit Nicolas », *Lectures pour tous*, ORTF, 13/12/1961 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I05312382/sempe-et-goscinny-a-propos-du-petit-nicolas-video.html> consulté le 17/05/2017 ; Sempé et Goscinny à propos du livre « Les vacances du Petit Nicolas », *Lectures pour tous*, ORTF, 01/08/1962 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I08162779/sempe-et-goscinny-a-propos-du-livre-les-vacances-du-petit-nicolas-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1178 « René Goscinny à propos de son livre “La Potachologie” », *Lectures pour tous*, ORTF, 19/09/1963 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I15008810/rene-goscinny-a-propos-de-son-livre-la-potachologie-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1179 « René Goscinny et Albert Uderzo à propos de leur collaboration sur Astérix », Au delà de l'écran, ORTF, 08 mai 1966 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I07233225/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-leur-collaboration-sur-asterix-video.html>; « Goscinny et Uderzo », Magazine d'information, RTBF, 06/04/1966 [en ligne]. URL : <http://www.sonuma.be/archive/goscinny-et-uderzo>; « Uderzo et Goscinny à propos de la création d'Astérix et Obélix », ORTF, 29/08/1967 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF86646856/uderzo-et-goscinny-a-propos-de-la-creation-d-asterix-et-obelix-video.html>, consultés le 17/05/2017.

1180 « Uderzo et Goscinny à propos de la création d'Astérix et Obélix », ORTF, 29/08/1967 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF86646856/uderzo-et-goscinny-a-propos-de-la-creation-d-asterix-et-obelix-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1181 « Les vingt ans de Lucky Luke », *Le nouveau dimanche*, ORTF, 09/04/1967 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I16333703/les-vingt-ans-de-lucky-luke-video.html>, consulté le 17/05/2017.

bande dessinée permet à Forest, membre du CELEG, mais aussi à Jean-Paul Belmondo ou Claude Santelli de présenter leurs personnages préférés et le plus souvent américains, selon la tradition bédéphile.

Les techniques télévisuelles comme la connaissance et la présentation de la profession changent dans la deuxième moitié des années 1960, influençant la mise en scène des dessinateurs, désormais plus relâchée, moins sérieuse, à l'image cette fois-ci de l'humour de leur production. Le « phénomène Astérix » y est pour beaucoup, qui émerge selon Gabilliet en 1966¹¹⁸². En 1966, la RTBF reçoit Uderzo et Goscinny pour un moment d'information humoristique, non pas sur leur œuvre, mais sur la bande dessinée elle-même. Pince-sans-rire, les deux auteurs se prêtent au jeu de manière ironiquement désabusée. Un scénario dactylographié apparaît d'abord à l'image, avant que Goscinny n'explique le principe de « l'effet dramatique » à l'aide d'un stylo qui tombe. Enfin, des « ballons » et des onomatopées dessinées apparaissent autour des deux auteurs, ce qui donne l'occasion d'expliquer le terme « phylactère ». Au regard de ces précisions et de ces termes techniques, la mention de l'ami de Goscinny qui désigne encore ces dessins comme des « petits mickeys » est un moyen de disqualifier ceux qui utilisent ce terme¹¹⁸³. À partir de la deuxième moitié des années 1960, les dessinateurs sont de plus en plus convoqués pour participer et animer des émissions, sans qu'il soit toujours question de leur œuvre. Dans *L'invité du dimanche*, Goscinny s'improvise dessinateur et dessine la tête d'Astérix tandis que son confrère tente d'écrire les dialogues de ce personnage de bande dessinée. L'occasion de rappeler que Uderzo « était un scénariste doué » et Goscinny « un dessinateur minable¹¹⁸⁴ ». L'esprit potache commence donc à l'emporter en France comme en Belgique, et les humoristes de la nouvelle veine font à leur tour leur apparition. En 1962, l'écrivain Jacques Sternberg et la présentatrice Ariane consacrent un épisode du magazine belge *Hors-Texte* (réalisé par Jean Antoine) à l'histoire de la caricature : outre une présentation des dessinateurs du *New Yorker* – et particulièrement de Saul Steinberg – ils interviewent Roland Topor et Siné, deux lauréats du prix de l'humour noir. Et Jacques Sternberg de remarquer, en parlant des dessins de Siné perçus

1182 J.-P. Gabilliet, « “Âge d'or de la BD” et “golden age of comics” », art. cit.

1183 « Goscinny et Uderzo », Magazine d'information, RTBF, 06/04/1966 [en ligne]. URL : <http://www.sonuma.be/archive/goscinny-et-uderzo>, consulté le 17/05/2017.

1184 « René Goscinny et Albert Uderzo à propos des adaptations cinématographiques d'Astérix et Obélix », ORTF, *L'invité du dimanche*, 15/12/1968 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I08193075/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-des-adaptations-cinematographiques-d-asterix-et-obelix-video.html>, consulté le 17/05/2017.

comme vulgaires : « en 1952, personne n'a le sens de l'humour, en 1960, tout le monde a le sens de l'humour. [...] Les gens malgré tout s'habituent aux choses¹¹⁸⁵ ». Sont également présentés Maurice Henry (pour son influence sur les années 1930) et le belge Jean-Michel Folon. Six ans plus tard, Cabu, Gébé et Fred sont quant à eux invités à caricaturer le réalisateur Melvin Van Peebles dans une salle de billard enfumée¹¹⁸⁶ : la télévision a compris le potentiel visuel du dessin en cours de création à l'écran. C'est finalement ce potentiel qui est conservé du métier de dessinateur, ce qui préfigure le début en 1969 de l'émission *Tac au Tac*¹¹⁸⁷.

Par ailleurs, l'accent est mis sur des figures plus atypiques, dont on trace de plus longs portraits, à l'instar de Folon, Siné, Topor, du dessinateur argentin René Copi¹¹⁸⁸ ou de Cabu. Les entretiens qui les présentent ont pour angle leur vie quotidienne et prosaïque. Topor répond du tac-au-tac à un interrogatoire qui le pousse à faire de l'esprit (« Pour qui vous prenez-vous ? »), Siné est filmé au milieu de son salon et parle de la vulgarité de ses dessins. Cabu est quant à lui présenté sous un jour qui allie humour et vocation, un lien qui n'a rien d'évident : « Cabu dessine comme les autres respirent. Il fait même mieux que dessiner, il caricature¹¹⁸⁹ ». Tout comme ses confrères de *Hara-Kiri*, il a laissé tomber le costume cravate au profit d'un pull marin rouge et blanc.

Les dessinateurs adoptent donc une conduite sociale nouvelle dans les années 1960, inspirée par la manière dont ils se dessinent eux-mêmes et par le caractère humoristique et potache de leurs œuvres, ce que Meizoz désignerait comme une contrainte fournie par leur *ethos* discursif. Cette conduite sociale se lit physiquement, dans la manière dont les dessinateurs abandonnent peu à peu le costume cravate au profit de pulls à cols roulés, arborant même parfois une barbe et des cheveux longs, quoique cette dernière évolution ne fasse que timidement son apparition à la fin des

1185 Siné, dans Jacques Sternberg, Ariane, Jean Antoine (eds), « Hors-Texte », RTBF, 28/03/1962 [en ligne]. URL : https://www.sonuma.be/archive/hors-texte_du_28031962, consulté le 24/10/2017.

1186 « Les dessinateurs de Hara-Kiri et Melvin Van Peebles », *Pour le plaisir*, ORTF 01/02/1968 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I15008812/les-dessinateurs-de-hara-kiri-et-melvin-van-peebles-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1187 *Tac au Tac* est une émission de télévision française diffusée entre 1969 et 1975 sur les chaînes de l'ORTF. Imaginée, réalisée et présentée par Jean Frapat, elle rassemblait quelques dessinateurs comme Bretécher, Franquin, Siné, Cardon, Gébé ou Gotlib. Coopérant ou s'affrontant, les invités se livraient à des dessins improvisés, souvent collectifs, encadrés par des contraintes inspirées des jeux surréalistes comme le cadavre exquis.

1188 « Copi », *Zoom*, ORTF, 28/07/1966 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF07011432/copi-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1189 « Cabu à propos de sa vocation de dessinateur », *Le petit monde des humoristes*, ORTF, 22/12/1968 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/recherche/search?search=le+petit+monde+des+humoristes>, consulté le 17/05/2017.

années 1960 et concerne plutôt les années 1970. Plusieurs analyses sont possibles pour appréhender ce dont ces changements vestimentaires peuvent être le signe. La posture, comme l'explique Viala, est bien affaire de présentation de soi par les mots, mais aussi par la gestuelle et l'attitude du corps et constitue un message en fonction d'une situation donnée¹¹⁹⁰. Dans le cas plus précis des dessinateurs de bande dessinée, Boltanski y voit le signe d'une *hexis* corporelle qui incorporerait désormais des signes sociaux extérieurs de la condition d'artiste :

L'analyse, réalisée à partir d'une série de photographies, de l'évolution dans le temps de l'*hexis* corporelle (vêtement, cosmétique, posture, expression etc.) des dessinateurs de la nouvelle génération permettrait sans doute d'établir une relation directe entre le changement de la définition sociale du producteur de BD et l'incorporation des signes sociaux qui définissent la condition artiste : au « costume avec gilet », à la « cravate », aux « cheveux bien coiffés » à l'allure de « jeune cadre plein d'avenir » que cherchaient à adopter, il y a dix ans, une partie au moins des dessinateurs de la jeune génération, alors à leurs débuts, se substituent peu à peu les cheveux longs, les « jeans », les chemises à fleurs, les gilets de peau, la moustache, la barbe et, plus généralement, l'ensemble des traits attachés au statut d'intellectuel et/ou de jeune dont l'adoption par les dessinateurs s'opère, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, de façon de plus en plus ostensible à mesure qu'ils avancent en âge parce que le vieillissement est ici corrélatif d'un changement de définition sociale, de classe, de fraction de classe¹¹⁹¹.

À nos yeux, ce changement à la fin des années 1960 est moins lié à une nouvelle condition sociale des dessinateurs, qui se reconnaissent avant tout au sein de leur formation professionnelle et syndicale, qu'au tournant culturel qui affecte la plus jeune génération, la dernière à faire la guerre d'Algérie et qui participe à Mai 68. De fait, ce changement vestimentaire affecte d'abord les États-Unis en 1964-1965 avec le « Free Speech Movement » à l'Université de Berkeley, en Californie, avant d'atteindre la France à partir de 1966-1967. Les apparences commencent à évoluer et annoncer les traits de la période suivante : les cheveux masculins s'allongent, la barbe et la moustache s'affichent et le jean « est peut-être le signe le plus tangible de l'évolution en cours¹¹⁹² ». Il s'agit bien

1190 Alain Viala, « Posture », dans Anthony Glinoe et Armand Saint-Denis (eds.), *Le lexique socius* [en ligne], *op. cit.*

1191 L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit, p. 46.

1192 Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France : le vingtième siècle, 4 : Le temps des masses*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 263.

d'une coupure générationnelle, qui concerne la génération des « Modernes », et, à l'intérieur de celle-ci, les « Jeunes », une génération aux nouveaux repères sociaux et culturels qui se reconnaît dans de nouvelles manifestations culturelles d'abord inspirées par les États-Unis, puis qui se resserrent sur l'aire francophone. Les premiers, rappelons-le, sont surtout nés dans les années 1930 et commencent à travailler dans les années 1950, tandis que parmi les seconds, tous sont nés après 1937 et commencent à travailler à partir de 1963. Or, en étudiant les années 1960, Sirinelli propose bien une distinction entre, d'une part, « les adolescents de France de l'après-guerre [...] et les jeunes gens de la guerre d'Algérie » qui traversent « en jeunes adultes cette mutation accélérée de la France des années 1960 » et, d'autre part, « leurs cadets, enfants du Teppaz et de *Salut les copains*, qui s'ébrouent à la même date¹¹⁹³ ». Si les dessinateurs « Modernes » et « Jeunes » appartiennent plutôt à la première de ces deux générations et qu'ils travaillent ensemble et souvent avec des dessinateurs de la génération précédente, comme cela a été vu au premier chapitre, il n'empêche qu'ils s'adressent, voire appartiennent pour les plus jeunes d'entre eux, à la génération du *baby boom*, et participent donc au début de ce que Sirinelli appelle *Les vingt décisives*. En analysant plus précisément les *sixties*, l'historien fait remarquer que pour la première fois, les jeunes « commencent à imposer leurs codes en matière de culture¹¹⁹⁴ », culture sonore et visuelle que l'on peut qualifier de culture de masse en même temps que de culture juvénile¹¹⁹⁵. Le tournant que connaît le dessin franco-belge dans sa manière de se présenter au public correspond donc avant tout à une césure socio-culturelle qui est loin de signer la chute de la culture imprimée. Comme l'explique Jean-Paul Gabilliet, « le basculement des États-Unis vers la Wallonie fut un des nombreux symptômes qui manifestèrent à partir de la seconde moitié des années 60 la transition culturelle entre la génération de la nouvelle vague et celle du baby-boom¹¹⁹⁶ ». L'image des dessinateurs change donc, plutôt qu'en lien avec la condition d'artiste, en vertu d'une mutation plus générale des représentations et des comportements collectifs¹¹⁹⁷.

La posture publique des dessinateurs à la fin des années 1960 apparaît alors comme médiagénique, puisque son renouvellement s'inscrit dans la culture médiatique des années 1960 qui est aussi une culture de la transgression : « l'effervescence

1193J.-F. Sirinelli, « La France des sixties revisitée », art. cit.

1194J.-F. Sirinelli, *Les vingt décisives*, 1965-1985, *op. cit.*, p. 31.

1195 *Ibid.*, p. 61.

1196J.-P. Gabilliet, « "Âge d'or de la BD" et "golden age of comics" », art. cit.

1197J.-F. Sirinelli, *Les vingt décisives*, 1965-1985, *op. cit.*, p. 65.

socioculturelle désamorçait ce qui jusqu'ici choquait, par une sorte de permis de provoquer¹¹⁹⁸ ». Ce sont donc dans ces années que les auteurs de bande dessinée deviennent non seulement des héros de cinéma, mais aussi de sulfureux criminels. En 1965, dans *Comment tuer votre femme* (*How to murder your wife*, Richard Quine), un dessinateur de *comics strips*, Stanley Ford, expérimente les aventures de son héros Bash Brannigan avant de les dessiner. La France suit bientôt le modèle américain : dans *Un choix d'assassins* (Philippe Fourastié, 1966), un dessinateur de bandes dessinées part à la dérive après la mort de sa femme, et croise à Tanger des trafiquants d'armes, des beatniks et des gangsters tandis que dans *Jeu de massacre* (Alain Jessua, 1967), un jeune Suisse mythomane, Bob, invite chez lui un auteur de bande dessinée, qui imagine un personnage inspiré de son hôte : Guy Pellaert est en charge des illustrations. Avec *Qui est in, qui est out* en 1966, l'enregistrement de la chanson *Comic Strip*, toujours par Serge Gainsbourg et Brigitte Bardot, en 1967 signe cette inscription dans un régime médiatique moderne. Il s'agit de se débarrasser du carcan culturel hérité des anciennes générations et de leurs tabous : sur fond de décors réalisés par Guy Pellaert et de véritables ballons sur lesquels sont écrits des onomatopées, la chanteuse, en cape de super-héroïne, multiplie les « wip », « bang » « clac » et autres « shebam », dans une chanson très clairement érotique. L'univers de la bande dessinée, encore plus que celui du dessin d'humour moderne, participe au régime médiatique qui s'installe à la fin des années 1960 et dans les années 1970, et l'on peut intégrer cette chanson au constat chronologique que Jean-François Sirinelli dresse du rôle d'accélérateur de la culture de masse, navigant rapidement entre « l'accueil encore réticent réservé à *L'Amour avec toi* de Michel Polnareff [1966] et le succès public massif de *Je t'aime, moi non plus*, de Serge Gainsbourg [1969]¹¹⁹⁹ ».

- *Sur les pages des magazines*

À l'écran, les dessinateurs qui montrent leur visage au grand public ne sont qu'une poignée ; en revanche, la présence de l'ensemble d'entre eux se fait de plus en plus visible dans les pages des illustrés auxquels ils participent ou dans les livres qu'ils publient. Cela est vrai surtout des dessinateurs éditoriaux, à l'instar de Siné ou de Sempé – et des dessinateurs de bande dessinée. Par exemple, la photographie des auteurs orne les quatrièmes de couverture des albums du Lombard à partir des années 1960, tandis

1198 *Ibid.*, p. 71.

1199 *Ibid.*, p. 74.

que les dessinateurs de *Pilote* se dessinent en haut de leurs histoires à la fin de la décennie. Cette apparition physique des dessinateurs va de pair avec la généralisation de leur signature en bas de leurs dessins : ils sont désormais identifiables non seulement par leurs histoires, mais également par leur nom (ou pseudonyme), leur style, leur visage et parfois même leur personnalité.

Exemplaire à cet égard est le numéro de Noël de *Spirou* en 1955, où l'on trouve à travers les pages les portraits de Franquin, Mitacq, Morris, Will, Jijé, Sirius, Hubinon et Charlier et Paape dans de longs articles biographiques au registre comique mais documenté¹²⁰⁰. Chaque dessinateur y est gratifié d'un trait de son caractère : Franquin est un « éternel insatisfait », Peyo un « grand timide », quant à Will, il « n'aime pas travailler trop ». La biographie de ce dernier est un modèle du genre qui a été déconstruit dans les deux premiers chapitres de ce travail, depuis la vocation précoce jusqu'à la paresse légendaire à laquelle se confrontent sans cesse les directeurs du journal, en passant par les maîtres rencontrés en chemin qui le guident sans lui imposer de ligne :

Comme tous les dessinateurs, il a commencé à dessiner dès la plus tendre enfance. Comme tous les dessinateurs, à l'école, il a rempli de griffonnages les marges de ses livres et de ses cahiers. [...] Will, un beau jour, a rencontré Gillain. Et Gillain, sentant le talent qui déjà perçait dans les premiers croquis malhabiles du jeune garçon l'a encouragé à persévérer. Plus qu'encouragé: il l'a forcé à travailler. Car ici, il faut bien qu'on vous le dévoile: Will est paresseux. Si tous ses dessins arrivent à la dernière minute au bureau de la rédaction, c'est parce que Will passe trop de temps dans son lit. [...] Vous ne pouvez vous imaginer les menaces, les prières, les sollicitations et les arguments frappants qu'il nous a fallu employer pour lui faire réaliser l'œuvre que vous voyez ci-dessous¹²⁰¹ .

Ce dossier va plus loin que la plupart des portraits de dessinateurs que l'on peut trouver dans les années 1950 : il présente les parcours et les études des dessinateurs, leurs manières de travailler ainsi que des anecdotes de leur vie personnelle et préfigure ainsi l'intérêt biographique qui s'installe dans les années 1960 et concerne avant tout les dessinateurs de bande dessinée.

De manière moins poussée, les journaux de tout type proposent souvent, pour les numéros anniversaire ou les numéros de Noël, des reportages sur la rédaction qui

1200 *Spirou* n° 923, 22/12/1955.

1201 « Will, le dessinateur de Tif et Tonde, n'aime pas travailler trop », *Spirou* n° 923, 22/12/1955.

donnent à découvrir les différents collaborateurs du journal. Cette pratique existe déjà dans les années 1950, de *V-Magazine* présentant ceux dont « les petites femmes [...] assurent le dessin quotidien¹²⁰² » aux collaborateurs et collaboratrices de *Bernadette*¹²⁰³. Souvent, la présentation est sommaire et se concentre avant tout sur les personnages créés par les dessinateurs ; à ce titre, les auteurs de bande dessinée ont meilleure presse, parce qu'ils peuvent être plus facilement incarnés par leurs personnages. En 1957, la rédaction de *Tintin* se réjouit de voir réunis « les héros de toutes nos histoires, fraternellement unis autour d'Hergé et des dessinateurs de notre journal¹²⁰⁴ » tandis qu'en 1960, les visages des dessinateurs du journal *Tintin* photographiés sont collés sur les corps de leurs héros¹²⁰⁵. De la même manière, dans un cahier central de *Pilote*, les dessinateurs et les auteurs sont présentés côte à côte, en même temps d'ailleurs que les rewriters, coloristes et autres acteurs de la rédaction, donnant à voir celle-ci dans l'ensemble de son fonctionnement : le journal prend corps à travers ses séries¹²⁰⁶. Cette incarnation des personnages à travers leurs auteurs (ou l'inverse) passe parfois par un rappel concret du corps des individus qui se trouvent derrière les dessins, notamment en multipliant les photographies des collaborateurs du journal. Dans un éditorial intitulé « Spirou n'est pas au rendez-vous » le lecteur apprend que « notre ami André Franquin [...] est très souffrant. Provisoirement, il ne peut plus travailler ». Prenant le prétexte de la série à laquelle Franquin est associé, cet article éclaire le lecteur sur les conditions de travail d'un dessinateur qui « aime son métier » et « passe des heures d'affilée sur une simple petite case et se documente méticuleusement pour chacun des détails qu'il dessine ». Et la rédaction de conclure : « André, mon vieux, repose-toi bien. Et reviens-nous vite¹²⁰⁷ », ajoutant un aspect humain et amical au travail exercé au sein de l'illustré. Toutefois, il n'est pas possible de savoir si le registre convoqué est de l'ordre d'une mise en scène propre à la maison Dupuis, connue pour la gestion paternaliste de ses employés. Derrière le conseil de repos, on peut aussi lire l'injonction à se soigner pour pouvoir se remettre au travail avant la fin de l'année.

Au cours des années 1960, ces anecdotes et ces pages se multiplient et adoptent un ton progressivement plus libre, parfois potache, donnant l'indice d'une sociabilité de groupe peut-être reconstruite *a posteriori*. Les dessinateurs prennent ainsi la parole à *Tintin* à

1202 « Les petites femmes leur assurent le dessin quotidien », *V-Magazine*, 13/04/1952.

1203 « Bernadette a pris 20 ans », *Bernadette*, 13/10/1957.

1204 « Bonne année à tous », *Tintin* n° 428, 03/01/1957.

1205 « Les dessinateurs vous souhaitent une bonne année », *Tintin* n° 585, 7/01/1960.

1206 *Pilote* n° 385, 09/03/1967.

1207 « Spirou n'est pas au rendez-vous », *Spirou*, 04/01/1962.

l'occasion de trois Noëls différents : en 1957, seul Franquin dessine sur sa photographie et se plaint des « avanies qu'a infligées à [son] souriant portrait le petit vandale au pinceau¹²⁰⁸ », tandis que les autres dessinateurs se présentent de manière sérieuse ; en 1967 en revanche, les dessinateurs racontent des histoires drôles, et véhiculent ainsi l'idée d'une sociabilité vivante à l'intérieur de la rédaction, avec ses amitiés et ses inimitiés. Ainsi Greg fait-il le récit d'une soirée « animée par les éternelles discussions opposant Tibet et Jean Graton, qui, dès l'apéritif, cessent définitivement d'être d'accord sur le plus petit détail¹²⁰⁹ », évoquant par ces mots l'atmosphère de toute une rédaction. Bien qu'individuels, les portraits des dessinateurs viennent le plus souvent en groupe et permettent de présenter l'ensemble du journal en même temps que des personnalités individuelles laissant à la rédaction un espace en tant que collectif.

- *L'auto-discours des dessinateurs de bandes dessinées*

Ce sont donc les illustrés qui font le plus l'effort de présenter leurs collaborateurs de manière extensive, en mettant presque uniquement l'accent sur la bande dessinée. De même que ce métier s'incarne à travers des noms d'auteurs et de personnages, il devient une profession à part entière, que les dessinateurs décrivent dans leurs entretiens. Alors que ces descriptions restent encore très superficielles à la télévision, en 1969, paraissent les entretiens de Jijé et Franquin menés par P. Vandooren dans l'ouvrage *Comment on devient créateur de bandes dessinées*¹²¹⁰. Ils permettent d'inscrire les œuvres et les personnages dans le processus de création des dessinateurs et de concrétiser la fabrication d'une bande dessinée, comme l'ensemble des livres de la collection « Réussir » dans laquelle ces entretiens sont publiés. Comme dans les articles et les émissions cités ci-dessus, les dessinateurs prennent corps : Gillain n'est « pas encore millionnaire », Franquin est connu pour sa « gentillesse, [sa] poésie et [son] tendre et attachant sens de l'humour ». Les questions sont biographiques et pratiques : elles concernent les débuts dans la bande dessinée, la formation, les manières de travailler, le rythme, le salaire et permettent aussi aux dessinateurs de donner des conseils à ceux et celles qui souhaitent se lancer dans la profession. Les deux Belges parlent également de leurs confrères, leurs collaborateurs et leurs influences, s'inscrivant dans une communauté professionnelle de dessinateurs franco-belge.

1208 « Bonne année à tous », *Tintin* n° 428, 03/01/1957.

1209 « Ils m'ont raconté à Noël », *Tintin* n° 1002, 04/01/1968.

1210 P. Vandooren, *Franquin / Jijé*, op. cit. Pour être publiés en 1969, ces entretiens ont été menés l'année précédente.

L'aspect pratique du métier l'emporte donc sur la question de la création ou de la consécration, même si Vandooren s'étonne que les auteurs soient « parfaitement inconscients de la place qu'ils ont prise dans ce métier », qu'ils « ne se rendent pas du tout compte qu'ils ont influencé et qu'ils influencent encore, des générations de dessinateurs ». Cet ouvrage ne pose pas seulement la question de la manière dont les dessinateurs sont représentés par autrui, mais aussi la façon dont ils façonnent leur propre discours et donc leur posture d'auteur quand ils doivent se présenter devant le public, produit à la fois de leur conduite sociale et de leur *ethos* discursif. Dans l'ensemble, Vandooren comme les deux auteurs insistent « qu'ils font ce métier pour gagner leur vie, parce que ça les amuse et dans l'espoir d'amuser d'autres gens », bien loin, donc de la « componction » et de la « gravité » des spécialistes, c'est-à-dire du discours bédéphile¹²¹¹. Le style de ces entretiens s'approche finalement beaucoup de celui qu'adopte par la suite Numa Sadoul, et donne une unité à la profession de dessinateur de bandes dessinées qui semble enfin avoir trouvé une certaine singularité au sein de celle de dessinateurs de journaux. La fin de l'ouvrage donne même des conseils très pratiques, proposant des grilles de tarifs pour les planches, des adresses de formation, etc. Toutefois, la profession de pigiste n'est pas évoquée : bien que les deux dessinateurs estiment appartenir au même groupe que les « Parisiens » qu'ils évoquent, ils ne partagent pas leurs préoccupations sociales.

Julien Baudry note la même tension entre ce qu'il nomme d'une part (à propos de l'autobiographie de Saint-Ogan, *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*), un « auto-discours contrôlé¹²¹² », et d'autre part l'auto-discours induit par les entretiens avec les bédéphiles, où la possibilité de contrôle est largement moindre. Alors que dans ses mémoires, Saint-Ogan se présente comme un journaliste et se définit par rapport aux réseaux de sociabilité de la presse, les membres de la SOCERLID cherchent plus à mettre en avant ses caractéristiques de dessinateur de bande dessinée. En résumé, alors que la profession de dessinateur de bandes dessinées commence à exister aux yeux du public, les dessinateurs ne la décrivent pas de la même manière que les bédéphiles, insistant toujours moins sur le type de dessins qu'ils produisent que sur le public auquel ils s'adressent et sur les conditions pratiques du métier.

1211 *Ibid.*, p. 9.

1212 J. Baudry, « Saint-Ogan et les grands enfants », art. cit.

Il n'y a pas lieu d'étudier ici, pour chacun des quatre cents dessinateurs du corpus, la tension à l'œuvre entre le discours autobiographique maîtrisé et celui qui transparait à travers des entretiens guidés. En revanche, on peut noter que les uns comme les autres se multiplient dans les années 1960 et participent à la manière dont la profession est appréhendée par le public. Dans ces discours à la première personne se joue encore plus la tension entre l'individuel et le collectif, souvent résolue par le recours à l'humour. C'est le cas d'Edgar P. Jacobs, qui se défend de son retard pour la nouvelle aventure de *Blake et Mortimer* dans les pages de *Tintin* en 1968 :

Pour couper court à certains propos tendancieux que l'on colporte à mon sujet, l'idée m'était venue de tenir, comme tout le monde, une conférence de presse. Mais réflexion faite, n'étant ni une personnalité politique, ni une vedette de la chanson, mais un simple artisan de la bande dessinée, il m'a semblé plus normal de recourir aux bons offices de notre journal. [...] J'en viens à ce qui me remplit d'indignation et contre quoi je m'insurge avec l'énergie du désespoir : il s'agit de la légende qui veut que je mène une vie d'indolent sybarite ou de nonchalant dilettante. C'est FAUX, ARCHI-FAUX ! [...] Quant à mon long silence, il ne doit être attribué qu'au soin et à la minutie que j'apporte toujours à la préparation d'un nouveau scénario : tant pour l'histoire elle-même que pour le décor dans lequel elle se déroule. [...] Mes lecteurs, qui comme chacun sait appartiennent tous et toutes à la partie la plus exigeante et la plus intelligente de notre clientèle, c'est-à-dire l'élite (n'ayons pas peur des mots) seront les premiers, j'en suis certain, à approuver ma conscience professionnelle¹²¹³.

Jacobs, qui a suivi une formation à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, n'est certainement pas de la nouvelle génération étudiée par Boltanski (il est né en 1904 et est âgé de 63 ans à l'écriture ces lignes). Pourtant, on peut le comparer à ces dessinateurs qui

n'entretiennent pas une relation narcissique inhérente au travail symbolique dans sa modalité artistique, qu'ils rejettent par incertitude de soi, par anxiété culturelle et aussi sans doute par habitus de classe. [...] Le jeu inquiet avec la définition sociale de l'« artiste » (ne pas « se rendre ridicule », ne pas « se prendre au sérieux », mais aussi ne pas « sous-estimer son travail », ne pas « s'écraser ») revient comme un leitmotiv dans les gags.

Ce sont exactement les principes suivis ici par le dessinateur de *Blake et Mortimer* : il n'est qu'un « simple artisan de la bande dessinée », c'est-à-dire ni un artiste, ni une vedette,

1213 « E.P. Jacobs vous parle : « Ne tirez pas sur le dessinateur ! », *Tintin* n° 1002, 04/01/1968.

une comparaison qu'il mène avec autodérision, d'autant qu'il décrit par la suite les lettres de lecteurs qui s'entassent jusque dans son escalier et sa salle de bains. L'autodérision est menée à son terme quand il met côte à côte un vocabulaire très précieux aux rimes internes riches (« indolent sybarite »; « nonchalant dilettante ») et une protestation en lettres capitales qui rappelle le langage spontané des illustrés pour la jeunesse. À côté de cette parodie de soi, qui est aussi une mise en scène, il n'empêche qu'il met en valeur la minutie de son travail et sa « conscience professionnelle ». L'utilisation de cette expression est primordiale et inscrit bien E.P Jacobs dans la corporation décrite jusqu'ici : le dessinateur s'astreint aux règles de son groupe, des règles qui ne l'isolent d'ailleurs pas de ses lecteurs. Comme les dessinateurs cités auparavant, E. P Jacobs se situe d'abord vis-à-vis des exigences de son public plutôt que de celles – également extérieures – du marché ou celles – plus subjectives – de sa propre formation artistique, qui ne semble pas entrer en jeu ici. L'enjeu de la posture d'auteur est entièrement là, qui, comme le rappelle Alain Viala, est à la fois « une façon d'occuper une position » et d'ajuster son attitude à cette position (« On peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste¹²¹⁴ »).

4.3.2. Les dessinateurs dessinés par eux-mêmes

L'auto-discours des dessinateurs de bande dessinée permet de les appréhender soit comme les représentants d'une profession, soit comme des créateurs individuels. Ces deux aspects du discours de soi se retrouvent de manière exacerbée quand ils se mettent eux-mêmes en scène, représentant la rédaction à laquelle ils participent et leur propre métier. À rebours des progrès techniques, alors que la photographie était d'abord la norme à la fin des années 1940 et au début des années 1950, le dessin s'impose de plus en plus pour représenter les collaborateurs des journaux. Il s'agit alors d'étudier à l'intérieur des dessins eux-mêmes l'*ethos* discursif que développent les dessinateurs, un aspect qui participe à la construction de leur posture d'auteur dont on a déjà commencé à tracer les contours. Jérôme Meizoz rappelle en effet que l'*ethos* désignerait le versant discursif de la posture d'auteur, c'est-à-dire « l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci » tandis que la posture est « l'image de

1214 Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala (eds.) *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 216.

l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom¹²¹⁵ ». En dessinant le monde du dessin et en reprenant dans ce monde dessiné des informations que le public est censé déjà connaître, les dessinateurs construisent donc une image d'eux et du monde du travail dans lequel ils évoluent qui développe une certaine complicité avec les lecteurs, à la fois à la lecture de leurs dessins et hors de celle-ci.

- *Parodier la rédaction*

Les dessins étudiés dans l'ensemble des illustrés dépouillés s'attardent d'abord à décrire le fonctionnement de la rédaction avant de présenter directement le métier de dessinateur. De ce point de vue, ils participent également à la construction de la sociabilité des salles de rédaction particulière aux dessinateurs de presse. Ils partagent ainsi des points communs avec les journalistes étudiés au XIX^e siècle par Marie-Ève Thérenty, dont la production littéraire de la sociabilité est « à l'origine d'une importante production éditoriale et surtout de la création de genres ou de rubriques journalistiques comme la mystification ou la nouvelle à la main¹²¹⁶ ». Dans le cas des illustrés, les rubriques donnant à voir le fonctionnement de la rédaction de l'intérieur de manière le plus souvent humoristique se multiplient sous des formes rédactionnelles ou sous des formes diégétiques, quitte à devenir un des ressorts narratifs du récit comme c'est le cas dans *Achille Talon* de Greg.

La représentation du travail de la rédaction commence assez tôt et s'inscrit d'abord dans le genre du reportage : on en trouve un exemple dans un *Fripounet et Marisette* datant de 1953.

1215J. Meizoz, *Postures littéraires, II, op. cit.*, p. 87.

1216M.-È. Thérenty, « Les « boutiques d'esprit » », art. cit.



Illustration 1: Rochelle, « Ici Fripounet et Marisette », Fripounet et Marisette n°14, 05/04/1953

Outre le travail des rédactrices, le reportage présente les dessinateurs qui rendent visite trois fois par semaine aux bureaux pour « apporter les dessins qui illustrent le journal ». Le maquettage du journal est expliqué, mais c'est surtout l'imprimerie qui attire l'œil : alors que jusqu'ici tout était suggéré, cette dernière est dessinée de manière très précise, dans un souci documentaire et didactique typique des récits des illustrés. Les dessins décrivant la rédaction se font bien souvent sur le mode du reportage, où l'image reste subordonnée à l'image du texte et des légendes – les potentialités de la bande dessinée sont loin d'être toutes utilisées. Le cahier détachable du *Spirou* n° 1000 se concentre ainsi uniquement sur l'aspect technique du journal, qu'il s'agisse des méthodes et systèmes que les dessinateurs mettent en place comme des considérations techniques qui entourent la conception de l'illustré : la typographie, les clichés, le montage, l'impression¹²¹⁷. Ces considérations ont toutes pour but de mettre en avant le travail

1217 « Comment on réalise le journal de *Spirou* depuis 1000 semaines », *Spirou* n° 1000, avril 1957.

collaboratif de l'équipe et non celui de ses seuls dessinateurs. Quand *Cordées* fête ses cinq ans la rédaction insiste même sur la cohésion du groupe, qui vint pallier les difficultés liées à la conception d'un journal :

il existe des professionnels pour apprendre à écrire, à dessiner, à « fabriquer » un journal. Il n'en existe pas pour vous enseigner à le vendre. [...] Ce ne fut pas rose tous les jours. Mais là encore, l'enthousiasme suppléa au savoir-faire¹²¹⁸.

Ces considérations techniques laissent toutefois de plus en plus place à la fantaisie et à l'humour, un registre de discours attendu dans ce type de publications, au même titre – et souvent en même temps – que le discours didactique. Cette évolution concorde avec l'image moins statique que les dessinateurs offrent à la télévision française et semble donc s'imposer dans la deuxième moitié des années 1960. Dans le n° 1000 de *Vaillant*, Gérard Dorville présente ainsi tous les services de la rédaction grâce à un personnage qui se déplace de bureau en bureau, sans y être toujours bien reçu : on aperçoit Jean Sanitas ouvrir la porte et George Rieu au second plan avec sa barbe, puis le rédacteur en chef Jean Ollivier. Le rédacteur en chef, en revanche, est représenté par un homme alors que le poste est occupé par Madeleine Bellet [ill 2]. Plus loufoque encore, *Pilote* propose en 1964 un Pilotorama sur la rédaction de *Pilote* en l'an 2000 [ill 3].

1218 *Cordées*, 16/06/1959.

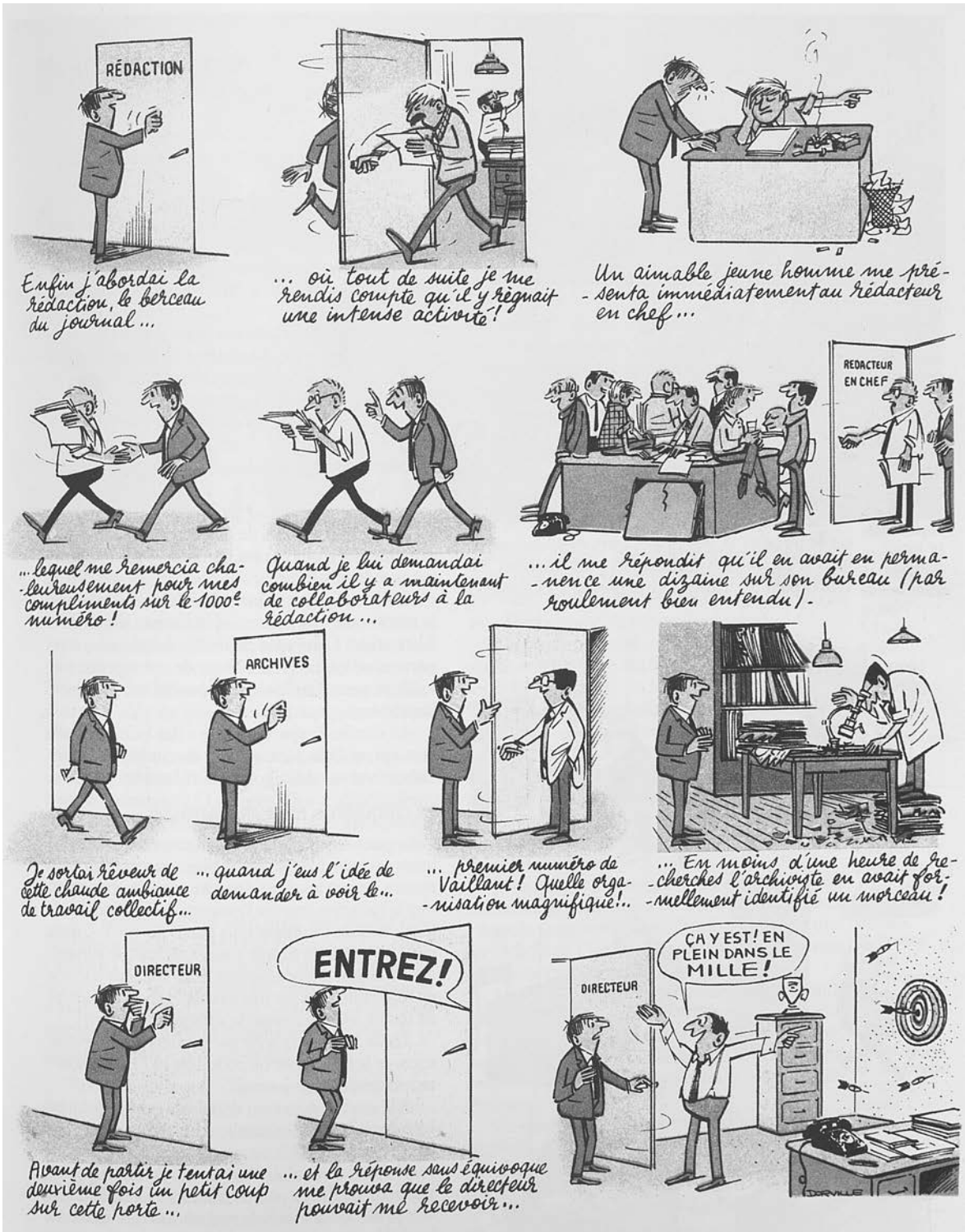


Illustration 2: Gérard Dorville, Vaillant n°1000, 12/07/1964

Ce reportage en couleurs complètement fantaisiste n'instruit guère sur le fonctionnement de la rédaction, mais certaines des touches humoristiques installent le décor des salles de rédaction qui devient peu à peu un poncif du genre : le coursier attaché à la rédaction, « personnage indispensable pour lutter contre les retards », le « groupe de rédacteurs perplexes à la recherche d'un sujet de reportage nouveau », la cantine du journal et le portrait des fondateurs du journal, Goscinny et Charlier, entouré de lauriers romains. Faussement scientifique, cette vue en coupe a plutôt pour fonction d'installer les stéréotypes de la fabrication du journal.



Illustration 3: Christian Godard, « La rédaction de Pilote en l'an 2000 », *Pilote* n°261, 22/10/1964

Enfin, quand *Fripounet et Marisette* (le dessin n'est pas signé) s'empare de nouveau du sujet de la rédaction en 1966, c'est désormais sous l'angle du récit comique et sans aucune prétention scientifique [ill 4]. L'image est nettement plus mobile, témoin le gaufrier à peine suggéré et les nombreuses indications de mouvement, de la fillette qui tourne en rond aux enveloppes qui volent. Alors que la première rédaction était mise en scène en ordre, sans défaut, les bureaux débordent ici de documentation et on ne sait trop s'il s'agit d'une seule scène ou de plusieurs scènes simultanées. Parmi les stéréotypes mis en scène dans les différents récits rédactionnels, on retrouve donc de manière régulière la

question du retard, du désordre ambiant et la figure du rédacteur en chef, à la fois craint et tout-puissant et pourtant dépassé par ses collaborateurs. À l'arrière de son bureau trône souvent un planning coloré et noirci, métonymique de toute l'organisation du journal.



Illustration 4: Auteur inconnu, « Vive Fripounet et Marisette ! », *Fripounet et Marisette* n°47, 24/11/1966

Cette construction joyeusement désordonnée de l'espace de travail est facilement investie dans le récit et l'imaginaire des dessinateurs, à commencer par Franquin qui situe dans les murs de la rédaction de *Spirou* son héros sans emploi, Gaston Lagaffe. À partir de février 1957, celui-ci travaille avec (ou plutôt se trouve sur le lieu de travail de) Fantasio et de *Spirou*, les héros du journal, avant que ces derniers ne soient remplacés par de nouveaux personnages imaginaires à la fin des années 1960. Outre le rédacteur en chef (Fantasio puis Léon Prunelle), le comptable (Monsieur Boulier), la secrétaire (Mademoiselle Jeanne), Franquin met aussi en scène un dessinateur, Yves Lebrac, et un homme d'affaire qui porte le nom de famille de Jidéhem, monsieur de Mesmaeker. Pierre Dupuis, Yvan Delporte et Raoul Cauvin font également des apparitions régulières. Mais

en définitive, Franquin se sert surtout des bureaux de la rédaction comme décor, et le lecteur n'en apprend guère sur le fonctionnement effectif d'une rédaction, mis à part quelques images isolées représentant quelques-uns des différents bureaux (la rédaction, la documentation, le bureau de dessin) [ill 5].



Illustration 5: Franquin et Jidéhem, « Gaston Lagaffe », *Spirou* n°1517, 11/05/1967

Henri Garric livre toutefois une analyse plus complète de la place que les gags de Gaston occupent dans les pages de *Spirou* :

Cette situation particulière est doublement porteuse de réflexivité. Dans la configuration même de la revue, parce que la place marginale du personnage dans la revue amène obligatoirement un jeu sur son statut : élément libre dans la revue, il vient en interroger les fonctionnements implicites ; dans la rédaction fictionnelle, parce que ses chutes, ses coups, bref, ses gaffes, ont lieu au milieu de dessinateurs, de rédacteurs en chef, d'imprimeurs – au milieu de papiers, de crayons et de gommes, tous ces éléments permettant au dessinateur (Franquin) d'exposer explicitement le processus de création de la bande dessinée¹²¹⁹.

1219 Henri Garric, « L'engendrement du gag dans Gaston Lagaffe de Franquin » dans Garric, Henri (ed.), *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 51-52.

De plus, le personnage devient un prélude à la sociabilité projetée de l'illustré. En 1965 commence ainsi la rubrique « En direct de la rédaction » qui met en scène, textes et images à l'appui, les différents événements de la semaine à *Spirou*, qui sont toujours un peu du fait de Gaston. À partir de 1967, cette rubrique est augmentée de photographies alors qu'un lion fait son entrée dans la rédaction, cadeau encombrant du dessinateur José Larraz à Charles Dupuis, ensuite offert à Yvan Delporte : les frontières entre le récit et la réalité sont donc brouillées, convoyant l'image d'une sociabilité rédactionnelle à la fois réelle et fantasmée, puisque que, comme le rappelle Marie-Ève Thérénty pour les journalistes, « l'enjeu de la description de cette sociabilité fut très tôt d'être vendue comme distrayante et attractive¹²²⁰ ».

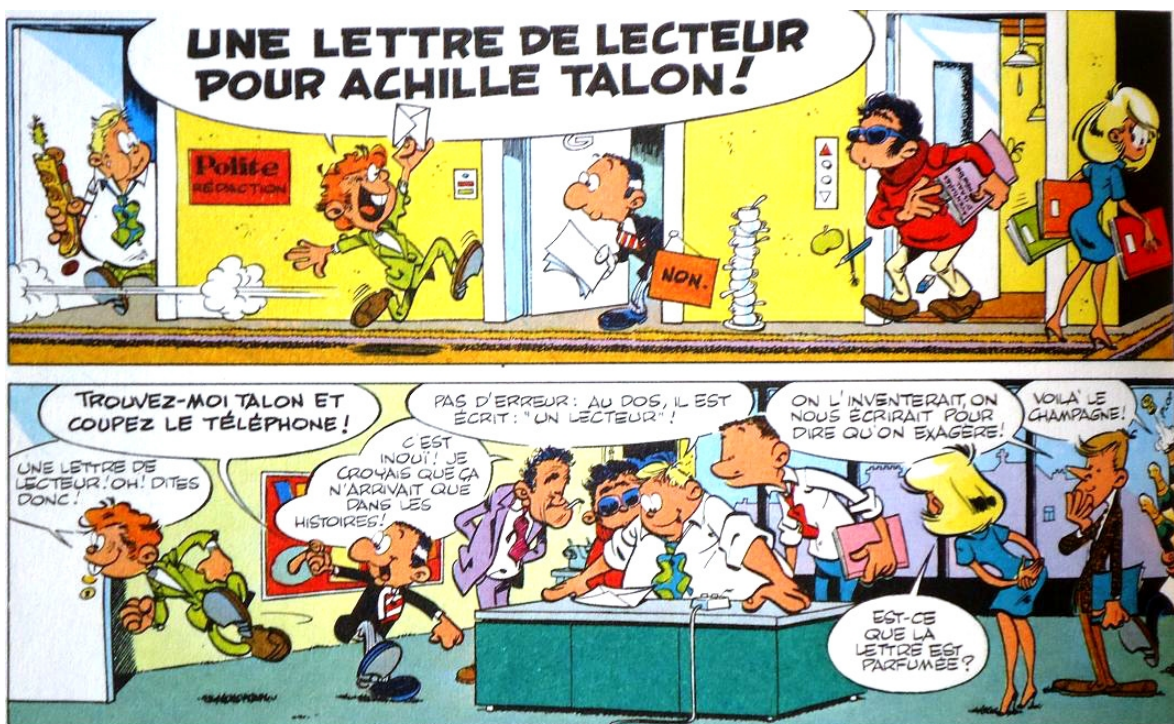


Illustration 6: Greg, « Au talon de la lettre », *Pilote* n°480, 16/01/1969

Dernière étape franchie dans la représentation de la rédaction, la mise en scène de l'ensemble des collaborateurs d'une rédaction donnée, sans déplacement diégétique cette fois. À partir de 1963, Greg met en scène le journal *Polite* où travaille Achille Talon en tant que personnage : l'allusion transparente au journal de Goscinny et Charlier permet de multiplier les références parodiques, qui visent d'abord les fondateurs du journal de manière outrancière. René Goscinny y joue le rôle d'un rédacteur en chef tyrannique et très négatif, dessiné en petit homme sec et coléreux ; Jean-Michel Charlier, celui d'un gros bonhomme qui mange des sandwiches en permanence. On voit aussi

1220 M.-È. Thérénty, « Les « boutiques d'esprit » », art. cit.

apparaître épisodiquement Georges Dargaud, ou Guy Vidal, mais aussi des confrères dessinateurs comme Gotlib, Fred, Reiser, Gébé ou Greg lui-même [ill 6]. Cette série devient si vite un point clef du journal que Gotlib va même à son tour jusqu'à la parodier dans un *Dingodossier* intitulé « Règlement de comptes¹²²¹ », venant confirmer que les deux dessinateurs sont bien les deux hommes en charge de l'auto-représentation du journal : derrière le crayon de Gotlib, on devine la plume de Charlier, à qui est en tout cas attribuée la commande de ces lignes [ill 7].



Illustration 7: Gotlib, « Règlement de comptes », *Pilote* n°411, 07/09/1967

Pilote semble être l'illustré qui joue le plus sur l'auto-référencement, celui dont les dessinateurs sont les mieux connus des lecteurs et le fonctionnement de la rédaction le mieux renseigné. C'est Gotlib qui se fait véritablement le reporter de la rédaction : à travers ses gags, il est possible de lire comment un numéro de journal se construit,

1221 Gotlib, « Règlement de comptes », *Pilote* n° 411, 07/09/1967.

réconciliant ainsi l'aspect didactique des premiers récits de la rédaction avec leur caractère fantaisiste. En 1965, il propose d'abord une double page des *Dingodossiers* sur le journal de la classe, où se retrouvent tous les différents postes occupés dans la rédaction, y compris le dessinateur Bernard, évidemment en retard et avachi sur son canapé à lire des illustrés. Plus que cette épineuse question du planning et du retard, Gotlib met déjà en scène les différentes étapes de construction d'un journal, et la difficile collaboration qu'implique l'existence de relations hiérarchiques, malgré une certaine ambiance de camaraderie [ill 8]. En d'autres termes, et même si ses personnages ne ressemblent pas à ceux de la rédaction de *Pilote*, il dresse déjà un portrait fidèle de la réalité professionnelle du métier de dessinateur d'illustrés. La même année, il illustre la « félicité suprême » des « membres de la rédaction d'un journal qui viennent de recevoir la dernière page en retard d'un numéro » et représente cette fois l'équipe de rédaction (Fred, Goscinny, Charlier, Uderzo et Vidal) [ill 9].



Illustration 8: Gotlib, « Le journal de classe », *Pilote* n°310, 30/09/1965



Illustration 9: Gotlib, « Félicité suprême », *Pilote* n°371, 01/12/1966

Par la suite, il allie reportage, humour et réalité professionnelle dans deux planches des *Dingodossiers* : un « Dingo-épilogue » et une « Réunion de la rédaction » [ill 10 et 11].



Illustration 10: Gotlib, « Dingo-épiloque », Pilote n°372, 08/12/1966



Illustration 11: Gotlib, « Réunion de la rédaction », *Pilote* n°424, 07/12/1967

Dans la première bande, la rédaction est présentée autour d'une table, les dessinateurs (on reconnaît Uderzo, Gotlib et Gébé) faisant face à Gosciny et Charlier et s'opposant à leurs demandes urgentes, sans rémunération supplémentaire. Habillés de manière assez décontractée pour les uns et en cravate pour les autres, ils sont dissipés et une bouteille de vin dépasse de la corbeille de papier. Dans la deuxième planche, ils sont assis en rang d'oignon face à la direction : leur attitude se rapproche assez des photographies de la rédaction de cette époque, tandis que la petite taille de Gosciny, largement exagérée, reprend la représentation qu'en fait Greg dans *Achille Talon*. L'individualité des membres de la rédaction ressort désormais du groupe, ainsi du distrait Cabu ou de Gotlib que personne n'écoute ; on les reconnaît d'ailleurs plus facilement, et on peut aussi nommer Guy Vidal, Fred, Reiser et Chakir. Bruyants, en retard, manquant d'idées, ils sont présentés comme avides d'argent et en conflit avec des rédacteurs en chef qui leur demandent trop de travail dans un temps trop court : en d'autres termes, les relations de hiérarchie existent toujours à *Pilote*, et Gosciny n'hésite d'ailleurs pas à monter sur une table non plus qu'à ligoter ses dessinateurs. Tous cependant, rédacteurs et directeurs comme dessinateurs, sont unis contre l'éditeur, comme cela se lisait dans les

contributions de René Goscinny aux séminaires d'entreprise organisés par Dargaud¹²²². C'est ensemble qu'ils vont dîner à la fin de la page, préfigurant les conférences de rédaction imposées à partir de 1968 et qui soudent encore plus une partie de l'équipe entre eux, malgré les différences générationnelles et stylistiques. Dans *Pilote*, le fonctionnement de la rédaction se personnalise.

- *Figure(s) de dessinateur(s)*

Gotlib ne se contente pas de dessiner la rédaction de *Pilote* ; ses propres histoires fourmillent de parodies qu'il fait de lui-même et de ses comparses pour ses propres histoires, et notamment les enquêtes du commissaire Bougret (Gébé) et de son fidèle Charolles (lui-même) où le suspect innocent est toujours Aristidès Othon Frédéric Wilfrid (Fred, comme son nom l'indique) et le suspect coupable Blondeaux Georges Jacques Babylas (Goscinny, même si c'est le nom de Gébé)¹²²³. Il n'est bien sûr pas le seul dessinateur à parodier ses confrères, et il serait long de recenser toutes les auto-références présentes dans les bandes dessinées de l'époque. Par exemple, dans un épisode de *Rock Derby*, le dessin des « deux français René Goscard et Gil Gascinnny [qui] cherchaient le fabuleux temple perdu de costar-impec » ne laisse pas de doute : il s'agit bien d'une parodie par Greg de Gilbert Gascard (Tibet) et René Goscinny, toujours bien mis par ailleurs¹²²⁴.

On peut étudier plus précisément la manière dont les dessinateurs se dessinent individuellement, selon leur personnalité. On l'a dit, la pratique est de plus en plus courante. Ainsi, pour le numéro de Noël 1955 de *Spirou* dont il a déjà été question, chacun des dessinateurs portraituré est également représenté par une photographie (« tel qu'il est ») et par un dessin (« tel qu'il se voit »). Cet exercice d'autobiographie dessinée est intéressant à plus d'un titre puisque s'y trouvent mêlés éthos discursif, image d'auteur et posture d'auteur, d'autant que ces dessins viennent en complément d'un entretien [ill 12].

1222 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, op. cit., p. 185.

1223 Cette série des *Rubriques-à-Brac* est par ailleurs une parodie de la série télévisée *Les Cinq Dernières Minutes* : Bougret est un mot-valise fait à partir de Bourrel, le commissaire incarné par Raymond Souplex, et de Maigret, le personnage de Georges Simenon. Charolles évoque le commissaire Cabrol (Jacques Debary). Les enquêtes de Bougret et Charolles furent d'abord créées dans le cadre du « Feu de Camp du dimanche matin », une éphémère émission radiophonique animée par l'équipe de *Pilote* et qui participe donc au développement d'une vision rédactionnelle. À chaque épisode, le commissaire était interprété par Gébé, son adjoint par Gotlib, l'éternel coupable par Goscinny, et le suspect innocent par Fred. Source : Jean-Loup Martin real, *La BD par ses maîtres*, vol 2, L'Harmattan, 2014 (film).

1224 Greg, « Rock Derby dans les voleurs de poupées », *Tintin* n° 617, 18/08/1960

... VU PAR LUI-MEMÉ.



... ET TEL QU'IL SE VOIT.



WILL TEL QU'IL SE VOIT...



Illustration 12: De gauche à droite et de haut en bas : Franquin, Mitacq, Will et Peyo, Spirou n°923, 22/12/1955

Morris joue le jeu de l'association avec son personnage, troquant le nœud papillon de sa photographie contre le foulard de son héros principal : grimé en cow-boy, rien n'indique qu'il se voit comme un dessinateur ; c'est de son expérience américaine dont il est question dans son entretien, et c'est cette expérience qu'il retranscrit en images, tout comme Hubinon et Charlier se dessinent en pilotes d'avion alors qu'ils signent une

biographie de Mermoz et les aventures de Buck Danny. Peyo en fait de même qui se cache derrière son armure médiévale tout droit sortie de l'univers de Johann et Pirlouit, mais qui, cette fois, tient un crayon au lieu d'une lance, le matériel représentant pour lui un signe distinctif. C'est aussi le cas de Sirius, dessiné en personnage de *Timour* à la recherche de documentation. Rares sont ceux qui choisissent de se représenter en train de pratiquer leur métier : Franquin se dessine ainsi penché sur sa table à dessin, envahi par son personnage, le Marsupilami, dont la queue déborde sur plusieurs feuilles. En habit d'écolier, le visage noirci, sa figure est presque monacale alors que sa photographie le présente plutôt détendu, en veste et en chemise mais sans cravates, fumant une cigarette. Mitacq, quant à lui pose comme il se dessine : en habit de scout. Mais contrairement à Franquin, il n'est pas assis à une table à dessin mais en vadrouille, et la palette de couleurs qui jouxte son écritoire lui donne plutôt des airs de jeune peintre du dimanche que de dessinateur professionnel. Jijé aussi se veut peintre, comme l'indique d'ailleurs la légende, mais il se représente en famille de même qu'Eddy Paape se dessine en peignoir, avachi devant la télévision, un cigare au bec : pour ces deux dessinateurs, ce n'est pas le métier qui prime dans cet entretien, mais les informations personnelles. Le dessin de Will est peut-être le plus original. Il choisit un style enfantin, proche de l'avant-garde abstraite : s'il ne se représente pas en dessinateur, le trait proche de l'abstraction, qu'il choisit d'adopter, à rebours de ses dessins, le positionne malgré tout dans une certaine école plus moderne que l'ensemble de ses compagnons.

Au milieu des années 1950, les dessinateurs n'ont pas une seule manière de tracer leur autoportrait ; d'aucuns choisissent un aspect plus personnel quand d'autres mettent en avant leur univers et leurs personnages, voire leur style. Rares sont ceux qui se présentent au travail, crayon et plume à la main et la connaissance du métier est encore assez disparate. À la fin de la période, une image du dessinateur finit par s'imposer : comme Gotlib ou Yves Lebrac, ils sont souvent représentés en col roulé ou en bras de chemise, un crayon ou une plume à la main, penchés sur une table de dessin sur laquelle trône une bouteille d'encre de chine, quelques pinceaux, tandis que d'un carton à dessins posé dans un coin sortent des planches aux cases bien visibles.

Dans cette fixation d'un archétype, c'est le matériel qui fait d'abord son apparition : en 1954, Spirou tient encore une palette de peintre, mais en 1956, Macherot dessine la

couverture d'un numéro de *Tintin* représentant le bord d'un carton de dessin et le stylo à plume du dessinateur actionné et tâchant d'encre un personnage [ill 13].

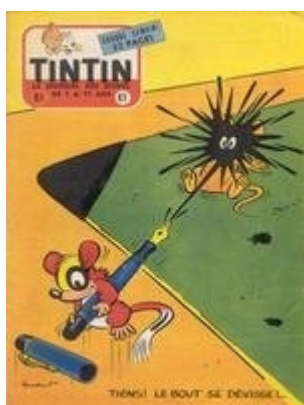


Illustration 13:
Raymond Macherot,
Tintin n°378,
19/01/1956

Progressivement, la table à dessin, les crayons et l'encre de chine deviennent des objets usuellement représentés et un signe que le métier est plus connu qu'auparavant. Dans le « Pilotorama » précédemment cité sont exposés dans une vitrine « les grossiers instruments de travail des dessinateurs d'autrefois (les pauvres !): crayon, gomme, cachets d'acide acétylsalicylique (aspirine) et pièce de tissu rectangulaire appelée mouchoir et qui servait à éponger la sueur sur les fronts¹²²⁵ » [ill 3]. En 1966, le dessinateur de *Fripounet et Marisette* travaille chez lui penché sur une table à dessin et entouré d'une grande documentation : la vie des Indiens, les ports, une maquette d'avion – autant de références aux thèmes privilégiés dans les illustrés et aux techniques de travail des dessinateurs, surtout de la veine réaliste. Il possède également le tome 1 de « Comment dessiner un cube », mise à distance ironique de la qualité technique demandée aux dessinateurs [ill 4]¹²²⁶.



Illustration 14: Franquin et Jidéhem, « Gaston Lagaffe », *Spirou* n°1408, 8/04/1965

1225 Christian Godard, « La rédaction de *Pilote* en l'an 2000 », *Pilote* n° 261, 22/10/1964.

1226 Auteur inconnu, « Vive Fripounet et Marisette ! », *Fripounet et Marisette* n° 47, 24/11/1966.

Quant à Yves Lebrac, il ne se déplace pas sans son carton à dessin et il dessine au pinceau sur un tabouret, sa planche clouée sur un chevalet ou sur une table à dessin avec, toujours, un pot d'encre de chine à proximité. Cette dernière est sans cesse évoquée et utilisée dans les gags, signe de son potentiel à la fois diégétique et réflexif [ill 14]. Henri Garric analyse ainsi une mésaventure de Gaston où « la traversée d'une mare d'encre lui permet de laisser sa trace, de traduire au plus près, sous une forme qui rappelle presque les premiers essais chronophotographiques, la courbe de son mouvement¹²²⁷ ». Les dessins, quand ils apparaissent, sont parfois totalement inclus dans l'univers visuel des illustrés (une voiture, un avion, et même un Marsupilami ou Cubitus), et parfois volontairement simplistes (un bonhomme de neige enfantin), l'exercice parodique alternant toujours avec l'exercice auto-référentiel [ill 15].



Illustration 15: Franquin, *Gaston*. 8: *Lagaffe nous gâte*, Marcinelle, Dupuis, 1966, p. 15

À la fin des années 1960 est donc apparue une manière de dessiner ancrée dans l'imaginaire des lecteurs, et qui est d'ailleurs celle qui est représentée à l'écran lors de diverses émissions. Les dessinateurs s'y conforment dans leurs autoportraits, puisque Gotlib se présente le

plus souvent une plume ou un pinceau à la main. Pour des raisons techniques et de dynamique d'image, c'est au feutre cependant qu'ils officient le plus souvent quand ils sont filmés, cet outil permettant un trait plus épais et plus visible et évitant les allers-retours entre la feuille et la réserve d'encre.

À travers leur manière de dessiner, une certaine image des dessinateurs s'impose dans les esprits, qui vient peu à peu remplacer celle de l'employé en costume-cravate qui apparaissait parfois dans les récits des années 1950, à l'instar de Herboné, Pierre Brochard et Maurice Cuvillier dans le premier épisode de la rédaction de *Fripounet et Marisette* [ill 1]¹²²⁸. Certes, ceux-ci portaient déjà l'indispensable carton à dessins, mais, en costume, ils paraissaient très respectables. Rochelle a d'ailleurs décidé de représenter ses confrères plutôt que lui-même : il n'a encore que vingt-et-un ans et n'exerce ce métier

1227 H. Garric, « L'engendrement du gag dans Gaston Lagaffe de Franquin », art. cit, p. 52.

1228 Rochelle, « Ici Fripounet et Marisette », *Fripounet et Marisette* n° 14, 05/04/1953.

que depuis quatre ans, indice d'une modestie liée peut-être à sa position de débutant dans ce journal, quand Herboné et Pierre Brochard en dessinent les personnages principaux et que Maurice Cuvillier est quant à lui né au siècle précédent : leur aspect est aussi tributaire de la génération à laquelle ils appartiennent. En 1966, le dessinateur de *Fripounet et Marisette*, loin d'apporter ses dessins en cravate, est encore chez lui, en pull à col roulé [ill 4]¹²²⁹. Un trait du travail du dessinateur n'est pas encore fixé cependant : il est parfois représenté en train de travailler chez lui, dans un atelier, ou, comme Yves Lebrac, dans le bureau de dessin de la rédaction. L'auto-représentation prend bien en compte en compte l'évolution des manières de travailler dans le milieu de la bande dessinée et leur diversité persistante dans les années 1960.

On est donc passé de figures dispersées à une représentation univoque du métier. Or cette transition est à la fois le signe d'un regard collectif porté sur la profession et d'une image idéalisée à laquelle se conforment peu à peu les dessinateurs, tant dans leurs dessins que, bientôt, dans leur manière même de se présenter en public. Ils construisent ainsi ensemble un idéal-typique de leur réalité, c'est-à-dire un idéal qui respecte leur propre définition du métier.

- *La réalité professionnelle à distance*

Confrontés à cette représentation sinon idéalisée, du moins stéréotypée du métier de dessinateur, les acteurs répondent le plus souvent par l'ironie. Cependant, à la fin des années 1960, il s'agit moins du « jeu inquiet avec la définition sociale de l'artiste » que Boltanski lit dans de nombreux gags des années 1970, que d'un regard parodique sur l'organisation du métier¹²³⁰. La récurrence de la question du retard en est un indice, puisque celui-ci est autant le fait des dessinateurs, que des rédacteurs, des scénaristes et, d'une manière générale, du bouclage d'un illustré qui paraît toutes les semaines. De fait, le chapitre 3 avait montré à quel point ce stéréotype était lié à deux réalités économiques, d'une part l'organisation structurelle du milieu de l'édition et d'autre part

1229 Auteur inconnu, « Vive Fripounet et Marisette ! », *Fripounet et Marisette* n° 47, 24/11/1966.

1230 L'analyse de Boltanski fonctionne très bien pour les années 1970, et notamment pour les gags de Greg dans Achille Talon et de Gotlib. Le premier produit un long reportage sur l'*Homo Dessinatans* à partir de 1970. Quant au second, il se représente dans plusieurs gags à la fois comme un amuseur de petits enfants, un père Castor et un grand artiste reconnu au crâne décoré de lauriers. Cette double posture montre bien que l'auteur tire encore sympathie (et donc profit symbolique) de son ancienne position de « dessinateur de petits mickeys » tout en acceptant peu à peu une nouvelle « définition sociale de l'artiste ». Les couvertures des *Dingodossiers* sont éclairantes de ce point de vue : la première, publiée en 1967, représente un carton à dessin, un pinceau et un crayon, avec la mention « urgent ». La seconde, publiée en 1972, représente ce même carton porté, cette fois, par Goscinny et Gotlib. Entre les deux, les dessinateurs sont donc apparus sur l'image, et non plus leur seul travail.

la surcharge de travail que les dessinateurs s'imposent pour pouvoir gagner leur vie : le retard est une modalité intégrée à leur temps de travail. Or, on l'a vu, c'est sur ce point qu'ils sont le plus souvent caricaturés.

Les dessinateurs parodient également leurs mauvaises conditions de travail, érigeant ainsi leurs inquiétudes collectives au niveau du gag, mécanisme de mise à distance qui leur permet d'évoquer cet aspect de la pratique du métier. Ainsi Gaston croise-t-il un dessinateur venu présenter ses dessins et chassé d'un coup de pied hors du bureau de la rédaction [ill 16]. Dans ses portraits de dessinateur, Gotlib est quant à lui plutôt inspiré par Fred, qu'il représente transpirant et la cigarette à la bouche s'échinant à dessiner son héros [ill 18]. Bien qu'il soit présenté comme faisant un des « plus beaux métiers du monde [...] celui que tout le monde aimerait faire », son rire sardonique n'efface pas ses guenilles rapiécées, ses bretelles lâchées et la liste très longue des dessins à rendre pour le lendemain, le jour même, la veille et surtout le mois dernier [ill 17].



Illustration 16: Franquin et Jidéhem, « Gaston Lagaffe », Spirou n°1514, 20/04/1967



Illustration 17: Gotlib, « Les plus beaux métiers du monde », Pilote n°312, 14/10/1965



Illustration 18: Gotlib, « Que voit-il ? », Pilote n°332, 03/03/1966

Quelques allusions aux conditions d'emploi sont encore plus transparentes. Au détour d'une histoire de « Barbe-Noire chez les Indiens » (une bande dessinée de Remacle), le capitaine tente de faire respecter son jour de repos, mais un des mousses lui rappelle : « On est des indépendants capitaine ! Pour nous, il n'y a pas d'indemnité de chômage ! »,

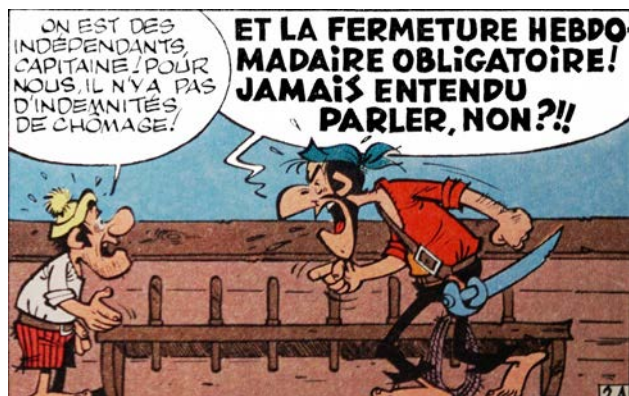


Illustration 19: Remacle, « Barbe-Noire chez les Indiens », *Spirou* n°1512, 06/04/1967

une précision qui semble pourtant assez éloignée de la question du repos. Le capitaine s'exclame alors vouloir respecter la « fermeture hebdomadaire obligatoire », qui touche effectivement également les indépendants. Cette allusion n'a aucune valeur diégétique et la complicité qu'elle implique concerne probablement uniquement

les collègues dessinateurs, voire le rédacteur en chef. Le parallèle avec une bande de pirates devant travailler ensemble pour faire avancer un navire n'est toutefois pas anodin d'autant que du navire à la galère, il n'y a qu'un pas métaphorique. Et le capitaine de mentionner aussi l'infarctus qui le guette, autre motif d'angoisse des dessinateurs, comme on l'a vu [ill 19].

La même année, dans un « Memento du travail de dessinateur de bandes dessinées¹²³¹ », Gotlib parle du prix de la planche : celle-ci augmente de 50 F quand le dessinateur représente les locaux du Pilot's building dans ses planches, de 75 F quand il présente l'éditeur sous un beau jour et diminuent de 150 F quand, déçu par son mariage avec la fille de l'éditeur, il entarte ce dernier dans une planche.

En septembre 1963, *Hara-Kiri* propose un cours de dessin humoristique BÉTÉMÉ (pour Bête et méchant). Le mensuel satirique promet : « Devenez dessinateur humoriste » – reprenant par ailleurs l'absence de distinction désormais installée entre le dessin de journal, le dessin politique et le dessin d'humour. Les raisons qui pousseraient à ce choix professionnel éclairent de manière ironique sur les conditions sociales du métier : « A. Ça gagne drôlement bien ; B. C'est pas fatigant » : deux constats dont on sait à quel point ils sont loin de la réalité ; « C. C'est propre. D. Ça fait intellectuel. E. Ça fait artiste », trois remarques qui correspondent plus à l'image que s'en fait le public qu'à réalité du métier ; et enfin « F. Ça vous donne le droit de mettre « Presse » sur votre pare-brise. G. Il y a les

1231 Gotlib, « Memento du dessinateur de bandes dessinées », *Pilote* n° 410, 31/08/2017.

vacances. H. Et la retraite au bout avec emploi réservé de gardien de square¹²³² », outre la référence interne aux Éditions du Square, ces propositions font toutes allusion de manière ironique aux combats pour les droits des dessinateurs, pour lesquels la victoire est encore loin.

Quittant la question du statut pour celle de la propriété intellectuelle, un dessin de Giem (c'est-à-dire Reiser) dans *Hara-Kiri* montre quant à lui un dragon qui se présente à la porte d'un château-fort et dont l'image orne l'ensemble des écussons et des boucliers des gardes et qui explique venir « pour les droits d'auteur » [ill 20]. Ce dessin traduit les conflits sur la loi de propriété artistique, d'abord parce qu'il en rappelle l'existence ; ensuite parce qu'elle construit une métaphore visuelle entre des maisons d'édition protégées comme des châteaux forts, et des auteurs qui pourraient être teigneux et dangereux mais qui restent très polis.



Illustration 20: Giem, Sans titre, *Hara-Kiri* n°2, octobre 1960

Au-delà de l'image idéalisée du dessinateur relativement décontracté qui s'impose peu à peu dans les illustrés, émerge donc le récit humoristique des conditions de travail, comme si là aussi se rejouait la tension qui oppose, d'une part, le regard d'un public averti et bédéphile et, d'autre part, la lutte d'une corporation cherchant à être reconnue comme appartenant au journalisme. Signe que ces questions ne concernent pas seulement les dessinateurs de bande dessinée, mais les tenants de cette profession dans l'ensemble des périodiques, le cours de dessin humoristique BÉTÉMÉ joue sur cette veine, quoique de manière plus acerbe. Ces sept leçons comprennent une description du dessinateur et de ses outils. Pour le matériel par exemple

n'importe quel bout de crayon, bâton de rouge à lèvres ou tube de cirage-crème fera l'affaire. Des enquiquineurs prétendront vous obliger à employer l'encre de Chine et la plume, à cause de la photogravure qu'ils disent. Ne vous laissez pas faire. Il y a dans les journaux des tas de pauvres types sortis des Beaux-Arts que l'on paie tout

¹²³² *Hara-Kiri* n° 31, septembre 1963.

exprès pour repasser vos dessins au propre. Vous, vous fournissez le génie. Un point, c'est tout. Il faut bien que tout le monde mange.

En jouant la désinvolture la plus absolue, l'auteur du texte n'en rappelle pas moins les différentes étapes nécessaires à la confection d'un journal, imprimerie et photogravure incluse. D'un côté, le génie artiste, de l'autre les artisans au travail. De la même manière, le dessinateur est enjoint, pour « être vraiment original, à utiliser une table articulée dite "planche à dessin", complétée par un siège réglable »: l'image reprend les représentations matérielles du dessinateur qui se sont imposées pendant les années 1960. Parmi ces leçons, les plus importantes sont celles concernant l'inspiration, « le souffle sacré de l'esprit » et le message. Pour la première, une solution simple est le « pompage ». Pour la seconde :

Si vous vous êtes fait artiste, c'est que vous avez un message à transmettre, non !
Vous êtes un témoin de votre temps et votre œuvre doit refléter les grands courants de l'inquiétude des hommes du xx^e siècle.

Les dessinateurs humoristes peuvent donc se reconnaître dans la condition sociale de l'artiste évoquée par Boltanski dès les années 1960, avant qu'il n'en soit tout à fait question parmi les dessinateurs de bande dessinée. Si la pratique concrète du métier semble être évoquée de la même manière, avec les mêmes outils et le même vocabulaire, la finalité s'est déjà déplacée, avec des conséquences sur l'apparence physique des acteurs. Ainsi, le dessinateur humoristique ne doit-il jamais porter ses dessins dans un carton, pratique trop commune :

Soignez votre tenue. Châtiez votre langage. Lubrifiez votre élocution. Rectifiez votre nœud de cravate et crachez votre chewing-gum. Quand la dactylo, sans lever les yeux, vous désignera l'espace derrière son dos en disant « Posez ça là », posez ça là. [...] Ne soyez pas impatient. [...] Ne laissez surtout pas voir que vous n'avez jamais vu de chèque. [...] La porte refermée, courez aussi vite que vous le permettra la sous-alimentation ».

Encore en cravate, on attend du dessinateur humoristique qu'il représente sa corporation, à l'instar des commandements édictés par le statut des journalistes de 1946. Pour que la rédaction d'*Hara-Kiri* écrive ces recommandations parodiques c'est qu'en 1963 des règles internes fortes sont encore en vigueur et que le dessinateur est toujours

considéré comme représentant sa profession. Toutefois, ces conseils enchaînent sur une description de l'organisation pyramidale des rédactions et de la position difficile de dessinateurs souvent débutants et mal payés, à mi-chemin entre l'image de l'artiste-bohème analysée par Christian Delporte au tournant du siècle et celle du pigiste exploité développé dans les années 1950 et 1960.

4.3.3. Apprendre à dessiner

- *Leçon technique*

Dernière étape de l'auto-construction de l'image du métier : donner à voir aux lecteurs les différentes manières de pratiquer le métier. Les revues dépouillées proposent en effet des rubriques techniques pour apprendre à dessiner. Le périodique *Fillette* lance ainsi une série en 1950 qui s'intitule « Apprenez à dessiner » et qui revient alternativement sur les principes de la perspective et ceux de la décoration, introduisant également à la fin de la série des notions de dessins de figures et de croquis [ill 21]. L'illustré *Fripounet et Marisette* intitule cette rubrique « tout le monde peut dessiner » et propose quelques visages typiques et expressifs pour s'exercer, choisissant la figure de Churchill puisque le reportage illustré porte sur la Seconde Guerre mondiale [ill 22]. Le discours est moins technique que celui de *Fillette*, insistant cette fois sur le dessin d'observation plutôt que sur la méthode géométrique, plus au courant de l'évolution de l'enseignement du dessin à l'école primaire.



Illustration 21: Auteur inconnu, « Apprenez à dessiner », *Fillette* n°198, 04/05/1950



Illustration 22: Auteur inconnu, « Tout le monde peut dessiner », *Fripounet et Marisette* n°51, 21/12/1952

Hara-Kiri se moque de cette manie en proposant en 1961 un cours plutôt à destination des apprentis artistes que dessinateurs et faisant disparaître toute la technique au profit des avantages supposés de la maîtrise du dessin :

Apprenez à dessiner et à peindre. C'est l'affaire de quelques secondes avec la géniale méthode X.Y.Z. En devenant un artiste, vous pourrez vous laisser pousser les cheveux, vous ferez partie du Tout-Paris, vous mènerez la merveilleuse vie de bohème. Toutes les femmes seront à vos pieds et vous supplieront de vous laisser entretenir. [...] Vous n'avez qu'à repasser sur les traits pré-dessinés, qu'à remplir les cases avec la couleur indiquée. Nous vous envoyons chez vous des modèles vivants spécialisés dans la pose du nu¹²³³.

Il s'agit là toutefois de conseils liés à une vision traditionnelle de l'artiste-dessinateur, bien plus ancrée au début du xx^e siècle que dans l'esprit des années 1960. Désormais, les conseils techniques sont de plus en plus donnés par les dessinateurs, ce qui permet également aux lecteurs d'apprendre à dessiner leurs personnages préférés. La figure du dessinateur de bande dessinée devient alors, aux yeux des jeunes lecteurs du moins, plus populaire que celle d'artiste dessinateur. Dans le cahier central du *Spirou* n° 1000 déjà longuement évoqué, les techniques mises en œuvre par les dessinateurs viennent compléter les informations qui présentaient le fonctionnement de l'illustré, mettant au même niveau de scientificité technique la confection des histoires et leur mise en page et leur impression, même si Franquin rappelle qu'il ne faut pas écouter « trop les conseils des dessinateurs... En fait, ils ne savent pas très bien comment ils font ».

Interrogés, les dessinateurs présentent le plus souvent leur « système », sorte de raccourci technique permettant de respecter les proportions. Victor Hubinon inscrit ainsi le visage de ses personnages dans un rectangle, tandis que Morris divise une ligne droite en parties égales. Certains y ajoutent un vocabulaire technique, comme Mitacq qui évoque l'aplomb, les masses géométriques, les proportions, l'unité de mesure. Ces conseils techniques ne permettent guère de prendre en compte le style pourtant très varié des dessinateurs. Des différences ressortent toutefois : Franquin et Jijé privilégient le croquis rapide qui permet d'attraper « dans l'œil et dans la main des attitudes vivantes, souples, réelles » et reconnaissent que « certains détails peuvent être carrément omis » alors que Victor Hubinon, dessinateur de la veine réaliste, insiste pour que les lecteurs se documentent pour « reproduire avec précision le tableau de bord,

1233 *Hara-Kiri* n° 9, juin 1961.

l'appareil de cockpit, parfois même le moteur de l'appareil. [...] Le moindre objet que vous dessinez doit être strictement conforme à la réalité ». L'école de Marcinelle et celle de Bruxelles (donc d'Hergé) sont donc ici mises côte à côte et donnent déjà à lire une leçon d'histoire et de style de la bande dessinée et non seulement une série de conseils scolaires.

Conséquence de ces cours de dessin et de l'engouement des lecteurs pour leurs personnages préférés, les illustrés font appel aux lecteurs comme dessinateurs. Dès 1947, le périodique *O.K* propose une rubrique où les « lecteurs humoristes proposent » des gags. La rédaction de *Tintin* est plus réticente : en 1952, le conseil hésite à publier des dessins d'enfant représentant Saint-Nicolas car il ne convient pas « de leur donner une publicité excessive, ces naïfs dessins d'enfants n'étaient pas de nature à intéresser le jeune public de *Tintin*¹²³⁴ ». Il accepte cependant plus facilement d'examiner « des contes et dessins proposés par des jeunes gens de 17 à 19 ans. À titre d'encouragement, il accepte de publier un conte qui devra être remanié par la rédaction¹²³⁵ ». En 1954-1956, *Héroïc-Albums* tient une rubrique « Bouts d'essai » qui permet à Serge Gennaux de faire ses premiers pas. Enfin, *Spirou* organise des concours pour ses lecteurs dans certains numéros – de légendes de gags par exemple¹²³⁶. L'illustré développe également une rubrique qui, en 1967-1968 « donne une chance aux jeunes » et permet à Gélem d'être présent pour la première fois dans le journal¹²³⁷, au milieu d'autres noms moins connus par la suite (Baure, Mofrey, Trublin par exemple). La rédaction explique recevoir beaucoup d'essais de jeunes dessinateurs et ajoute :

Soyons francs : la plupart des œuvres que nous recevons sont impubliables. [...] La plupart des amateurs qui nous écrivent ont encore beaucoup à apprendre. Mais il arrive que l'un ou l'autre nous fasse parvenir du travail qui a presque la qualité professionnelle. C'est à ceux-là que notre nouvelle rubrique est destinée. Nous y publierons les pages qu'ils nous enverront et ils bénéficieront d'un avantage énorme pour un débutant : ils pourront voir ce que ça donne une fois que c'est imprimé. En outre, puisque grâce à eux nous pourrions remplir une certaine surface du journal, il n'est que juste qu'ils reçoivent une certaine gratification.

1234 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 04/11/1952.

1235 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 11/08/1953.

1236 « L'épingle du jeu », *Spirou*, n° 1380, 24/09/1964.

1237 *Spirou* n° 1548, 14/12/1967.

Cet encouragement professionnel dépasse le cadre du concours ou des conseils techniques de dessin donnés jusqu'ici, comme l'explique très bien le commentaire accompagnant ces publications : imprimés, rétribués, désignés comme « dessinateurs débutants », les lecteurs de *Spirou* ont ainsi l'occasion de rejoindre progressivement le rang des professionnels du métier. Les conseils donnés par les rédacteurs sont du même acabit, soulignant par exemple des « dialogues un peu trop lents » mais un « dessin fort bien silhouetté » et « peut-être un peu lourd¹²³⁸ ». Quant aux conseils de publications, ils rappellent les exigences de l'impression que doivent observer tous les collaborateurs du journal et leur tonalité n'a rien d'anecdotique :

voici comment vos dessins devraient être réalisés : papier bien blanc [...]. Format des dessins : environ le double du format de publication [...]. Encre de chine. Ballons complètement lettrés. Trait à la plume ou au pinceau. [...] Couleurs indiquées, soit au dos du dessin, soit sur un calque appliqué sur les images : JAMAIS sur les dessins eux-mêmes. Évitez les hachures trop fines, les traits trop grêles, qui ne donneraient rien à la reproduction. N'appliquez pas de lavis ou de zones grises au crayon : c'est très difficile à imprimer¹²³⁹.

- *Leçon de style*

Ces leçons de dessin sont aussi l'occasion de leçons de style, inscrivant les dessins publiés dans une histoire générale du dessin, et plus spécifiquement de la bande dessinée. C'est le cas notamment de la rubrique « Neuvième Art » initiée par *Spirou* en 1964 et qui en trois ans fait le tour de la bande dessinée internationale. Le premier numéro revient sur Wilhem Busch, l'imagerie d'Épinal, *les Pieds-Nickelés*, *Le Fantôme* et Hergé¹²⁴⁰. Par la suite, Brick Brackford, Saint-Ogan, Caran d'Ache, mais aussi *Flash Gordon*, *Bibi Fricotin*, *Prince Vaillant* sont à l'honneur, les rubriques alternant donc entre les hommages aux auteurs et les hommages aux séries.

Les illustrés dépouillés montrent que les dessinateurs apprécient de pouvoir faire quelques hommages à leurs confrères, qu'ils soient ou non leurs collègues de tous les jours. Ils dessinent alors à la manière de ceux-ci ou intègrent leurs personnages à leurs planches. Dès 1947, le journal *Le Peuple* détourne ainsi les personnages américains (Popeye, Félix le Chat, Pim Pam Poum, Rick Kirby, etc) et français (Subito de Bozz,

1238 *Spirou* n° 1544, 16/11/1967.

1239 *Spirou* n° 1556, 01/02/1968.

1240 *Spirou* n° 1392, 17/12/1964.

Nimbus de Le Goff et alii) pour un communiqué du comité national de lutte contre la vie chère [ill 23].



Illustration 23: Auteur inconnu, Comité national de lutte contre la vie chère et pour l'éducation de l'acheteur, *Le peuple*, 25/10/1947

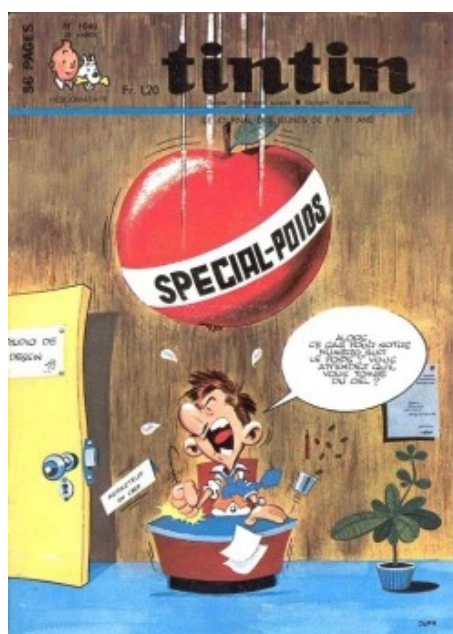


Illustration 24: Dupa, *Tintin* n°1049, 05/12/1968

Gotlib dessine bien souvent Astérix et Obélix dans ses *Dingodossiers* tandis que la pomme qui menace le rédacteur en chef du n° 1049 de *Tintin* n'est pas sans rappeler celle qui tombe continuellement sur son propre Isaac Newton [ill 24]. Bref, peu à peu, ceux-ci s'agrègent non seulement à un groupe professionnel et à ses luttes sociales et son mode de représentation, mais également à l'histoire de ce collectif qui passe par la fabrication d'images. Gotlib, dans son « Memento¹²⁴¹ » comme dans son « Fichier anthropométrique du dessinateur de bandes » stéréotype ainsi les différents styles existant dans la bande dessinée. Dans le « Fichier », il choisit

1241 Gotlib, « Memento du dessinateur de bandes », *Pilote* n° 410, 31/08/1967.

d'illustrer son propos par la figure d'un héros à la mâchoire carrée et à l'air décidé dont les professions successives (pilote, aviateur, cow-boy) sont typiques des *comics*, d'autant que le style carré adopté peut faire penser à celui de Burne Hogarth [ill 25].

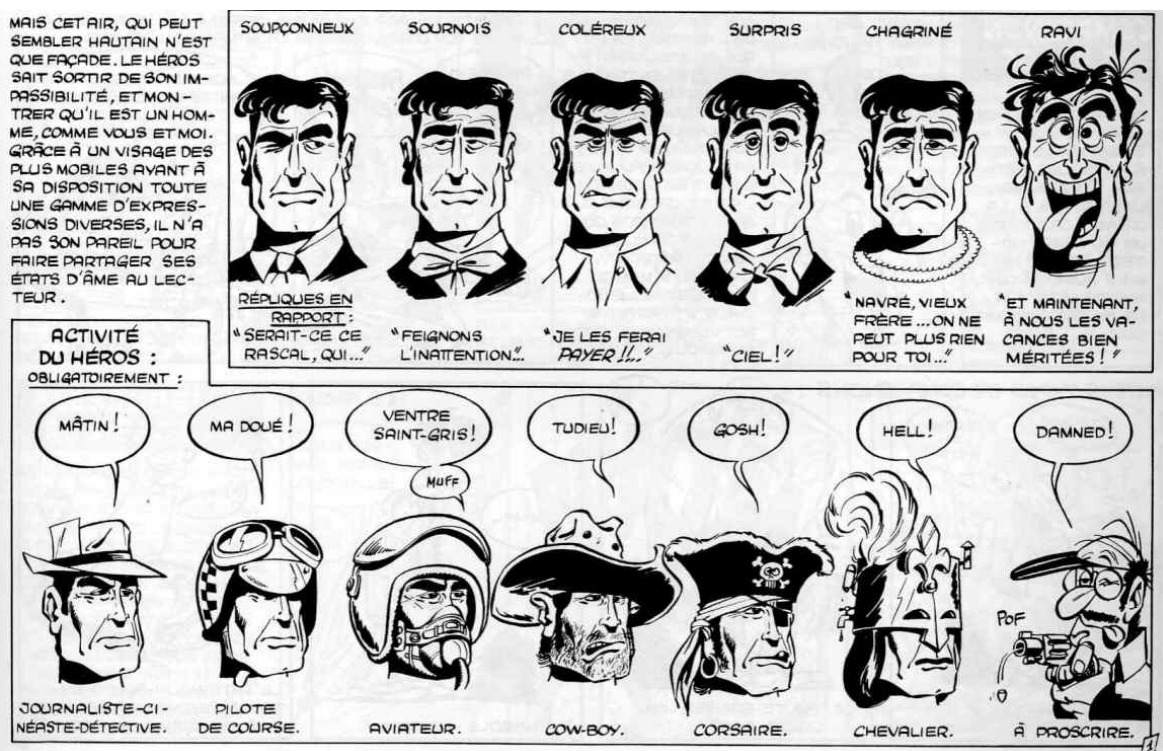


Illustration 25: Gotlib, « Fichier anthropométrique du dessinateur de bandes », *Pilote* n°283, 25/03/1965

Les dessinateurs usent du même humour quand ils se mettent en scène et quand ils traitent de la question des différents styles de dessin. La figure du dessinateur débutant sert alors d'exutoire et de ressort comique. *Tintin* propose par exemple pour ses vingt ans deux doubles pages intitulées « Vingt ans de rebuts » et présente huit dessinateurs qui ont subi les « impitoyables sélections opérées » par la rédaction. Ces dessins largement exagérés permettent d'imiter les styles auxquels *Tintin* s'oppose ou dans lesquels du moins, le journal ne se reconnaît pas : du dessinateur sadique à la dessinatrice mièvre en passant par les essais de Picasso et les propositions d'avant-garde [ill 26], la ligne du journal se présente en comparaison comme ne suivant ni l'art moderne, ni l'art naïf et comme se renouvelant sans cesse. Le graveur néerlandais est « à diriger vers l'académie » tandis que celui qui imite tous les personnages déjà connus de la bande dessinée propose aussi du déjà-vu mais « sans l'académie ». Quant à l'artiste moderne, le rédacteur, dans un dernier rire machiavélique, propose de « soudoyer le metteur en page de la concurrence afin qu'il glisse cette bande dans son journal ».

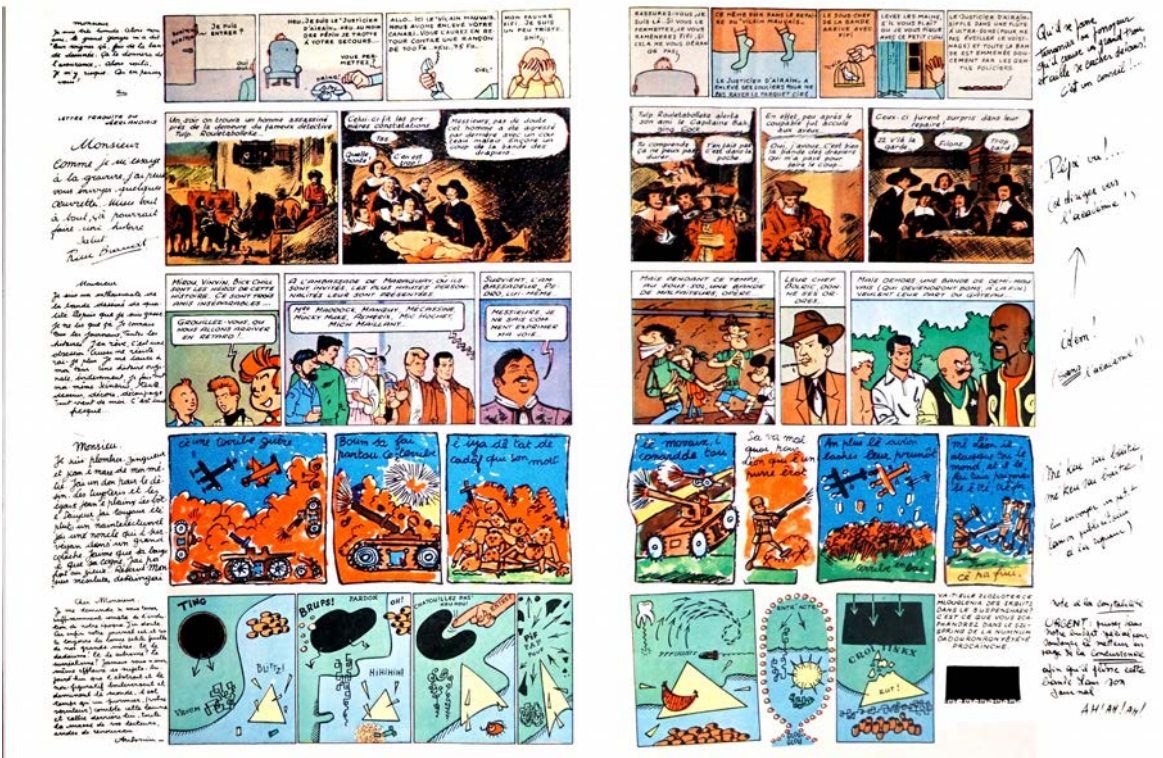


Illustration 26: Auteur inconnu, « Vingt ans de rebuts », Tintin n°1048, 28/11/1968

Derrière ces huit styles de dessin pointe en fait une histoire de l'art, à travers ses réalisations médiatiques ou classiques – et le plus souvent modernes – par rapport à laquelle se positionnent aussi les dessinateurs. Si ceux-ci ne se considèrent pas comme des artistes, ils ne s'inscrivent pas moins – et sont inscrits par d'autres – dans un courant d'art visuel qui leur demande donc de se situer par rapport à ce dessinateur imaginaire qui s'exclame :

Car enfin votre journal est, et restera toujours, la bonne petite feuille de nos grands-mères...Et le dadaïsme ? Et le cubisme ? Le surréalisme ? Jamais vous n'avez même effleuré ces sujets. Aujourd'hui que l'abstrait et le non-figuratif bouleversent et dominant le monde, il est temps qu'un pionnier (votre serviteur) comble cette lacune et rallie derrière lui toute la masse de vos lecteurs avides de renouveau.

Avec le cours BÉTÉMÉ, *Hara-Kiri* ne fait pas autre chose, nous informant sur l'état du dessin humoristique au début des années 1960, remarquant par exemple que les dessinateurs américains, et notamment le *Saturday Evening Post* « deviennent hors de prix depuis le renouveau de l'humour français¹²⁴² ». Les leçons illustrées sont à ce titre passionnantes : en présentant les mouvements de l'âme, les accessoires et la sonorisation [ill 27], le périodique propose en réalité des codes de lecture du dessin éditorial et de la bande dessinée et de sa sémiotique. Les bruitages sont les mêmes que ceux de la chanson de Gainsbourg et Bardot ou ceux présentés sur le tableau de commande du futur journal *Pilote* [ill 3]¹²⁴³, qui proposait également quelques figures incontournables des histoires dessinées : les onomatopées fascinent à peu près autant que la fréquence des coups de poing. Le dessin joue sur un style rond et lisible qui signe la simplification du trait, tant via la bande dessinée et le dessin animé (la ligne claire, la ligne de Walt Disney, les « gros nez ») que grâce à la publication en France des œuvres de *Saul Steinberg* qui généralise l'utilisation du *I-Style*, un trait anguleux et simplifié.

1242 Auteur inconnu, « Le cours BÉTÉMÉ », *Hara-Kiri* n° 31, septembre 1963.

1243 Christian Godard, « La rédaction de *Pilote* en l'an 2000 », *Pilote* n° 261, 22/10/1964

3^e leçon

LES MOUVEMENTS DE L'ÂME

Les yeux sont le miroir de l'âme. L'artiste habile sait, par le simple jeu du regard, exprimer dans toute sa diversité la gamme infinie des émotions humaines.

.. sérénité ^_^ joie v colère || douleur

he, hé? hm, hm... eh, bien, vous, alors... ciel! mon mari! bah

L'artiste un peu moins habile utilise en outre l'aide de la bouche. Ainsi:

indifférence joie colère incertitude

Les sentiments les plus complexes s'expriment aisément par la combinaison des expressions simples

+ joie + colère = purge

Les nuances les plus subtiles d'un même sentiment peuvent être fidèlement rendues

joie simple joie mauvaise joie vulgaire joie discrète

douleur banale grande douleur douleur muette fausse douleur

Parfois, les nuances sont si ténues qu'il faut toute l'habileté d'un grand virtuose pour en exprimer la délicatesse

gémissement conscience surprise navree en vue oubliée le mouchoir

Les mouvements de l'âme peuvent aussi être extériorisés par l'emploi des ballons à bulles (voir 5^e leçon)

5^e leçon

(suite)

la connaissance d'un certain nombre de symboles-clés dont l'étude sera obligatoire dès l'an prochain dans les lycées et collèges. Voici l'explication de quelques-uns de ces symboles

activité cérébrale idée! crise de conscience gros mots

ballons à bulles inconnu / Person surprise / hémion langage ment confusion mentale ébriété (ou somnolence) muet

II - LE BRUITAGE

S'incorporant les plus récentes conquêtes de la technique moderne, le dessin humoristique est devenu non seulement parlant, ainsi que nous l'avons vu, mais aussi sonore. Il existe un code des bruits que tout dessinateur doit connaître. Voici une liste des bruits usuels avec leurs significations

HIC !	Hoquet
SBEUG !	Nausée
K-POW...	Coups de feu dans le Canon du Colorado
SLAM !	Porte qui claque
COUC !	Dernier soupir
CLIKETI CLIKETI...	Machine à écrire
SLURP !	Rot étouffé
BEURK !	Rot triomphal
WUZZZZ...	Sifflement d'une balle (ou maille qui file)
SCHNIAK !	Choc mou
MMM...	Désir discret
TCHOUK...TCHOUK...	Désir violent (ou locomotive)
BEUARK !	Crachat (départ)
SPLATCH !	Crachat (arrivée)
SCRIIIIITCH...	Ongle crissant sur une tôle
TSK ! TSK !	Va-z-y mon chien, mords-le !
CUICUCUCUI...	Perte de connaissance
EK !	Singe en colère
WHAM !	Bombe H
DILING...DILING...	Élévation (ou wagon-restaurant)
GLOUP !	Plongeon
BULP...BULP...BULP...	Noyade
TACATACATACATA...	Mitraillette (ou pivert)
CRUNCH...CRUNCH...	Mastication de cacahouettes
DUMDUMDUMDUM...	Chien se grattant sur un couvercle de poubelle (ou moteur diesel)
BOIIIIINNG !	Couteau se plantant dans l'arbre
CLAP ! CLAP !	Applaudissements (ou jarretelles qui lâchent)
GNOUF !	Coup de poing dans le ventre
SMASH !	Coup de poing au menton
CRASH !	Coup de poing sur le nez
BALOOM !	Coup de poing dans le mur
AIE !	Aie !
UGH !	Discours peau-rouge

Exercice d'application : Placez les bruits de la liste suivante en face de leur signification.

1 - SMAK !	A - Canon
2 - FUUIIIII...	B - Gros baiser de campagne
3 - KAI...KAI...	C - Queue du chien coincée dans la porte
4 - AHHHHH...	D - Pet étranglé
5 - BOUM !	E - Ote ta main, voilà ma mère

Pour la solution, demandez à votre bébé

Illustration 27: Auteur inconnu, « Le cours BÉTÉMé », Hara-Kiri n°31, septembre 1963

La rubrique ne se contente pas de cette illustration en pointillé du dessin français et des nouveaux codes de la bande dessinée ; elle propose aussi des catégories de lecture pour les dessins d'humour entre dessin réaliste et dessin d'évasion :

[...] Ou vous décidez de gagner de l'argent, ou vous décidez de faire ce qui vous plaît.
[...] Les dessinateurs de la première catégorie sont dits « roses ». Ceux de la seconde sont dits « noirs ». [...] Le dessin rose reflète les grands problèmes de notre vie : île déserte, cure d'amaigrissement, demande en mariage [...] il n'y est jamais question de filles-mères, d'eczéma, de maison de correction, de cancer ou d'augmentation de salaire. C'est pourquoi on l'appelle aussi « dessin réaliste ». Le dessin noir reflète le monde du rêve et de l'imagination pure : fœtus, sadisme, angoisse, caca, guerre [...] c'est pourquoi on l'appelle aussi « dessin d'évasion ». Le dessin dit « politique » constitue une catégorie à part. C'est à tort qu'on le classe parmi le dessin humoristique. En effet, il n'est pas là pour raconter des bêtises, mais pour mettre sous forme de paraboles, des slogans très simples à la portée des intelligences privées d'engrais phosphaté.

Tout en prenant clairement parti pour le « dessin noir », plutôt que pour l'humour un peu vieilli des anciens journaux, la classification qu'opère le rédacteur anonyme nous apprend que, pour les dessinateurs éditoriaux d'*Hara-Kiri* le dessin politique n'a bien plus lieu d'être, son message étant trop direct. Et si le dessin noir s'appelle, même au second degré, un « dessin d'évasion », c'est peut-être parce qu'il fonctionne sur l'absurde bien plus que le premier qui, loin d'être réaliste, ne repose pas moins sur des ressorts éculés et sans imagination. L'examen de fin d'études proposé par le journal est plutôt une épreuve de dessin noir : le lecteur doit découper, plier et coller divers éléments fournis par le journal. Les dessins envoyés sont, pour deux d'entre eux, proches du travail surréaliste, quand le dernier s'apparente plutôt à la catégorie rose qui se moque de certaines mœurs [ill 28]¹²⁴⁴. Il montre que les lecteurs d'*Hara-Kiri* sont sensibles à l'évolution du dessin et sa proximité possible avec le courant dada, surréaliste ou situationniste. À ce titre, le dessin de Wolinski proche de la ligne de Steinberg ou des mobiles de Calder mais se mettant à distance lui-même (« Sans moi, ce dessin serait une œuvre d'art¹²⁴⁵ ») semble bien introduire les lecteurs dans un apprentissage plus général que celui des seuls systèmes et techniques du dessin [ill 29].

1244 Auteur inconnu, « Résultats du concours », *Hara-Kiri* n° 32, octobre 1963.

1245 Wolinski, *Hara-Kiri* n° 76, janvier 1968.

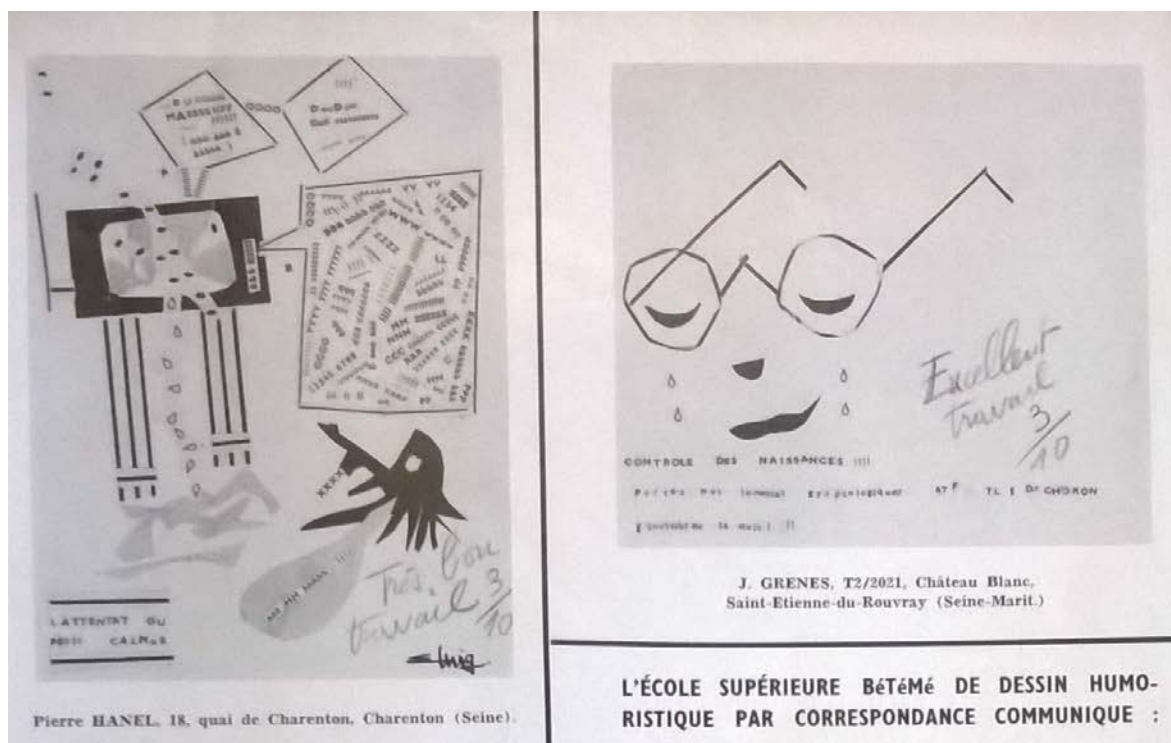


Illustration 28: Auteur inconnu, « Résultats du concours », Hara-Kiri n°32, octobre 1963

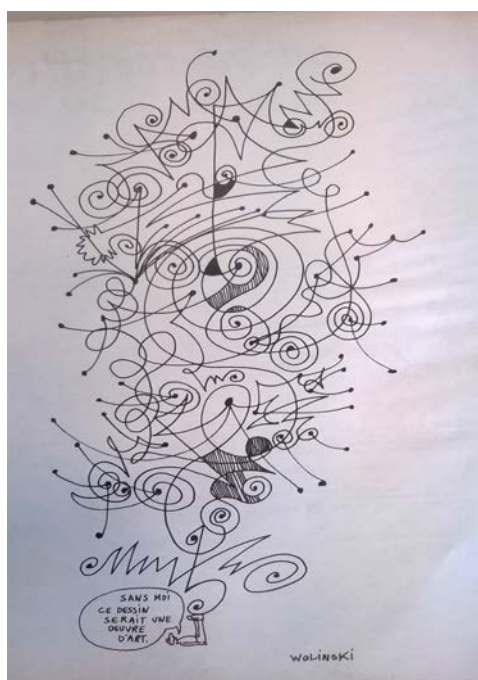


Illustration 29: Wolinski, Hara-Kiri n°76, janvier 1968

Ignorées jusqu'alors, deux figures de dessinateurs émergent dans les années 1960, celle de dessinateurs de bandes dessinées et celle de dessinateur d'humour absurde (qualifié au deuxième chapitre d'humour éditorial). Ces figures prennent corps à l'écran

plus qu'à la radio, à travers quelques rares représentants connus de la profession : Sempé, Cabu, Uderzo, Hergé, Morris, Forest et, par extension, Goscinny. Les dessinateurs, en particulier ceux appartenant à la génération des « Modernes », quittent alors peu à peu leur figure d'employé ou à l'inverse d'artiste dessinateur pour se conforter à une conduite sociale nouvelle, à la fois moderne et comique, qui correspond au régime médiatique qui se met en place dans les années 1960. Cette transition est lisible dans leurs dessins, de telle sorte que les reportages techniques sur le fonctionnement d'une rédaction sont de plus en plus parodiques et qu'eux-mêmes se dessinent sans se prendre au sérieux. Toutefois, alors que se met en place un archétype dessiné du dessinateur – et même du dessinateur de bandes dessinées – auquel les acteurs se conforment désormais en public, celui-ci s'inscrit encore dans une vision corporative – ou du moins collective – du métier. Ce sont les conditions de travail au sein d'une rédaction qui sont illustrées, inscrivant toujours ce métier dans l'univers de la presse. De fait, dans leurs discours biographiques, les dessinateurs insistent sur l'aspect pratique de leur profession et son organisation collective. La place importante que garde, pendant toute la période, l'apprentissage du dessin signe à la fois la permanence de l'aspect professionnel et technique du métier et l'émergence d'une fascination pour un certain type de dessin et donc l'inscription des dessinateurs dans une histoire de leur pratique.

Conclusion de chapitre

Quand elle existe, la cohésion des dessinateurs dans les années 1950 et 1960 est le fait de leurs pratiques de travail, et ce sont ces dernières qui guident leurs sociabilités. Celles-ci sont souvent lâches, dans le cadre d'un travail exercé plutôt chez soi, mais gagnent en intensité au fur et à mesure que se développe le réseau syndical, la vie de certaines rédactions et des ateliers et de nouveaux lieux de reconnaissance sociale tels que les salons et les expositions. Les dessinateurs les plus jeunes, qui pratiquent la bande dessinée ou le dessin d'humour dans des illustrés à leur image (*Hara-Kiri*, *Pilote*, *Spirou* notamment) sont les plus susceptibles de profiter de cette sociabilité au sein du monde du dessin ; pourtant, ces réseaux restent toujours inter-générationnels et un gros travail de transmission a permis d'établir et de conserver des règles internes qui définissent le fonctionnement du groupe et sa culture professionnelle. Ces règles sont nécessaires face un public plutôt méfiant devant une production culturelle rarement perçue comme légitime et souvent hâtivement réduite à la bande dessinée. Confrontés au regard

extérieur et non seulement à celui de leurs pairs pour se définir, les dessinateurs ont donc plutôt tendance à renforcer le caractère corporatiste de leur profession plutôt que d'adopter une stratégie de mise en valeur individuelle, d'autant qu'ils interprètent leur mauvaise réputation avant tout en termes de reconnaissance économique et juridique.

Pour autant, ces règles internes ne signalent pas l'autonomie de leur groupe professionnel, et encore moins leur accession à une légitimité culturelle : ils tendent plutôt à se définir comme journalistes et à chercher l'appui de leurs confrères et d'un large public qu'à accéder aux analyses des bédéphiles ou autres thuriféraires qui voient en eux des artistes en devenir, malgré certains parcours individuels spécifiques qui commencent d'ores et déjà à se détacher. Cette tension se retrouve dans la représentation qu'ils font d'eux-mêmes : non seulement l'autodérision l'emporte, mais ils choisissent plus aisément de privilégier une approche collective du métier plutôt qu'une approche personnelle et individuelle, en dépeignant notamment volontiers la vie de la rédaction. En ce sens, l'archétype du dessinateur qui naît à la fin des années soixante et qui est repris à loisir par les médias ne correspond plus à celui de l'artiste-peintre du début du xx^e siècle, pas plus qu'à celui du reporter insatiable de l'Entre-deux-guerres ni à celui du dessinateur jouant de manière inquiète avec la définition sociale de l'artiste au sens où l'entend Boltanski. Il s'agit bien d'un travailleur des rédactions qui quitte peu à peu son costume d'employé sérieux de l'après-guerre pour assumer celui d'amuseur et d'édificateur du public inscrit dans les mutations culturelles des *sixties* et pratiquant donc à loisir la bande dessinée et le dessin d'humour. Bien que les figures les plus visibles de ce changement appartiennent à la génération moderne, cette mutation est intergénérationnelle et la plupart des dessinateurs s'emparent donc des genres les moins légitimes du dessin par lesquels ils étaient désignés et assument leur public enfantin et populaire. Ils acquièrent ainsi un rôle dans la société des Trente Glorieuses lié à la manière dont ils se présentent et aux journaux et aux maisons d'édition pour lesquels ils travaillent ; et la première de leur mission est d'apprendre à leurs lecteurs à savoir situer leurs dessins au sein de l'histoire de l'art.

TROISIÈME PARTIE : DESSINER ET TRANSMETTRE

CHAPITRE 5 : LE SAVOIR ILLUSTRÉ

Dans leur activité journalistique comme dans leurs travaux pour les maisons d'édition, les dessinateurs trouvent dans les publications pour les publics enfantins et populaires – au sens le plus large de ce terme, c'est-à-dire destinées au et appréciées par le plus grand nombre – leurs débouchés économiques les plus importants. Or, les dessins produits pour ces publics s'inscrivent dans une tradition de la didactique par l'image. Depuis le XVIII^e siècle au moins, les éditeurs comme les pédagogues confèrent en effet à l'image un potentiel éducatif et édifiant qui viendrait compléter ou se substituer au discours écrit. Les productions des dessinateurs s'inscrivent donc bien souvent dans cette intention historique, d'autant que les publications auxquelles ils participent affichent volontiers une visée pédagogique ou instructive – ainsi des encyclopédies pour enfants ou des pages scientifiques des illustrés.

Pour autant, ce rôle dévolu aux dessinateurs ne s'explique pas uniquement par le recours à l'image. La conjoncture historique des années 1950 et 1960 est particulièrement propice au développement de la transmission des savoirs. Pendant ces années-là, la France et la Belgique connaissent un processus de démocratisation culturelle, c'est-à-dire une politique de diffusion et d'accessibilité de la culture dominante au plus grand nombre, reprise des idéaux affichés depuis la Révolution française¹²⁴⁶ et diffusés pendant la Troisième République¹²⁴⁷. Dans ce contexte, les années d'après-guerre sont des années de réflexion sur la politique scolaire et culturelle, dont la mise en place est progressive. On peut ainsi citer la création éphémère en France en 1944, de la Direction de la culture populaire et des mouvements de jeunesse. Sise au ministère de l'Éducation nationale, elle est confiée à Jean Guéhenno, avant d'être finalement abandonnée – et il faut attendre 1959 pour que soit créé à l'instigation d'André Malraux le ministère des Affaires Culturelles¹²⁴⁸. En Belgique également se met en place une promotion de la fréquentation par le plus grand nombre des œuvres considérées comme exceptionnelles. Si le processus de démocratisation culturelle concerne avant tout les espaces scolaires et publics – théâtre, centres d'activité, maisons de la culture – il influence toute une autre série

1246 Guy Saëz, « Démocratisation culturelle » dans Emmanuel de Waresquiel (ed.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse CNRS éd, 2001, p. 112-115.

1247 Laurent Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », *Territoires contemporains*, 2013, no 5 [en ligne]. URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/Laurent_Martin.html consulté le 25/10/2017.

1248 Philippe Poirrier, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, 2e éd., Dijon, Université de Bourgogne Bibliest, 1998.

d'initiatives culturelles. De ce point de vue, on peut défendre l'idée que les publications pour la jeunesse et les publications populaires participent activement à ce renouveau culturel, proposant elles aussi un accès à des formes de la culture, classiques ou non, offertes en partage à l'ensemble des lecteurs.

Par ailleurs, Vincent Dubois rappelle que

le traitement public de la culture est régulièrement investi comme un mode de représentation des groupes sociaux [...] de la célébration politique d'une culture populaire dans les années 1950-60 à la promotion des « classes moyennes » par l'organisation de leur accès à la consommation culturelle dans les années 1960-70¹²⁴⁹.

À l'aune de cette logique sociale, les trajectoires des dessinateurs ne sont pas étrangères au rôle qu'ils endossent : issus des classes moyennes et des professions libérales et ayant reçu pour nombre d'entre eux une éducation artistique complétée par un enseignement de culture générale, ils représentent avec parfois un peu d'avance l'évolution des couches sociales des Trente Glorieuses. Ils sont donc en position de transmetteurs culturels puisque leurs parents ou eux-mêmes ont connu une évolution sociale et culturelle similaire à celle qui attend leurs jeunes lecteurs ou leur public plus ou moins populaire. Mieux dotés socialement, ils n'ont pas perdu le lien avec la majorité de la population parce qu'ils s'inscrivent dans les trajectoires générales de progrès sociaux de ces années-là. Ce sont donc bien les « hommes doubles » dont parle Christophe Charle, c'est-à-dire des médiateurs qui appartiennent à « deux niveaux culturels d'habitude séparés¹²⁵⁰ ». Avant toute chose, ils partagent avec leurs lecteurs la même culture scolaire, point de départ d'un travail de transmission scientifique, culturel et artistique plus important. Par ailleurs, leurs récits sont insérés dans une réalité technologique qui permet de lier au souci didactique la compréhension de nombreux enjeux contemporains puisque les Trente Glorieuses se définissent aussi par une accélération technique sans précédent. Comme le reprend Bernard Lamizet, ils « inscrivent la culture dans un autre espace et dans un autre temps que ceux dans lesquels elle a été instituée et la rendent intelligible dans cet autre espace et dans cet autre temps¹²⁵¹ », c'est-à-dire dans les

1249 Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 1999, rééd 2012, p. 19.

1250 Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39-1, p. 73-85.

1251 Bernard Lamizet, « Le miroir culturel : les passeurs » dans Diana Cooper-Richet et Jean-Yves Mollier (eds.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe, XIX^e et XX^e siècles*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2005, p. 168.

publications auxquelles ils participent. Pour autant, la médiation n'est pas leur profession première ; celle-ci est une caractéristique supplémentaire de leur métier qui tient d'une conjonction sociale et culturelle.

Il s'agit donc de comprendre comment les dessinateurs intègrent le rôle didactique traditionnel dévolu à l'image et le dépassent en répondant de manière plus contemporaine à la demande culturelle des années 1950 et 1960. Ce rôle social qui leur est dévolu participe alors à la définition de leur profession, à la fois en tant que journalistes et que dessinateurs pour enfants, car c'est avant tout dans les illustrés pour enfants qu'ils développent cette compétence. À la croisée entre ces deux définitions de leur profession, l'étude du contenu de leurs publications est primordiale pour comprendre le langage graphique qu'ils développent à cette fin.

5.1. « Notre but sera toujours de vous distraire [...] et peut-être aussi de vous instruire un peu¹²⁵² »

5.1.1 Une tradition didactique qui perdure

Les histoires illustrées à des fins pédagogiques apparaissent dans les livres et la presse éducative à la fin du XVIII^e siècle. Sous l'influence d'éditeurs comme Pierre-Jules Hetzel qui prônent la pédagogie récréative avec la formule « s'instruire en s'amusant », cette pratique va s'accroissant au siècle suivant. De la même manière, les journaux pour enfants ont dès l'origine une visée explicitement pédagogique – ainsi du *Journal de la Jeunesse* (Hachette, 1873-1916) ou du *Petit Français Illustré* (Armand Colin, 1889), où apparaissent les premières histoires séquentielles de Christophe (*La Famille Fenouillard* puis *Les Facéties du Sapeur Camembert* de 1889 à 1896), lui-même biologiste et auteur et dessinateur de nombreux manuels scolaires en zoologie ou en botanique. Dans le même temps, l'effort de massification scolaire s'accompagne à la fin du XIX^e siècle de réflexions pédagogiques qui, grâce à la modernisation des industries de l'impression, permettent de

1252 « Notre but sera toujours de vous distraire, de vous procurer toutes les semaines quelques heures d'agrément, de gaieté, de plaisir. [...] Vous trouverez en ce journal un compagnon qui viendra toutes les semaines vous divertir par ses images, vous intéresser par ses récits, vous amuser par ses passe-temps et peut-être aussi vous instruire un peu, mais cela, soyez tranquille, sans jamais vous ennuyer. » Arthème Fayard, *La jeunesse illustrée* n° 1, 01/03/1903. « Plaire et instruire » est une définition de l'art littéraire. Elle est établie par Horace dans son *Art Poétique* : « Les poètes veulent instruire ou plaire ; parfois plaire et instruire en même temps » ; elle est ensuite reprise par Boileau (« Qu'en savantes leçons votre muse fertile/Partout joigne au plaisant le solide et l'utile ») elle est transmise par la tradition rhétorique jusqu'au XX^e siècle. On la retrouve dans l'enseignement des lettres au lycée, mais aussi dans l'enseignement primaire supérieur jusqu'à une époque récente.

mettre à disposition un nouveau type de matériel scolaire fait d'abord d'abécédaires, puis de cartes, de planches de leçons de choses et de manuels scolaires illustrés¹²⁵³.

Cette pratique didactique perdure au xx^e siècle dans le monde de l'édition et de la presse et les premiers illustrés ne font pas exception. Les publications d'Arthème Fayard (*La Jeunesse illustrée*, 1903 ; *Belles Images*, 1904), des frères Offenstadt (*L'illustré*, 1904 ; *L'Épatant*, 1908), de Jules Tallandier (*Le Jeudi de la Jeunesse*, 1904) ou de Henri Gautier et Maurice Languereau (*La Semaine de Suzette*, 1905) sont certes des publications pour la jeunesse bon marché et d'autant plus perçues comme populaires que, pour la première fois dans ce domaine, elles affichent une visée d'abord distractive. Les publications des frères Offenstadt donnent dans le comique troupier et les gauloiseries, genre bien représenté par *Les Pieds Nickelés* qui paraissent dans *L'Épatant* (Louis Forton, 1908-1939). Pour autant, résumer ce nouveau genre éditorial à une visée distractive est abusif car ces illustrés prennent aussi le relais de la presse éducative du xix^e siècle, multipliant les rubriques instructives, comme la rubrique de « connaissances utiles » de *Belles Images*. Comme il est rappelé dans le titre de cette partie, Arthème Fayard, dans l'éditorial du premier numéro du *Journal illustré* explicite auprès de ses lecteurs la visée de son journal dont le « but sera de [...] distraire [...] et peut-être aussi [d'...] instruire un peu » quoique « sans ennuyer ». Certains illustrés insistent d'ailleurs sur cet aspect pédagogique. *La Semaine de Suzette* connaît un franc succès alors qu'il s'agit d'une publication à caractère moral et destiné aux petites filles issues de la bourgeoisie. Les maisons d'édition catholiques de La Bonne Presse (*Bernadette*, 1914-1963) et, plus tardivement, de Fleurus (*Cœurs Vaillants*, 1929-1963) ont également à cœur de militer en faveur du maintien d'une certaine qualité morale et instructive. Si leurs histoires illustrées sont souvent consacrées au catéchisme, à la vie des saints et autres exemples édifiants, cette mission pédagogique est relayée par d'autres éditeurs moins religieux comme les éditions de Montsouris (*Lisette*, 1921-1973). Ce sont jusqu'aux socialistes avec *Les Petits Bonhommes* (1911-1926) et aux communistes avec *Mon camarade* (1933-1939)¹²⁵⁴ qui s'essayent au genre de l'illustré à caractère didactique¹²⁵⁵.

Dans les années 1950 et 1960, ces maisons d'édition encadrent encore la plupart des publications pour la jeunesse ; l'arrivée sur le marché des illustrés belges et des illustrés

1253 Jacqueline Lalouette, « L'illustration des livres de leçons de choses (années 1880-années 1960) » dans Annie Renonciat (ed.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVIe-xxe siècles)*, Poitiers, La Licorne, 2007, p. 87-105.

1254 Richard Medioni, *Mon Camarade : l'intégrale 1933-1939*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant Collector, 2016

1255 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 147-148.

plus modernes ne modifie guère leur visée éducative. La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse reprend finalement cet héritage plutôt qu'elle ne procède, de ce point de vue, à un véritable encadrement. De plus, comme le rappelle Michèle Piquard qui étudie les maisons d'édition enfantines dans les années suivant la Libération, « le fait que les éditeurs les plus influents aient été également éditeurs de livres scolaires peut [...] avoir été de nature à orienter les éditeurs vers un type de production à forte visée pédagogique relativement homogène¹²⁵⁶ ».

Pendant la période qui nous intéresse se maintient donc « une tendance de l'édition héritée de Hetzel qui veut que les thèmes chers aux enfants : aventure, voyages d'exploration, récits historiques, anticipation scientifique, ne soient pas abordés gratuitement mais soient l'occasion d'instruire la jeunesse¹²⁵⁷ ». En 1958, la maison d'édition Casterman propose ainsi à Élisabeth Ivanovsky d'illustrer un recueil de contes pour enfants de Marcelle Vérité qui est « présenté sous forme de livre et destiné surtout aux éducateurs du niveau froebelien et primaire¹²⁵⁸ ». M. Piquard note par ailleurs l'essor d'une nouvelle branche de l'édition pour la jeunesse, celle des livres documentaires, lié

au progrès des sciences et des techniques, à l'élargissement du public qui correspond à l'amélioration des lois scolaires, au développement des bibliothèques pour les jeunes, au développement très rapide des moyens audiovisuels, en particulier la télévision, qui accélère la formation de ce nouveau public et le désir de promotion sociale¹²⁵⁹.

Le contexte culturel et éducatif qu'elle décrit correspond au processus de démocratisation culturelle et scolaire spécifique des Trente Glorieuses, dont les conséquences sont immédiates sur le monde de la presse et de l'édition. Ce contexte correspond également à un projet politique proche du programme du Conseil national de la Résistance et plutôt porté par des militants de gauche (Jean Guéhenno, Paul Langevin, Henri Wallon, etc.)¹²⁶⁰, avant que Malraux ne le reprenne à son compte en 1959 dans ce

1256 Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2004, p. 334.

1257 *Ibid.*

1258 Archives Casterman, Tournai, dossier Élisabeth Ivanovsky, Jean Debraine à Élisabeth Ivanovsky, 23/06/1958.

1259 M. Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, *op. cit.*, p. 233.

1260 Le programme du Conseil national de la Résistance en 1944 prévoit « la possibilité effective pour tous les enfants français de bénéficier de l'instruction et d'accéder à la culture la plus développée quelle que soit la situation de fortune de leurs parents » ; le préambule de la Constitution de 1946 inscrit le droit à la culture (comme on parle d'un droit à l'instruction) dans le texte placé au sommet de la

que Philippe Urfalino nomme « une OPA idéologique¹²⁶¹ ». À ce titre, la période d'après-guerre est souvent présentée comme un moment d'« utopie culturelle » qui « prolonge, en fait, les utopies forgées au XIX^e siècle et réactivées sous le Front populaire¹²⁶² ». Avant 1959, la démocratisation culturelle obéit à un modèle éducatif, tant dans l'idée « qu'il s'agit de diffuser selon le modèle vertical de la conversion, la culture la plus légitime¹²⁶³ » vers les classes populaires, que parce qu'il s'agit d'un moment phare d'éducation populaire. Celle-ci se comprend d'abord au sens restreint désignant les mouvements qui se développent à ces fins à destination des « classes populaires qui n'auraient pas tiré bénéfice de leur formation initiale¹²⁶⁴ ». Au sens large, elle désigne également un accès du plus grand nombre à une offre culturelle étendue, tant dans le cadre d'un système scolaire repensé qu'en dehors de celui-ci. L'idée de la démocratisation culturelle se résumerait par un « ensemble d'idées et de croyances communes à la plupart des composantes de l'Éducation populaire » repris par le ministère :

le souci de lutter contre l'inégalité de l'accès à la culture ; la confiance en l'universalité et la validité intrinsèque de la culture [...]; la croyance en la possibilité de progresser vers une démocratisation culturelle indépendamment de la lutte politique¹²⁶⁵.

Les premières entreprises de démocratisation de la culture, menées par les associations d'éducation populaire et par les militants de la décentralisation théâtrale, dont notamment Jeanne Laurent et Jean Vilar, s'attachent à la diffusion d'œuvres dont l'autonomie est relative et qui nécessitent une médiation pour être appréhendées, mais qui sont considérées comme ayant une finalité démocratique et civique¹²⁶⁶. Lorsque André Malraux crée le ministère de la culture aux débuts de la Cinquième République, il reprend en partie cette mission parce que son action « circonscrit moins un domaine qui reste justement celui des Beaux-Arts, qu'elle ne nomme une mission politique et sociale », celle de démocratiser la culture¹²⁶⁷. Toutefois, il rompt le couple éducation-

pyramide des normes juridiques : « La nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture ». Citations extraites des textes rassemblés et présentés par P. Poirrier, *Les Politiques culturelles en France*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française, 2002.

1261 Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Pluriel, 2011, p. 34.

1262 L. Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », art. cit.

1263 *Ibid.*

1264 Léo Vennin, « Historiciser les pratiques pédagogiques d'éducation populaire », *Agora débats/jeunesses*, juin 2017, no 76, p. 65-78.

1265 P. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 36.

1266 L. Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », art. cit.

1267 P. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 117-141.

culture¹²⁶⁸ : indépendant de l'Éducation nationale, ce ministère avait pour mission de permettre à toute la population d'acquérir un bagage culturel en rendant « accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français¹²⁶⁹ ». Il crée notamment les maisons de la culture en 1961, modèle repris en Belgique. Mais

la démocratisation ainsi formulée favorise la rencontre directe de l'art et du public et exclut toute autre médiation en dehors de celle assurée par l'art lui-même (que ce soit par la pratique, l'explication, l'interprétation ou par l'action de réseaux comme l'éducation populaire). [...] La politique de démocratisation proposée par André Malraux formule cette autonomie en termes absolus en mettant en valeur le caractère cognitif de l'expérience artistique¹²⁷⁰.

En conséquence, la politique culturelle de Malraux ne participe donc pas tout à fait du même esprit que les mouvements de l'Éducation populaire dont il s'éloigne bientôt¹²⁷¹. Or, ce sont plutôt les associations d'éducation populaire qui influencent les conceptions pédagogiques des producteurs des illustrés et des livres pour enfants. Plus proche de cette vision, le développement des politiques culturelles belges s'est fait dans les années 1960 en privilégiant une démarche pédagogique, même si de manière séparée des politiques scolaires. Un des faits notables fut l'organisation d'un maillage de bibliothèques accessibles à tous ainsi que des institutions culturelles de proximité¹²⁷². En Belgique comme en France, cette vision de la culture reste hiérarchisée et élitiste, préférant également la pratique professionnelle plutôt que la pratique amateur. En France, les budgets de la Maison de la Culture favorisent ainsi avant tout les Beaux-Arts¹²⁷³. En Belgique, le Plan quinquennal de politique culturelle, établi sous la direction de Pierre Wigny en 1968 a « l'ambition de créer une culture, non pas pour une élite privilégiée, mais pour la masse. Et, ajoutons-le, avec la collaboration de celle-ci¹²⁷⁴ », mais

1268 L. Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », art. cit.

1269 Extrait du décret du 24 juillet 1959 sur la mission et l'organisation du ministère des Affaires culturelles.

1270 Céline Romainville, « Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels », *Droit et société*, 19 avril 2016, n° 92, p. 53-73.

1271 L. Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », art. cit.

1272 Jean-Louis Grenard, « Cultures urbaines et politiques culturelles », *Sociologies, Diversification artistique et politiques culturelles*, mars 2014 [en ligne]. URL : <http://sociologies.revues.org/4575>, consulté le 27 novembre 2017.

1273 C. Romainville, « Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels », art. cit.

1274 Ministère de la Culture française (ed.), *Plan quinquennal de politique culturelle. Introduction générale*, 1968, p. 17. Ce plan est disponible sur le site Internet de l'Observatoire des politiques culturelles de la Communauté française de Belgique [en ligne]. URL : <http://www.opc.cfwb.be>, consulté le 29 avril

cette mission reste ambiguë. Perçue comme paternaliste et élitiste, l'action culturelle est violemment contestée à la fin des années 1960. Ce n'est que dans les années 1970, avec le concept de démocratie culturelle voire de développement culturel que les acteurs publics commencent à prendre en compte la diversification des publics et de leurs goûts¹²⁷⁵.

En définitive, les premières politiques culturelles posent le contexte et la dynamique dans lesquels les dessinateurs du corpus travaillent ; mais elles définissent moins leur rapport à la culture que ne le font les politiques scolaires. En effet, les projets de réforme scolaire sont portés par la même dynamique démocratique, mais pas par la même action étatique. En Belgique, le pacte scolaire signé en 1958 assure la gratuité de l'enseignement jusqu'au secondaire dans les établissements de l'État ou subventionné par lui. En France, le premier projet de réforme globale fut d'abord proposé par Langevin-Wallon à la Libération ; celui-ci prévoyait une réforme générale des disciplines et de la structure de l'enseignement. Bien que non adopté, certains de ses principes furent ensuite repris dans l'expérience des classes nouvelles. Proposée à la rentrée 1945, cette réforme organisait dans plusieurs centaines de collèges deux années d'observation puis deux années d'orientation, ce qui apparaissait comme une condition de la démocratisation de l'enseignement secondaire¹²⁷⁶. En rupture avec les formes traditionnelles de l'éducation, cette réforme voulait favoriser l'acquisition d'une culture générale en même temps que le développement de l'imagination, de la créativité et de l'initiative à travers des travaux de groupe et des travaux libres. En 1959, la réforme Berthoin ouvre la sixième à l'ensemble des élèves et prolonge jusqu'à seize ans la scolarité obligatoire, même si la scolarité continue jusqu'en 1963 au moins à être partagée entre les collèges d'enseignement général d'une part et les lycées de l'autre¹²⁷⁷. La doctrine de la méritocratie républicaine – « permettre à tous ceux qui en avaient le niveau, quels que soient leur origine sociale et leurs moyens financiers, d'accéder à la culture humaniste

2014, cité par Céline Romainville, « Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels », *Droit et société*, 19 avril 2016, n° 92, p. 53-73.

1275 L. Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », art. cit.

1276 Pierre Savaton, « L'enseignement scolaire des sciences naturelles dans les années 1950 : un nouvel enseignement moderne » dans Renaud d'Enfert et Pierre Kahn (eds.), *En attendant la réforme : disciplines scolaires et politiques éducatives sous la Quatrième République*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2010, p. 103.

1277 Renaud d'Enfert et Pierre Kahn, *Le temps des réformes : disciplines scolaires et politiques éducatives sous la Cinquième République, les années 1960*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 9.

classique dispensée traditionnellement par l'enseignement secondaire¹²⁷⁸ » – s'efface au profit d'une nouvelle conception démocratique :

Pour les autres, proches du primaire supérieur et des mouvements d'éducation populaire, la démocratisation de la société supposait l'émergence d'une nouvelle culture commune à l'ensemble du peuple français. Il importait donc de rompre avec la suprématie des humanités classiques, d'une sagesse antique transformée en « faiseuse de maîtres » (Jean Guéhenno). Dénonçant, à la suite d'Edmond Goblot, la fonction ségrégative remplie par le latin, ce courant réclamait la consécration d'une culturelle nouvelle, démocratique, dont le professeur de français serait le fer de lance. Le plan Langevin-Wallon, l'expérience des classes nouvelles, la nomination de Jean Guéhenno à l'inspection générale des lettres, témoignent de la faveur dont ce projet pouvait jouir, à la Libération, dans une partie au moins de l'administration¹²⁷⁹.

Le renouvellement des méthodes d'enseignement sous un prisme démocratique trouve un écho dans les différentes publications pour la jeunesse. Rappelons qu'en 1947, Alain Saint-Ogan obtient le patronage du Grand Prix de l'image française par la direction de l'Éducation populaire, cherchant à inscrire la SDJE dans cette mouvance dès l'après-guerre. Par la suite, les publications illustrées font par exemple appel à l'imagination et à la créativité ou proposent sous l'appellation « pédagogie active » des lieux d'éducation mutuelle où les adultes n'encadrent les élèves qu'en mettant en place certaines situations de travail¹²⁸⁰. La période se termine d'ailleurs par le colloque d'Amiens, qui souligne l'intention des pouvoirs publics de « mettre la culture scolaire en phase avec les mutations scientifiques, techniques et culturelles que connaît la société globale¹²⁸¹ ». Dans le même temps, le succès du livre d'enfants se confirme :

Sept cents titres par an sans compter les seize millions de magazines vendus chaque mois, une reconnaissance internationale, une présentation attrayante grâce aux jaquettes colorées sur papier glacé, un renouveau de la lecture favorisé par la multiplication des bibliothèques enfantines et le développement des bibliothèques scolaires, un intérêt des parents [...], une renommée confirmée par des prix et des

1278 Clémence Cardon-Quint, « Professeur de lettres ou professeur de français ? Les enjeux pédagogiques de la mise en place du cursus de lettres modernes (1946-1959) » dans Renaud d'Enfert et Pierre Kahn (eds.), *En attendant la réforme : disciplines scolaires et politiques éducatives sous la Quatrième République*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2010, p. 148.

1279 *Ibid.*

1280 Antoine Prost, « Renouveau pédagogique et éducation populaire depuis soixante ans », *Repères et actions. Le magazine des militants des CEMEA*, no 25, avril 1998, p. 15 cité par L. Vennin, « Historiciser les pratiques pédagogiques d'éducation populaire », art. cit.

1281 R. d'Enfert et P. Kahn, *Le temps des réformes*, op. cit., p. 17.

expositions, des manuels scolaires illustrés ; c'est également l'entrée dans la formation pédagogie des enseignants de la dimension littérature pour la jeunesse et la parution de nouveaux ouvrages consacrés à la littérature enfantine¹²⁸².

Ce projet scolaire et culturel qui s'appuie sur un héritage radical est relayé dans le monde de l'édition militante. À titre d'exemple, la maison de l'édition de la Farandole, créée en 1955 et dirigée par les communistes se donne pour objet social « l'édition en général et notamment l'édition de livres pour la jeunesse, de vulgarisation scientifique et d'enseignement technique¹²⁸³ ». Pour compléter ce tableau, elle s'adjoit en 1956 la dénotation commerciale « Savoir et connaître ». Cependant, même si le souci de l'accession du plus grand nombre à un savoir humaniste et universel est plutôt progressiste, il continue à concerner l'ensemble des maisons d'édition ancrées dans l'héritage didactique et scolaire décrit auparavant. La maison Casterman, par exemple, n'est pas en reste : Maurice Parent illustre ainsi les nouvelles Encyclopédies lancées par la maison en 1957 (*Tous les poissons et la pêche*) et 1958 (*Le Gibier et la chasse*). La correspondance que l'illustrateur entretient avec Louis-Robert Casterman explicite la manière dont l'éditeur conçoit ce souci didactique. Le plan du livre sur la Pêche est ainsi fait, par exemple, que :

La partie illustration est beaucoup plus abondante et variée, mais c'est ce que vous désiriez, car ce livre est avant tout destiné à des enfants. [...] Cette formule de texte sur fond couleur, distribué partout où les illustrations manquent, donne à l'ensemble du livre un caractère moins manuel scolaire¹²⁸⁴.

Ne voulant pas imiter le caractère rébarbatif des manuels, Louis-Robert Casterman conseille aussi

de ne point représenter des scènes trop simplistes : si le texte dit par exemple « on peut chasser tel gibier à deux chasseurs marchant de part et d'autre d'une haie », il s'agit d'un commentaire très facile à saisir et auquel l'illustration n'ajoutera pas grand-chose. Par contre, il y a tout intérêt à représenter de la façon la plus claire toutes les variétés d'une même espèce de gibier citées dans le texte¹²⁸⁵.

1282 J.-P. Gourévitch, *Images d'enfance*, op. cit., p. 87.

1283 M. Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, op. cit., p. 236.

1284 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 26/12/1956.

1285 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Louis-Robert Casterman à Maurice Parent, 11/06/1957.

L'illustration vient donc compléter voire complexifier le texte et non lui apporter une simple mise en images. Elle n'est pas considérée comme un faire-valoir éditorial – même si la présence de planches en couleurs est argument de vente – mais bien comme un outil pédagogique permettant un apprentissage supplémentaire. En ce sens, son rôle pédagogique semble plus développé que la photographie qui, très précise, ne permet pas aux yeux des pédagogues un véritable apprentissage, d'autant que les techniques d'impression de celles-ci ne sont pas encore suffisamment développées pour être bon marché. Il faut attendre les années 1960 pour que les albums documentaires illustrés laissent de la place à la photographie, à l'instar de la collection de Nathan, « Les Encyclopédies pour les Jeunes ».

Par ailleurs, ces publications ne sont pas pensées uniquement pour les enfants. Ainsi Casterman de préciser à Maurice Parent :

Il ne faut pas systématiquement – bien au contraire – représenter des jeunes garçons chaque fois qu'un chasseur en action doit être dessiné. Un peu comme pour la Pêche, cet album, quoique principalement destiné aux jeunes, ne doit pas en donner exagérément l'impression¹²⁸⁶.

La publicité de ces encyclopédies précise d'ailleurs « Vous serez fier de l'offrir à vos enfants ; vous serez fier aussi, sans aucun doute, de vous le procurer pour votre bibliothèque¹²⁸⁷ », rappelant par là que le processus de démocratisation culturelle et les velléités pédagogiques touchent l'ensemble de la population et non seulement sa frange enfantine¹²⁸⁸. Il revient alors aux illustrateurs de développer un langage graphique qui puisse s'adresser également à ces publics différents.

5.1.2. Les conséquences de la loi de 49

Philippe Urfalino note à propos des premières politiques culturelles mises en place que « l'on voulait d'autant plus partager [la culture universelle] que la société de

1286 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Louis-Robert Casterman à Maurice Parent, 05/06/1957.

1287 M. Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, op. cit., p. 237.

1288 À ce titre, d'autres initiatives d'éducation populaire par le livre sont à souligner, même si elles n'incluent pas nécessairement l'image : c'est le cas par exemple des « Classiques du Peuple » qui, publiés entre 1950 et 1961, rééditent environ soixante-dix titres célèbres de la littérature, de la pensée politique et de la science, et dont l'ambition est « de mettre la culture classique (ou du moins sa frange « progressiste ») à la portée du plus grand nombre, à des prix et dans un format accessibles, mais également d'œuvrer à placer un bagage spécifique dans les mains d'un maximum de militants et sympathisants communistes ». Source : Jean-Numa Ducange, Julien Hage et Jean-Yves Mollier (eds.), *Le Parti communiste français et le livre : écrire et diffuser le politique en France au xx^e siècle, 1920-1992*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2014, p. 69.

consommation et la culture de masse étaient réputées dissoudre les liens sociaux¹²⁸⁹ ». À ce titre, il ne paraît pas évident que les dessinateurs aient pu jouer un rôle dans ce mouvement d'éducation populaire, à part de manière sporadique dans certaines publications. Les illustrés tout particulièrement n'entraient guère dans le grand dessein de démocratisation culturelle. Depuis le début du xx^e siècle, les publications pour la jeunesse inquiètent les pédagogues et les religieux. Dès le début de leur entreprise, les frères Offenstadt avaient été ainsi en but à des accusations qui n'étaient pas dénuées d'antisémitisme. Dans les années 1930, les critiques se multiplièrent, étroitement liées à une remise en cause plus générale de la culture de masse perçue comme violente, abêtissante, manipulatrice et étrangère puisque provenant des États-Unis. De fait, les illustrés assurent l'entrée de la presse enfantine dans l'ère de la culture de masse, tant par le support lui-même – une presse à grand tirage et bon marché – que par leurs rubriques de radio, puis de cinéma, et après-guerre, de télévision. Mais les critiques subies signifient aussi que les récits et les images qu'ils proposent sont perçus comme un moyen efficace de toucher la jeunesse et de leur inculquer une vision du monde, qu'il faille les en protéger ou savoir les utiliser. Parallèlement, les organismes politiques ou catholiques et même l'État s'approprient donc ce moyen de communication : déjà pendant la Première Guerre mondiale, les récits d'actualité dessinés servaient la propagande politique de la France en guerre ; sous Vichy, avec une publication comme *Le Téméraire*, ce trait en sort renforcé¹²⁹⁰. Le Parti Communiste Français l'a bien compris, qui reprend au Front Patriotique de la Jeunesse la publication résistante et communiste du *Jeune Patriote* sous le nom de *Vaillant* à partir de 1945, en cherchant d'ailleurs à s'approprier le succès éditorial du *Journal de Mickey* avec un grand format coloré¹²⁹¹.

Après la Seconde Guerre mondiale, les critiques finissent par donner lieu à la loi sur les publications pour l'enfance et la jeunesse, promulguée en 1949. Celle-ci fonctionne comme un moyen de protéger les publications franco-belges de l'influence américaine et surtout comme un appareil de contrôle et de censure, laissé le plus souvent à la libre appréciation – et donc à l'arbitraire – de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse. La Belgique n'est pas en reste : Jeanne Cappe fonde à Bruxelles en 1947 le conseil de littérature de jeunesse qui

1289 P. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 36.

1290 P. Ory, *Le petit nazi illustré*, op. cit.

1291 M. Rannou, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, op. cit., p. 16. Ce n'est toutefois pas le Parti lui-même qui finance le journal, mais d'abord la revue communiste *Avant-Garde* avant que la société anonyme des éditions *Vaillant* ne soit créée en 1946.

se propose de lutter contre la dommageable indifférence marquée par le public à l'endroit de la littérature destinée aux jeunes. Il entend dès lors souligner les responsabilités des éducateurs en face du danger grandissant que représentent pour la jeunesse les livres et les journaux de basse qualité ou même simplement médiocres¹²⁹².

Fort de cette mission, ce conseil crée en 1949 le bulletin mensuel de *Littérature de jeunesse* qui propose des recensions systématiques et une analyse négative des bandes dessinées américaines¹²⁹³. En 1950, c'est même un projet de loi similaire au projet de loi français qui est proposé à l'assemblée belge. Même si celui-ci n'est finalement jamais adopté, les éditeurs s'empresent de répondre aux exigences morales et éducatives exprimées par la société civile.

La bonne tenue morale des maisons d'édition n'est pas seulement le fait de la loi française de 1949 : les choix de celles-ci en matière éditoriale correspondent à des convictions pédagogiques et morales qui précèdent le vote de la loi et qui furent exprimées pendant les débats parlementaires. En Belgique dans les années soixante par exemple, Dupuis et Lombard adhèrent

à un organisme, Europress Junior, dont la tâche était de fixer un code moral afin de leur permettre d'échapper aux sanctions de la commission. Mais dès 1950, les éditeurs poussèrent leurs auteurs encore plus qu'auparavant à la circonspection tout en faisant modifier les bandes litigieuses ou pouvant entraîner une quelconque remarque¹²⁹⁴.

Stanislas Faure relate ainsi que « Charles Dupuis souhaitait un journal éducatif, distrayant et de bonne tenue morale. Il aurait même possédé dans un tiroir de son bureau un livre sur les dangers que pouvaient faire courir les bandes dessinées à la jeunesse¹²⁹⁵ », peut-être une publication de l'abbé Bethléem. L'éditeur consulte également chaque année un ami de la famille, le père jésuite Philippe Sonnet, sur le contenu des publications et les problèmes à caractère moral ou religieux¹²⁹⁶. Enfin, Jean-

1292 Defourny, Michel, « La bien-pensante Belgique face aux illustrés du jeudi » dans « *On tue à chaque page !* : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, Paris, Éd. du Temps : Musée de la bande dessinée, 1999, p. 184.

1293 *Ibid.*, p. 186.

1294 Faure, Stanislas, « Entre protectionnisme et bonne tenue morale », art. cit, p. 126.

1295 *Ibid.*, p. 118.

1296 *Ibid.*

Michel Charlier recourt pour les Éditions Dupuis, hors de tout cadre légal, aux conseils d'Alfred Barbariche au secrétariat de la Commission de surveillance¹²⁹⁷. Malgré tout, il reste neutre sur le plan confessionnel et n'entend pas faire profession de catholicisme. De fait, les éditeurs belges se reconnaissent particulièrement, après la Deuxième Guerre mondiale, dans ce « système de valeurs d'inspiration religieuse porté par les mouvements scouts, très répandu en Belgique et non plus associé à un public uniquement confessionnel¹²⁹⁸ ». Alors que le rôle de la Commission dans la mise en œuvre de la loi de 1949 paraît parfois arbitraire pour des éditeurs qui ne comprennent pas toujours les limites qui leur sont imposées, la menace de censure n'est pas moins pour eux un moyen d'amener leurs employés à des propositions plus convenables.

De la même manière, quoique avec probablement moins de conviction personnelle et plus de calcul économique, Winkler multiplie les séries didactiques dans la publication belge de *Mickey-Magazine* (1950-1959) puis dans le nouveau *Journal de Mickey* français (1952). Il s'assure ainsi l'accord de la Commission de surveillance. Alors que les tirages cumulés de *Spirou* et *Tintin* ne dépassent les 300 000 exemplaires qu'après 1955, ceux du *Journal de Mickey* se maintiennent autour de 500 000 exemplaires jusqu'à la fin de la période¹²⁹⁹. Des journaux à la ligne éditoriale aussi éloignée que le *Journal de Mickey*, *Tintin* ou *Vaillant* s'adaptent aux exigences de la Commission de surveillance parce que celles-ci reprennent une tradition didactique qui perdure dans les exigences scolaires et culturelles d'après-guerre. Selon T. Crépin « les illustrés laïques sont enfermés dans l'univers scolaire aussi bien avant qu'après la guerre » et les communistes les premiers « avaient très tôt compris l'engouement des enfants pour ce genre graphique et l'intérêt éducatif qui pouvait en ressortir¹³⁰⁰ ». Charge à chaque illustré de trouver une ligne éditoriale qui, tout en étant suffisamment instructive, n'adopte pas pour autant une présentation ni un ton trop sérieux. C'est le cas également pour les éditeurs de livres et albums pour la jeunesse, qui, quoique rarement inquiétés par la Commission, obéissent aux mêmes recommandations et s'y conforment « soucieux dans leur ensemble de leur image ou de leur rôle d'éducateurs de la jeunesse¹³⁰¹ ». Au sein de la Commission de surveillance, les éditeurs sont parfois à double emploi et représentent aussi les

1297 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 28-29.

1298 Faure, Stanislas, « Entre protectionnisme et bonne tenue morale », art. cit., p. 119.

1299 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 206.

1300 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 446-447.

1301 Michèle Piquard, « La loi de 16 juillet 1949 et la production de livres et albums pour la jeunesse » dans Annie Renonciat (ed.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècles)*, Poitiers, La Licorne, 2007, p. 227.

mouvements de jeunesse : l'Union des Vaillants et des Vaillantes désigne par exemple pour la représenter Madeleine Bellet, qui dirige par ailleurs *Vaillant*¹³⁰².

Malgré cette entente générale sur le fond pédagogique et moral, certaines crispations subsistent toutefois et révèlent des exigences contradictoires. Entre 1952 et 1955, le Conseil de la rédaction de *Tintin*, calquant son vocabulaire sur celui de la Commission, note à deux reprises que les numéros sont « trop fertile[s] en violence de toutes sortes¹³⁰³ », mais également que « le journal est trop vite lu. Pas assez de texte, et trop d'images¹³⁰⁴ », suggérant un véritable souci de donner quelque chose à lire, et pas seulement à regarder, aux lecteurs des illustrés. Selon T. Crépin, le sérieux de *Tintin* plaisait plus aux censeurs français que la ligne de *Spirou*, qui subissait une surveillance rapprochée : « l'éditeur partait du principe que l'on pouvait s'instruire en s'amusant, principe opposé aux conceptions des éducateurs français et relativement absent d'autres titres comme *Tintin*¹³⁰⁵ ». Cela n'empêche pas le conseil de s'inquiéter également du caractère attractif de la publication, se comparant à leur concurrent immédiat :

Le conseil a examiné longuement le numéro spécial de Noël publié par *Spirou*. Il y a lieu d'en tirer des enseignements concernant la présentation générale de notre périodique, la typographie et la mise en page. D'une manière générale, *Spirou* a l'air beaucoup plus « jeune » et beaucoup plus « allant » que *Tintin*. Un effort sérieux doit être tenté de ce côté-là¹³⁰⁶.

Les dessinateurs sont tributaires de ces recommandations pédagogiques, narratives et stylistiques parfois paradoxales. Nombre d'entre eux ont ainsi subi une censure préventive, demandée par leurs éditeurs – usant de la menace de la commission de surveillance, plus prompte à l'intimidation qu'à la répression¹³⁰⁷. Chakir raconte avoir dessiné « une absence de pistolet qui fait pan », tandis que Peyo se voit refuser une scène

1302 Thierry Crépin et Anne Crétois, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) », *Quaderni*, 2001, vol. 44, no 1, p. 76.

1303 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 09/11/1954.

1304 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 14/09/1954.

1305 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 123.

1306 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 17/12/1952.

1307 « Le principe de responsabilisation des éditeurs retenu par les commissaires les amène à privilégier des procédures d'intimidation plutôt que de répression. Il s'agit d'inciter les éditeurs à l'autocensure plutôt que de pratiquer une censure. La commission a ainsi défini trois avis de plus en plus menaçants selon le degré de gravité de la faute relevée : – la recommandation, – l'avertissement simple, – l'avertissement complété par une mise en demeure de retirer de la vente les exemplaires non encore vendus. » T. Crépin et A. Crétois, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) », art. cit, p. 77.

de torture dans *Le châtiment de Basenhau*, un épisode de *Johan et Pirlouit*¹³⁰⁸. Selon Thierry Martens, interrogé par Stanislas Faure cette autocensure provient même des « dessinateurs eux-mêmes, et Franquin en tête, [qui] prirent le parti d'une autocensure plus systématique à la fin des années cinquante¹³⁰⁹. » Les dispositions visant les entreprises ne les concernent pas directement, mais ils peuvent être inquiétés dans le cadre de l'article 2 de la loi qui crée le délit de démoralisation de la jeunesse et examine le contenu des publications. Les responsables sont en effet désignés suivant le principe de la responsabilité en cascade, les dessinateurs pouvant être visés à la suite du responsable de la publication¹³¹⁰. La crainte est donc diffuse, relayée par les éditeurs pour qui elle est en revanche bien concrète, le risque ultime étant l'interdiction, malgré la modération dont fait preuve la commission dans l'application de la loi¹³¹¹. S'interrogeant sur la censure ou l'autocensure des dessinateurs, T. Crépin montre bien comment la Commission de surveillance « a laissé le souvenir d'une institution tatillonne, toute-puissante et obscurantiste, uniquement soucieuse de la préservation d'un ordre moral étriqué¹³¹² ». Celle-ci réproouve toutes scènes d'action brutales et de personnages féminins trop sexualisés, séduisants ou d'héroïnes transgressant l'ordre social¹³¹³. De même, les récits illogiques et invraisemblables sont bannis et « la différenciation des personnages jusqu'à la caricature est érigée en dogme¹³¹⁴ ». Les récits évoluent donc en fonction de ces différentes suggestions présentées dans les rapports de la Commission qui « apparaissent parfois comme une véritable intrusion dans le processus de création des auteurs et des éditeurs¹³¹⁵ ». Ces recommandations très détaillées sont réclamées par les éditeurs et appliquées par ceux-ci, soit qu'ils craignent la censure, soit qu'ils adhèrent à ces intentions pédagogiques et morales. Ainsi de la lettre que les éditions Artima de Tourcoing adressent à leurs auteurs de bande dessinée en 1959 : dans le viseur de la commission de surveillance parce qu'elles publient des récits complets de guerres et d'aventures en petit format, les éditions demandent aux dessinateurs de les « aider à

1308 Schtroumpf - *Les cahiers de la bande dessinée* n° 12, juillet 1971, p. 5.

1309 Faure, Stanislas, « Entre protectionnisme et bonne tenue morale », art. cit, p. 127.

1310 Claude Bellanger et al. (eds.), *Histoire générale de la presse française, 4 : De 1940 à 1958*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 266.

1311 T. Crépin et A. Crétois, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) », art. cit, p. 74.

1312 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 301.

1313 *Ibid.*, p. 329.

1314 *Ibid.*, p. 331.

1315 T. Crépin et A. Crétois, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) », art. cit, p. 79.

survivre » : « pas de monstres, pas de coups, pas de scènes d'horreur, plus de pugilats qui se prolongent sur cinq ou six images¹³¹⁶ ».

De plus, la loi de 1949 ne modifie pas seulement le contenu des récits mais participe également à l'inflexion de la carrière des dessinateurs :

La moralisation des illustrés n'est pas seulement passée par la dénonciation, puis la réglementation de la presse enfantine, mais aussi par l'offre au jeune public d'illustrés sans reproche qui tiennent compte de son engouement pour la bande dessinée¹³¹⁷.

Les dessinateurs sont donc encouragés à produire de la bande dessinée selon la législation en vigueur. En revanche, la commission rejette les récits complets et « exprime sa préférence pour les publications qui offrent une variété de récits et de rubriques¹³¹⁸ ». Parallèlement, les illustrés doivent également présenter au moins 10 % de contenu rédactionnel : la polyvalence professionnelle des dessinateurs correspond donc également à une obligation juridique. Par ailleurs, la multiplication des rubriques pédagogiques pousse la plupart de ceux-ci à soigner cet aspect de leur profession, qu'il s'agisse d'un souci documentaire accru ou de l'acquisition d'un langage pictural didactique.

Certes, ces exigences sont avant tout liées au contexte, mais elles correspondent également à une appréhension que les dessinateurs ont de leur propre métier et du rôle qu'ils endossent en participant à la culture médiatique. On a vu au chapitre précédent qu'un certain nombre d'entre eux se définissaient avant tout vis-à-vis d'un public large et d'une pratique journalistique de leur profession. Appliquée à un public enfantin, cette vision de leur métier explique qu'ils se sentent concernés à la fois par l'aspect didactique et par l'aspect divertissant de leur travail. Tous ne l'envisagent pas de la même manière cependant, et leurs trajectoires définissent des pratiques plus ou moins conservatrices du métier. D'une manière générale les différentes stratégies didactiques adoptées par les dessinateurs dépendent bien plus souvent de la génération à laquelle ils appartiennent et de la tradition du dessin à laquelle ils se rattachent plutôt que de leur éducation et de

1316 Lettre des éditions Artima aux auteurs de BD, collection particulière, 24/12/1959 [en ligne]. URL : http://editeurslesloisdumetier.bpi.fr/bpi_loi-edition/fr/affaires/bandes_dessinees/lettre_des_editions_artima_aux_auteurs_de_bd.html, Consulté le 30/08/2017.

1317 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 14.

1318 T. Crépin et A. Crétois, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) », art. cit, p. 79.

leur origine sociale. Alain d'Orange, qui appartient à la génération « classique », travaille avant tout pour Fleurus et fait des histoires édifiantes sa spécialité. Il fait remarquer que « s'il y avait eu quelque chose qui aurait choqué [ses] conceptions chrétiennes ou morales, [il] n'aurait[t] pas dessiné l'histoire¹³¹⁹ ». À l'inverse, selon Philippe Capart et Paul Nagant, Franquin, Morris et Peyo rejettent la culture catholique « ressentie comme horriblement poussiéreuse ». Mais ils n'en forgent pas moins « leur propre bagage culturel, nourri par la lecture des comics, la vision du cinéma hollywoodien et celle des dessins animés de Disney, Pat Sullivan et les frères Fleischer¹³²⁰ », un bagage culturel qui transparait dans leurs dessins et qui contribue à façonner l'univers culturel de leurs lecteurs.

En choisissant l'image comme mode d'expression et en privilégiant un public large, perçu comme populaire ou comme enfantin, les dessinateurs s'inscrivent dans une tradition didactique héritée des siècles précédents. Celle-ci est augmentée des préoccupations qui entourent le processus de démocratisation culturelle et scolaire des Trente Glorieuses, dont les publications jeunesse peuvent se faire l'intermédiaire, en dépit des préjugés négatifs qui les entourent ou pour contrer ceux-ci. En d'autres termes, les dessinateurs endossent plus ou moins consciemment un rôle social qui se traduit dans leur langage graphique. Les publications auxquelles ils participent et qu'ils choisissent en fonction de critères économiques et personnels guident donc leur trait. De ce point de vue, l'étude approfondie du corpus d'illustrés dépouillés pour les années 1950 et 1960 permet de faire la part entre l'ensemble de ces techniques pédagogiques et la manière dont les dessinateurs se les approprient en fonction de leurs trajectoires personnelles. Parce que ces illustrés sont destinés à un public avant tout enfantin, ils mettent en lumière tout un ensemble de techniques de transmission qui sont plus affirmées que lorsque ceux-ci s'adressent à un public adulte et qui n'en deviennent pas moins un des requisits du métier.

5.2. À chaque illustré sa leçon ?

La variété d'illustrés publiée dans les années 1950 et 1960 laisse la possibilité de discerner des groupes qui s'inscrivent dans des traditions pédagogiques différentes. Aux illustrés résolument catholiques des maisons de la Bonne Presse et de Fleurus

1319 *Hop* n° 111, septembre 2006, p. 9.

1320 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, op. cit., p. 46.

s'opposeraient les revues tournées principalement vers la bande dessinée que sont *Tintin* et *Spirou*, elles-mêmes relevant d'une pédagogie propre à l'esprit scout et au catholicisme social qui ont peu à voir avec la rédaction communiste de *Vaillant* et la modernité affichée par *Pilote*. Au cours de ce travail, la typologie des illustrés a été analysée à plusieurs reprises, et on a vu que, si leurs réseaux restaient perméables, les dessinateurs n'en appartenaient pas moins souvent de manière préférentielle à un groupe spécifique. Malgré cela, les stratégies didactiques employées sont en fait grandement similaires : là où *Le Journal de Mickey* adopte après-guerre un ton didactique pour ne pas froisser la Commission de surveillance, les illustrés catholiques mettent en place des stratégies pour pouvoir conserver une ligne éditoriale édifiante tout en étant perçus comme divertissants. Ces doubles stratégies sont également adoptées par des hebdomadaires plus résolument modernes, comme *Vaillant*, *Mireille* et *Pilote*. Seules exceptions parmi les illustrés dépouillés, les hebdomadaires adultes (*Hara-Kiri* et ses prédécesseurs) et ceux consacrés exclusivement à la bande dessinée (*Chouchou* et *Héroïc-Albums*). Ce dernier surtout, publié presque uniquement en Belgique, ne cherche pas à répondre aux exigences de la commission de surveillance et ne propose donc aucune rubrique pédagogique.

Mis à part ces cas particuliers, la relative homogénéité de contenu s'explique autant par les exigences du marché et de l'opinion publique que par les trajectoires des dessinateurs qui, relativement semblables, ne privilégient pas un type de publications en fonction de leur origine sociale ou de leur formation. En conséquence, les images étudiées, quand elles véhiculent un bagage scolaire et culturel, sont moins différentes en fonction des types d'illustrés que du contexte de publication et, plus simplement, du sens dévolu à l'image. Elles évoluent donc avec les nouvelles générations de dessinateurs, en même temps que les illustrés changent de format et que la culture « jeune » et médiatique s'impose au cours des Trente Glorieuses.

À l'intérieur d'un illustré de ces années-là, les jeunes lecteurs sont confrontés à trois grandes stratégies didactiques.

La première consiste à transmettre des valeurs idéologiques, au travers d'histoires édifiantes souvent biographiques, appartenant soit à la culture religieuse ou communiste, soit à la culture nationale et censées forger le caractère et la conduite des lecteurs. C'est peut-être cette stratégie qui est la plus liée à l'origine sociale et à la

formation des dessinateurs. Certains d'entre eux, comme Jijé ou Alain d'Orange sont croyants et imprégnés de l'éducation catholique qu'ils ont reçue, et mettent donc leur talent au service des récits religieux¹³²¹. À l'inverse, il est peu étonnant qu'un dessinateur engagé à gauche comme Raymond Poïvet intègre et demeure dans les rangs de *Vaillant*. Un tel constat est à nuancer largement : pour la plupart, ces commandes sont économiques plutôt qu'idéologiques et Pierre Le Goff, tout en étant plutôt porté politiquement à droite, travailla plus de dix ans pour l'illustré communiste. Dans l'ensemble, si cette stratégie didactique est de mise pendant toute la période, il n'empêche qu'elle est en perte de vitesse, d'autant que son imagerie tarde à évoluer et à passer par exemple des vignettes aux bandes dessinées. En conséquence, les plus jeunes dessinateurs, plus portés vers la bande dessinée et le dessin d'humour, ne s'y attardent pas à la fin des années soixante. Ce déplacement est dû aux genres dessinés qu'ils privilégient : ainsi de la bande dessinée dont Thierry Groensteen souligne qu'elle tend « à la dérision et à la caricature, et [...] cette vocation à la raillerie n'est pas moins constitutive de son génie propre¹³²² ». Cantonnés aux récits édifiants publiés dans des supports qui s'affichent comme sérieux, les dessinateurs ne sont donc pas en mesure de développer la bande dessinée dans ce qu'elle implique de fantaisie.

En revanche, les illustrés innovent tout au long de la période afin de proposer des planches qui cherchent nommément à cultiver la curiosité historique, scientifique et technique, et, dans une moindre mesure, artistique et littéraire, en prenant le relais de l'apprentissage scolaire et en l'approfondissant ; s'impose alors dans les différentes rubriques un souci de véracité qui explique l'apparition très progressive du reportage et des pages d'actualité et qui, cette fois, n'exclut ni la fantaisie ni l'humour. À cela, on peut relier l'évolution de la définition du métier de dessinateur de journaux pour enfants, désormais liée au journalisme : les dessinateurs ne se plient pas seulement à une exigence éditoriale et politique ; cet aspect de leur travail correspond également à la manière dont ils ont défini les contours de leur profession.

Au-delà de ces stratégies didactiques objectives, on peut enfin constater que les fictions elles-mêmes répondent à un souci de représentation du réel et se reposent sur un

1321 Né à Colmar en 1923, fils d'un père officier puis administrateur, ancien élève des Arts Appliqués, Alain d'Orange est un dessinateur très présent dans les illustrés catholiques des groupes Bayard, Gautier-Languereau et Fleurus. Il illustre également des romans et des récits édifiants et religieux pour la jeunesse jusque dans les années 1990, avec sa collaboration aux éditions du Signe. Parmi les scénaristes il travaille notamment avec Pélaprat (Guy Hempraye) et Henriette Robitaille.

1322 Thierry Groensteen, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Angoulême, Skira-Flammarion Musée de la bande dessinée, 2010, p. 11.

arrière-plan historique, technologique, voire artistique qui participe aussi à l'information des lecteurs. Elles sont également de plus en plus souvent secondées par des stratégies comiques qui, en se reposant sur l'humour de l'absurde, usent de la loufoquerie sans pour autant désinformer. Si les exemples précédents ont montré que le dessin en général peut résister à une tentation de divertissement, il n'empêche que sa veine comique lui permet de développer un langage qui lui est propre. Les dessinateurs des générations les plus jeunes développent donc des dessins, et le plus souvent des bandes dessinées, qui allient le souci du réel que leur apporte leur implantation dans le monde journalistique et l'absurde qui émerge dans les publications franco-belges.

5.2.1. Édifier par l'exemple

- *Vies de saints et histoire religieuse*

Jusqu'à la fin des années 1960, la vie catholique et le calendrier liturgique rythment les pages de *Cœurs Vaillants*, *Bernadette* et des autres publications catholiques de la Bonne Presse, Fleurus et Montsouris. Isabelle Saint-Martin explique l'apogée du catéchisme en image par les lois scolaires de Ferry puis par la Séparation de l'Église et de l'État « qui rendent nécessaire une acculturation catéchétique dans le cadre paroissial ou familial » et donc une réflexion pédagogique « pour rendre attractive la leçon de catéchisme¹³²³ ». De plus, les technologies de reproduction de l'image permettent désormais une diffusion de masse avec une qualité satisfaisante. Les pédagogues prônent alors l'apprentissage par l'intuition et « l'enseignement par les yeux¹³²⁴ ». Les récits illustrés catholiques ne reprennent donc pas seulement le modèle des leçons de la pédagogie récréative de Hetzel. Ils s'ancrent d'ailleurs également de manière plus ancienne dans la position didactique défendue par l'Église catholique depuis le Pape Grégoire au VII^e siècle et qui confère à l'image un pouvoir mnémonique, didactique et émotionnel qui va bien au-delà d'un simple substitut de l'écrit¹³²⁵.

Dans les années 1950, *Cœurs Vaillants* propose ainsi chaque semaine des biographies de saints qui coïncident avec le calendrier liturgique ou sanctoral, à l'instar de « la mère des quatre Saints », Sainte Emmelie, qui, dans le numéro du 27 mai 1957, est « la sainte de la semaine » dessinée par Robert Rigot [ill 30].

1323 Isabelle Saint-Martin, *Voir, savoir, croire : catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2003, p. 76.

1324 *Ibid.*, p. 264.

1325 *Ibid.*, p. 178-185.

LE SAINT
DE LA SEMAINE30
M AI

LA MÈRE DES QUATRE SAINTS

Texte de Noël Carré — Dessins de Robert Rigot



La vie de sainte Emmélie semble assez ordinaire : elle se maria, eut dix enfants, les éleva. Mais ce qui est vraiment étonnant, c'est le nombre de saints qu'il y eut dans cette famille : Emmélie était la fille d'un martyr ; Basile, son mari, fils de sainte Macrine l'Ancienne, fut proclamé saint en même temps que son épouse ; et quatre de leurs enfants le furent également : Macrine (surnommée la Jeune), Basile (surnommé le Grand), Grégoire et Pierre.



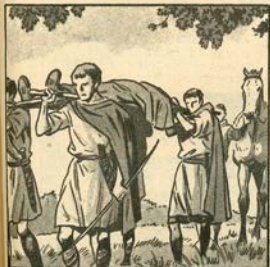
Emmélie était une toute jeune orpheline lorsqu'elle épousa Basile. Celui-ci s'était rendu déjà célèbre comme orateur. Mais ce n'est pas pour cela qu'Emmélie l'avait choisi : c'est parce qu'il était en même temps un excellent chrétien. Il avait passé plusieurs années de son enfance dans les forêts avec sa mère, fuyant la persécution, campant ici ou là, changeant sans cesse sa cachette, dans la crainte perpétuelle d'être arrêté.



Leur premier enfant fut une fille : Macrine, qui se montra bientôt énergique et pleine de sagesse. Elle se fiança très jeune, mais le jeune homme mourut et désormais elle décida de rester toute sa vie avec sa mère. Lorsqu'en 355 son père fut mort, elle se mit vaillamment à l'ouvrage, s'occupant de ses frères et sœurs plus jeunes, leur enseignant par son exemple ce qu'est un vrai chrétien.



Basile, frère cadet de Macrine, était alors éloigné de sa famille : il étudiait à Athènes. Lorsqu'il rentra à la maison, il cherchait à éblouir tout le monde par sa science toute neuve et ses grands mots. Mais sa sœur et sa mère surent le corriger de sa vantardise. Il se convertit, devint moine en 336. Plus tard, il devait être sacré évêque et se rendre célèbre par son intelligence. C'est un des plus grands saints de l'histoire.



Et les jours se succédaient pour Emmélie avec leur cortège de joies et de peines. Peine lorsqu'on lui rapporta le corps couvert de sang de son fils Nazarios, fervent de chasse et de pêche, victime d'un stupide accident. Peine aussi lorsque Macrine fut atteinte d'un cancer. Mais Emmélie fit le signe de la croix sur la partie malade et immédiatement la plaie disparut, ne laissant qu'une mince cicatrice.



Peu à peu, tous les enfants arrivaient en âge de se débrouiller seuls. Grégoire ne donnait plus de ses nouvelles : séduit par la vie mondaine, il était parti lui aussi pour Athènes où il enseignait les belles lettres. Les quatre filles étaient mariées. Seul restait avec sa mère et sa sœur le plus jeune de tous, le doux Pierre, qui se préparait à devenir prêtre. Emmélie et Macrine décidèrent alors de fonder un monastère.



Elles s'installèrent près de l'église où reposait Basile le père. C'est également dans cette église qu'elles firent transporter les corps des 40 soldats martyrs de Sébaste (1), pour lesquels Emmélie avait une grande admiration. Ce fut l'occasion d'une grande fête, mais Grégoire n'y parut point : la religion l'ennuyait... C'est tout ce que nous savons sur Emmélie.

(1) Voir *Cœurs Vaillants* n° 10.



Elle eut la joie de voir Basile évêque à Césarée, Grégoire, converti lui aussi, évêque à Nysses, Pierre ordonné prêtre par son frère. Puis elle mourut, entourée de Macrine et de Pierre. Elle n'avait rien accompli d'extraordinaire et ses enfants sont bien plus célèbres qu'elle. Mais le rôle d'une maman n'est-il pas de s'effacer sans cesse derrière ceux dont elle a fait des hommes ?

Illustration 30: Robert Rigot, « La mère des quatre saints », *Cœurs Vaillants* n°21, 27/05/1957

La plupart du temps, ces biographies sont de facture extrêmement classique, en vignettes légendées reprenant des épisodes de la vie des saints dans un style qui rappelle celui des polyptyques des vitraux d'église ou autres matériaux liturgiques du catéchisme en image, à la fois issu de la tradition des arts visuels liés au sacré et de celle du livre imprimé pour l'instruction chrétienne¹³²⁶. Ce style appartient à la culture artistique des dessinateurs puisque, en Belgique encore plus qu'en France, les enseignements dispensés par les écoles des beaux-arts et d'arts appliqués insistent sur la maîtrise de l'imagerie catholique. Les compétences des dessinateurs sont toutefois plus variées, leur permettant de s'adapter aux exigences des maisons d'édition qui les embauchent. En l'occurrence, Pierre Rigot a suivi les cours de l'École des Arts Appliqués à Paris en atelier de publicité et d'illustration : sa formation n'est donc pas des plus classiques et il continue d'ailleurs sa carrière comme publicitaire aux ateliers Robys et Georges Lang.

1326I. Saint-Martin, *Voir, savoir, croire*, op. cit., p. 25.

Par la suite, il rejoint la maison Gordinne de Liège en 1933¹³²⁷, maison qui se spécialise jusqu'à la Seconde Guerre mondiale dans l'impression d'images populaire inspirées par les images d'Épinal, auquel le style édifiant des vies de saints n'est pas étranger. Dans les illustrés, il a publié presque uniquement aux éditions Fleurus (pour *Âmes Vaillantes* et *Cœurs Vaillants*), ainsi que dans les journaux destinés aux lecteurs francophones des anciennes colonies françaises. En résumé, après son passage par l'univers des réclames et du music-hall dans les années 1930, son parcours semble s'orienter, peut-être par sensibilité personnelle, vers une trajectoire plus conservatrice¹³²⁸. Du point de vue du trait, ceci expliquerait le choix d'un dessin où les figures des personnages sont centrales, quoique peu expressives, et les décors inexistantes. Le traitement des drapés et de la lumière reprend sans autre ajout un style qui s'apparente à celui des gravures du siècle précédent. De fait, Isabelle Saint-Martin parle d'un style académique qui, des années 1890 aux années 1950,

confère à l'illustration [...] un caractère stéréotypé au sens propre du terme [...] Cette stabilité iconographique correspond à la perception d'une « juste » illustration des grandes scènes de l'Évangile, à la fois décente par le costume ample à peine teinté d'orientalisme et dans un genre narratif très propre du texte¹³²⁹.

Loin de l'imagerie sulpicienne, les vues doivent être belles, claires et lisibles, sans trop de détail ni de symboles, « la frontalité des mises en scène accompagnant un sujet principal clairement indiqué, des mouvements appuyés, des regards trop précisément orientés¹³³⁰ ». Sainte Emmelie est d'ailleurs fort peu connue, non plus que les quatre enfants qu'elle eut avec son mari Basile l'Ancien, les évêques Basile le Grand, Grégoire de Nysse et Pierre de Sébaste, et la vierge sainte Macrine. En 1957, on attend donc des lecteurs une culture religieuse déjà bien ancrée et étendue pour pouvoir les faire s'intéresser à des vies édifiantes moins faciles d'accès.

En revanche, les journaux proposant rarement des points de doctrine explicites et ne s'appuient pas sur des connaissances théologiques très approfondies. Pour Catherine d'Humières, ils ont avant tout pour objectif de « mettre la grandeur à la portée des petits,

1327 *Hop* n°35, décembre 1983, p. 47-50.

1328 Rigot va plus loin encore pendant l'Occupation, allant jusqu'à diffuser, dans sa bande dessinée *La Cité perdue*, « une propagande traditionaliste et [...] un antisémitisme surprenant dans les pages de *Cœurs Vaillants*, en contradiction avec les condamnations du racisme émises par l'abbé Courtois et l'équipe de l'Union des œuvres » Thierry Crépin, « Robert Rigot, un dessinateur gagné par l'antisémitisme ? », p. 203-208 dans T. Crépin et F. Hache-Bisette, *Les presses enfantines chrétiennes au xx^e siècle*, op. cit. p. 207.

1329 I. Saint-Martin, *Voir, savoir, croire*, op. cit., p. 53.

1330 *Ibid.*, p. 357.

de la couleur dans un enseignement doctrinal un peu austère, et beaucoup de chaleur dans la propagation de la foi catholique¹³³¹ ». Le genre de la vie de saint est alors un « genre fertile », donnant à lire une série de modèles historiques qui confinent à l'hagiographie¹³³². Catherine d'Humières note que dans *La Semaine de Suzette* par exemple, la langue élégante et imagée sert ce propos, même si elle peut aussi laisser place à un style informatif, dont « l'objectif déclaré est alors l'augmentation des connaissances de la jeune lectrice et non plus seulement son édification¹³³³ ». L'exemple paroxystique reste les vies de Jésus et, dans les illustrés pour fillettes, de Marie et de Jeanne d'Arc. Les histoires mettent également en scène des personnages intermédiaires qui facilitent également la transmission. Ainsi, pour le numéro de Pâques 1953, le conseil de *Tintin* propose à Paul Cuvelier, qui doit réaliser une histoire complète évoquant la Passion et la Résurrection du Christ, de mettre en scène « un jeune garçon de l'époque qui aura assisté à ces événements en qualité de témoin oculaire¹³³⁴ ».

S'il s'agit pour les dessinateurs de ces illustrés d'un passage obligé, il n'empêche que certains d'entre eux présentent pour les récits catholiques une appétence particulière, à l'instar de *Jijé*, qui publie *Don Bosco* chez *Dupuis* en 1944, puis *Emmanuel* en 1946-1947 et qui a toujours insisté sur l'importance que représentait pour lui la culture chrétienne. Avant d'entrer aux Beaux-Arts et aux Arts Décoratifs de Bruxelles, il a d'ailleurs d'abord fréquenté Saint-Joseph de Maredsous, dirigé par les bénédictins. Ces éléments expliquent probablement l'intérêt qu'il porte aux *Histoires de l'Oncle Paul*, un modèle du genre édifiant et qui selon lui auraient dû être « l'épine dorsale¹³³⁵ » de *Spirou*. Pour ces récits, les dessinateurs travaillent souvent aux côtés d'hommes d'Église, soit que l'évêque doive donner son accord (le prêtre Henri Balthasar collabore ainsi à l'*Emmanuel* de *Jijé* et *Dupuis*), soit qu'un homme religieux soit à la tête de l'illustré (comme le Père Sève aux éditions de la *Bonne Presse*, rédacteur en chef de *Bayard* à partir de 1946), soit, enfin, que ceux-ci se fassent auteurs, scénaristes, et même, quoique rarement, dessinateurs. Le Père Sève a ainsi publié aux éditions de la *Bonne Presse* une *Vie de Jésus de Nazareth* (1955), Une *Histoire des apparitions de Lourdes* (1958) et la *Vie du Curé d'Ars* (1960), tous trois en

1331 Catherine d'Humières, « Exemplarité et enseignement : les vies de saints dans *La Semaine de Suzette* entre 1930 et 1940 » dans Thierry Crépin et Françoise Hache-Bissette (eds.), *Les presses enfantines chrétiennes au xx^e siècle [actes du colloque d'Arras, décembre 2004]*, Arras, Artois presses université, 2008, p. 235.

1332 P. Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*, op. cit., p. 51-56.

1333 C. d'Humières, « Exemplarité et enseignement : les vies de saints dans *La Semaine de Suzette* entre 1930 et 1940 », art. cit, p. 231.

1334 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 03/02/1953.

1335 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 39, janvier 1979, p. 28.

collaboration avec Loÿs Pétillot. En 1952, c'est le futur Père Jésuite Pierre Defoux, encore étudiant en théologie à Enghien, qui est sollicité par *Spirou* pour scénariser et dessiner la vie de Saint François-Xavier dont on célèbre alors le quatre-centième anniversaire de la mort.

Aussi classiques que soient ces représentations, elles perdurent dans les illustrés au moins jusqu'à la fin des années 1950. Elles participent donc, comme les estampes étudiées par Isabelle Saint-Martin, à la « formation d'un goût dominant du public chrétien » et à l'émergence d'un « "art moyen" dans l'univers pictural religieux, qui contribue à la cohésion du groupe¹³³⁶ ». On comprend alors qu'elles aient toute leur place dans des publications destinées justement à un large public de classes moyennes et populaires et produites par des dessinateurs et des rédacteurs aux origines sociales certes plus élevées, mais inscrites dans la dynamique de promotion sociale des Trente Glorieuses. La culture religieuse fait donc encore partie de l'univers mental des lecteurs de ces années-là, malgré la modernisation et la laïcisation de la société.

Même un journal moderne comme *Pilote* à ses débuts n'est pas en reste, comme le remarque Philippe Delisle¹³³⁷. En effet, Eddy Paape (qui signe ici Milpatt) dessine pour le numéro de Noël 1959 une histoire merveilleuse de Saint-Nicolas, dans un style qui respecte celui du catéchisme imagé décrit auparavant [ill 31].

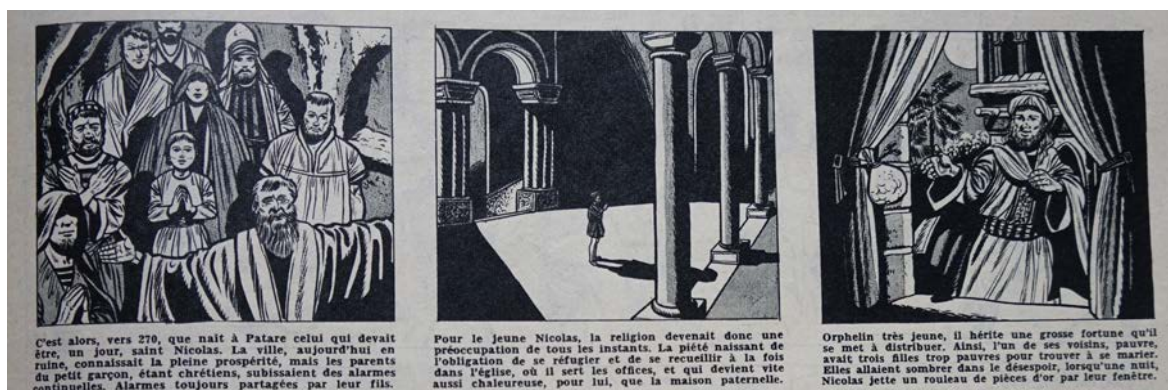


Illustration 31: Milpatt (Eddy Paape) et Octave Joly, « Saint-Nicolas », *Pilote* n°6, 03/02/1959

Ce récit est d'ailleurs signé Octave Joly, le scénariste attitré des histoires de l'Oncle Paul, plutôt connu pour son style édifiant et dont Eddy Paape a signé les premières histoires en 1951, avant d'entreprendre avec lui en 1958 une biographie de Churchill. Formé à Saint-Luc de Bruxelles, Eddy Paape a fréquenté le même studio d'animation que Peyo,

1336 I. Saint-Martin, *Voir, savoir, croire*, op. cit., p. 379.

1337 P. Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*, op. cit., p. 162.

Franquin et Morris par l'intermédiaire desquels il rentre à Dupuis, mais il assiste également Jijé sur *Emmanuel* en 1945. En d'autres termes, sa trajectoire témoigne de la manière dont le dessin édifiant s'empare d'une certaine modernité graphique sans renier la tradition dont il est issu. Dans ce récit, les figures des personnages sont centrales, tant dans le déroulement de l'histoire que par l'organisation des vignettes qui présentent de manière successive différents épisodes de la vie du saint. Pourtant, Eddy Paape, contrairement à Pierre Rigot, fait le choix d'un dessin plus précis, aux nombreux décors : dans la quatorzième case, Nicolas est ainsi représenté esseulé et minuscule, surplombé par l'imposante architecture de l'arc gothique de l'église où il est venu se recueillir. Quant aux personnages, ils sont mis en scène dans des attitudes moins figées, et leurs visages sont plus expressifs, bien qu'ils adoptent encore des attitudes traditionnelles mises en valeur par le drapé de leurs vêtements. Le récit de saint est l'occasion de développer d'autres légendes et d'éclairer des faits historiques, donnant même à lire, à la septième case, une carte de situation retraçant le trajet des reliques de Saint-Nicolas de Bari et expliquant la légende antique de la Chimère des Anciens Monstres par un phénomène scientifique, la présence d'un volcan à Tanh-Talou, en Lycie. Mais ces considérations documentées n'empiètent pas sur un récit qui reste fondamentalement religieux : les premiers chrétiens sont décrits comme des martyrs et la foi de Nicolas comme un réconfort et une invitation à aider son prochain. Le récit oscille entre point de vue « légendaire » auquel « rêvent » les enfants, et caractère édifiant d'une vie de piété religieuse, dont le ton est à peine moins sentencieux que celui d'un récit traditionnel. Les illustrés belges cherchent à donner à ces récits de saint une facture plus moderne. Debraine, représentant la maison d'édition Casterman, conseillait déjà à Fred Funcken en 1955 de ne pas illustrer de trop près le texte remanié de l'Évangile qui lui a été confié :

Veuillez noter qu'il n'y a pas lieu de considérer l'histoire sainte comme un modèle pour le style de l'illustration. Celle-ci est un bon travail d'amateur, non sans défauts. [...]. Ceci, évidemment, à titre tout à fait confidentiel¹³³⁸.

1338 Archives Casterman, Tournai, dossier Fred et Liliane Funcken, Jean Debraine à Fred et Liliane Funcken, 07/04/1955.

Par la suite, on reproche au dessinateur la représentation d'un Christ « conventionnel, pas viril, avec ses cheveux plaqués et son visage sans rayonnement¹³³⁹ ». Les illustrés adoptent alors notamment un format de bande dessinée qui s'éloigne du style des vignettes et installe l'aspect d'aventure historique qui entoure chacun des épisodes marquants de la vie de saints. Les figures enfantines y ont désormais plus de place, soit en tant que public, soit en tant qu'agents du récit. C'est le cas notamment de la vie de saint François-Xavier illustrée et scénarisée par Pierre Defoux dans *Spirou* : en soixante-quinze planches, il ne se contente pas d'illustrer les étapes édifiantes du parcours du saint qui justifient sa canonisation. Le récit de son séjour en Orient relate chacun des détails qui le ralentirent dans son voyage et suggère discrètement un paysage oriental



Illustration 32: Illustration 32. Pierre Defoux, « Xavier raconté par le ménestrel », *Spirou* n°814, 19/11/1953

fait de jonques et de paillotes, cédant également à la caricature de Chinois aux visages déformés, semble-t-il, par la lâcheté et la fourberie [ill 32].

L'histoire est contée par un ménestrel, jeune garçon proche du lecteur qui vient à la fois donner un cadre au récit et inscrire celui-ci dans une autre temporalité historique, celle du Moyen-Âge où conter des histoires est un art. Le ménestrel sert donc à la fois d'appui diégétique pour permettre une ellipse dans le récit, de complice amusant pour le lecteur qui ne boude pas quelques anachronismes, et de mise à distance temporelle qui permet d'enchanter le récit : la toile censée représenter les pensées enchevêtrées et inquiètes du futur saint en est un bon exemple [ill 33].



Illustration 33: Pierre Defoux, « Xavier raconté par le ménestrel », *Spirou* n°785, 30/04/1953

La trajectoire artistique de Pierre Defoux explique les innovations de ce récit : c'est un artiste complet, qui s'illustre autant dans les illustrations que les caricatures, les affiches et les fresques, et même les pièces de théâtre ou les émissions de télévision scolaire. Surtout, contrairement aux récits en vignette étudiés auparavant, il se sert de la ligne claire, pourtant « peu usitée en bande dessinée chrétienne¹³⁴⁰ ».

Avec ce récit on est loin, on le voit, de l'imagerie sainte classique étudiée auparavant, et c'est un pas que les

illustrés plus traditionnels viennent eux aussi à sauter, portés tant par les exigences de leurs lecteurs que par les compétences d'une nouvelle génération de dessinateurs. La presse illustrée participe alors à l'actualisation des albums de catéchisme conçus dans les années 1880 et aux illustrations développées dans l'Entre-deux-guerres qui, encore en usage dans les années 1950, sont « victimes de leur longévité [...et] n'en paraissent que plus décalés par rapport à l'évolution de la société¹³⁴¹ ». Dans *Cœurs Vaillants*, à la mort de Jean XXIII en juin 1963, Robert Rigot publie par exemple une bande dessinée qui confine cette fois plus au récit d'actualité, alliant souvenirs personnels et contrepoint historique [ill 34]. Les personnages sont présentés, cette fois, en action ou en plein dialogue, et l'on

1340 Roland Francart, *La BD chrétienne*, Paris, Cerf Fides, 1994, p. 62-63.

1341 I. Saint-Martin, *Voir, savoir, croire, op. cit.*, p. 546-547.

voit Jean XXIII travailler la terre en bras de chemise, avant que les manchettes de journaux n'annoncent l'entrée en guerre de l'Italie, un dynamisme qui n'a rien à voir avec les récits édifiants de la décennie précédente. La figure modernisatrice et familière du pape qui a présidé au début du concile de Vatican II en 1962 y est probablement pour beaucoup. Pour les maisons d'édition catholiques, qui, comme *Fleurus*, continuent à publier des « Belles histoires et belles vies », une actualisation est donc indispensable pour pouvoir continuer à exister. Les dessinateurs obéissent désormais à ces nouvelles exigences qui, tout en leur permettant d'actualiser leur trait, leur demandent également une plus grande précision et plus de travail, tant dans la conception des images que dans le scénario. Les récits religieux sont donc un exemple de la manière dont le métier de dessinateur se professionnalise en répondant à des commandes plus précises, de meilleure qualité et ancrées dans une réflexion globale sur les productions dessinées¹³⁴².



Illustration 34: Robert Rigot, « Un père qui nous aimait bien, le pape de Vatican II », *Cœurs Vaillants* n° 24, 13/06/1963

1342 On peut noter que face à cette modernité renouvelée des récits hagiographiques, *Vaillant*, foncièrement anti-religieux, contre-attaque. L'illustré communiste publie ainsi un court récit biographique sur Lénine et sa grande révolution « de manière on ne peut plus provocatrice dans le n° 1180 du...24 décembre 1967 ! ». M. Rannou insiste sur l'analogie entre l'« hagiographie laïque » et les récits catholiques, notant que Raymond Poïvet et René Lécureux, « à la manière de Jijé, ont su créer une bande dessinée de qualité malgré un cadre plus que rigide ». Maël Rannou, *Le communisme par la bande*, *op. cit.*

Au regard des deux décennies étudiées, les vies de saints sont moins nombreuses que les récits complets d'histoire religieuse, à vocation historique plus large. Il s'agit généralement d'épisodes complets, à l'instar des *Histoires authentiques* de Yves Duval dans *Tintin* ou des *Belles Histoires de l'Oncle Paul*, publiées dans Spirou à partir de 1951 et où Octave Joly officie le plus souvent au scénario¹³⁴³. Dans ces dernières, comme dans le cas du ménestrel de Pierre Defoux, mais de manière plus classique cependant, l'intermédiaire paternel de l'Oncle Paul et de ses deux neveux impatients et captivés est un miroir tendu au lecteur et donne le cadre de la transmission du savoir par un maître, qui a bien souvent des airs de catéchisme. Pour T. Crépin, « cette disposition est à l'origine d'une notoriété de ce récit historique que ne posséda jamais celui du *Journal de Tintin*¹³⁴⁴ ». Plus que biographiques, les récits de l'Oncle Paul se font plus souvent historiques et sur la durée. Ils laissent parfois la part belle au catéchisme, et ce même dans les années 1960 : en 1962, il est ainsi question de la conversion de Constantin au christianisme, dans un récit intitulé cette fois « Par ce signe tu vaincras¹³⁴⁵ », formule que l'empereur aurait entendu avant la bataille du pont Milvius en 312. La narration, épique, laisse dans sa mise en scène une large place à un décor d'époque intégrant par exemple l'arène des gladiateurs, mais le récit central reste celui de la conversion religieuse et de l'extension du christianisme à l'ensemble de l'empire romain [ill 35].

1343 P. Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*, op. cit., p. 55.

1344 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 419.

1345 Anjo et Octave Joly, « Par ce signe tu vaincras », *Spirou* n° 1289, 27/12/1962.

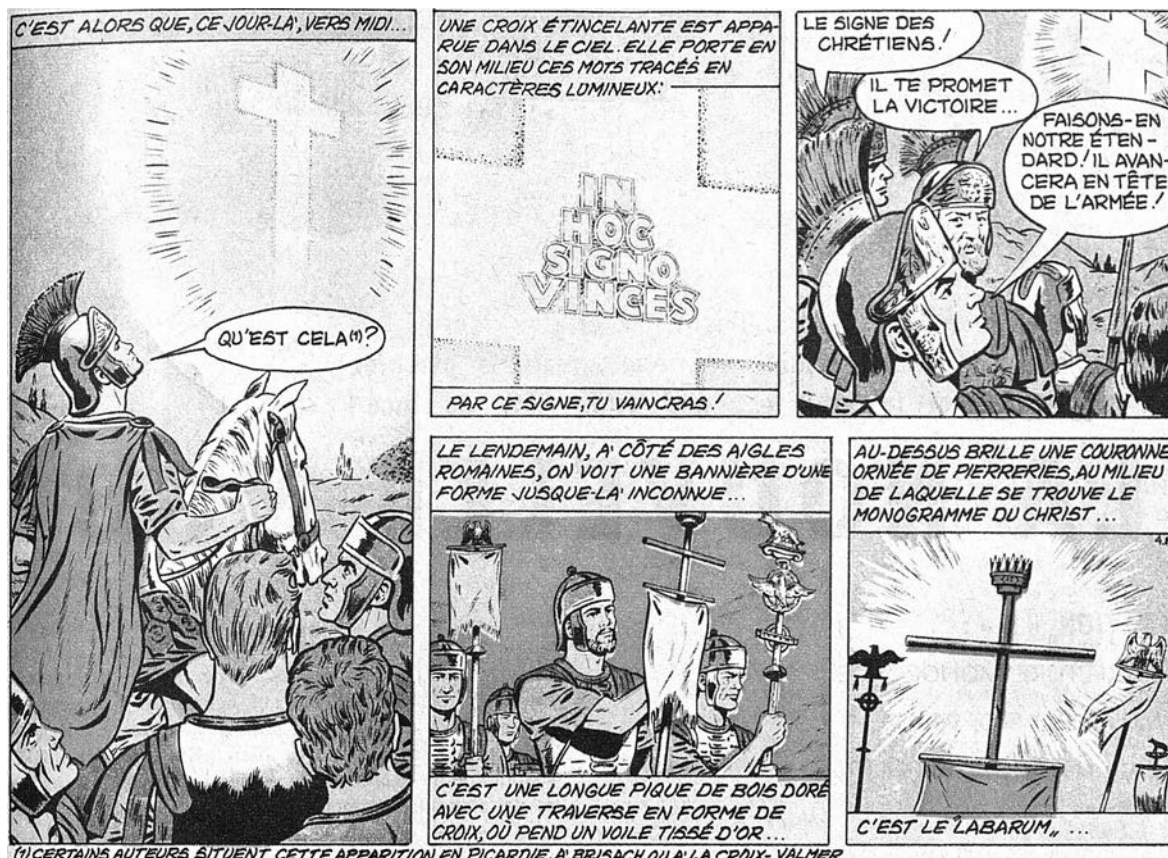


Illustration 35: Anjo et Octave Joly, « Par ce signe tu vaincras », *Spirou* n°1289, 27/12/1962

Le récit rappelle le cadre à la fois guerrier et chrétien proposé par le péplum *Ben-Hur* (William Wyler), sorti dans les salles en 1959. Pourtant, en 1953, René Follet avait proposé à *Tintin* un récit sur Constantin portant le même titre, et celui-ci avait été jugé par le Conseil, dans son sujet comme dans son texte, « trop chrétien » et « à remanier¹³⁴⁶ ». Il n'y a donc pas de progression linéaire dans les années étudiées dans le maniement des récits religieux historiques. Neuf ans plus tôt, dans un épisode narrant la bataille de Poitiers et intitulé « Échec à l'islam¹³⁴⁷ », le récit pose au contraire le ton résolument combatif d'un récit épique [ill 36].

1346 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 16/08/1953.

1347 Mitacq et Octave Joly, « Échec à l'islam », *Spirou* n° 814, 19/11/1953.



Illustration 36: Mitacq et Octave Joly, « Échec à l'islam », Spirou n°814, 19/11/195

Il s'agit moins de contempler les miracles accomplis par des hommes pieux que de construire l'univers historique remarquable de la civilisation catholique occidentale. Les musulmans ne sont cependant pas présentés, comme c'est souvent le cas, comme des bandits, des kidnappeurs et des trafiquants d'esclaves, dans la droite lignée du cinéma colonial¹³⁴⁸, mais simplement comme des adorateurs d'un autre prophète qui se trompent de foi. L'oncle Paul ne donne pas d'explication de l'ordre du dogme religieux : les armées franques ont la place d'honneur. Avant la bataille, plutôt que se signer, Charles Martel embrasse son épée qui « tracera aux Arabes la frontière qu'ils ne dépasseront jamais », et les Francs soutiennent fièrement le « choc » des civilisations comme de l'armée arabe. Enfin, une anecdote inévitable sur le nom de Charles Martel permet d'ajouter au grand récit militaire celui de l'anecdote individuelle sans revenir sur la différence religieuse. De Anjo, le dessinateur de la conversion de Constantin, on ne sait pas grand-chose, mais le dessin de la bataille de Poitiers est de Mitacq. Dans le numéro de Noël 1955 de Spirou, celui-ci se représentait sous les traits d'un jeune scout, mouvement qui inspire une partie de ses

1348P. Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*, op. cit., p. 122.

publications et, peut-être, sa vision chevaleresque du catholicisme, même s'il n'est pas ici en charge du scénario. Son apprentissage du dessin industriel chez les Aumôniers de Charleroi permet de situer en partie l'origine de sa sensibilité catholique.

- *Les héros nationaux*

DES BIOGRAPHIES ÉDIFIANTES

Ces derniers exemples montrent à quel point la frontière est fine entre les récits de saint et les récits historiques, et à juste titre, puisque les histoires religieuses se situent le plus souvent au passé et requièrent le même souci de documentation que n'importe quelle narration historique laïque. De plus, les récits historiques laïcs « privilégient une approche de l'histoire par la biographie d'hommes et de femmes¹³⁴⁹ ». Les illustrés multiplient donc les biographies aussi édifiantes que celles des saints, et faisant preuve de qualités morales qu'un catholique ne réproverait pas. Elles peuvent d'ailleurs emprunter au genre hagiographique une partie de leur vocabulaire graphique, notamment la vignette, à tel point que, selon T. Crépin, dans *Spirou* et *Tintin* :

Le récit historique apparaît, par certains aspects, en décalage avec la modernité et l'originalité du contenu des deux hebdomadaires. Il est plus proche des images d'Épinal qui évoquaient déjà les grandes batailles de l'histoire de France et s'appliquaient, dans des représentations naïves, à n'omettre aucun détail des décors ou des costumes¹³⁵⁰.

Thierry Crépin a montré comment Lombard et Dupuis ont trouvé dans ce genre la solution aux exigences éducatives et morales envers la presse enfantine :

L'histoire était un genre déjà fortement sollicité par les deux rédactions et qui était, de plus, recommandé comme source d'inspiration par la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse. [...] Les bandes dessinées historiques des deux illustrés correspondaient, avant même la loi, à deux grands genres : les faits réels, sous la forme d'une biographie ou du récit d'un événement, et les fictions, mettant en scène une action imaginaire mais réaliste située dans le passé¹³⁵¹.

1349 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 420.

1350 *Ibid.*

1351 *Ibid.*, p. 418.

Il cite à titre d'exemple la première couverture du *Tintin* français, qui représente le colonel Leclerc à la tête de ses troupes pendant la bataille de Fezzan. Frédéric Eldin étudie de plus près les récits historiques dans *Spirou* et *Tintin* : il note une nette progression de ceux-ci, qui, d'un quart des récits publiés pour l'un et d'un tiers pour l'autre à la fin des années 1940, représentent au milieu des années cinquante de près de la moitié aux deux tiers de ceux-ci¹³⁵².

Parce que ces récits sont communs à l'ensemble des illustrés et qu'ils sont une part indispensable des publications de ceux-ci, ils sont l'occasion « de tester les qualités graphiques de jeunes dessinateurs¹³⁵³ ». C'est particulièrement le cas pour les rédactions de *Spirou* et de *Tintin*, où ils se déroulent le plus souvent en courts récits complets de quatre planches mis en scène par leurs scénaristes historiques attitrés, Octave Joly pour l'un et Yves Duval pour l'autre. Le scénario leur étant fourni, libre à eux de faire appel à leurs souvenirs scolaires et à un imaginaire historique commun à l'ensemble de la population. Cette culture historique commune est d'ailleurs largement plus française que belge, y compris dans les numéros de *Spirou* et *Tintin* : peut-être peut-on y voir là un effet de la structure du marché, fortement tourné vers la France ; plus encore, la Belgique n'est réunie en un seul État que depuis sa déclaration d'indépendance en 1830, ce qui limite la construction narrative de son histoire nationale. Plus précisément encore, « plus qu'une leçon d'histoire, ces récits constituent en effet une leçon de morale hebdomadaire dégagée d'exemples concrets, comme à l'école primaire » à tel point que « la qualité de l'histoire est donc volontairement sacrifiée à l'intensité de l'enseignement moral. L'édification prime l'instruction¹³⁵⁴ ». Or, ce rôle social peut être revendiqué par certains dessinateurs : Jijé dit exprimer une grande satisfaction à mettre son talent « au service de quelque chose de plus large que le simple amusement du grand public¹³⁵⁵ ». Dans les histoires de l'Oncle Paul, qu'il cite en exemple, tous les personnages sont en effet l'occasion d'une petite leçon de morale : Louis XI fut pauvre comme d'autres rois, « et cela ne les empêchèrent pas de faire de grandes choses », en l'occurrence pour Louis XI de vaincre Charles le Téméraire¹³⁵⁶. Les biographies de personnalités politiques contemporaines sont plus rares : en 1952, le conseil de *Tintin* note, à propos d'une

1352 Frédéric Eldin, *Les « récits historiques » dans les illustrés belges : Tintin et Spirou (1948 - 1958)*, Mémoire de maîtrise, Paris IV, Sorbonne, 1988, p. 73.3. Les récits historiques représentent 24 % des récits dans *Spirou* en 1949 pour 51 % en 1953 ; et 40 % des récits dans *Tintin* en 1949 pour 66 % en 1954.

1353 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 419.

1354 *Ibid.*, p. 420.

1355 P. Vandooren, *Franquin / Jijé*, *op. cit.*, p. 85.

1356 *Spirou* n° 859, 30/09/1954.

biographie d'Eisenhower, qu'il « ne serait pas opportun [...] de faire paraître trop souvent des biographies d'hommes politiques contemporains¹³⁵⁷ ». Et de donner également quelques conseils de mise en page, qui ne remettent pas en cause la tradition des vignettes édifiantes : « on doit préférer quelques épisodes de la vie du personnage choisi, que l'on pourra présenter sous leur aspect purement anecdotique¹³⁵⁸ ». Les vies des personnalités illustrées sont donc l'occasion, non seulement de célébrer leurs découvertes scientifiques, leur rôle majeur dans l'histoire nationale ou leurs contributions aux arts, mais aussi de mettre en avant leurs vertus : ainsi Daubenton s'illustre-t-il en étudiant les animaux « plutôt que par des exploits meurtriers », exhortant les enfants à l'apprentissage des sciences plutôt qu'à la chasse des animaux¹³⁵⁹. Étant donné la place qui est laissée à la guerre dans ces pages, cela peut sembler paradoxal ; mais il s'agit justement de tempérer cet aspect guerrier, et de complaire ainsi tant à la Commission de surveillance qu'à l'idéologie des rédacteurs. Le conseil de rédaction de *Tintin*, reprenant les formulations que l'on retrouve dans les délibérations de la Commission, est très sensible à ne pas « donner un ton guerrier » à ces numéros¹³⁶⁰, et à regretter quand ceux-ci sont « un peu trop fertile[s] en violence de toutes sortes¹³⁶¹ ». Les vertus représentées dans ces biographies et récits historiques font valoir, en fait, les mêmes valeurs morales que celles véhiculées par les nouvelles et les contes. Ces derniers mettent en scène des personnages plus ordinaires et proches de la vie des lecteurs et reprennent donc la fonction dévolue, à l'école, à « l'éducation morale et civique par le modèle littéraire¹³⁶² ». Les biographies historiques, quant à elles, sont l'occasion d'allier construction d'un éthos national et d'une posture morale qui serait alors associée à la nationalité. Elles se situent donc dans la droite ligne du rôle politique donné à l'instruction morale et civique en France après-guerre au premier et au second cycles et qui a pour objectif de « lier profondément dans l'âme des enfants le sentiment national et le sentiment républicain¹³⁶³ » et de donner aux élèves « l'envie généreuse de se dévouer à leur patrie et à l'humanité » et « préparer des démocrates véritables¹³⁶⁴ ». De ce point de vue, les dessinateurs et scénaristes en charge de ces récits apparaissent moins

1357 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 25/11/1952.

1358 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 25/11/1952.

1359 *Spirou* n° 851, 5/08/1954.

1360 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 03/11/1953.

1361 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 09/11/1954.

1362 Marie-France Bishop, « Éclairage historique sur une discipline plurielle », *Le français aujourd'hui*, 16 avril 2010, no 168, p. 11-22.

1363 Arrêté et circulaire des 26-27 juin 1945. Formules citées par François Audigier, « L'éducation civique dans l'enseignement secondaire », *L'école du citoyen*, 1999, IREGH, no 7, p. 15.

1364 Circulaire du 10 mai 1948, *Bulletin* n° 115, juin, 1948, p. 186.

comme des relais de l'enseignement historique scolaire que comme des édificateurs moraux. La focalisation sur l'histoire de France pose toutefois problème en Belgique : en 1954 le Conseil de *Tintin* note que les lecteurs « désireraient que les héros des histoires complètes soient de temps à autre choisis parmi les grands Belges », et promet de le faire « à chaque fois que cela sera possible et à condition de trouver des Belges de renommée internationale¹³⁶⁵ ». Cette demande du lectorat semble bien aller dans le sens d'un besoin d'identification nationale. Autre problème d'identification : les figures présentées sont très rarement féminines. *Mireille* seule fait exception qui présente chaque semaine le portrait d'une grande femme (Marie Curie, Hélène Boucher, etc.), en photographies plutôt qu'en dessins, toutefois.

LA MORALE DE LA NATION

Les valeurs présentées aux lecteurs peuvent donc être nationales et pas seulement religieuses. Le cas de *Vaillant* le montre bien qui, de manière évidente, ne saurait appuyer son discours idéologique sur l'imagerie religieuse. L'étude plus approfondie des récits historiques présentés dans les illustrés permet de mettre en avant la mise en place de jalons communs qui façonnent le discours national dans la France d'après-guerre. Celui-ci est à la fois marqué par le temps long de l'histoire et par l'événement historique sans précédent qui vient de s'achever.

À ce titre, il est intéressant de remarquer que les récits concernant la Résistance sont d'abord circonscrits aux pages de *Vaillant*. De fait, l'illustré est le rejeton d'une publication de la Résistance et eut comme rédacteurs en chef, après Ginette Cros qui combattit aux côtés d'Henri Rol-Tanguy, René Moreu, combattant pour la Libération, et Madeleine Bellet, agent de liaison de Jacques Duclos quand Maurice Thorez était en URSS. Par ailleurs, les premiers collaborateurs du journal, Pierre Olivier, Roger Lécureux et Jean Ollivier sont eux aussi d'anciens résistants, de quoi expliquer la thématique principale des premiers récits réalistes¹³⁶⁶. Au lieu des saints du calendrier, le périodique célèbre régulièrement le Colonel Fabien ou Guy Môquet, « parfaite incarnation de la jeunesse engagée et combattante¹³⁶⁷ ». La fiction intègre ce cadre historique, comme c'est le cas de manière célèbre dans *Fifi*, *Gars du Maquis* et le *Grêlé 7/13*, mais aussi dans des séries plus obscures. Ainsi, dans un des épisodes de « Jean et Jeannette », série dessinée

1365 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 30/11/1954.

1366 M. Rannou, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, op. cit., p. 16-17.

1367 *Ibid.*, p. 37.

par Jacques Souriau (qui fut quant à lui officier pendant la guerre) et scénarisée par Jean Ollivier, Jean est pris sur le fait par les soldats de l'armée allemande alors qu'il s'est mis en route pour ravitailler les maquisards [ill 37].



Illustration 37: Jean Ollivier et Jacques Souriau, « Jean et Jeannette », *Vaillant* n°267, 23/06/1950

Le récit reprend à la fois les codes du mythe résistantialiste tel qu'il est défini par Henry Rouso¹³⁶⁸ et du conte pour enfants : la scène se passe dans une forêt, où une vieille dame « vit seule dans une cabane à l'orée du bois », tandis que le héros perdu est surnommé « le chaperon rouge » par ceux qu'il ravitaillie. En le reconnaissant et lui offrant l'asile, la vieille dame apparaît comme la fée-marraine des légendes d'autrefois, appelée d'ailleurs aussi « grand-mère ». Elle est félicitée pour sa bravoure par un narrateur impliqué subjectivement dans le récit. Quant au jeune Jean, il est plus que le Petit Poucet perdu des contes, puisque, « malgré les conseils de prudence de la grand-mère, Jean a décidé de poursuivre sa mission ». Dans cette réécriture sommaire du conte de Grimm, les Nazis sont assimilés aux loups, sans qu'il soit besoin de le dire de manière plus explicite. Bien que le format de la bande dessinée soit respecté, les légendes sont utilisées comme si

1368 Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, 2e éd. rev. et mise à jour., Paris, Éd. du Seuil, 1990.

elles étaient plus importantes que les phylactères et les dessins, explicitant ces derniers de manière redondante, à la manière des vignettes didactiques, sans filtre et sans distance humoristique.

Les autres illustrés n'abordent d'abord que la question des conditions de vie pendant la guerre ; ce n'est qu'une fois les années 1950 bien avancées que le thème de la résistance à la barbarie nazie devient un point de passage obligé pour l'ensemble des illustrés, à tel point que *Pilote* relate dès son premier numéro l'évasion du navire Jean Bart en juin 1940.



Illustration 38: Auteur inconnu, « L'évasion du Jean-Bart », *Pilote* n°1, 29/10/1959

Le récit de la bravoure du commandant Ronarc'h procédant à l'opération est également le premier des « Pilotorama »¹³⁶⁹ et place les bases de la mise en page de ces épisodes didactiques présentés sur quatre pages, et jouant sur les vignettes et leurs légendes pour reprendre les codes du récit pédagogique, tout en introduisant des variations dans le dessin et le discours [ill 38]. Chaque vignette indique l'heure et le jour de l'évasion, informations illustrées par une image figée, et c'est la légende seule qui donne le sens de l'évolution du récit et installe le suspens en développant les péripéties, comme l'arrivée rapide des Allemands (« Sauvés ? Pas encore ! »). Ainsi les incises (« Alerte ! » ; « Suicide ! » ; « Hélas ! ») sont-elles nombreuses à ponctuer le texte [ill 38]. Plus tard encore, la Résistance est utilisée comme un élément agrémentant le récit d'anecdotes dignes d'éloge, mais sans en être l'objet principal : quand la patrouille des Castors de *Spirou* rencontre un vieil inventeur, celui-ci leur raconte qu'il n'a pas vendu son carburant pour les avions à Göring, se « refusant à travailler pour les oppresseurs du monde libre¹³⁷⁰ ».

1369Présents depuis les premiers numéros de *Pilote*, les « Pilotorama » sont des rubriques de reportage en photographies et en dessins, souvent sur quatre pages, qui explorent un sujet particulier, parfois scientifique, parfois culturel, parfois d'actualité. Cette rubrique fut une des raisons du succès de l'illustré.

1370*Spirou* n° 1238, 04/01/1962.

Si la Résistance paraît être un cadre évident de la construction idéologique du récit national, les autres périodes historiques privilégiées ne sont pas les mêmes en fonction de la ligne idéologique de chaque publication. Dans les illustrés qui se reconnaissent dans l'obédience catholique, c'est la période médiévale qui a grande presse : Delisle y voit pour sa part une idéalisation de la chrétienté médiévale, qu'il s'agisse d'épisodes historiques ou fictionnels, liée en partie à l'imaginaire chevaleresque des croisades, relayé par le scoutisme¹³⁷¹. L'univers chevaleresque étant néanmoins convoqué dans l'ensemble des illustrés, l'imaginaire qu'il convoque dépasse très certainement cette seule dimension confessionnelle. Les héros de l'histoire antique sont aussi à l'honneur, car ils sont à la base d'une civilisation classique enseignée à l'école, et dans laquelle les cultures françaises et belges trouvent leurs racines – si *Alix* et *Astérix* ont peu en commun, ils s'inscrivent malgré tout, à leur manière, dans cette célébration. Maël Rannou note que, dans *Vaillant*, l'époque des croisades est remarquablement absente. En revanche, la Révolution française l'emporte, avec ses émules et ses prédécesseurs, comme les jacqueries parisiennes de *L'Archer de Crèveœur* (R. Daugeart, janvier 1954), mais aussi les luttes sociales du monde entier, où, malgré une « histoire malmenée », le lecteur peut « rejoindre les opprimés de tous pays » :

Il luttera donc à Sherwood avec Robin des bois (Eduardo Coelho et Jean Ollivier), traversera les mythes orientaux avec l'espiègle Nasdine Hodja (René Bastard et Roger Lécureux), ou naviguera avec Ragnar le Viking (E. Coelho et Jean Ollivier), héros parfaitement adaptés aux grandes fresques épiques¹³⁷².

Même quand, dans les années 1960, les biographies des personnages illustres délaissent peu à peu la leçon de vie patriotique au profit du caractère remarquable des parcours et de leur participation à une culture historique, scientifique, littéraire et musicale qui se fait le relais de la culture scolaire, *Vaillant* se démarque encore en accordant de nouveau un récit de quatre pages et une couverture à Robin des Bois, sur le mode du reportage illustré cette fois¹³⁷³. Ce personnage-là, à la fois légendaire et réel, véhicule des vertus qui font évidemment fi d'une propriété privée jamais remise en cause par ailleurs. En même temps, ce récit, présenté sur le mode du reportage, cherche également à restaurer les

1371 P. Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*, op. cit., p. 103.

1372 M. Rannou, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, op. cit., p. 32.

1373 *Vaillant*^{no} 1030, 07/02/1965.

faits, en redonnant son véritable nom à Robin Hood et en le montrant habillé « tel qu'il fut », et non tel qu'il est fantasmé. Entre récit illustre, réalité historique et nouvelles vertus, ce dossier montre que les illustrés peuvent aussi proposer des modèles qui s'éloignent de la simple célébration nationale. Dans tous les cas, qu'ils soient pris dans l'histoire française, belge, ou internationale, il s'agit de proposer des modèles et des codes de conduite pour les jeunes lecteurs.

DES CODES DE CONDUITE

Chaque illustré propose à sa façon des codes de conduite à respecter, dont les dessinateurs se font les médiateurs. Dans les illustrés catholiques, cela est flagrant, surtout dans les années 1950 où les vertus cardinales sont illustrées de toutes les manières possibles. Comme le souligne Delisle, l'imprégnation catholique des récits se retrouve même dans les bandes dessinées non catholiques à proprement parler, par le biais « des figures ou des pratiques chrétiennes mises en scène de manière positive¹³⁷⁴ ». Certains discours exhortent plus directement les petits lecteurs et les petites lectrices : ainsi, à l'occasion du mois de Marie, les petites *Bernadette* sont-elles incitées à la « mieux faire aimer » et « mieux faire connaître », en organisant, par exemple, une exposition de photographies, dessins et statuettes à sa gloire¹³⁷⁵. Ces « projets » à réaliser seule ou avec des camarades ont pour but d'apprendre aux fillettes à imiter son exemple. Plus généralement, les récits hagiographiques exaltent les enfants à

apprendre à devenir généreux, à bien travailler en classe, à pardonner et à savoir demander pardon, à ne pas se croire supérieur aux autres et à ne pas les jalouser, et enfin à ne pas se laisser dominer par la colère. Si on approfondit un peu, on s'aperçoit vite que ces « vilains défauts » sont en réalité ceux qui correspondent aux péchés capitaux¹³⁷⁶.

À côté de la perfection de la figure mariale et de la vie de Jésus, les autres vertus sans cesse invoquées sont donc l'obéissance et la charité. À l'opposé de la paresse, le courage et la bravoure sont également invoqués, pas seulement dans le cadre d'un idéal chevaleresque propre au scoutisme, mais aussi, et surtout pour affronter des situations de la vie quotidienne, de la peur d'un bruit étrange un soir d'hiver dans une maison à la

1374 P. Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*, op. cit., p. 60.

1375 *Bernadette* n° 178, 22/11/1959.

1376 C. d'Humières, « Exemplarité et enseignement : les vies de saints dans La Semaine de Suzette entre 1930 et 1940 », art. cit, p. 234.

maladie des proches en passant par la jalousie envers un ou une camarade d'école qui réussit mieux que soi. Les récits hagiographiques privilégient d'ailleurs souvent l'enfance ou la jeunesse des saints pour provoquer l'admiration et l'émulation¹³⁷⁷. Cet idéal concerne donc autant les illustrés pour garçons que ceux pour fillettes, où le courage féminin de Jeanne Hachette ou Jeanne d'Arc est présenté comme des exemples patriotiques. Selon Sylvette Giet, ces modèles confrontent les lectrices « à un oxymore permanent entre la mise en valeur de nouveaux codes esthétiques et d'une féminité active et autonome, d'une part, et une définition par ailleurs très moraliste des devoirs féminins¹³⁷⁸ ». D'une manière générale, il faut attendre la fin des années 1950 pour que soit entamée dans les illustrés catholiques l'idéologie conservatrice qui se déploie dans la représentation des identités (enfantines, féminines, françaises). On comprend alors que pour les dessinateurs ayant eu une éducation catholique, il est plus facile que pour d'autres de participer à la conception de ces illustrés ; ainsi de Jean Chakir qui est scolarisé au patronage et travaille pour la Bonne Presse et les éditions de la Jeunesse ouvrière chrétienne. À l'inverse, moins il y a de dessinateurs éduqués ainsi sur le marché, plus les illustrés ont du mal à tenir cette lignée édifiante. La rupture générationnelle qui explique la perte de vitesse des illustrés catholiques ne désigne donc pas uniquement les lecteurs mais aussi les producteurs. À titre d'exemple, le groupe formé par Morris, Franquin et Peyo est caractérisé par un éloignement des modèles culturels et moraux qui avaient façonné leurs aînés, notamment, selon Philippe Capart, parce qu'ils grandissent dans un territoire occupé qui

tend à décrédibiliser toute forme d'autorité, qu'elle soit scolaire ou familiale. Si tous ont fréquenté les milieux d'obédience catholique, surtout à travers l'enseignement, ils finiront, l'un après l'autre, par prendre leur distance avec la religion¹³⁷⁹.

Franquin confie ainsi sans hésitation à Numa Sadoul que « l'école religieuse est par essence un système de bourrage de crâne¹³⁸⁰ ! » En conséquence, selon Philippe Capart, leurs œuvres sont moins didactiques et morales que celles de leurs aînés. Luc Courtois confirme qu'après la Deuxième Guerre mondiale en Belgique, les mouvements de jeunesse catholique perdent du terrain devant « l'accroissement du bien-être [qui]

1377 *Ibid.*, p. 227.

1378 Sylvette Giet, « Lisette, un illustré entre tradition et modernité (1937-1939) » dans Thierry Crépin et Françoise Hache-Bissette (eds.), *Les presses enfantines chrétiennes au xxe siècle [actes du colloque d'Arras, décembre 2004]*, Arras, Artois presses université, 2008, p. 84.

1379 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé, op. cit.*, p. 46.

1380 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe, op. cit.*, p. 38.

multiplie les activités éducatives et les loisirs, et les met en compétition avec d'autres activités attractives », tandis que la « démocratisation de la société », à la fois culturelle et scolaire, entraîne une remise en question de la spécialisation catholique¹³⁸¹.

De manière plus intergénérationnelle cette fois, la camaraderie et la formation d'un groupe comptent autant que la bonne conduite individuelle : pas un illustré qui ne met en scène des groupes d'amis qui, à l'instar de la Patrouille des Castors dans *Spirou*, représentent de manière idéalisée la communauté de lecteurs. Ce dernier récit, créé par Mitacq, cherche à porter les valeurs du scoutisme ; le jeune dessinateur a d'ailleurs travaillé quelques semaines à l'atelier de Pierre Joubert, le dessinateur attiré des scouts de France, pour se perfectionner. À Dupuis comme au Lombard, l'idéal scout domine, et avec lui des valeurs de courage, de respect de l'autre, d'honneur et d'altruisme qui prennent tout leur sens quand elles sont portées par un collectif. Cette unité est relayée dès le sous-titre de *Cœurs Vaillants*, « À cœur vaillant rien d'impossible ». La devise est illustrée par les belles histoires de Vaillance qui relatent les bonnes actions des jeunes catholiques et lecteurs de l'illustré, qui tous s'exercent à être de « chics chrétiens ».

Pour illustrer ces pages, auxquelles s'adjoint parfois un courrier des lecteurs, apparaissent les personnages créés par Erik, les « Vont d'l'avant », dont la dénomination est transparente. Dans le numéro 20 de l'année 1954, leur détermination à bien faire s'illustre dans une conversation où chacun fait le point sur ses bonnes actions de la semaine ; mais le risque de vantardise est souligné, et évité, par le dernier de la bande qui, plutôt qu'exposer ses bienfaits, quitte la compagnie car il doit aller aider une voisine [ill 39]. Le sujet, quoique classique, est traité visuellement de manière assez moderne : l'aspect vapoureux du gaufrier s'apparente aux codes normalement utilisés pour signifier le rêve, un moyen de faire douter de la



Illustration 39: Erik « Les vont d'l'avant font le point », *Cœurs Vaillants* n°14, 03/04/1965

1381 Luc Courtois, « La presse enfantine et juvénile chrétienne en Belgique » dans Thierry Crépin et Françoise Hache-Bissette (eds.), *Les presses enfantines chrétiennes au xx^e siècle [actes du colloque d'Arras, décembre 2004]*, Arras, Artois presses université, 2008, p. 117.

véracité des bonnes actions telles qu'elles sont reportées. Les émetteurs des paroles sont soit présents devant nous au moment de l'énonciation, soit au moment de l'action, dans une série d'allers-retours entre le passé et le présent du récit qui indique une certaine maîtrise des codes diégétiques. Autodidacte, Érik est connu pour la multiplicité de ses collaborations : il est un des dessinateurs les plus prolifiques du corpus, qui sait parfaitement s'adapter aux exigences des nombreux illustrés pour lesquels il travaille tout en y appliquant les codes de la bande dessinée qu'il pratique en premier lieu. Plus dégourdis et encore moins exemplaires, on peut citer les personnages animés par Noël Gloesner dans *Fripounet et Marisette*, « les indégonflables de Chantavent » : ces braves camarades un peu semblables à la patrouille des Castors ne sont pas exempts de bêtises ; ce qui compte désormais, c'est la camaraderie d'un groupe d'amis soudés, et qui n'en a que plus de courage et d'aventures à vivre.

À *Vaillant*, ce modèle de camaraderie est au cœur de la construction de l'illustré. Créée autour du journal en 1945, l'Union des vaillants et des vaillantes utilise certains signes communs du scoutisme (les foulards, les fanions, un certain protocole et une tenue réglementaire), tout en promouvant un mouvement laïque étroitement lié au PCF. On attend de ces enfants qu'ils aident à vendre leur journal, surtout à ses débuts – malgré l'existence d'une revue propre (*Nous les Vaillants et les Vaillantes* devenue en 1948 *Bâtisseurs d'avenir*). On retrouve des traces de cette camaraderie communiste dans les modèles de conduite proposés par le journal à ses débuts, qui défend d'abord certains idéaux humanistes et anticapitalistes. À ce titre, la série *Les Pionniers de l'espérance* est un cas d'école : ce groupe international qui prône l'émancipation et la révolte face à l'impérialisme réunit un Français, un Russe, une Américaine, une Chinoise et un Martiniquais. De tous les illustrés étudiés, il n'est pas anodin que *Vaillant* soit également celui qui accueille le plus de dessinateurs immigrés, dont une grande partie ont fui l'Espagne franquiste (voir supra, chapitre 1). Au début de l'aventure, le héros français est approché par des « capitalistes sans conscience » qui essayent de l'acheter¹³⁸². Malgré ces valeurs communes,

Pas de « petites filles modèles » chez Vaillant. [...] De Tao le porteur d'eau à Totoche en passant par Robin des bois, qui va même dans sa version dessinée jusqu'à se

1382 Julien Baudry, « L'affrontement des traditions de la science-fiction pour enfants dans la bande dessinée française d'après guerre », *Eidolon*, décembre 2014, no 111.

révolter contre Richard Cœur de Lion une fois celui-ci libéré, on ne rencontre que des rebelles issus des classes sociales modestes¹³⁸³.

Totoche de Jean Tabary laïcise et popularise complètement les groupes de camarades à l'esprit scout présents dans les autres illustrés : le jeune garçon, à la tête d'une bande d'enfants,

démêle des affaires complexes et vient en aide aux plus démunis, prenant pour cela souvent les autorités à contre-pied, sans pour autant se départir d'un humour décalé qui souligne les valeurs essentielles – l'amitié, le courage, mais aussi la « touche Vaillant », la lutte contre l'injustice¹³⁸⁴.

Ces valeurs morales viennent s'ajouter à l'absence de références à la religion et aux États-Unis. Cette absence véhicule certains traits de l'idéologie communiste et la rend aisément décelable¹³⁸⁵. Cette dernière ne trouve pas moins avant tout sa force dans le caractère moderne des récits. La personnalité des auteurs de *Vaillant* explique cette réussite du récit moral, là où les illustrés catholiques sont en perte de vitesse :

en regardant les planches publiées on constate donc bien que, si la rédaction embauchait des auteurs engagés, elle souhaitait avant tout recruter des auteurs talentueux, et aucun auteur n'a jamais témoigné d'une quelconque obligation d'adhésion au PCF pour contribuer à la revue. Il semble simplement que les choses étaient claires, créant par là même une communauté d'esprit et un contexte qui n'avait rien d'innocent, amenant automatiquement les scénarios à une certaine adhésion aux valeurs socialistes¹³⁸⁶.

Vaillant prend donc de l'avance avec ses héros qui, tout en relayant des valeurs morales, n'en sont pas pour autant ni sages ni dévots, rappelant qu'un personnage peut être un modèle sans que son comportement le soit. Noël Gloesner s'était avancé dans cette voie avec *Les Indégonflables*, dans *Fripounet* puis dans *Chouchou*. Mais c'est *Pilote* surtout qui a parfaitement compris la leçon à ses débuts, en proposant dès son premier numéro la lecture des aventures de « P'tit Pat » dessinées par Dagues et scénarisées par Remo Forlani [ill 40]. Cet autre titi parisien, avant de partir à l'assaut du toit de son immeuble,

1383 M. Rannou, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, op. cit., p. 44.

1384 *Ibid.*

1385 *Ibid.*, p. 47-50.

1386 *Ibid.*, p. 20.

claironne qu'« à cœur vaillant rien n'est impossible », interjection dont la valeur de citation est aussi un clin d'œil évident à la concurrence.



Illustration 40: Dagues et Remo Forlani, « P'tit Pat », *Pilote* n°1, 29/10/1959

Dégourdi, aventureux, casse-cou et prompt à aider son prochain, le gamin parisien est le nouveau modèle d'une jeunesse en train de grandir, déjà introduit par Totoche. Là encore, il est le signe d'un changement générationnel qui touche tout autant les producteurs des illustrés que leurs lecteurs ; les dessinateurs de *Pilote*, plus jeunes, moins souvent belges que français et, dans tous les cas, assez éloignés de la culture catholique et scoute, proposent de nouveaux modèles de conduite qui correspondent également à leurs modes de sociabilité. Pour eux comme pour Pat et ses compères des autres illustrés, une nouvelle qualité est en train de supplanter les autres : la curiosité.

5.2.1. « Suggérer plutôt qu'imposer » : cultiver la curiosité

- *La culture scolaire*

Bien que les récits historiques produits dans les illustrés adoptent le plus souvent une démarche biographique à portée morale, ils n'ouvrent pas moins une fenêtre sur la période choisie. D'une manière générale, les illustrés tentent de traiter de façon ludique de thèmes historiques, scientifiques, culturels qui relayent, étendent et diversifient l'apprentissage qui est fait à l'école tout en s'en démarquant. Le conseil de *Tintin* regrette ainsi que la présentation du peintre Hans Holbein dans le n° 12 de 1954 soit « belle mais sévère. Le texte est trop sérieux et il semble qu'on ait eu tort de titrer *Hans Holbein*, ce qui donne à l'article un ton trop pédagogique¹³⁸⁷ ». Il s'agit moins de suppléer au rôle du maître d'école que d'éveiller la curiosité des jeunes lecteurs en leur donnant envie d'apprendre et de découvrir et de compléter le savoir scolaire. Ainsi de la mise en scène promotionnelle de deux garçons bien sages, les héros de Jean Chakir Jim et Jules, dont le

¹³⁸⁷Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 24/03/1954.

dernier, doté de la cravate et du blazer du jeune garçon de bonne famille, peut répondre à la question des mille francs grâce à une histoire complète publiée par *Cœurs Vaillants* sur Monsieur de la Valette [ill 41].



Illustration 41: Jean Chakir, « Les aventures de Jules et Jim », *Cœurs Vaillants* n°23, 06/06/1963

Cet argument est parfois repris par les lecteurs eux-mêmes. La conférence de rédaction de *Tintin* note que leurs correspondants parlent « en termes chaleureux des planches techniques » qui apparaissent dans la nouvelle formule de la rentrée 1953¹³⁸⁸. En reprenant la tradition didactique des publications enfantines, mais sous le signe de l'éveil de la curiosité, ces rubriques ne tiennent donc pas seulement du passage obligé, tant du point de vue de la commission de surveillance que de l'opinion publique, mais font aussi partie du plaisir assumé des lecteurs. Alors que les manuels scolaires ne sont pas encore abondamment illustrés, ces récits apportent un éclairage nouveau aux apprentissages. Par ailleurs, il ne faut pas sous-estimer que les dessinateurs puissent éprouver une certaine satisfaction à installer avec leurs lecteurs cette connivence qui s'appuie également sur leurs propres connaissances de culture générale acquises, ou non, dans le milieu scolaire.

1388 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 27/10/1953.

DE L'HISTOIRE AVANT TOUTE CHOSE

Pilote répond à cette demande dès son premier numéro avec ses « Pilotorama », dossiers documentaires richement illustrés et en couleurs abordant un sujet précis. Ceux-ci appartiennent à des domaines variés qu'il est aisé de ramener aux apprentissages scolaires. Leur titre même joue d'ailleurs sur cette oscillation entre le panorama général qui permet d'apprendre et l'appartenance revendiquée à ce nouveau titre de bandes dessinées. L'histoire y a une place centrale. À ce propos, la carte de France historique en couleurs donnée en cadeau du numéro de Noël de 1965 est exemplaire [ill 42].

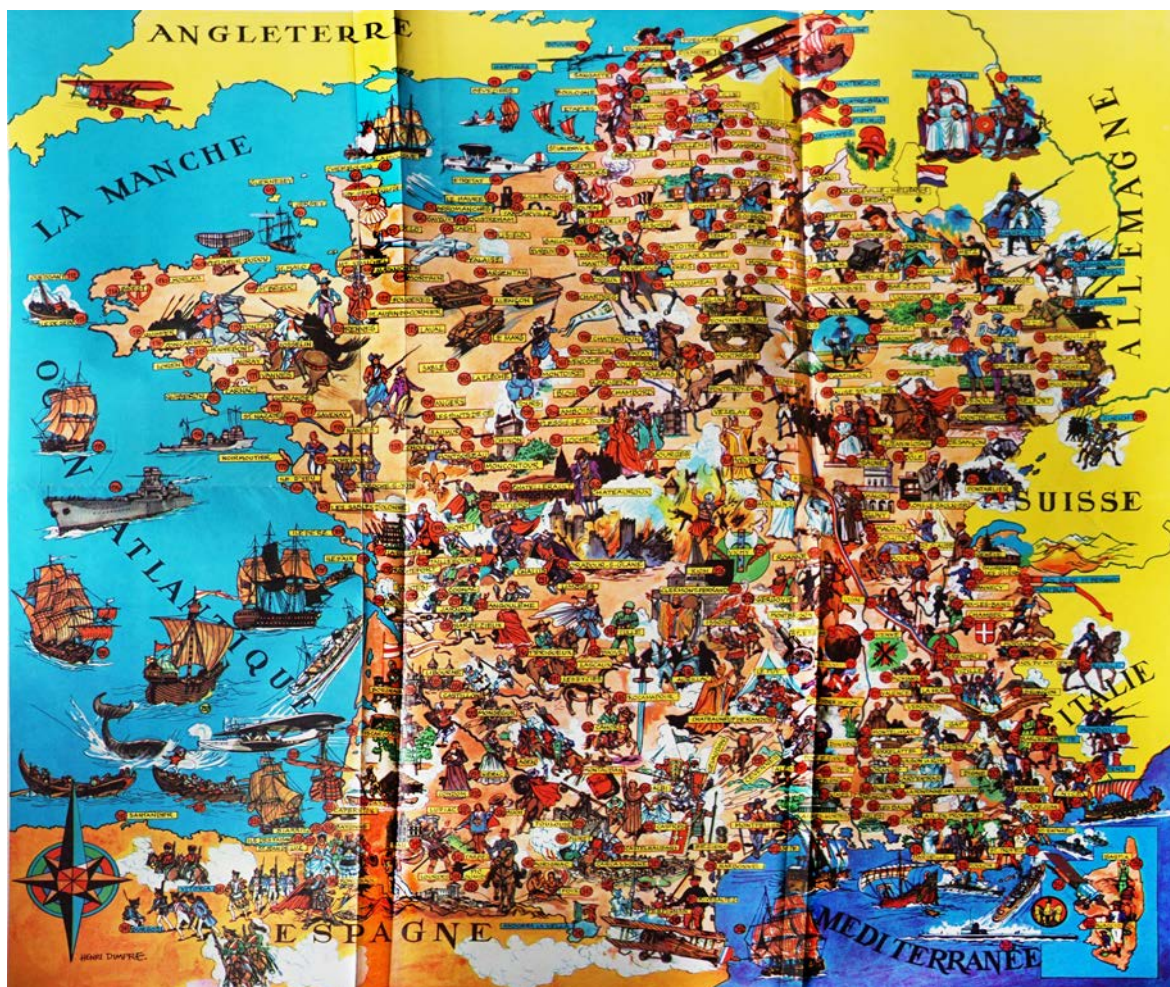


Illustration 42: Jean-Michel Charlier, Jean Devaux et Henri Dimpre, « La carte de l'histoire de France » *Pilote* n°322, 16/12/1965

Elle a été établie par Jean Devaux, Jean-Michel Charlier et Henri Dimpre, ce dernier ayant illustré par ailleurs de nombreux manuels d'histoire, notamment pour la maison d'édition Nathan. Ceci explique qu'il se voit octroyer la mention de « meilleur spécialiste » de l'histoire de France, une caution de la scientificité de cet objet à la fois récréatif et instructif, donc un bel exemple du « ludique » des années 1960. Le choix de

couleurs vives et d'une représentation dynamique, où les événements comme les personnes sont en mouvement, correspondent à ce souci ludique.

Dans son éditorial, la rédaction de *Pilote* présente cette carte à la fois comme une « surprise », un cadeau « exceptionnel » et comme un objet « utile » qui « servira pendant toute la durée [des] études » et que l'on peut même afficher dans sa classe : de fait, les programmes scolaires demeurent limités à l'histoire de France jusque dans les années 1950¹³⁸⁹. Chaque ville de la carte est assortie d'une illustration et d'un numéro renvoyant à une légende de 262 dates. Les mers mêmes ne sont pas épargnées, et la rédaction promet la publication prochaine d'une autre carte spécifique à l'histoire de Paris et à la région parisienne depuis la fondation de Lutèce. La légende est en fait celle d'une histoire bataille avant tout centrée sur les grands hommes de France (et jamais les femmes) et leurs exploits : plus des trois-quarts des informations sont liées à la guerre et un quart à des personnalités connues. La légende laisse une place moindre aux informations culturelles, par exemple l'école des Druides à Autun et au Gerbier du Jonc en 200 AC, intérêt qui trouve peut-être son origine dans la publication d'*Astérix et Obélix*. Leur sont préférés les progrès scientifiques et techniques qui rythment la chronologie, depuis les batailles menées avec des navires, puis des avions jusqu'à la construction du complexe atomique de Pierrelatte en 1960. La légende résume la Seconde Guerre mondiale à ses batailles et n'évoque pas le progrès social : à la mention des jacqueries, on préfère la naissance de d'Artagnan. En privilégiant ainsi les événements remarquables et biographiques, les rédacteurs s'assurent que les lecteurs pourront jouer avec leurs connaissances et replacer les événements, d'autant que l'ensemble ne se lit que dans le sens de la légende vers la carte, les numéros n'ayant de sens que géographiquement. Très surchargé, cet exploit illustratif n'en reste pas moins un peu difficile à lire.

Les choix didactiques de la carte ne sont pas étrangers aux programmes scolaires, qui, en 1945, spécifient pour le cours élémentaire que « l'histoire sera réduite à des récits simples et concrets consacrés aux grandes figures et aux épisodes les plus marquants de notre vie nationale¹³⁹⁰ » et pour le cours moyen qu'il « s'agit surtout d'évoquer de manière concrète et frappante la vie des Français aux principales périodes de notre histoire¹³⁹¹ ». On retrouve une trame générale qui consiste en une énumération des faits

1389 Patrick Garcia et Jean Leduc, « Seconde Guerre mondiale et décennie d'après-guerre continuité » dans *L'enseignement de l'Histoire en France*, Paris, A. Colin, 2016, p. 169-189.

1390 BO n° 52, 1945, p. 3 486, cité dans *Ibid.*, p. 176.

1391 Qui sont les suivantes : « L'homme préhistorique. La Gaule, les invasions et la période franque. La France du 10e au 15e siècle. Inventions et découvertes. Renaissance et Réforme. L'absolutisme. La Révolution et l'Empire. La France de la Charte au suffrage universel. Napoléon III et la guerre de 1870.

marquants de l'histoire de la nation, ce qui rejoint les récits édifiants portés par les héros nationaux. Comprendre le récit national, c'est aussi comprendre et légitimer la construction de son territoire et de ses frontières, depuis le royaume de Clovis jusqu'aux frontières de l'empire carolingien : depuis le XIX^e siècle et Michelet, puis Lavis, l'enseignement de l'histoire et de la géographie ont permis de construire le roman national. Depuis l'école de la III^e République, la carte de France permet en effet d'éveiller la conscience nationale et d'ériger le territoire en patrie.

Par ailleurs, les choix des auteurs permettent également d'éclairer ou de reprendre les univers mis en scène dans les histoires imaginaires du périodique, qui participent ainsi elles aussi à un éclairage « concret et frappant » de la vie des Français par le biais de l'anecdote dessinée. La carte elle-même peut faire songer à la représentation géographique de la France véhiculée depuis 1877 dans *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno (en réalité Augustine Fouillée), un ouvrage étudié dans les classes et vendu jusqu'en 1972 et parodié par Goscinny et Uderzo dans *Astérix et le Tour de Gaule* (1963). Les épisodes choisis sur la carte reprennent les principaux récits, romancés ou non, qui façonnent l'univers imaginaire des lecteurs de *Pilote*, des exploits religieux et militaires du Moyen-Âge aux progrès techniques du XX^e siècle, en passant par les découvertes des Lumières, la Révolution française et Napoléon. Dans la carte comme dans ces récits, ce sont avant tout le bas Moyen-Âge et l'époque moderne qui sont représentés. Inversement, la Première Guerre mondiale est presque entièrement résumée à la bataille de Verdun et à l'armistice de Rethondes. Cette ellipse temporelle rappelle le reproche fait par le Conseil de *Tintin* à une histoire complète se situant pendant cette guerre qui aurait perdu « aujourd'hui beaucoup de son intérêt¹³⁹² ». De manière surprenante, le général de Gaulle n'est pas évoqué, non plus que la croix de Lorraine représentée : alors président de la République, peut-être a-t-il perdu son prestige de sauveur de la France ? Quant à l'histoire internationale, de même qu'elle n'est pas étudiée avant le secondaire, elle n'a pas vraiment sa place au sein de l'illustré. Il n'est d'ailleurs pas plus question des territoires français d'outre-mer, ni des interactions internationales, à l'instar des recommandations des programmes scolaires. En 1967 cependant, dans un supplément intitulé *Le petit Pilote illustré*, l'hebdomadaire propose aux lecteurs une carte mondiale des

La 3^e République, la Grande Guerre. La France actuelle, Occupation et Libération. ». Toutes ces périodes ne sont pas reprises dans les illustrés toutefois, *BO n° 52*, 1945, p. 3 488, dans *ibid.*, p. 379.
1392 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 24/11/1953.

« grands itinéraires des héros de *Pilote* » qui représente une carte de France et une carte du monde : les héros français voyagent malgré tout à l'étranger¹³⁹³.

À l'instar des « Pilotorama », les illustrés disposent tous de rubriques dédiées au savoir en général, qui reposent le plus souvent sur une figure médiatrice : le Fureteur et l'Oncle Paul à *Spirou*, les pages de l'Oncle Tom ou les pages « Ici et Ailleurs » à *Vaillant* et l'Onc' Léon du *Journal de Mickey*. Bien qu'adoptant très souvent un point de départ historique, les sujets abordés sont vastes, tant qu'ils s'inscrivent dans le cadre de la culture scolaire, c'est-à-dire une culture commune transmise par l'école dans le cadre de la scolarité obligatoire. Dans le cas des lecteurs français, cette dernière correspond d'autant plus à une culture nationale *a minima* qui peut agir comme signe de reconnaissance que les programmes sont identiques à l'échelle nationale. Cela est moins vrai en Belgique, où le double système d'écoles confessionnelles et laïques et l'organisation décentralisée des communes empêche l'identité des apprentissages scolaires. Cette particularité laisse plus de place à des idéologies spécifiques, plus effacées en France. La page du jeudi du *Peuple*, le journal socialiste belge, consacre ainsi pendant un an une série narrante en bande dessinée l'histoire des travailleurs, leurs révoltes et leurs progrès sociaux, proposant ainsi aux enfants, sous le trait de Suzanne André, une relecture chronologique d'un récit qui n'est plus national, mais international et populaire. Dans l'ensemble, le fait que les mêmes périodes historiques soient mises en avant dans *Tintin* comme dans *Spirou*, avec une attention particulière portée au Moyen-Âge ; le fait également que le conseil de *Tintin* insiste sur la nécessité d'un éclairage sur l'histoire de la Belgique, allant jusqu'à proposer une page d'histoire belge dans la nouvelle formule de 1955¹³⁹⁴, semblent indiquer qu'existe malgré tout un territoire commun d'apprentissage. Ces récits sont donc inscrits dans une idéologie scolaire, celle d'une culture commune nécessaire à la construction et la légitimation de la nation. Ils ne sont d'ailleurs pas absents des publications adultes et participent du même processus, qui s'appuie sur les connaissances que les auteurs sont en mesure de partager. C'est ainsi que Cardon à *L'Humanité Dimanche* se retrouve en charge des illustrations historiques :

J'ai donc fait des grandes illustrations, des pages entières de dessin historique sur Bonaparte, Vercingétorix, sur ces sujets-là, avec un texte d'historienne, une chartiste, très compétente. Là ça m'a permis de faire mes gammes en dessin, il a fallu

1393 Auteur inconnu, « Les grands itinéraires des héros de *Pilote* », *Pilote* n° 385, 09/03/1967.

1394 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 12/04/1955.

que je visite les musées, les bibliothèques, que je trouve des documents, que je dessine non plus des dessins rigolo, mais du classique. Comme j'avais fait les Beaux-Arts, je savais ce qu'était le corps d'un être humain il suffisait que je l'habille en costume d'époque¹³⁹⁵.

Tout en s'appuyant sur les compétences classiques acquises pendant sa formation, le dessinateur est encore en apprentissage tant du point de vue du dessin que de la culture historique. Il est donc d'autant plus en position de transmettre le savoir de l'historienne qu'il illustre qu'il est le premier bénéficiaire de cette médiation du savoir scolaire par l'image. Se retrouve par ailleurs dans cet exemple individuel le souci progressiste de l'éducation populaire porté par l'hebdomadaire communiste, qui fait appel à des universitaires à cette fin. Ce souci concerne autant les lecteurs que Jacques Cardon lui-même, fils de marin et ancien ouvrier qui explique : « le monde ouvrier importait beaucoup pour moi parce que j'avais été ouvrier, donc je suis allé voir à l'*Humanité dimanche*, en me disant que j'allais m'adresser à mes copains de l'arsenal¹³⁹⁶ ».

CULTURE COMMUNE OU CULTURE DE LA RÉPÉTITION ?

Malgré la place première accordée à l'histoire, tous les sujets sont abordés, des sciences naturelles à la littérature, et viennent compléter les connaissances scolaires, voire éveiller des intérêts nouveaux. Si nombreux sont ces encarts pédagogiques dans les illustrés qu'on en vient à leur soupçonner une fonction de « remplissage ». Cette hypothèse est d'autant plus plausible qu'il s'agit là d'un sûr moyen de plaire aux censeurs. Ce type de commandes étant connu des dessinateurs, elles étaient par ailleurs plus rapidement exécutées. Jijé le regrette d'ailleurs :

C'est dommage de gaspiller de tels sujets. Prenez l'Oncle Paul. S'il était bien fait, ce serait une mine extraordinaire de connaissances. [...]. Mais c'était fait d'une manière abominable, dès qu'un jeune dessinateur débarquait, on lui mettait un Oncle Paul dans les pattes pour voir ce qu'il savait faire¹³⁹⁷.

1395 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

1396 *Ibid.*

1397 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 39, janvier 1979, p. 13.

Difficile alors d'éviter le caractère répétitif, en particulier quand il s'agit d'informations biographiques ; les vies d'Henri IV et de Charles le Téméraire se succèdent et finissent par toutes se ressembler. Le genre biographique devient alors souvent le signe d'une difficulté pour les producteurs à renouveler le mode d'apprentissage scolaire, un travers qui touche particulièrement les sujets artistiques et littéraires. Au conseil de *Tintin*,



Illustration 43: Alain d'Orange, « Les grands écrivains : Jules Verne », *Vaillant n°405*, 15/02/1953

Hergé note l'échec de sa formule « Un écrivain, un livre » : elle présente en effet le risque de reléguer la culture littéraire au seul récit biographique. Hergé propose de repenser la formule « à titre d'essai, comme celle du Fureteur de *Spirou*¹³⁹⁸ ». Plutôt que de traiter un sujet de manière statique, le Fureteur répond à une question d'un lecteur et joue le rôle de médiateur qui se lance parfois dans le petit reportage. Une telle formule semble toutefois difficile à adopter pour les sujets littéraires, d'autant que ceux-ci sont traités en reprenant les cadres d'enseignement de la littérature posés par le manuel de Lagarde et Michard utilisé au lycée. Ces derniers transmettent avant tout une succession de grands noms et de citations à connaître par cœur, sans grand changement depuis le plan d'études de 1902, qui rendait obligatoire dès la sixième « lecture, explication, et récitation d'auteurs français¹³⁹⁹ ». Il faut en effet attendre les années soixante pour que la discipline littéraire connaisse une vraie réforme en France, en lien avec l'émergence d'une culture de lettres modernes¹⁴⁰⁰.

1398 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 16/06/1954.

1399 Décret du 31 mai 1902, relatif au plan d'études secondaires, cité dans M.-F. Bishop, « Éclairage historique sur une discipline plurielle », art. cit.

1400 C. Cardon-Quint, « Professeur de lettres ou professeur de français ? Les enjeux pédagogiques de la mise en place du cursus de lettres modernes (1946-1959) », art. cit, p. 145-147.

Cette sorte de mise en page statique est commune aux autres illustrés. Elle est reprise par exemple dans la rubrique « les Grands Écrivains » de *Vaillant*, où de simples vignettes légendées permettent de raconter brièvement la vie des auteurs. À *Vaillant*, ces rubriques biographiques sont souvent réalisées par Alain d'Orange qui s'est spécialisé dans ce genre jusqu'à en oublier, parfois, son potentiel d'innovation diégétique. En présentant Jules Verne, le maquettiste ne se soucie même pas d'aménager un semblant de suspense, et avant même d'arriver à la vignette illustrant l'attentat contre lui en 1886, l'annonce dans la légende précédente, dans une phrase qui d'ailleurs est coupée par la mise en page [ill 43]. Dix ans plus tard, François Villon est présenté dans *Cœurs Vaillants* avec un peu plus de modernité : après avoir donné son épitaphe à lire, c'est un « pauvre poète » auquel il est possible de s'identifier. C'est un de ses compagnons ribauds qui en fait le récit, après une introduction biographique qui permet de rétablir la chronologie générale, sans gâcher le déroulement du récit en images¹⁴⁰¹. Sans perdre de vue la contextualisation historique nécessaire, l'article est suivi d'une mise au point sur les bourgeois, artisans et paysans dans la France du XV^e siècle, dessinée par C. Tavad.

Toutefois, c'est plutôt dans les publications adultes, à l'instar de *L'Humanité* et de *France Soir*, que ces romanciers classiques sont vraiment à l'honneur, puisque ce sont leurs récits qui sont repris dans des bandes horizontales ou verticales, ou en romans feuilletons illustrés au lavis. À l'époque, les romans illustrés sont présents dans de nombreux quotidiens : romans populaires – c'est-à-dire appréciés par le plus grand nombre – ils ont souvent un cadre historique très marqué. Alexandre Dumas, Victor Hugo ou Eugène Sue ont ainsi les faveurs de ces publications. Ils participent à la propagation d'une culture littéraire et historique commune bien au-delà du temps de l'école et de l'enfance. Les dessinateurs, souvent confrontés à ce type de commandes, sont les premiers acteurs de ce qui peut être perçu comme un travail de vulgarisation. Tout du moins doivent-ils maîtriser le corpus littéraire dont ils ont la charge et le rendre compréhensible et attractif auprès du public.

En traitant des sujets scolaires, ces rubriques reprennent bien souvent des modalités d'expression scientifiques qui ont pu être déjà introduites à l'école. Ainsi Pif se livre-t-il dans *Vaillant* à une enquête sur les animaux inconnus qui permet de donner un aperçu des techniques scientifiques d'acquisition des savoirs (il s'est « rendu à la bibliothèque » avant qu'une « dépêche » ne lui arrive de Wellington et lui permette de

¹⁴⁰¹ Pascal et Guy Hempay, « Villon, le pauvre poète », *Cœurs Vaillants* n° 19, 09/05/1963.

conter une « expédition scientifique »), même si la prise de parole du héros d'Arnal apporte une forte distance humoristique¹⁴⁰². Dans un numéro de *Spirou*, un documentaire sur le monde animal maritime s'accompagne quant à lui d'un index avec en caractères majuscules les sujets qui ont été illustrés¹⁴⁰³. De manière plus ludique, *Spirou* propose en avril 1968, un cahier central fait de fiches informatives à découper, qui peuvent aussi être perçues comme des fiches de révision. Certaines concernent l'armée romaine, d'autres le volcanisme, etc. Leurs textes sont un bon indicateur d'une simplicité énonciative qui a pour but d'éveiller la curiosité sans complexifier les sujets, et que les dessinateurs comme les rédacteurs ont dû apprendre à manier. Ainsi, apprend-on de la violette qu'elle « fait songer immédiatement à des images de ciel bleu, de soleil, d'eau pure et de papillons en vol » – ce qui n'a rien d'un fait scientifique – mais également que la marguerite est une « inflorescence », un ensemble de fleurs l'une à côté de l'autre : il s'agit bien de jouer à la frontière entre la science et l'imaginaire afin de demeurer dans une pédagogie incitative, qui a trouvé son équilibre entre la leçon et l'anecdote, et qui ne peut donc éviter le lieu commun et les assertions générales pourtant bannies des exercices scolaires (« L'homme a toujours eu envie de voler dans les airs »). Toutes ces informations apprises dans les illustrés, les lecteurs peuvent les tester dans les jeux de culture générale qui parsèment le journal et font de la bonne note un enjeu second par rapport au plaisir de reconnaissance. S'installent alors des éléments de langage communs entre les producteurs du journal et ceux qui le lisent, signe que les dessinateurs endossent bien le rôle de passeurs culturels qui « apprennent aux lecteurs à s'exprimer dans l'espace public et à acquérir, de cette façon, le langage qui leur donnera une identité, une histoire et une mémoire¹⁴⁰⁴ ». Ce trait participe de leur spécialisation professionnelle : être dessinateur dans les illustrés pour enfants, c'est moins produire des bandes dessinées que manier ce langage ludique, qui mêle pédagogie et goût de l'aventure.

LES STRATÉGIES DOCUMENTAIRES

Outre le registre du discours, ces rubriques peuvent être l'occasion de développer des stratégies visuelles qui touchent souvent à plusieurs domaines de connaissances simultanés. Cette réflexion sur la valeur de l'image et du texte participe au rôle social endossé par les dessinateurs et, d'une manière générale, par les producteurs des illustrés,

1402 Arnal, éditorial, *Vaillant* n° 405, 15/02/1953.

1403 *Spirou* n° 776, 26/02/1953.

1404 B. Lamizet, « Le miroir culturel : les passeurs », art. cit, p. 170.

qui « façonnent les formes et les objets qu'ils transmettent et qu'ils diffusent. Ils ne se contentent pas de diffuser, ils portent sur eux un regard, faisant d'eux des objets de savoir et des objets de culture¹⁴⁰⁵ ».

Les sujets liés à l'actualité permettent d'acter ce principe. En 1959, *Bernadette* consacre ainsi un récit complet de trois pages à la construction du canal de Suez qui, tout en permettant de situer géographiquement un espace dont il a été beaucoup question au moment de la crise égyptienne de 1956 est aussi l'occasion de peindre un environnement moyen-oriental exotique [ill 44]. Les cartes illustratives sont en fait quasiment systématiques dans ce genre de récit, souvent également accompagnées de schémas, « l'équivalent graphique du discours didactique¹⁴⁰⁶ ».

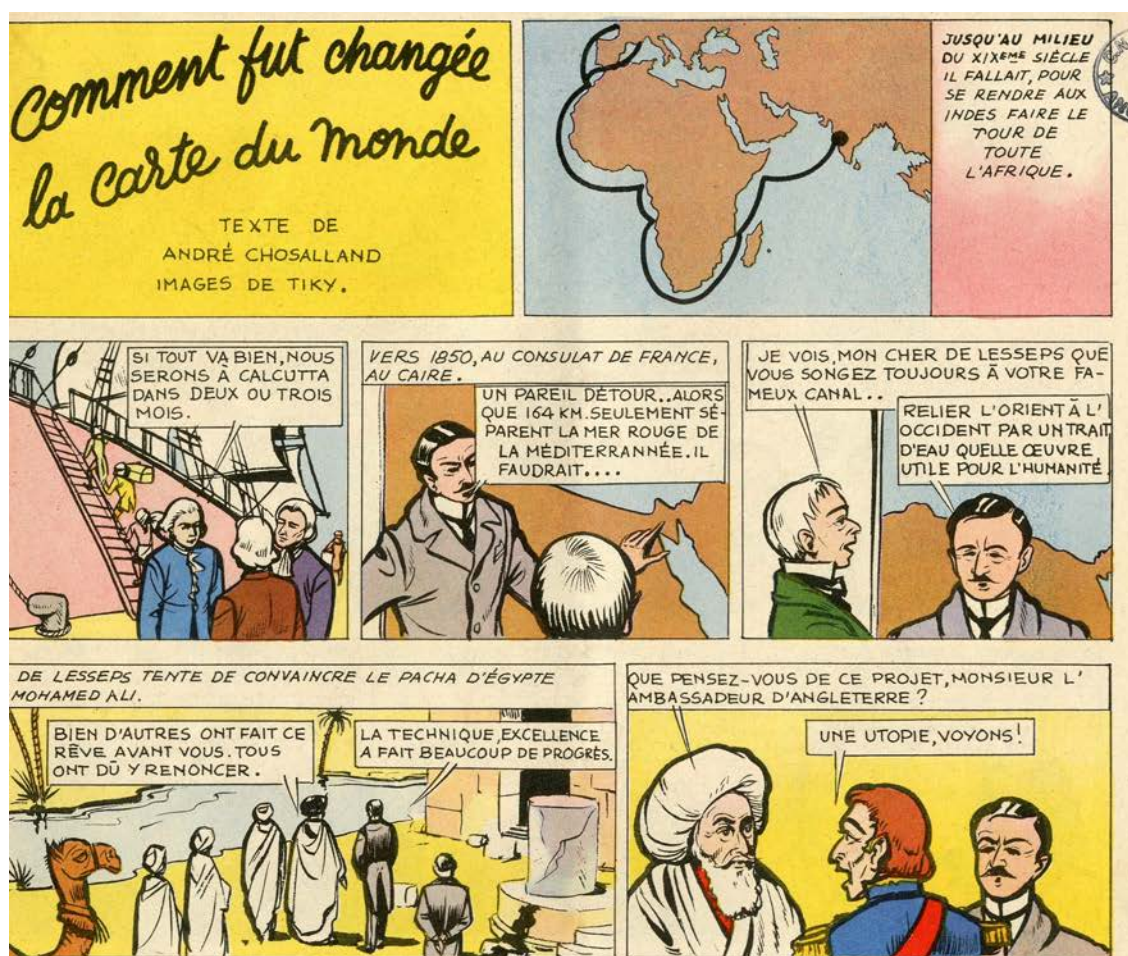


Illustration 44: Auteur inconnu, « Comment fut changée la carte du monde », *Bernadette* n°178, 22/11/1959

1405 *Ibid.*, p. 175.

1406 J. Baudry, « L'affrontement des traditions de la science-fiction pour enfants dans la bande dessinée française d'après guerre », art. cit.

Ces pages, quoique moins modernes dans le trait de dessin, sont comparables à celle d'un numéro de *Pilote* qui s'intéresse aux temples d'Abou Simbel, qui risquent d'être détruits par le barrage d'Assouan [ill 45]. La carte présente en début d'article permet de faire le lien entre cet élément de l'actualité (le barrage et la zone inondée, les frontières des pays actuels) et sa géographie historique, avec l'ancien cours du Nil. S'ensuit une leçon d'histoire sur les travaux de Ramsès II, où la précision est poussée jusqu'à présenter les outils des tailleurs de pierre. Alors que, dans le cas du canal de Suez, il s'agit d'un récit dessiné, ce documentaire de *Pilote* nous montre que le dessin peut venir expliciter, voire ajouter des informations à un texte documentaire un peu dense. Dans un cas, c'est une histoire qui est racontée et une atmosphère que l'on retrouve ; dans l'autre, la visée didactique se rapproche plus de pages encyclopédiques.

D'une manière générale, l'équilibre recherché entre les parts d'image et de texte est primordial, comme s'en inquiètent les conseillers de *Tintin* à plusieurs reprises : « il apparaît que le journal est trop vite lu. Pas assez de texte, et trop d'images¹⁴⁰⁷ ». Ce sont peut-être *Les histoires de l'Oncle Paul* qui réussissent le mieux à trouver l'équilibre entre ces deux techniques. Ainsi, dans le cadre d'une série sur l'invention des différentes armes guerrières, une des histoires, scénarisée par Joly et dessinée par les frères Willy et Yves Groux, est-elle consacrée à la fois à l'invention de la pétarde et à la prise de Cahors par le futur Henri IV [ill 46]. Le récit peut alors alterner entre le déroulé historique des événements (qui n'est d'ailleurs pas dénué de romantisme, car il s'agit de pouvoir payer la dette de la future reine Margot), avec des plongées en grand angle sur le mouvement des troupes à cheval et à pied, et un certain nombre de pauses qui, ainsi ménagées, permettent de transmettre plus d'informations que le simple récit historique.



Illustration 45: Alexandre Devaux, « *Pilotorama : Abou Simbel* », *Pilote*, 02/03/1967

1407 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 14/09/1954.

Plusieurs stratégies sont mises à l'œuvre, incluant des cartes et des commentaires savants en marge de l'image (le nombre d'hommes et la manière dont ils se déploient par exemple), parfois encore explicités par des astérisques décrivant les armes défensives et leur utilisation. Le récit ne s'arrête pas pour autant, et l'éternuement d'un soldat permet de plonger le lecteur dans le moment décrit, tout en ajoutant une surprise comique ménagée par cette manifestation corporelle inattendue : on pense peu aux étternuements des soldats du XVI^e siècle, ni à leurs conséquences négatives sur le déroulement d'une opération militaire.

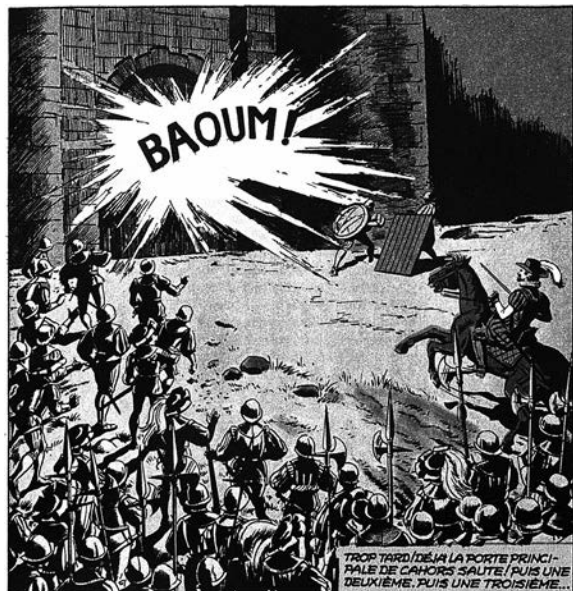
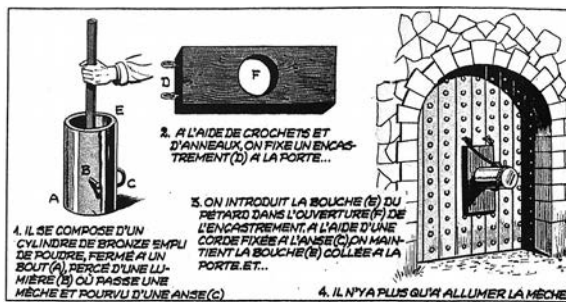


Illustration 46: Willy et Yves Groux et Octave Joly, « En avant pétardiers », Spirou n°1238, 04/01/1962

D'autres formes de pauses sont plus explicites, et l'on passe alors de la carte au schéma, comme c'est le cas pour la pétarde, où les différentes étapes du fonctionnement et de l'installation du canon sont explicitées. La fonction de « pause » de cette image est d'autant plus évidente que le récit stimule ensuite tous les sens pour reprendre le récit, montrant et simulant le son de l'explosion dont le lecteur a désormais parfaitement compris l'origine, et dont il envisage donc plus aisément l'impact.

- *Une culture scientifique et technique masculine*

Ce dernier exemple n'en est qu'un parmi des dizaines de récits et pages documentaires techniques et scientifiques. Certes, Maël Rannou perçoit particulièrement cette promotion de la science dans *Vaillant*, où l'éveil de l'esprit scientifique est un signe du progrès humain¹⁴⁰⁸, mais ce sont en vérité des sujets que l'on retrouve dans chaque illustré. À ce titre, ils sont le reflet des débats relatifs à l'enseignement technique après la Libération en France et du succès de celui-ci en Belgique depuis le début du xx^e siècle, succès qui s'accélère après-guerre¹⁴⁰⁹. Ces débats s'inscrivent

dans un discours plus général de modernisation de la culture secondaire qui, placé sous l'étendard des « humanités modernes », voire des « humanités scientifiques », rencontre les discours sur la nécessaire modernisation économique et industrielle du pays¹⁴¹⁰.

Les dessinateurs s'inscrivent parfaitement dans cette dynamique de progrès technique et industriel. D'une part, dans le corpus étudié, non seulement représentent-ils avant tout les classes moyennes et supérieures libérales et urbaines, mais dix-neuf d'entre eux sont des enfants d'ingénieurs, une profession justement inscrite dans le cadre de la modernisation industrielle. Par ailleurs, ils ont pour la plupart fait des études d'arts appliqués, y compris au sein des écoles des Beaux-Arts, un cursus qui les prépare à travailler dans un univers technique et industriel. Leurs études spécialisées sont en fait les prémices de l'évolution des programmes scolaires communs. En France comme en Belgique pendant le premier xx^e siècle il fallait d'abord être inscrit dans des filières spécifiques pour suivre des cours de technologie. À partir de la Loi organique de l'enseignement technique votée en 1953 en Belgique, l'enseignement technique est

1408 M. Rannou, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, op. cit., p. 41.

1409 D. Grootaers, « L'enseignement technique et professionnel masculin en Belgique », art. cit.

1410 Renaud d'Enfert et Pierre Kahn, *En attendant la réforme : disciplines scolaires et politiques éducatives sous la Quatrième République*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2010, p. 12.

finallement intégré au sein de l'enseignement secondaire général¹⁴¹¹. La technologie fait quant à elle son entrée au collège français en 1962 dans les classes de quatrième et de troisième. Apparaissent également les premiers travaux scientifiques expérimentaux dans les sections modernes, alors que la leçon de choses, depuis Ferry, était surtout dévolue jusque-là à l'observation¹⁴¹². D'une manière générale, François Baluteau note une nette progression des sciences dans le socle scolaire. Il regroupe ainsi la plupart des disciplines en trois ensembles : les « langues » (français, langues anciennes, langues vivantes), la « société » (histoire, géographie, éducation civique) et les « sciences » (mathématiques, sciences naturelles, physique, chimie). Selon ses calculs, les pourcentages relatifs d'horaires des « langues » passent de 66 % en 1926 à 50 % en 1977, les « sciences » augmentent de 18 % en 1926 à 32 % en 1977, tandis que les disciplines de la « société » restent stables, de 16 à 18 %¹⁴¹³. Ce succès grandissant des disciplines scientifiques s'illustre parfaitement dans les illustrés.

UNE CULTURE MASCULINE

En France, les cours de technologie sont d'abord réservés aux garçons, les filles recevant des cours d'économie domestique. De la même manière, la place laissée aux sujets techniques dans les illustrés tend à faire de ces derniers les diffuseurs d'une culture qui s'apparenterait, du point de vue de la construction des genres, à une culture de garçons¹⁴¹⁴. Cette culture serait donc plus aisément portée par des auteurs que par des autrices, bien qu'une dessinatrice comme Liliane Funcken n'en devienne pas moins, face à la demande de son éditeur, une spécialiste des armées. Il serait possible de lire dans la partition genrée de ces illustrés les prémises des conclusions de l'enquête sur les loisirs de l'enfance menée dans les années 2000 et portant sur la prégnance de la polarisation sexuée « qui associe de façon stéréotypée les garçons au sport et aux jeux vidéo et les filles aux pratiques artistiques, [...] à l'écoute de radio ou à la tenue régulière d'un journal intime¹⁴¹⁵ ».

Ainsi, dans le numéro 1238 de *Spirou* daté du 4 janvier 1962, le lecteur peut d'abord actualiser ses connaissances en aéromodélisme en prévision d'une histoire de Michel et

1411 D. Grootaers, « L'enseignement technique et professionnel masculin en Belgique », art. cit, p. 771.

1412 R. d'Enfert et P. Kahn, *Le temps des réformes*, op. cit., p. 10.

1413 François Baluteau, *Les savoirs au collège : discours officiels et discours critiques sur la pédagogie du secondaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

1414 Christine Détrez et Claire Piluso, *La culture scientifique, une culture au masculin ?*, s.l., Ministère de la Culture – DEPS, 2014.

1415 Sylvie Octobre et al., « Dis-moi qui tu es, je te dirai ce que tu fais. La part du genre et de l'origine sociale dans le choix des loisirs », *Questions de culture*, septembre 2014, p. 99-152.

Thierry ; se plonger ensuite dans un épisode guerrier des *Timour* se situant à l'époque viking, puis, avec la patrouille des Castors rencontrer un vieil inventeur qui mit au point un carburant pour avions ; et après avoir tout appris sur la technique des pétardes d'Henri IV avec l'Oncle Paul, découvrir la Volkswagen 1500 avec Starter et se documenter sur l'exotique serval dans une double page illustrée à l'aquarelle et au lavis. Bref, ce numéro condense l'ensemble des sujets habituellement traités dans ce type d'illustrés, qui touchent sans beaucoup d'exceptions aux stéréotypes de la construction genrée. On peut y voir l'indice de la mise en place, dans les lignes éditoriales des illustrés, d'une « vision essentialiste du genre qui affecte des qualités différentes aux garçons et aux filles et aux activités qu'ils choisissent ou que les parents choisissent pour eux¹⁴¹⁶. » De fait, ces informations sont rarement présentes dans les illustrés pour fillettes, et ne concernent par ailleurs jamais de discours ou de parcours féminins : *Mireille* seul donne à lire régulièrement des biographies de grandes sportives et femmes de science.

Seule source d'information scientifique qui soit mixte, et qui apparaît d'ailleurs comme plus enfantine, le monde de la faune et de la flore. Mais là où, dans *Bernadette* ou *Lisette*, il s'agit le plus souvent d'aquarelles d'animaux, les illustrés généralistes et pour garçons sont plus enclins à accompagner ces images d'explication, voire d'enquêtes. Le conseil hebdomadaire de *Tintin* note cet engouement pour les reportages animaliers :

À la suite d'une demande de lecteurs, Mr van Willeghem propose de publier prochainement une variété centrale, abondamment illustrée, sur les races de chiens. Mr Hergé suggère de son côté de présenter une ou deux variétés sur des oiseaux de chez nous¹⁴¹⁷.

La correspondance de Casterman avec ses auteurs dans les mêmes années confirme cet intérêt sans cesse renouvelé pour des publications encyclopédiques traitées pour un public enfantin : c'est le cas du travail de Maurice Parent sur la pêche, la chasse, puis la montagne, qui s'appuie sur une importante documentation et une collaboration active avec l'expert en charge d'écrire les textes. Pour l'ouvrage sur la montagne par exemple, il rencontre plusieurs fois Monsieur Gardinier, un « type épatant » qui lui fournit une partie de sa documentation¹⁴¹⁸. En France, l'enseignement des sciences naturelles fait partie du tronc commun de l'enseignement secondaire, fondé avant tout sur l'observation. Dans les rubriques des illustrés, ce ne sont toutefois que la zoologie et la

¹⁴¹⁶ *Ibid.*

¹⁴¹⁷ Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 21/09/1954.

¹⁴¹⁸ Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Parent à Casterman, 22/02/1958 et 29/03/1958.

botanique, voire parfois la géologie, qui sont conservés du programme scolaire : peu de place est faite à l'étude de l'anatomie et de la physiologie humaine.

UNE CULTURE DU PROGRÈS TECHNIQUE

Dans ces rubriques, le rapport avec la culture scolaire n'est pas toujours explicite, comme si les informations techniques justifiaient en elles-mêmes leur propos pédagogique, dans une sorte d'équivalence entre la technicité et la science. En définitive, les éléments de la culture juvénile et masculine sont présentés par ces illustrés comme de potentiels vecteurs de savoir. Quand il est question du sport par exemple, c'est à la fois pour en conter l'histoire et les aspects techniques : *Pilote* commence sa revue du tour de France de l'été 1960 par l'histoire du premier maillot jaune de 1919, l'occasion pour les rédacteurs de décrire et illustrer le passage des cyclistes par une Alsace-Lorraine tout juste libérée, et donc de rappeler des fondamentaux de l'histoire de France¹⁴¹⁹. De la même manière, *Vaillant* inclut le sport dans sa collection d'« images pour tout connaître » où des activités comme l'escalade en montagne sont illustrées et expliquées.

Malgré ces quelques incursions dans le domaine historique, le souci est moins celui d'un vernis culturel commun que d'une inscription dans la culture technique de l'époque et ses avancées fascinantes et extrêmement rapides, en particulier en ce qui concerne l'automobile, l'aviation et l'espace. À ce titre, il faut se rappeler que *Pilote* a été intitulé ainsi en partie pour faire écho à ce métier polysémique qui, s'il fait d'abord penser aux pilotes d'avions et d'automobiles, s'applique aussi aux pilotes maritimes et, plus tard, aux astronautes. La couverture du deuxième numéro du journal lui fait la part belle, puisqu'elle présente un jeune garçon, lecteur de *Pilote* bien entendu, présent dans le cockpit à côté d'un pilote de métier et promet un reportage sur « les secrets de l'aéroport d'Orly¹⁴²⁰ ». À côté des avions, les moteurs et les différentes pièces des automobiles sont disséquées dans chacun des illustrés du corpus, afin d'en faire mieux comprendre le fonctionnement général et les particularités selon les marques. Ces questions de technique automobile sont poussées très loin dans *Spirou*, où Wauters dès 1949, puis Franquin en 1956 et enfin Jidéhem à partir de 1957 (et jusqu'en 1977), signent avec le personnage de Starter une chronique hebdomadaire permettant de découvrir les nouvelles voitures mises sur le marché, les décrivant avec force détails techniques et les comparant les unes aux autres. À côté des voitures, le vélo, qui représente quant à lui le

1419 *Pilote* n° 37, 7/07/1960

1420 *Pilote* n° 2, 5/11/1959.

quotidien des lecteurs, est moins médiatisé même si on rappelle régulièrement comment le réparer et ce dans les illustrés des deux sexes. Ce savoir technique précis n'est plus apporté en complément ou en approfondissement de la culture scolaire, mais en plus de celle-ci, sans avoir d'utilité immédiate, sinon de préparer et de reprendre l'univers d'une partie des histoires mises en scène dans les illustrés, sans compter qu'il s'inscrit probablement dans une forme de sociabilité de groupe.

REPRÉSENTER LE PROGRÈS

Bien que ces sujets techniques soient abordés avec précision, proposant par exemple des coupes de moteur, ils ne sont que très rarement accompagnés de photographies. Jusque dans les années 1960, il s'agit encore d'une question de budget ; mais la rédaction de *Tintin*, par exemple, est très attentive au fait de « suggérer » plutôt qu'« imposer » :

Goujon fait remarquer qu'un dessin propose un visage, tandis qu'une photo l'impose et ne laisse aucune place à l'imagination. D'autre part, en France, une illustration photographique de ce genre revient à 11 000 F. Fr¹⁴²¹.

Il faut que le sujet soit une série d'articles sur la photographie pour que le conseil note que celui-ci « devrait être illustré par des photos plutôt que par des dessins¹⁴²² ». Cette frilosité vis-à-vis de la photographie rejoint celle des manuels scolaires de sciences naturelles¹⁴²³. Les concepteurs de ces derniers jugent encore que les dessins sont plus précis et plus clairs et privilégient donc ce type de représentation. Jusqu'à la fin des années 1960, les dessins pédagogiques font donc partie des débouchés naturels des dessinateurs, et ils s'y exercent également ailleurs que dans les illustrés.

Les éditeurs sont attentifs aux choix de leur sujet : si l'accueil réservé aux planches techniques de *Tintin* à partir de 1953 est très « chaleureux¹⁴²⁴ », le Conseil est néanmoins vigilant aux sujets et représentations choisis. Il constate par exemple que

les dernières planches techniques réalisées par Mr Weinberg (le télescope du Mont Palomar et la télévision) sont, de par leurs sujets mêmes, fort compliquées pour nos jeunes lecteurs. Il convient de ne pas persévérer dans cette voie et de revenir

1421 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 14/09/1954.

1422 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 05/05/1953.

1423 J. Lalouette, « L'illustration des livres de leçons de choses (années 1880-années 1960) », art. cit, p. 87-105.

1424 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 27/10/1953

immédiatement à des domaines plus simples. Trois sujets ont été retenus [...] : coupe d'une caravelle, pompe à essence automatique et appareil photographique du type Reflex¹⁴²⁵.

Simplifiées par leur illustration, les explications techniques doivent pouvoir se comprendre en un coup d'œil et le texte venir appuyer, et non pas complexifier les schémas proposés.

Les « Pilotorama » s'attaquent cependant à des sujets plus compliqués, tablant sur la place (quatre pages) et la qualité de leurs illustrations en couleurs. Toutefois, aux débuts du journal, les légendes respirent mal entre les vignettes, sans mettre en avant les mots clefs du sujet, cherchant encore la formule qui fonctionne. Le « Pilotorama » sur la télévision couleurs montre ces tâtonnements, en traitant un sujet que le Conseil de *Tintin* avait rejeté parce que jugé trop difficile : le dessin un peu loufoque utilise la quadrichromie avec soin pour bien illustrer la décomposition des ondes, en le mettant en scène avec des personnages représentant la culture télévisuelle [ill 47]. Mais l'exposé reste encore très technique et peu intégré aux images, malgré quelques efforts visibles (« l'image ci-dessus illustre ce fait », précise-t-on, ce qui peut paraître un peu superflu) allant jusqu'à une adresse au lecteur, devenu pour l'occasion « futur spectateur » (« vous n'aurez pas à quitter votre fauteuil »).

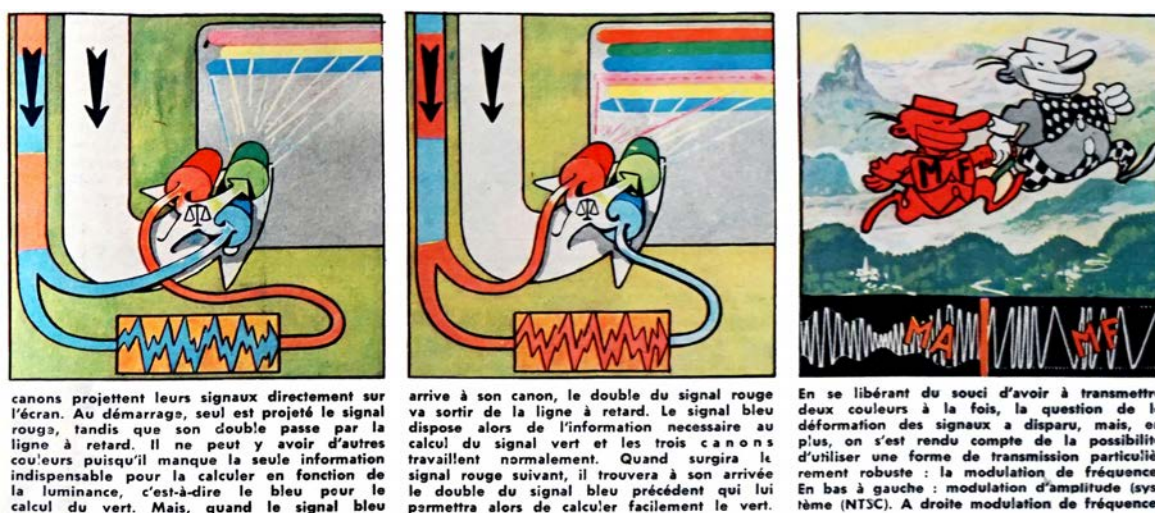


Illustration 47: Murtin, « Dans sept ans une réalité... La télécouleur », *Pilote* n°318, 23/11/1965

Si c'était un défi de s'attaquer à sujet aussi complexe, le plus admirable reste donc peut-être l'utilisation et le déploiement des images à cette fin. Louis Murtin (pseudonyme de

1425 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 05/01/1954.

Lucien Moutard) qui réalise ce reportage est d'ailleurs spécialisé dans ce type de récit : après *Pilote*, il travaille à des illustrés du type de *Sciences et Vie* et pratique également l'illustration des manuels scolaires. Il met donc directement sa formation de peintre et de graveur des Beaux-Arts de Paris au service de la pédagogie. En plus des vignettes, la rédaction a ajouté en première page un autre sujet, représentant un studio de télévision lors d'un direct : le sujet est en fait différent, mais il est aussi nettement plus vivant et moins technique, ancré dans le quotidien. L'alternance entre le registre du didactique et celui du prosaïque devient, à terme, la formule qui explique en grande partie le succès des « Pilotorama ».

Dans *Spirou*, la rubrique du Fureteur cherche également la bonne formule pour rendre son propos compréhensible, encore un peu malhabile lorsqu'il s'agit d'expliquer le fonctionnement du satellite Écho : son texte explicatif vient reprendre et répéter le schéma, en l'éclairant par des comparaisons simples d'accès. À deux reprises, les satellites sont comparés à des « belles étoiles » qui « brillent dans le ciel », tandis que pas moins de trois schémas permettent de comprendre le phénomène, les deux premiers, portant sur la position des satellites dans le ciel et l'orbite du satellite selon le soleil, étant synthétisés dans le dernier, représentant le globe terrestre éclairé ou non par le soleil¹⁴²⁶. Dans des numéros ultérieurs, le Fureteur adopte une esthétique directement inspirée de la bande dessinée, en reprenant les personnages et la typographie, et ne se limitant pas ainsi à l'utilisation du dessin pour des schémas. En 1968, c'est même le Grand Schtroumpf qui est convoqué pour visiter une usine à papier. Sans devenir pour autant une planche de bande dessinée, le sujet est traité sous l'angle du récit plus que de la récitation [ill 48]¹⁴²⁷.



Illustration 48: Pasquiez et Eddy Ryssack, « Le fureteur visite une usine à papier », *Spirou* n°1572, 30/05/1968

1426 Jean-Luc et J-C Pasquiez, « Les satellites écho », *Spirou* n° 1408, 08/04/1965.

1427 Pasquiez et Eddy Ryssack, « Le fureteur visite une usine à papier », *Spirou* n° 1572, 30/05/1968.

La page cherche par ailleurs visiblement un effet comique, en représentant, pour le séchage de la pâte par égouttage, un banal étendoir à linge ou encore un arrosoir pour le pulvérisateur. Là où le vocabulaire scientifique et technique du « Pilotorama » sur la télévision demandait encore beaucoup d'effort au lecteur, chaque objet technique trouve son équivalent dans le vocabulaire quotidien. Il n'y a pas jusqu'à la signature de Peyo, « Johannes Lucas fecit », qui n'est une lecture au second degré de cette planche d'information qui replonge dans l'univers multi-historique de la bande dessinée, renvoyant cette fois à l'univers de Johann et Pirlouit.

- *Le souci de véracité : les débuts du reportage*

Mise en place à la suite de la loi de 1949, la commission paritaire des publications et agences de presse exige que les titres de bande dessinée pour la jeunesse contiennent au maximum 75 % de bande dessinée, et qu'au moins 10 % soient consacrés à des rubriques d'actualité, pourcentage d'ailleurs souvent excédé. *Tintin* reçoit ainsi les faveurs de la Commission grâce à son supplément *Tintin actualités* qui, au début des années 1950, propose avec succès une version enfantine des périodiques d'informations, sans presque aucun dessin. Sylviette Giet note que dès la fin des années 1930, le journal pour fillettes *Lisette* présente également des pages d'actualité, certes « totalement déconnectée[s] de la politique », mais qui vise « à rendre compte de la diversité du monde sous un angle plutôt ludique, et parfois à en exalter la modernité » à l'instar des chroniques d'actualité de la presse féminine¹⁴²⁸. Cet attrait général pour les rubriques rédactionnelles à l'intérieur des illustrés a des conséquences directes sur le travail des dessinateurs, qu'ils participent ou non à l'élaboration du texte qu'ils illustrent. De la même manière que la multiplication des rubriques pédagogiques enrichit et spécialise le vocabulaire graphique du métier, l'intérêt que les censeurs et les pédagogues portent au souci de véracité ancre le métier dans le monde du dessin de reportage ou du dessin d'actualité. Ce trait permet de compléter les tentatives de définition du métier de dessinateur et d'explicitier, au-delà des questions de protection sociale, l'insistance de ceux-ci à se désigner comme des dessinateurs de journaux. Ainsi, quand Paul Lamothe expose sa proposition d'extension de la définition de reporter-dessinateur à celle de dessinateur de journaux, il remarque :

1428 S. Giet, « Lisette, un illustré entre tradition et modernité (1937-1939) », art. cit, p. 81.

les dessinateurs dépourvus de la qualité de reporter, lorsqu'ils apportent régulièrement leur production au journal, contribuent parfois autant et même plus parfois que les auteurs d'articles [...] à l'information, l'instruction, la récréation du public, objet même du journal ; le dessin est évidemment par lui-même un moyen d'exprimer la pensée et, par la voie de la presse, de la diffuser¹⁴²⁹.

Les considérations qui entourent la redéfinition de la profession de dessinateur de journaux pour adultes et de celle pour enfants se rapprochent donc, puisque les dessinateurs peuvent estimer qu'ils exercent dans ces organes le même type de travail, quoique adapté à des publics différents. À la limite, certaines rubriques rédactionnelles des illustrés sont plus éclairantes sur un sujet donné tiré de l'actualité que ne le sont les caricatures des quotidiens.

Dans les illustrés pour enfants, la notion d'« actualité » reste toutefois très floue et moins développée que les rubriques historiques, même si elle se précise lors de la décennie 1960. Les récits comme les rubriques rédactionnelles laissent peu à peu une place au temps contemporain, à l'exemple de la biographie de Jean XXIII dessinée au moment de sa mort [ill 34]. Certaines rubriques sont consacrées depuis le début à une connaissance agrandie du monde qui entoure les lecteurs. C'est le cas de la rubrique de *Vaillant*, « d'Ici et d'ailleurs », qui s'inscrit dans la veine internationaliste du journal et permet de faire le pont entre différentes cultures en présentant côte à côte des anecdotes ayant un point commun, dans un pêle-mêle de dessins et de textes explicatifs qui éveillent la curiosité sans toutefois l'assouvir par des explications complètes. Les autres illustrés présentent aussi, quoique rarement, certains aspects des cultures non-occidentales, comme *Spirou* ou *Tintin* qui montrent comment Noël est célébré dans d'autres pays¹⁴³⁰. Dans ce genre de rubriques, on compte avant tout sur le pouvoir évocateur et illustratif de l'image, sans chercher de solutions de mise en page particulières.

Certains sujets techniques et scientifiques sont également traités en fonction de l'actualité immédiate, qui justifient et appellent ces explications, comme c'était le cas pour les trésors d'Abou Simbel [ill 45], ou dans un numéro de *Cœurs Vaillant* de 1961 du

1429 CCIJP, Paris, dossier de Marie-Madeleine Bourdin, Paul Lamothe au Secrétaire d'État à l'information, 16/04/1956.

1430 Auteur inconnu, « Noël aux quatre coins du monde », *Tintin* n° 113, 21/12/1950 et Mitacq, « Noël dans le monde », *Spirou* n° 816, 03/12/1953.

tunnel sous, ou du pont sur, la Manche¹⁴³¹. Dans ce dernier cas, le titre de la rubrique qui précède celui de cette bande dessinée, « le projet dont on reparle », indique bien comment les rédacteurs s’emparent de l’actualité – la construction d’un tunnel annoncé en 1960, puis le projet d’un pont qui supprime celui-ci en 1961 – pour revenir sur l’histoire de ces différents projets depuis leur première évocation en 1802 sous Napoléon. Dans cette histoire complète, le travail des journalistes est représenté à différentes époques : *Le Times* aurait participé à la peur des Anglais, à la fin du XIX^e siècle, de se voir envahir par la France, tandis que l’annonce de la mise à l’étude d’un projet de pont en 1961 est annoncée à une assemblée réunie de journalistes, dans laquelle il est aisé pour le lecteur d’imaginer que se trouvait au moins le scénariste, Noël Carré, voire l’illustrateur, Michel Braidy. Aux côtés de l’actualité et du métier de dessinateur, le métier de journaliste est souvent évoqué et, quoique toujours rapporté à l’écrit plutôt qu’à l’image, permet au lecteur de mieux cerner l’univers professionnel de création de l’illustré.



Illustration 49: Eddy Paape, « Le coin des petits curieux : Paris en chiffres », *Spirou* n°851, 05/08/1954

Par le terme de reportage, les rédacteurs désignent donc des pages d’information sur un sujet de connaissances actuelles plutôt qu’une technique journalistique d’investigation. De ce point de vue, les reportages s’apparentent souvent à des planches de culture générale technique et scientifique. Toutefois, le choix de ce mot qui vient en supplanter d’autres semble indiquer une évolution du contenu des illustrés vers un contenu plus proche du journal, et donc le signe d’un transfert de compétences d’un type de support à un autre pour l’ensemble des producteurs.

Souvent, le marronnier du passage à l’année nouvelle donne l’occasion aux périodiques de présenter l’actualité de

l’année passée, voire d’effectuer des bilans : bilan de l’actualité politique, scientifique et

1431 Auteur inconnu, « Pont contre tunnel », *Cœurs Vaillants* n° 41, 12/10/1961.

culturelle à la fin de l'année 1959 pour *Pilote*¹⁴³², bilan des progrès techniques pour *Vaillant* au début de l'année 1965 par exemple¹⁴³³.

Les informations chiffrées ont alors la part belle : qu'il s'agisse de « Paris en chiffres¹⁴³⁴ » ou de donner « la parole aux nombres¹⁴³⁵ », les nombres et les images cohabitent bien souvent sur les pages d'information, donnant lieu à des casse-têtes de représentation qui sont un autre indice des possibles stratégies de mise en image. Comment représenter quatre millions de Parisiens, sinon par cette image textuelle et visuelle, illustrée par des Parisiens en rang et une carte de France indiquant la distance équivalente, de Paris à Nice : « Si les Parisiens défilaient quatre par quatre, leur procession mesurerait 1 500 km, et durerait 10 jours et 9 nuits » ? De même, évoquer les tonnes de beurre vendues chaque semaine aux Halles ne suffit pas : il faut les peser sur la balance à côté de l'obélisque pour présenter une comparaison éclairante à l'imagination des lecteurs [ill 49]. À la documentation historique, aux schémas et aux cartes, viennent donc s'ajouter des métaphores par l'image qui sont autant de raccourcis nécessaires pour appréhender ce genre de sujet, tout en s'assurant que les chiffres, garants de la véracité, soient bien cités. Par conséquent, la question de la photographie se voit soulevée, mais elle est encore repoussée. Lorsque le Conseil de *Tintin* discute en février 1955 de la nouvelle maquette du journal et de

l'opportunité de publier régulièrement de grands reportages photographiques dans le *Tintin* nouvelle formule de 24 pages. Il aboutit à la conclusion que, d'une manière générale, les grands reportages photographiques ne sont pas souhaitables (étant donné le genre de *Tintin* et la clientèle à laquelle il s'adresse), qu'un dessin médiocre vaut mieux qu'une photographie mais que, néanmoins, on pourrait publier fréquemment de petits reportages sur 3/4 ou 2/3 de pages¹⁴³⁶.

Au contraire, le journal cherche toujours à ne pas paraître trop sérieux, et pour tel reportage, il remarque ainsi que « pour plus de fantaisie, il y aurait eu lieu de présenter le phylactère de la première photo “Bienvenue en Terre d'Adélie” dans un ballon¹⁴³⁷ », cherchant toujours à s'appuyer sur le dessin, et même ici sur l'univers référentiel de la bande dessinée, plutôt que sur les techniques de reportage des journaux d'adulte. En

1432 Non signé, « S'il avait paru dès janvier 1959, *Pilote* vous aurait dit... », *Pilote* n° 8, 17/12/1959.

1433 Juin, « 1964, la science a filé comme une fusée », *Vaillant* n° 1025, 03/01/1965.

1434 Eddy Paape, « Le coin des petits curieux : Paris en chiffres », *Spirou* n° 851, 05/08/1954.

1435 De Neubourg et Gérard Dorville, « La parole est aux nombres », *Vaillant* n° 1034, 07/03/1965.

1436 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 22/02/1955.

1437 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 17/02/1952.

d'autres termes, si le reportage dessiné trouve une partie de ses origines dans le journalisme traditionnel et le dessin politique – notamment parlementaire ou judiciaire – il se développe également à partir des techniques à l'œuvre dans les illustrés et leurs rubriques rédactionnelles. Les reporters-dessinateurs de la génération suivante s'appuient donc sur ces deux traditions dans l'exercice de leur profession.

De ce point de vue, l'arrivée de *Pilote* a changé la donne de manière évidente. Dans le numéro présentant le bilan de l'année 1959, les rédacteurs expliquent qu'ils sont « soucieux de présenter les problèmes et les événements de l'actualité sous un style particulier : ce que nous appelons le style *Pilote*¹⁴³⁸ ». Et d'ajouter, pour éclairer celui-ci : « Au moment de l'arrivée du Général de Gaulle à l'Élysée, nous aurions certainement rêvé d'un « Pilotorama » sur la demeure des Présidents de la République ». Dans ce bilan, il est certes question des records des sportifs français et des progrès astronautiques mondiaux, mais aussi de l'accession de de Gaulle au pouvoir et du nouveau franc Pinay, ainsi que de l'invasion du Tibet par la Chine et de la fuite du Dalai-Lama en Inde, sujets qui n'avaient jusqu'ici aucune presse dans les illustrés. À partir des années 1960, cette page d'actualité réapparaît régulièrement, parfois illustrée par des photographies. C'est d'ailleurs dans *Pilote* que, en 1968, Cabu dessine ses premiers reportages, où il livre ses impressions dessinées dans un style proche du carnet de croquis et de l'immédiateté¹⁴³⁹. D'autres journaux suivent alors cette voie, à l'instar de *Cœurs Vaillants* devenu *J2 Jeunes* en 1963. En 1965, *J2* publie ainsi deux récits de voyages originaux : celui de Georges Fronval aux États-Unis illustré par Gloesner¹⁴⁴⁰ et surtout celui du peintre Braidy au Mexique et aux États-Unis, qui mêle notes de voyage, dessins et photos¹⁴⁴¹. Quant à *Mireille*, son évolution vers un type de magazine adolescent distractif proche du modèle de « Salut les Copains », est flagrante au fil des années. À *Pilote*, le mouvement s'accélère après la réunion houleuse des collaborateurs avec Goscinny en 1968 et celui-ci leur impose à partir d'août de la même année une réunion hebdomadaire pour décider de sujets d'actualité à traiter de manière comique, voire complètement décalée. C'est le cas dans les collages qui se mettent à illustrer ces pages, œuvres de Fred, Reiser, Cabu, Hubuc ou Gébé notamment, où d'anciennes gravures sont redessinées et où légendes et bulles anachroniques

1438 Non signé, « S'il avait paru dès janvier 1959, *Pilote* vous aurait dit... », *Pilote* n° 8, 12/12/1959.

1439 Voir par exemple Cabu, « Lettre d'Antibes-Juan-les-Pins », *Pilote* n° 457, 8/08/1968.

1440 Georges Fronval et Noël Gloesner, « Un Français en Amérique », *Cœurs Vaillants* n° 10 à 16, 11 mars au 29 avril 1965, 1965.

1441 Michel Braidy, « Passeport pour Mexico », *Cœurs Vaillants* n° 18 à 23, 6 mai au 10 juin 1965.

changent le sens du dessin de manière parfois étonnamment sombre pour l'illustré [ill 50]. Ils reprennent ainsi en la détournant au maximum une des techniques déployées par les illustrés pour diffuser des connaissances sans imposer un traitement pédagogique trop évident. Cette approche comique et satirique de l'actualité, déjà à l'œuvre dans *Hara-Kiri*, devient par la suite un trait marquant de journaux dessinés pour adultes – ainsi de *Fluide Glacial* ou de *Charlie Hebdo*. Ces périodiques ne sont pas alors seulement les héritiers de la veine satirique adulte mais également du traitement de l'information proposé par les publications jeunesse.



Illustration 50: Hubuc, « Comment j'ai choisi le plus beau métier du monde : je suis devenu compagnon de Baal », *Pilote* n°462, 09/09/1968

5.2.3. Au-delà de la pédagogie

- *Des récits historiques documentés*

On sait désormais l'importance que représente une documentation de qualité dans le travail des dessinateurs, documentation parfois fournie par la maison d'édition elle-même. Les rédactions restent vigilantes à ce principe, ainsi d'Hergé qui remet en cause jusqu'au scénario d'un récit intitulé « Georges, pilote automatique, qui paraît comporter plusieurs invraisemblances. Mr Fernex est chargé de s'assurer que l'auteur de

ce scénario s'est bien documenté¹⁴⁴² ». Au souci de véracité inhérent aux planches techniques, scientifiques et d'actualité, répond le souci de réalité des récits imaginaires illustrés ou en bandes dessinées. Ce souci de réalité concerne particulièrement les récits historiques, qui intègrent bien souvent des péripéties militaires et techniques. Il se pose toutefois pour l'ensemble des mondes représentés, quel que soit leur caractère imaginaire. Ainsi, Jean-Claude Mézières se souvient des difficultés qu'il rencontra à dessiner les premières pages de *Valérian*, qui lui demandèrent de nouvelles recherches documentaires, auprès de la littérature de science-fiction :

C'était beaucoup de travail et puis, à la première case : « Galaxy, capitale de l'empire terrien »... bon, j'avais envie de dire « on retourne au Moyen-Âge, je vais dessiner Johan et Pirlouit¹⁴⁴³ » !

Sans pouvoir se reposer sur aucune étude quantitative à ce propos, il semble tout de même que les histoires illustrées des années 1950 et 1960, et particulièrement les bandes dessinées, se situent de manière prépondérante à des époques antérieures. Même *Le Journal de Mickey* développe sa propre saga historique, Pierre Fallot et Ténas (puis Pierre Nicolas) mettant en scène à partir de 1952 les pérégrinations de *Mickey à travers les siècles*. C'est aussi le cas pour bon nombre de bandes horizontales et verticales des quotidiens pour adultes, à l'instar du *Crime ne paie pas* publié dans *France-Soir*, et on pourrait être tenté d'y lire un goût renouvelé pour le roman feuilleton, d'aventure ou historique, qui lui aussi convoque de nombreux détails réalistes.

À ce titre, il semble que les périodes les plus représentées soient l'époque médiévale, la conquête du Far-West et la Seconde Guerre mondiale, bien que la carte historique de *Pilote* ait montré un fort intérêt pour la période moderne. En effet, alors que la période médiévale et les croisades relayent un esprit chevaleresque propre au scoutisme, la période moderne permet de mettre en avant des héros populaires. *Vaillant* s'en empare notamment, qui puise au XVII^e et au XVIII^e toute une série d'aventuriers et de révoltés ; mais la geste chevaleresque restant un passage obligé, l'illustré *Vaillant* publie également la fresque d'Yves le Loup, qui a juré fidélité au Roi Arthur. L'univers antique et l'univers préhistorique sont moins présents en termes de fréquence – mais ils sont aussi moins documentés. *Alix*, *Astérix* ou *Rahan* n'en restent pas moins des récits incontournables. Dépassant parfois les programmes scolaires, certains de ces récits se situent au moins en

1442 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 23/06/1953.

1443 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

partie dans des pays étrangers. C'est *Vaillant* qui innove peut-être le plus historiquement avec *Tao, Fils de Chine*, histoire à suivre publiée de 1954 à 1955. Roger Lécureux et Paul Gillon y content les aventures de Tao, un jeune porteur d'eau chinois qui rejoint Mao en 1925. Les illustrés plus classiques, comme *Cœurs Vaillants* ou *Spirou*, situent également leurs histoires dans des paysages exotiques ; mais c'est au cours de pérégrinations de héros occidentaux, à l'instar d'un épisode qui relate la captivité d'Amaury le Chevalier chez les chefs mongols ou de Timour qui doit se défendre contre un raid viking.

Ces récits transmettent une connaissance visuelle de ces époques, de l'architecture aux costumes, en passant par le langage, l'organisation sociale et les paysages. En conséquence, leur aspiration éducative se traduit parfois de manière caricaturale, surtout quand il s'agit de souligner des différences chronologiques ou civilisationnelles.

Ainsi d'« Amaury, le chevalier au blason d'argent » de Guy Mouminoux publié dans *Cœurs*



Illustration 51: Guy Mouminoux, « Amaury le Chevalier au Blason d'argent : l'aigle de Bratislava », *J2 Jeunes* n°41, 13/10/1966.

(les chapeaux) et l'armement semblent vraiment différencier ces derniers des chevaliers ; tous portent d'ailleurs une cotte de maille [ill 51].

Ces représentations stéréotypées sont également de mise dans les westerns, notamment pour mettre en scène les Indiens d'Amérique : leurs costumes, leur attitude, leurs récits sont censés nourrir la curiosité des lecteurs à ce sujet, en allant dans le sens des préjugés de l'époque, véhiculés largement par le cinéma. *Vaillant*, encore une fois, fait figure d'exception : Teddy Ted (Hidalgo et Kamb), tout colon qu'il est, lutte contre la spoliation

des Indiens, et Loup-Noir (Jean Olliver et Kline), mi-Apache mi-Sioux, est le héros de son histoire.

Certains récits vont plus loin dans les potentialités offertes par les récits historiques. Ils se reposent même parfois sur les connaissances que les lecteurs ont pu acquérir par ailleurs, ainsi des différents types d'armements déjà enseigné par l'Oncle Paul.

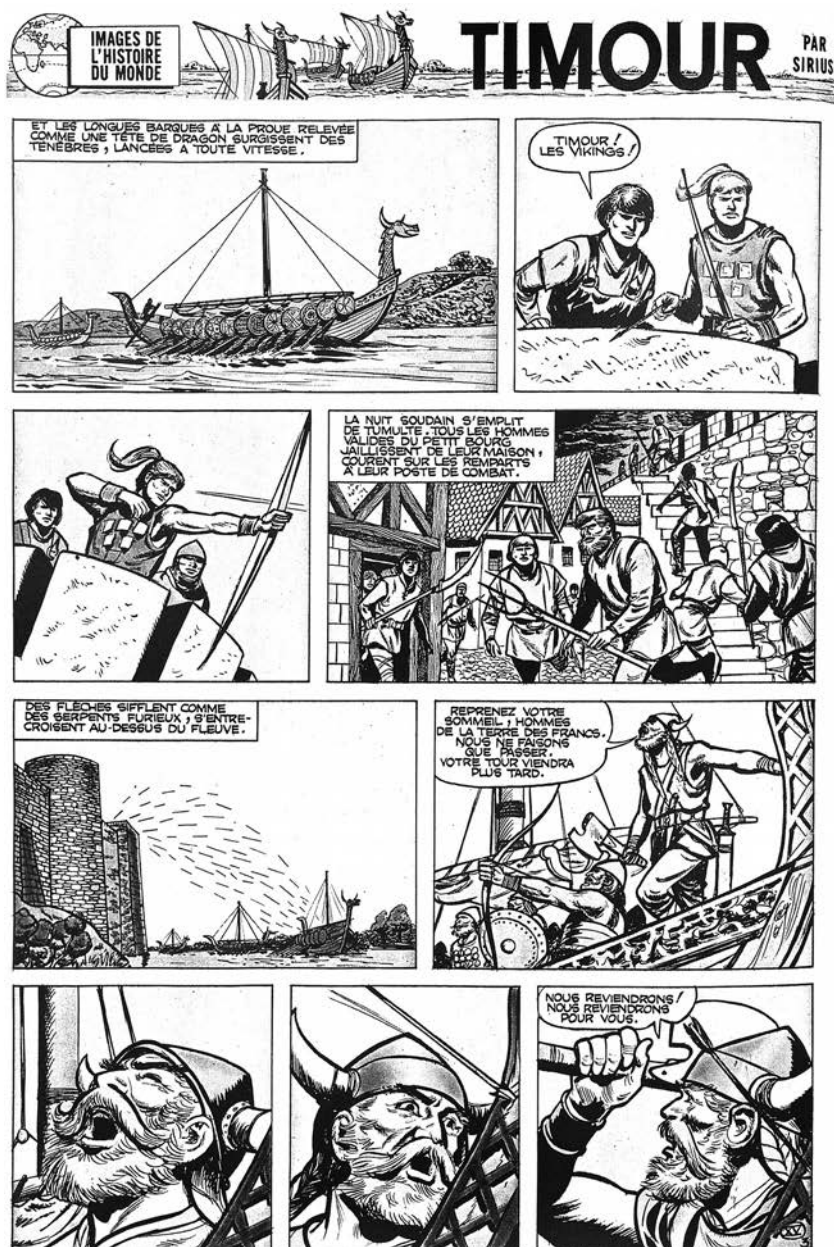


Illustration 52: Sirius, « Timour : alerte sur le fleuve », Spirou n°1238, 04/01/1962

La série des *Timour*, dessinée par Sirius dans *Spirou* entre 1953 et 1970 a ainsi l'ambition de faire voyager les lecteurs dans le temps avec « les images de l'histoire du monde », tout comme la famille Timour traverse les époques. Pour dessiner le raid viking auquel

Ces récits historiques intègrent souvent des éléments d'explication techniques et scientifiques à leurs récits et sous-entendent de la part de leurs lecteurs la connaissance d'un certain vocabulaire. Pour ajouter à l'effet de réel, les auteurs emploient également des expressions idiomatiques, voire étrangères, si les personnages le sont, quitte à les traduire à l'appel d'un astérisque. C'est une technique abondamment utilisée par Goscinny et Uderzo dans *Astérix et Obélix* qui, quand ils utilisent la version latine d'un nom commun ou d'un nom propre, le traduisent par la suite, voire adjoignent une mention « véridique » à certaines anecdotes. Ils donnent ainsi à l'ensemble une touche de vernis culturel qui peut également être utilisé comme argument d'utilité scolaire. Il n'y a pas jusqu'aux citations connues de César et autres proverbes en latin qui ne puissent être traduites et provoquer le rire chez les lecteurs complices capables d'y voir les grossières erreurs d'un latin de cuisine. Cela sous-entend bien sûr plusieurs niveaux de lecture, selon le capital scolaire des lecteurs, mais n'empêche pas moins de se retrouver autour de références communes de la culture classique, ainsi de Vercingétorix jetant ses armes sur les pieds de César, parodiant les représentations des manuels scolaires¹⁴⁴⁵. Nicolas Rouvière relève ainsi trois stéréotypes scolaires récurrents dans ces récits : la représentation du territoire national (notamment la carte de la Gaule), la reddition de Vercingétorix et la paix romaine, devenue dans le récit une paix gauloise¹⁴⁴⁶. On peut même se demander si, pour ces deux auteurs qui sont issus de familles immigrées, il n'y a pas là la trace d'une fascination pour leur culture francophone d'accueil : « il n'est pas anodin de choisir pour thème le mythe gaulois des origines nationales, lorsque l'on souhaite soi-même s'intégrer à la culture française », explique le chercheur¹⁴⁴⁷. Pour ce dernier, ce récit est fait avec le « tissage social des représentations communes, l'imagerie conventionnelle, ce qu'une collectivité dit tout en généralité sur elle-même et ses voisines¹⁴⁴⁸ ». La parodie n'est donc pas seulement littéraire, elle est également visuelle et repose sur le travail du dessinateur. Ainsi du physique de César dont la morgue est accentuée par la courbure de son nez et le caractère émacié de son visage tandis que « le front dégarni, les plis symétriques allant des ailes du nez au bas du visage, le menton volontaire et la glotte proéminente, témoignent d'un effort pour se rapprocher du modèle¹⁴⁴⁹ » : de Suétone à Uderzo, ces récits participent donc à la création

1445 Nicolas Rouvière, *Astérix ou La parodie des identités*, Paris, Flammarion, 2008, p. 37-38.

1446 *Ibid.*, p. 27.

1447 *Ibid.*, p. 13.

1448 *Ibid.*, p. 16.

1449 *Ibid.*, p. 83.

d'un canon scolaire en images. Ils sont alors perçus comme des sources de connaissance en même temps que de divertissement : *Astérix* bénéficie ainsi en 1966 d'une programmation à la télévision scolaire. Interrogé à ce sujet, Goscinny l'explique par le thème de la bande dessinée, « la première leçon d'histoire que les enfants reçoivent » comme par l'engouement des lecteurs, qui « envoient des noms gaulois, phéniciens, grecs¹⁴⁵⁰ » à intégrer au récit et qui ont ainsi trouvé le nom d'Idéfix. L'irrévérence de la parodie se construit dans une filiation avec le livre scolaire et construit (ou reconstruit) une identité commune : elle développe donc deux versants de la culture populaire, son pôle burlesque et son pôle intégrateur, puisque la série « assume les schèmes de représentation partagés¹⁴⁵¹ » :

Somme de références historiques, linguistiques et culturelles, *Astérix* constituerait presque un petit manuel adapté à la modernité des années soixante, soixante-dix et quatre-vingts, récapitulant les connaissances des programmes anciens, dépouillés de leur arrière-plan idéologique et moral¹⁴⁵².

Tout comme N. Rouvière le décèle dans certaines planches d'*Astérix*, parodies des pages de commentaires illustrés du début du siècle, c'est jusque dans la mise en page et le rythme de l'histoire qu'est véhiculé un modèle culturel. Quand Herbert et Delporte s'attellent à raconter « Le Lansquenet », « un conte dans la façon allemande », ils font bien plus que placer le décor du Moyen-Âge allemand ; en respectant l'enluminure, le ton



ancien du récit (« Or ça, il était un jeune garçon »), les couleurs très vives propres au travail des copistes, c'est toute une atmosphère artistique qu'ils réussissent à

rendre [ill 54]. Ce n'est pas seulement la représentation qui importe, mais également la manière dont l'ensemble est présenté aux

1450 « René Goscinny et Albert Uderzo à propos de leur collaboration sur *Astérix* », Au-delà de l'écran, ORTF, 08 mai 1966 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I07233225/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-leur-collaboration-sur-asterix-video.html>, consulté le 17/05/2017.

1451 N. Rouvière, *Astérix ou La parodie des identités*, op. cit., p. 321-322.

1452 *Ibid.*, p. 322.

yeux du lecteur, c'est-à-dire tous les éléments péri-diégétiques. En renouant en 1965, avec la tradition des histoires à vignettes légendées, les auteurs donnent ainsi à appréhender bien plus qu'une aventure, mais également une manière de conter et de dessiner propre à l'époque considérée, confinant au pastiche pédagogique des livres d'époque et rendant peut-être la lecture des textes originaux plus aisée.

- *Des fictions technologiques*

Ce souci de véridicité historique, qui participe à la création d'un bagage culturel général commun pour l'ensemble des lecteurs, est amplifié quand il s'agit de détails techniques. De la même manière que les pages didactiques des journaux concernent bien souvent des sujets scientifiques et techniques qui paraissent s'inscrire dans une culture perçue comme masculine, les héros vivent des aventures qui nécessitent un certain outillage technologique et demandent de comprendre celui-ci. Ces détails sont d'ailleurs souvent absents des histoires généralement moins techniques présentes dans les illustrés pour fillettes. Quoi qu'il en soit, on peut rattacher cette scientificité des récits à la tradition « vernienne » de l'histoire scientifique qui instruit le lecteur sur le fonctionnement du récit pour lui permettre d'y participer. Les récits ménagent à cette fin des moments de « pause » explicative, dont trois cas de figure se présentent dans le numéro 1238 de *Spirou* déjà évoqué.

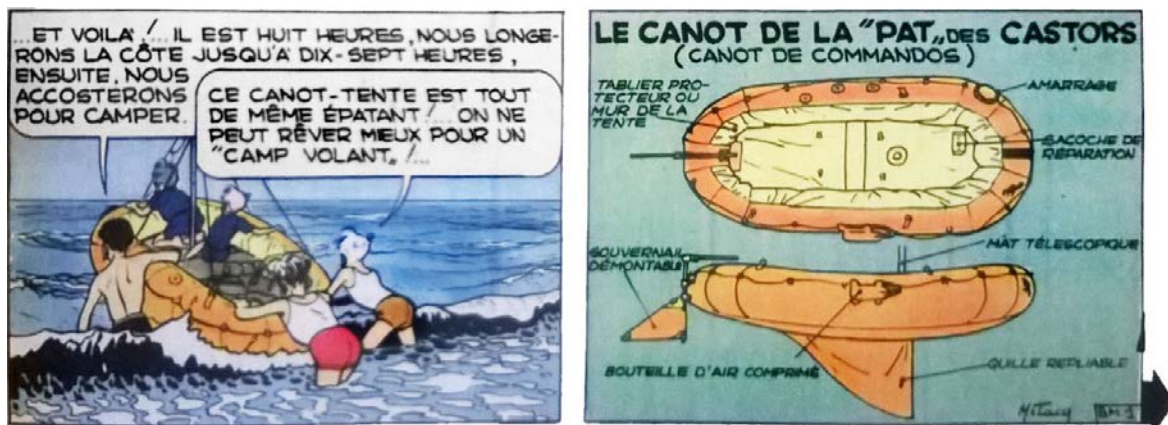


Illustration 55: Mitacq, « La patrouille des Castors : le signe indien », *Spirou* n°1238, 04/01/1962

D'une part, l'annonce du début des aventures de Michel et Thierry, deux passionnés d'aéromodélisme, donne l'occasion à Piroton et Jadoul de présenter quelques spécificités de ce sport, d'en introduire une partie du vocabulaire spécifique et d'expliquer, grâce à un schéma, le fonctionnement de la télécommande : cette explication préliminaire sert le récit et assure une parfaite compréhension des lecteurs. D'autre part, schémas et

explications peuvent aussi être intégrés au récit lui-même, ainsi, quelques pages plus loin, du canot de commandos de la patrouille des castors, qui, grâce à son mât télescopique, sa quille repliable et son gouvernail démontable, peut aussi bien se transformer en tente [ill 55]. Mitacq n'avait pas vraiment besoin d'expliquer aussi précisément comment le canot se transformait et aurait pu compter sur un contrat tacite de suspension d'incrédulité avec le lecteur, ne faisant alors que suggérer le fonctionnement de l'engin et laissant à l'imagination de chacun le soin compléter ces informations. En procédant ainsi, il justifie le récit d'un point de vue technique et introduit un vocabulaire qui correspond parfaitement au caractère débrouillard de la patrouille des castors, et du récit scout en général, qu'il s'agisse de la bouteille d'air comprimé, du mât télescopique, ou des éléments nécessaires à la navigation que sont le gouvernail, l'amarrage, le tablier et la quille. Enfin, les auteurs ne ménagent pas toujours des moments de pause explicative dans le récit¹⁴⁵³ : parfois, l'atmosphère scientifique est simplement relayée par l'utilisation d'un certain vocabulaire dont le pouvoir de suggestion s'applique aussi au dessin, qui n'en paraît que plus technique – à moins qu'il ne confine au merveilleux scientifique. En couverture de ce numéro, le nouvel épisode de *Buck Danny*, traite d'un prototype disparu, qui semble être le principal protagoniste de l'histoire, représenté en couverture mais n'illustrant guère ce que signifie ce mot somme toute peu courant et à l'orthographe compliquée, dont le « y » indique une étymologie ancienne et forcément plus mystérieuse. Dans de nombreux épisodes de *Buck Danny*, Charlier propose également des fiches techniques aéronautiques en dernière case d'une page, selon un modèle repris dans l'épisode de la Patrouille des Castors tout juste étudié. Par ailleurs, ce numéro de *Spirou* ne s'arrête pas là puisque, toujours sur la couverture, s'ouvre un épisode de *Spirou et Fantasio* où les protagonistes sont confrontés à une invention loufoque, une « merveille d'électronique ingénieuse qui [...] permet de faire changer à volonté les couleurs des feux de circulation » : l'imprégnation technique est totale, d'autant plus qu'elle correspond à une fascination technologique générale portée par les médias contemporains.

On l'a dit, le titre donné à *Pilote* n'a rien d'un choix fait à la légère : les avions sont au cœur des préoccupations technologiques présentes dans les fictions des illustrés, que ce soit avec *Buck Danny* mis en scène par Charlier et Hubinon dans *Spirou*, ou avec le

¹⁴⁵³ Une technique qui est par ailleurs reprise dans *Les Shadoks*, au prisme de l'absurde : Jacques Rouxel, leur créateur, les appelait des « épisodes-pause ».

pilote de chasse *Bob Mallard* dans *Vaillant*. Ces récits aéronautiques permettent bien souvent de lier les questions techniques aux conflits historiques, mettant toujours le traitement de la guerre au premier plan. Dans l'extrait choisi [ill 56], Bob Mallard accepte d'entraîner à l'aviation les jeunes de l'aéroclub, mise en abyme de la position du lecteur, qui, quitte à ne pas être l'élève de l'aviateur, peut du moins se projeter dans ce rôle.



Illustration 56: Henry Bourdens et Rémy Bourlès, « Bob Mallard », *Vaillant* n° 170, 09/08/1948

L'épisode est également l'occasion, outre le dessin assez précis d'un avion à réaction réalisé par Bourlès, de présenter le fonctionnement d'une radio et d'introduire une moto, autant d'éléments de la modernité technique largement représentatifs de l'Amérique, mais aussi de l'époque des Trente Glorieuses. Dans le cas de Buck Danny comme de Bob Mallard la nationalité de ces héros compte : bien qu'inventés par des auteurs franco-belges, ils n'en représentent pas moins une modernité technique qui vient d'outre-Atlantique.

L'aviation n'est qu'une étape dans l'ascension technologique mise en scène par les fictions dessinées : les récits d'anticipation et de science-fiction inspirés d'une tradition française et américaine franchissent encore une étape en termes d'appareillage technologique offert à l'imagination des lecteurs. Dans la science-fiction, l'univers technologique développé à partir d'un référentiel ordinaire confronte le spectateur à des

situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un univers imaginé en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques¹⁴⁵⁴.

C'est justement parce que le point de départ reste contemporain que ces récits intègrent des éléments didactiques, comme l'explique Julien Baudry :

même sous influence américaine, la bande dessinée de science-fiction française n'a pas oublié l'intention didactique attachée au genre quand il s'adresse à des enfants, au moins depuis Jules Verne et ses contemporains¹⁴⁵⁵.

Plus encore que dans les autres récits déjà étudiés, schémas, vues en coupes et légendes explicatives viennent « au service d'une explication scientifiquement fantaisiste que les auteurs veulent rendre vraisemblable¹⁴⁵⁶ », fonctionnement observé *a minima* sur le canot de la patrouille des Castors et que l'on peut désormais appliquer au thème de l'exploration spatiale. De la même manière, quand, dans *La planète silencieuse* en 1951, *Sirius envoie son personnage* appelé « l'Épervier bleu » sur la lune, il explique « le principe de « vitesse de libération » qui permet d'échapper à l'attraction terrestre¹⁴⁵⁷ ». On retrouve les mêmes principes explicatifs dans les récits d'anticipation plus connus que sont le voyage d'Alain Cardan dans l'espace en 1957 et, bien entendu, *On a marché sur la lune*. Pour chacune de ces œuvres, on peut noter, en suivant J. Baudry, qu'elles

ont en commun d'être marquées par le refus d'une vision sensationnaliste du voyage spatial et de ses clichés : la rencontre avec des extraterrestres, l'exploration d'une planète exotique à la végétation luxuriante, la dérive vers le récit de guerre¹⁴⁵⁸.

1454 « Science-fiction », Trésor de la langue française informatisé [en ligne]. URL: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, consulté le 01/10/2014.

1455 J. Baudry, « L'affrontement des traditions de la science-fiction pour enfants dans la bande dessinée française d'après guerre », art. cit.

1456 *Ibid.*

1457 Sirius avait déjà envoyé son héros dans l'espace en 1949 dans *Les pirates de la stratosphère*. *L'Épervier bleu* fait partie de ces séries qui s'aventurent épisodiquement dans la science-fiction.

1458 J. Baudry, « L'affrontement des traditions de la science-fiction pour enfants dans la bande dessinée française d'après guerre », art. cit.

- *Scientificité délirante et culture loufoque*

De la même manière que l'humour s'empare progressivement des récits édifiants et scolaires, il ne faut pas sous-estimer le caractère loufoque de ces histoires pour enfants, dans la lignée de « la tradition européenne de la fantaisie scientifique, qui trouve son origine dans les illustrations comiques d'Albert Robida à la fin du XIX^e siècle, [et] perdue dans les bandes dessinées de science-fiction pour enfants¹⁴⁵⁹ ». J. Baudry prend pour exemple le dessinateur Érik, dont on a déjà noté la polyvalence et qui, à travers ses différentes séries (*Le professeur Globule, Docteur Fulminate et professeur Vorax, L'Expédition du Professeur Gromulus*) « développe une gamme de personnages de savants, fous, mégalomanes ou simplement distraits » qui font cohabiter le genre comique et scientifique avec d'autant plus de succès que « l'archétype du savant fou comme figure comique est un des traits distinctifs de la fantaisie scientifique¹⁴⁶⁰ ». Dans le corpus d'illustrés choisis, les aventures de Tonton Eusèbe et de ses machines délirantes, dessinées par Jean Lebert entre 1957 et 1966 pour *Cœurs Vaillants* semblent appuyer tout à fait ce propos [ill 57] ; un oncle qui n'est pas forcément loin, d'ailleurs, de celui de Boris Vian dans la « Java des Bombes Atomiques » (1954).



Illustration 57: Jean Lebert,
« L'Eusébie », *Cœurs Vaillants* n°43,
24/10/1961

1459 Sur la fantaisie scientifique : G. Klein, « Robida l'anticipateur, entre science-fiction et prospective », et A. Lange, « Albert Robida et l'imaginaire des technologies de communication » dans D. Compère (ed.), *Albert Robida, du passé au futur*, Amiens, éditions Encrage, 2006, p.81-87 et 89-116.

1460 J. Baudry, « L'affrontement des traditions de la science-fiction pour enfants dans la bande dessinée française d'après guerre », art. cit.

Le périodique joue sur la corde de la catastrophe scientifique répétée en annonçant « encore une invention de Tonton Eusèbe » en couverture, avant de mettre en scène l'inventeur de « L'Eusébiennne », en grande discussion avec une police routière dépassée par les événements. L'allusion à un « moteur atomique ravitaillé en uranium » demande des notions de compréhension scientifique – mais pour l'appliquer, cette fois, à une voiture dont les pieds se déplient et qui, à force d'être démontée et réparée se transforme...en robot-vache électronique. Malgré son hélice, la vache n'en mugit pas moins, gag supplémentaire qui repose sur le décalage entre le monde technique et celui de la nature. C'est cette technicité fantaisiste-là que l'on retrouve dans un épisode de *Spirou* où l'inventeur Hector a trouvé le moyen de faire changer les feux de la route selon le bon vouloir du conducteur¹⁴⁶¹. La seule explication donnée par Fantasio aux questionnements de *Spirou* était d'expliquer que cela se faisait « par radio ». D'une manière générale, les ondes de cette dernière permettent d'expliquer vaguement bien des mystères scientifiques présentés dans ces pages. En définitive, quand *Franquin*, qui appartient à une génération ancrée dans la modernité, crée Gaston Lagaffe en 1957, il ne fait que reprendre cette scientificité comique dans des histoires qui se situent dans un quotidien réenchânté par les possibilités techniques des objets prosaïques, voire une « guerre contre l'usage normal de la machine, son efficacité bureaucratique » au profit d'une « imagination créative¹⁴⁶² ».

La transposition historique a elle aussi une potentialité comique, parce qu'elle donne au savoir scolaire le goût de la connivence collective. Certaines de ces transpositions sont plus évidentes que d'autres : quand Arnal envoie Placid et Muzo au XIVe siècle, époque médiévale donc bien connue des lecteurs des illustrés, il n'utilise ce paysage grossièrement retravaillé que pour la joie de certains anachronismes : une « petite aile de poulet » grosse comme un bœuf, des billets reconnus par le prévôt de Paris comme l'œuvre de « faux-monnayeurs¹⁴⁶³ ». Il s'agit là d'un référentiel historique restreint. De la même manière, l'univers préhistorique de Saki dessiné par René Hausman et imaginé par Christian Delporte dans *Spirou*, n'est posé là que comme toile de fonds d'aventures qui prennent « les élans et les mammoth, les aurochs et les loups

1461 Franquin, « Spirou et Fantasio, vacances sans histoires », *Spirou* n° 1030, 09/01/1958.

1462 H. Garric, « L'engendrement du gag dans Gaston Lagaffe de Franquin », art. cit, p. 50-51.

1463 *Vaillant* n° 501, 19/12/1954.

[...], les Hommes des rochers » comme décor décrit (mais fort peu dessiné), d'une aventure qui a besoin d'un prétexte pour trouver son potentiel comique¹⁴⁶⁴.

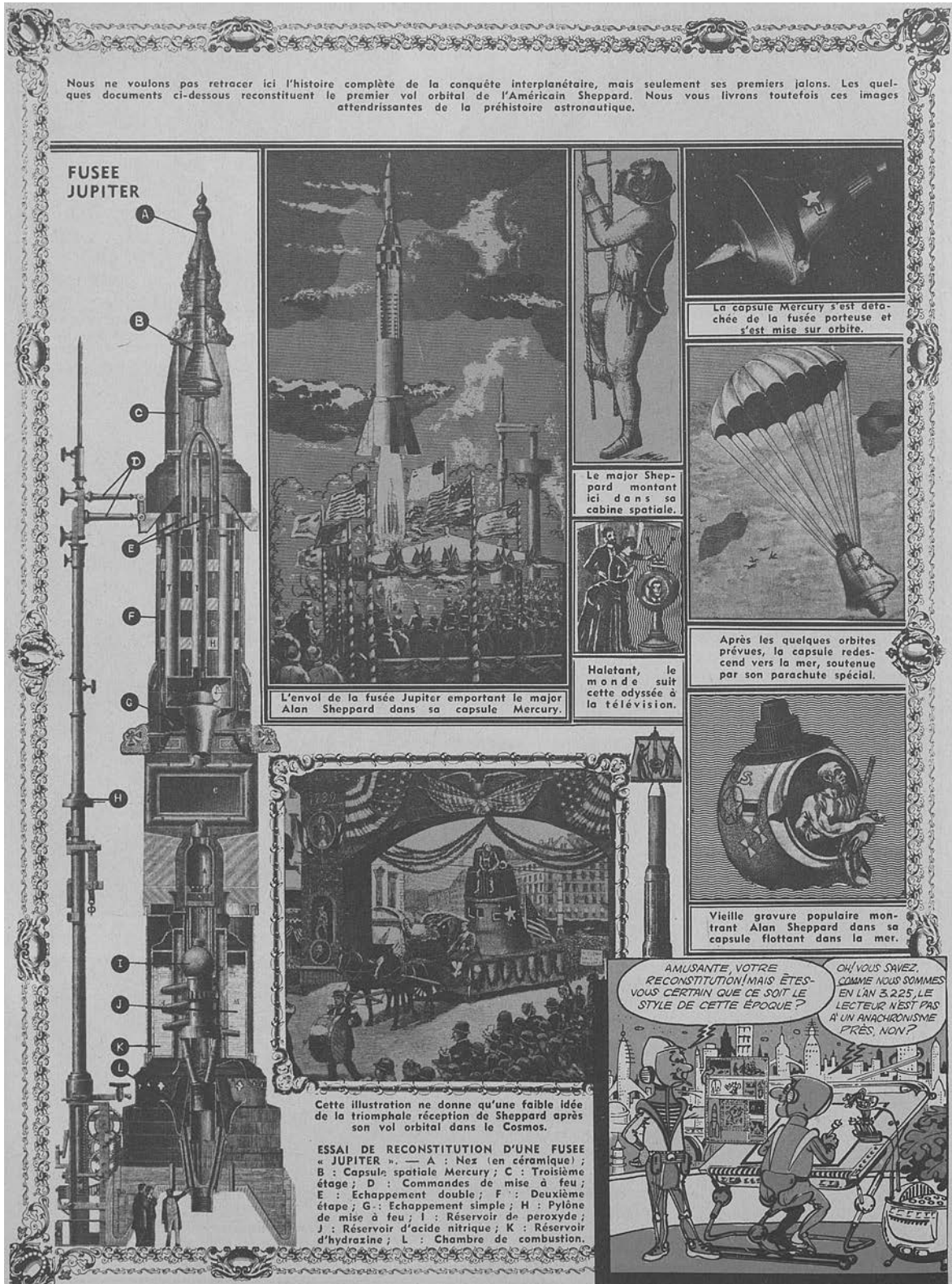


Illustration 58: Jacques Devos, « La conquête de l'espace », Spirou n°1303, 04/04/1963

1464 Spirou, à partir du n° 1030, 09/01/1958 jusqu'au n° 1131 du 17/12/1959.

Or, plus la décennie 1960 avance, plus l'histoire, d'arrière-plan comique dans lequel est transposé le récit devient source comique à part entière. La mise à distance du savoir par l'humour devient donc un des traits du métier de dessinateur, en même temps que l'humour de l'absurde participe au renouveau du dessin. Dans le numéro anniversaire de *Spirou*, Devos, connu plus tard pour des gags hermétiques sans paroles¹⁴⁶⁵ présente ainsi la « conquête de l'espace » à l'aide de gravures du XVIII^e et du XIX^e siècle colorisées en quadrichromie, et donc parfaitement décalées par rapport aux légendes qui lui sont attribuées. Il s'agit là d'un exercice évident de rhétorique absurde, où il est dit d'une gravure représentant probablement une réception de notables américains, qu'elle « ne donne qu'une faible idée de la triomphale réception de Shepard après son vol orbital dans le cosmos » [ill 58]. Au bout de ces trois pages délirantes, qui semblent s'inspirer des collages d'*Hara-Kiri* proches de l'esthétique situationniste et annoncer ceux des actualités de *Pilote*, une légende précise enfin qu'il s'agissait de « reconstituer le premier vol orbital de l'Américain Shepard » (qui date de 1961) grâce à des « images attendrissantes de la préhistoire astronautique ». C'est en effet du point de vue historique que se situe ce récit qui s'éclaire enfin par une dernière case dessinée. On bascule alors dans la science-fiction, puisqu'un dessinateur de l'an 3225, installé dans une combinaison verte à une table de dessin peu différente de celle des années 1960, explique ne pas être « à un anachronisme près ». Intéressante mise en abyme des récits historiques des illustrés qui acceptent de plus en plus de laisser place à la fibre comique pour illustrer des aspects potentiellement didactiques. À terme viennent s'y ajouter les parodies d'œuvres littéraires ou visuelles appartenant au patrimoine collectif dont les jeunes dessinateurs sont friands. D'une manière générale, les dessins publiés dans les illustrés dans les années soixante renouent avec la dérision, la caricature et la parodie, faisant du comique un trait presque constitutif de ce type d'expression dessinée.

Pilote est peut-être l'illustré qui s'empare avec le plus de délectation de la potentialité comique du récit didactique en développant un style potache : dans ses pages, Goscinny, Gotlib, Reiser, Dufranne et d'autres jouent avec les tics caractéristiques des enquêtes en tous genres. Ils trouvent dans la tradition didactique des illustrés un terreau favorable au développement de l'humour de l'absurde qui se développe de manière quantitative et qualitative à la fin des années soixante. À partir de 1967, Reiser et Pouzet proposent ainsi une Histoire de France en 80 gags, qui s'attaque dès le début à

¹⁴⁶⁵Jacques Devos, « Histoire hermétique », *Spirou* n° 1408, 08/04/1965.

l'antienne de « Nos ancêtres les Gaulois ». Ils reprennent ainsi une série de stéréotypes familiers des écoliers comme des lecteurs d'*Astérix et Obélix*, et brouillent la ligne entre la fiction et la réalité scolaire : la tradition du gui cueilli par les druides est enseignée à l'école, mais celle de banquets copieux arrosés de cervoise de Gaulois belliqueux renvoie plus clairement aux gauloiseries, un cliché qui n'est pas absent des manuels scolaires mais qui a été repris et largement développé par Goscinny et Uderzo¹⁴⁶⁶ [ill 59].



Illustration 59: Reiser et Pouzet, « Histoire de France en 80 gags », *Pilote* n°382, 16/02/1967

1466 N. Rouvière, *Astérix ou La parodie des identités*, op. cit., p. 48.

On a bien affaire là à la « revanche du cancre » que décrit T. Groensteen. Même si ce terme ne s'applique pas aux parcours scolaires des dessinateurs, il est vrai que « l'œuvre imitée peut être soumise à toute sorte d'avanies quand le dessinateur se déguise lui-même en enfant joueur, créateur et sans culpabilité¹⁴⁶⁷ ». Encore faut-il maîtriser et apprécier ces références pour pouvoir les parodier et, *in fine*, les transmettre aux lecteurs.

À son tour, Golitb, dans les *Dingodossiers* avec Goscinny, puis seul dans les *Rubriques-à-Brac* à partir de 1968, parodie les reportages animaliers, faisant parfois porter son discours par un « expert » ou l'introduisant d'un « enquêtons » qui place le narrateur en position d'investigateur. C'est ce dernier cas de figure qui l'emporte dans « ... *Et le cercle fut !* », une bande dessinée des *Rubriques-à-Brac* [ill 60]: « Peu de gens savent comment le cercle fut inventé. Moi-même, je ne le sais que depuis hier matin. Je vais, si cela, toutefois, n'est point par trop vous importuner, vous narrer par le menu ce truc-là. ». À cette entrée en matière d'autant moins rigoureuse que le niveau de discours fluctue, s'ajoute l'utilisation d'autres techniques documentaires, comme le recours aux preuves (« les gravures rupestres en font foi », la « reconstitution d'après documents ») et l'appel aux autorités scientifiques (« les savants qui les ont étudiées »). Certes, on peut en conclure, à la suite de T. Groensteen, que se lit là « le rapport d'altérité dans lequel la bande dessinée se tient ordinairement vis-à-vis de la culture officielle », une posture qui débouche « sur une sorte d'infantilisme assumé et revendiqué¹⁴⁶⁸ ». Cependant, ce recours parodique au discours savant nous éclaire aussi sur deux points importants du genre du dessin documentaire : d'une part, « ce n'est guère le sujet qui importe, mais le regard du journaliste » ; d'autre part, « l'humour peut être présent sans pour autant décrédibiliser l'aspect documentaire. [...] Entre l'information et la caricature, les lecteurs savent faire le tri¹⁴⁶⁹ ». Ainsi, dans *Sade raconté aux enfants*, Gotlib précise que « tout ce qui est écrit en italique et souligné est extrait du texte original », en l'occurrence *Le Petit Poucet* de Charles Perrault¹⁴⁷⁰. Et de fait, sous leur caractère jovial et loufoque, ses bandes dessinées participent au partage des savoirs historiques, scientifiques et littéraires. Enfin, en provoquant une connivence avec le lecteur, Gotlib stimule aussi la confrontation de connaissances déjà acquises : dans « ...*Et le cercle fut !* » il donne l'occasion de faire le lien

1467 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 234.

1468 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 234.

1469 Bernard Joubert, « Les reportages de Cabu », 9e Art, janvier 2002, no 7, p. 65-66.

1470 Gotlib, « Sade raconté aux enfants », *Pilote* n° 435, 22/02/1968.

entre la culture scolaire (la préhistoire, le cours de géométrie) et la culture médiatique (Mickey, la télévision).

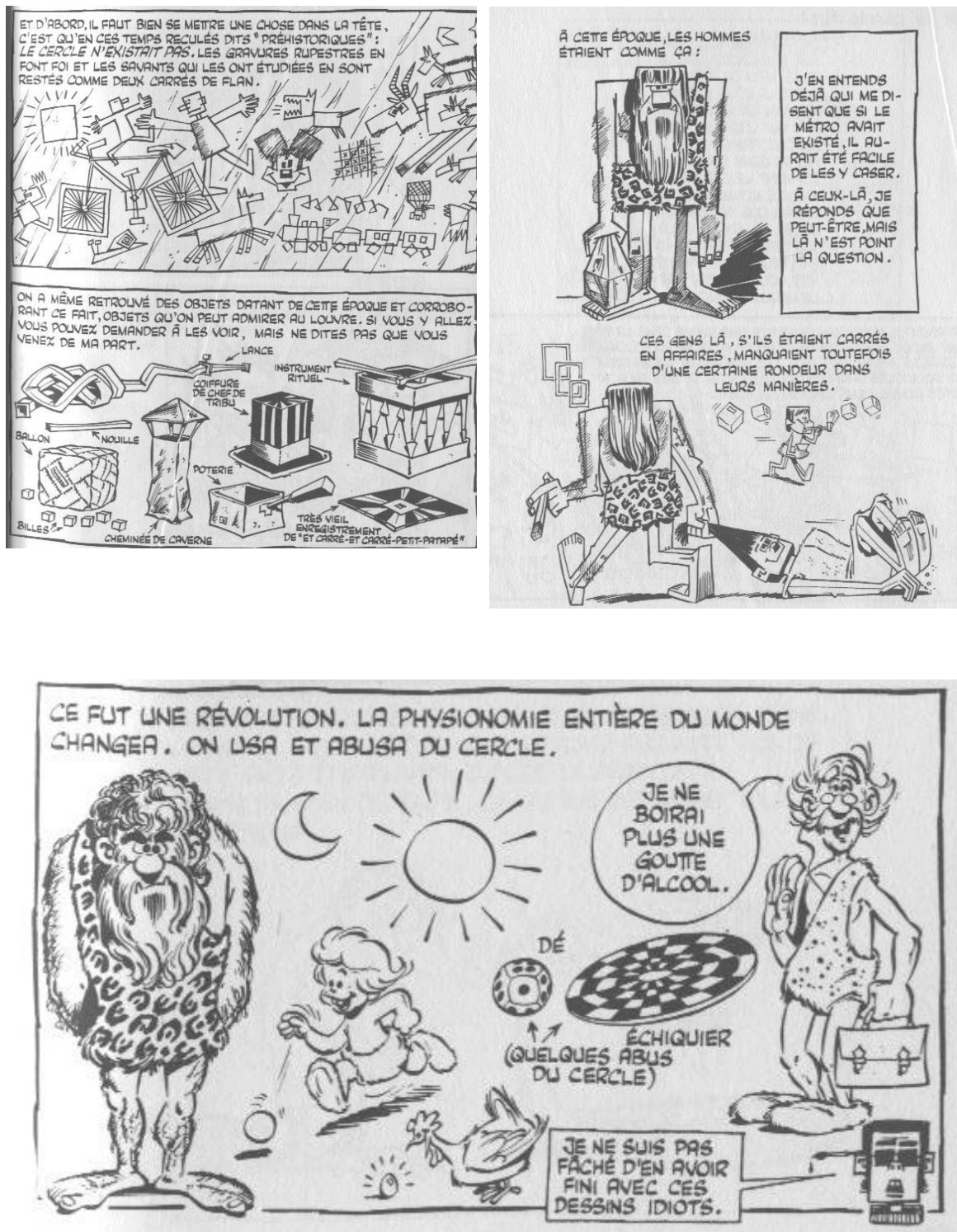


Illustration 60: Gotlib, « Et le cercle fut ! », Pilote n°431, 25/01/1968

La préhistoire a d'ailleurs bonne presse à une époque où Rahan, Tougna et Archibald font concurrence à *Alley Oop* outre-Atlantique : cette dernière série, tout aussi parodique que l'épisode de Gotlib, est publiée par Yvan Delporte dans *Gag de Poche* en 1964. Autant

d'éléments qui annoncent, pour *Pilote* du moins, le traitement humoristique des actualités qui commence à partir de 1968, et qui malgré leur caractère volontairement décalé ne traitent pas moins de sujets d'importance. À ce titre, apparaît en 1968 une planche traitant de l'habitabilité de la terre¹⁴⁷¹. Le sujet est abordé à l'aide d'une carte fantaisiste et d'une citation presque provocante tant elle est vague (« Bientôt, notre terre ne sera plus habitable, disent les savants »). C'est avant tout pour Gébé l'occasion d'un exercice de style à partir des sujets environnementaux (des zones déboisées, la légende conclut à la disparition de la chlorophylle, donc du dentifrice et de ceux qui ont l'haleine fraîche). Pourtant, ce n'en est pas moins un des premiers exemples du souci écologique traité comme un sujet à part entière. Gébé, qui en est l'auteur, a d'ailleurs travaillé à *Hara-Kiri* avec Pierre Fournier, le père de l'écologie politique.

Conclusion de chapitre

Du point de vue des pouvoirs publics, des censeurs, des critiques et de l'opinion publique, les dessinateurs-illustrateurs participent à la culture de masse, alors opposée à la grande culture et perçue de manière négative. Pourtant, en travaillant pour des publications destinées aux enfants ou au plus grand nombre, ils participent à la transmission d'une culture commune dont la base est souvent acquise à l'école ou sur les bancs du catéchisme. À l'origine de ce paradoxe se trouve le pouvoir évocateur de l'image, pouvoir à double tranchant. Dans l'ensemble cependant, les publications étudiées révèlent moins le caractère subversif que didactique du métier de dessinateur, qui s'inscrit à la fois dans la tradition hetzélienne de la pédagogie récréative et dans la demande culturelle et scolaire des Trente Glorieuses, demande renforcée par les exigences de la loi de 49. Ces exigences influencent les trajectoires polyvalentes des dessinateurs du corpus comme le style et le type de narration et d'histoires qu'ils privilégient. Les dessinateurs étudiés répondent d'autant mieux à cette demande que leurs trajectoires sociales et, surtout, scolaires, les inscrivent comme des bénéficiaires de la démocratisation culturelle dont ils deviennent par la suite des médiateurs.

Ce rôle qui leur incombe permet de comprendre la professionnalisation de leur métier et la manière dont celui-ci se définit, dans les années 1950 et 1960, à la fois autour du traitement de l'information et des récits pour la jeunesse, à la fois autour de la bande dessinée et de l'humour de l'absurde. Pour plaire au public comme aux censeurs, les

1471 Gébé, « Bientôt, la terre ne sera plus une planète habitable », *Pilote* n° 467, 17/10/1968.

dessinateurs du corpus développent dans les illustrés un langage graphique qui permet d'allier l'humour au souci de véracité, préfigurant le traitement de l'actualité dessinée des décennies suivantes. Ils sont donc à proprement parler des dessinateurs de journaux pour enfants, à même de réclamer leur carte de presse. Dans le même temps, ils développent avec leurs lecteurs un langage commun qui les place de manière évidente en position de transmetteurs, capables de diffuser un savoir et de faire de cette forme de diffusion un nouvel objet de culture¹⁴⁷² : de journalistes, ils deviennent également médiateurs culturels.

Ils n'endossent toutefois pas ce rôle de la même manière en fonction de leurs goûts personnels et de leurs trajectoires sociale, scolaire et surtout générationnelle. Alors que les « Anciens » et les « Classiques » font plus souvent preuve d'un souci pédagogique et édifiant lié aux valeurs morales dans lesquelles ils ont été éduqués, ce sont plutôt les « Modernes » qui ajoutent au souci de l'information celui de l'actualité et du reportage et à la question du divertissement celle de la satire et de l'humour de l'absurde. Avec ces derniers, la mise à distance du savoir par l'humour devient un des traits du métier de dessinateur, en complément de sa fonction de journaliste. À terme, la transmission culturelle ne passe plus nécessairement par le souci du réel : les dessins s'émancipent alors de la question pédagogique pour transmettre des connaissances qui ne sont pas forcément des savoirs.

1472B. Lamizet, « Le miroir culturel : les passeurs », art. cit, p. 175.

CHAPITRE 6 : DES INTERMÉDIAIRES CULTURELS

Quand il étudie les premières politiques culturelles mises en place par le ministère des Affaires Culturelles de Malraux, Philippe Urfalino note que celles-ci s'appuient sur des « oppositions conceptuelles : culture/éducation, modernité/tradition, culture/divertissement¹⁴⁷³ », où le premier terme de chaque couple correspond aux initiatives du ministère. Au chapitre précédent, on a pu voir que les productions et les parcours des dessinateurs-illustrateurs représentaient plutôt le deuxième terme de chacun de ces couples, alliant éducation et divertissement dans une perspective qui se rapproche avant tout du processus de démocratisation scolaire. Par ailleurs, quoique la génération des « Modernes » (et encore plus des « Jeunes ») se distingue par des productions plus modernes tant du point de vue de l'humour que du trait, la majorité de leurs travaux se voit reprocher une indifférence à l'art contemporain et à l'avant-garde, perpétuant « le règne de la figuration quand la peinture s'en écartait¹⁴⁷⁴ ». De ce point de vue, les modes d'expression dessinée étudiés dans ce travail se situent plutôt du côté de la tradition, tradition d'ailleurs incluse dans les différentes formations artistiques des dessinateurs. L'avant-garde s'entend en effet comme l'ensemble des courants artistiques qui remettent en cause l'académisme hérité du XIX^e siècle et transmis dans les écoles des Beaux-Arts – et qui ne sont pas exempts d'une portée subversive. Dans les années étudiées, les mouvements d'avant-garde se manifestent par des expérimentations autour de l'abstraction, de l'absurde et une remise en cause des lois de la perspective¹⁴⁷⁵.

Jusqu'en 1975, la profession de dessinateur ne reste pas moins définie comme une profession culturelle et l'exclure du paradigme culturel – voire artistique – des années 1950 et 1960 n'aurait guère de sens. Aucun de ces deux termes n'est banni dans le discours des dessinateurs, même s'ils ne font pas de leur rapport à l'art l'enjeu de la pratique de leur métier. Qui plus est, la proximité que les dessinateurs entretiennent avec le journalisme font d'eux des acteurs évidents de ce contexte culturel. Comme le rappelle Roumania Konstantinova, « la transmission de la culture est l'une des fonctions génériques des médias¹⁴⁷⁶ », que ceux-ci annoncent des événements culturels, publient

1473 P. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 380.

1474 T. Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 49.

1475 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

1476 Roumania Konstantinova, « La place de la culture dans la presse quotidienne, l'exemple d'un quotidien bulgare » dans Diana Cooper-Richet et Jean-Yves Mollier (eds.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe, XIX^e et XX^e siècles* ; Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2005,

spécifiquement des œuvres ou se fassent les passeurs de la politique culturelle des pouvoirs publics. Les périodiques sont bien une catégorie de la médiation culturelle et dans ce contexte médiatique, les pages dessinées ont ceci de particulier qu'elles présentent régulièrement des créations sans pour autant les nommer comme telles : dans les pages d'un illustré, la publicité pour un nouveau récit dessiné met rarement en avant la qualité de l'œuvre créée pour elle-même, bien que celle-ci existe en plus de son caractère évocateur, instructif ou ludique¹⁴⁷⁷. La charge culturelle des dessins se situe donc autant dans le message explicite qu'ils véhiculent – comme c'est le cas dans le cadre d'un discours didactique – que dans les informations apportées implicitement par l'image et son traitement. Pour le dire autrement, les lecteurs sont à la fois instruits *par* le dessin et *sur* lui. On retrouve là la distinction que fait Bernard Lamizet entre la présentation d'un objet et sa représentation. Alors que la présentation d'un objet consiste à le mettre en scène dans l'espace public afin d'en permettre une appropriation collective, sa représentation relève de la nécessaire interprétation d'un objet désormais inscrit dans le champ symbolique¹⁴⁷⁸. Les dessinateurs du corpus, en particulier quand ils travaillent à destination du grand public, procèdent bien à ce double travail sur les objets culturels : ils les présentent et les façonnent à la fois.

Le travail des dessinateurs remet donc en cause les oppositions qui guident et soutiennent les premières politiques culturelles : tout en œuvrant de manière éducative et/ou distractive à l'intérieur des illustrés, ils transmettent également les fondements d'une culture visuelle qui oscille entre tradition et modernité au gré de leurs trajectoires. Ces trajectoires sont en effet à la source de l'identité culturelle dont ils sont porteurs et dont ils font comprendre « les réalités qu'elle représente, les conditions historiques et culturelles de son existence [...], ses implications et les références des scènes et des personnages dont elle est faite¹⁴⁷⁹ ». Appartenant à la fois à la scène culturelle et éducative, à la scène journaliste et artistique et à la scène française et internationale, les dessinateurs manient un double langage et passent de l'un à l'autre en faisant apparaître leurs spécificités respectives. Comme le conclut B. Lamizet, « il y a, en ce sens, dans le

p. 161-177.

1477 En d'autres termes, on trouvera rarement l'annonce d'un « chef-d'œuvre du dessin » mais plutôt d'un « nouveau récit d'aventures ». De la même manière, il est inaccoutumé de voir annoncer une « pépite de la littérature enfantine » ou un « roman populaire confinant au sublime », même quand le journal publie un roman feuilleton d'auteurs très reconnus comme Victor Hugo. C'est toujours le contenu et le sens immédiat qui sont mis en avant plutôt que la qualité intrinsèque du style ou que la portée symbolique et artistique de l'œuvre présentée.

1478 B. Lamizet, « Le miroir culturel : les passeurs », art. cit, p. 164-165.

1479 *Ibid.*, p. 168.

rôle des passeurs culturels, quelque chose de la construction d'une identité qu'ils transmettent¹⁴⁸⁰ ». Ce sont ces allers-retours culturels que nous allons étudier dans les productions des dessinateurs et mettre en rapport avec un certain type de trajectoires. Contrairement à la médiation didactique étudiée précédemment, cette médiation culturelle correspond moins à une exigence collective qu'à des parcours individuels ; malgré tout, le contexte culturel des Trente Glorieuses privilégie et encourage ces publications.

6.1. Transmettre l'histoire de l'art

6.1.1. L'art à travers les âges dans les illustrés

- *Une approche didactique de l'art classique*

La formation artistique des dessinateurs implique une bonne connaissance de l'histoire de l'art, parfois très poussée quand ils ont suivi les cursus longs des écoles de beaux-arts ou d'arts appliqués. Puisque leur culture scolaire générale est sans cesse exploitée par ailleurs, on peut s'attendre à ce qu'il en soit de même de leur culture générale artistique – et d'autant plus dans les illustrés, dont le rapport à l'image en fait un lieu idéal pour transmettre des connaissances concernant les arts visuels et leur histoire. En dépit de ces considérations, l'histoire de l'art ne semble pas être abordée plus fréquemment que les autres sujets dans les rubriques didactiques et des parallèles sont rarement établis de manière évidente avec la pratique du dessin – à l'exception de la rubrique « Neuvième Art » de *Spirou*, dont il a déjà été question. Ces pages sont cependant l'occasion de véhiculer certaines idées sur la question de la représentation, éclairant l'esprit dans lequel sont conçues et appréhendées les images des illustrés.

Certaines rubriques proposent ainsi de manière régulière ou épisodique un éclairage sur un courant de l'art, un peintre ou une œuvre d'art. C'est le cas dans *Vaillant* en 1948, où l'Oncle Tom présente tour à tour un peintre de la vallée éthiopienne du Négus, puis l'art grec¹⁴⁸¹. La mascotte du journal prend aussi en charge ces informations dans la rubrique « Pif a entendu et vu pour vous » qui aborde par exemple la figure de Renoir¹⁴⁸² ». Ces récits mêlent style scolaire et style édifiant, en particulier quand ils concernent des figures remarquables, tel ce numéro de *Tintin* daté de 1955 qui fait de Van Gogh un

1480 *Ibid.*, p. 169.

1481 *Vaillant* n° 169, 02/08/1948 ; *Vaillant* n° 185, 29/11/1948.

1482 *Vaillant* n° 633, 28/06/1957.

« peintre au grand cœur¹⁴⁸³ ». Contrairement aux récits historiques qui se cantonnent le plus souvent à des périodes précises de l'histoire franco-belge, ces incursions dans l'histoire de l'art sont plus internationales et s'étalent dans de plus longues périodes dans le temps : ainsi *Tintin* fait-il découvrir l'art précolombien¹⁴⁸⁴ ou l'art musulman¹⁴⁸⁵. Le plus souvent, ces pages sont illustrées uniquement par les productions artistiques dont elles parlent : elles demandent donc un travail de rédaction plus que d'illustration et sont en définitive moins imaginatives en termes de mise en page que ne l'étaient certains récits didactiques étudiés au chapitre précédent.

Dans cette catégorie, on trouve par exemple la rubrique « La belle histoire des arts », parue dans les 55 premiers numéros de *Tintin* entre 1948 et 1949, qui revient sur l'histoire de l'art mondial depuis la Mésopotamie jusqu'à l'Italie du XVII^e siècle. Anonymes, les auteurs se focalisent avant tout sur l'art français et italien, faisant quelques rares excursions aux Pays-Bas, en Espagne et en Allemagne et consacrant à la Joconde, à Michel Ange, Holbein et le Bernin une rubrique chacun. Ces pages sont l'occasion de revenir rapidement sur le contexte historique et de décrire quelques œuvres phares des époques étudiées, sans trop entrer dans le détail toutefois, cherchant moins l'érudition que l'acquisition d'un vernis de culture générale permettant d'approcher les œuvres :

Il serait difficile de vous parler avec quelque détail de l'art roman et de l'art gothique dans le cadre de ces petits entretiens familiaux. Je risquerais de tomber dans la technique pure, sûr moyen de vous faire fuir¹⁴⁸⁶ !

La mention de « petits entretiens familiaux » annonce les causeries proposées par les différents oncles et autres figures tutélaires des illustrés. Sous couvert d'une tonalité généraliste et plaisante, cette rubrique est aussi l'occasion d'imposer les critères esthétiques qui comptent pour la rédaction de *Tintin* à la fin des années 1940. Ainsi apprend-on qu'au XIII^e et au XIV^e siècles :

Le peintre florentin recherche *la vérité du réel* et dans cette voie tous les progrès sont possibles. Le peintre siennois s'intéresse plutôt à la *séduction du réel* et se délecte aux arabesques décoratives. Cet idéal, bien que très séduisant, conduit à une impasse, n'étant pas alimenté par l'infinie variété de la nature¹⁴⁸⁷.

1483 *Tintin* n° 366, 27/10/1955.

1484 *Tintin* n° 552, 21/05/1959.

1485 *Tintin* n° 23, 31/03/1949.

1486 *Tintin* n° 24, 07/04/1949.

1487 *Tintin* n° 34, 16/06/1949.

Il s'agit là d'un lieu commun de l'enseignement de l'art qui a encore grande presse à la fin des années quarante. Le terme de « séduction » est d'ailleurs celui qui est employé par le psychiatre américain Fredric Wertham dans son *Seduction of the Innocent* en 1954, livre qui présente des arguments contre les *comic books* et inspire l'instauration la même année du *Comics Code*, le code de censure adopté par les éditeurs américains. Sans en faire un usage aussi extrême, l'auteur de ces lignes rejoue à travers l'art italien le débat qui occupe les pédagogues, les éditeurs et les auteurs des illustrés au moment du vote de la loi de 1949. En promouvant la « vérité du réel », le discours porté par *Tintin* fait l'éloge des récits réalistes et des rubriques documentaires, un précepte que l'illustré n'a de cesse d'appliquer dans ses pages.

De manière moins austère, le même numéro de *Tintin* propose également une planche sur Brueghel l'Ancien qui, cette fois, est illustrée en couleurs par Willy Vandersteen et ne propose de la main du peintre flamand qu'un autoportrait en médaillon au centre du texte [ill 61]. Vandersteen étant lui-même flamand et ancien élève de l'école des Beaux-Arts d'Anvers, il est peut-être l'auteur des lignes qui accompagnent l'image. Hergé dit d'ailleurs de lui bien plus tard qu'il est le « Brueghel de la bande dessinée¹⁴⁸⁸ ». L'illustration imite une impression sur parchemin médiéval, depuis la couleur et l'usure du papier jusqu'à la typographie utilisée pour le titre. Les illustrations de Vandersteen en revanche, tout en reprenant les thèmes de la vie quotidienne chers à Brueghel, ne s'approchent guère du style du ce dernier. Les personnages en couleurs se détachent sur des décors suggérés en noir et blanc ; malgré un soin évident apporté aux draperies ou à certaines expressions du visage, l'ensemble n'en reste pas moins simplifié, en accord avec le style adopté dans l'hebdomadaire. De fait, la rédaction de *Tintin* demande alors au dessinateur flamand qui débute dans cet illustré des dessins plus lisibles, proches de l'épure de la ligne claire, qui respectent mieux la perspective et les proportions. Il est également encouragé à privilégier les grands récits historiques¹⁴⁸⁹.

1488 N. Sadoul, *Entretiens avec Hergé, op. cit.*

1489 Jean-Louis Lechat, *Le Lombard 1946-1996 : un demi-siècle d'aventures*, (tome 1), Bruxelles, Le Lombard, 1996, cité par Gilles Ratier [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/6068/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-willy-vandersteen-dans-tintin/>, consulté le 25/08/2017.

Connaissez-vous Breughel ?

Set, enfant du peuple, et devenu l'un des plus grands peintres de son époque.



EN ce temps-là, vers 1535, trois brillants souverains régnaient en Europe : Charles-Quint, François I^{er} et Henri VIII. Personne ne songeait au petit paysan campinois à la mine éveillée qui courait les bruyères et les villages de son pays natal et qui, déjà hanté par le démon du dessin, couvrait de graffiti les murs des granges et des maisons. Ce gaïopin s'appelait Pierre Breughel...

Comme la ville l'attirait, dès qu'il en eut l'âge, Pierre se rendit à Anvers. Il y fit la connaissance d'un artiste étonnant, Pierre Coeck. Ne dit-on pas que ce « peintre-reporter », poussé par la soif du pittoresque, s'en fut jusqu'à Constantinople, afin d'assister à la révélation d'un monde inconnu ?... Peu après, le jeune Breughel fut embauché comme apprenti chez le peintre Jérôme Cock qui tenait boutique à l'enseigne des « Quatre Vents », et reçu franc-maître dans la corporation des peintres d'Anvers.

— A moi la vie, à moi les voyages ! se dit-il. Il traversa la France, les yeux grands ouverts pour ne rien perdre du spectacle, puis l'Italie où il visita Rome et Naples et la Sicile !...

Ce diable d'homme s'intéressait peu à l'art (tout au moins à l'art des autres). La vie seule le passionnait. En Italie, il ne vit guère que le paysage. « On eut dit, raconte un de ses amis, qu'au passage des Alpes il avait avalé montagnes et glaciers afin de les rejeter au retour sur le papier. »

Et voici Breughel rentré au pays. Il est devenu une sorte de grand seigneur. Ses amis sont gens nobles ou savants. Il s'est lié avec le peintre italien Giulio Clavio, le prince des miniaturistes, intime du Cardinal Farnèse et de Cosme de Medici, avec Abraham Ortelius, le grand géographe de son temps, avec d'autres encore...

Et il peint. Il peint énormément, avec amour et fidélité.

Il contemple son peuple qui se débat sous l'occupation cruelle et despotique des Espagnols. Et sa pitié pour ses compatriotes laisse place dans son cœur à une brûlante indignation contre les massacreurs et les oppresseurs. Chacun de ses tableaux contient une attaque à peine déguisée contre l'Espagnol. Breughel est le grand « résistant » de son époque.

Voyez, par exemple, « Le Semeur » figurant un paysan brabançon dont les pigeons voraces (les Espagnols) viennent picorer le grain sitôt qu'il a touché terre ; « Le Massacre des Innocents », où les bandes de tueurs portant la tunique rouge des mercenaires à la solde du Duc d'Albe ; et « Le Triomphe de la Mort », où sont illustrées de façon frappante les persécutions économiques, politiques et religieuses que l'occupant fait subir au peuple flamand.

Breughel est le premier des grands

génies de la Renaissance aux Pays-Bas, à ne pas considérer comme vulgaire et indigne d'un peintre le fait de représenter les hommes et les femmes de la condition la plus modeste dans leur existence quotidienne. Parce qu'il aime la vie réelle, il rompt avec les artistes à la mode, ces « itallianisants », qui se détournent de la vérité pour flatter hypocritement un goût un peu factice de la beauté. Toute proportion gardée — et dans un autre sens, bien sûr ! — il est pour le temps aussi révolutionnaire que de nos jours un Picasso ou un Matisse.

A Bruxelles, qu'il a finalement préféré à Anvers — son patriotisme l'avait rendu fort suspect dans cette dernière ville, — Pierre Breughel se marie. Il épouse la fille de ce Pierre Coeck dont il a été l'élève jadis, et se rappelle avec un sourire qu'il a bercé sa femme dans ses bras lorsqu'elle n'était qu'une enfant.

Puis, c'est la vieillesse, la mort... Pierre Breughel repose à Bruxelles, en l'église de la Chapelle, à l'entrée du quartier des Marolles, au milieu de ce peuple brabançon qu'il a tant aimé.

C'est tout le XVI^e siècle qui revit dans Breughel. Il est le miroir de son époque, de ses joies et de ses douleurs, de sa grandeur et de sa détresse. Et pour tous ceux que passionne le passé, Breughel est une mine. Les spécialistes de la navigation ont recueilli des renseignements précieux en consultant ses vaisseaux et ses flottilles de guerre. Les médecins ont trouvé chez lui des descriptions minutieuses de certaines maladies et infirmités.

Voyez la merveilleuse « Parole des Aveugles » et dites-moi si ces visages souffreteux, ces gestes maladroits, ces attitudes incertaines ne sont pas plus émouvantes et plus criantes de vérité que n'importe quelle photographie ?

Pierre Breughel aime la vie et l'observe. Son plaisir favori consiste à assister à des noces paysannes. Il apprécie la gaité débridée des gens du peuple, et ne voit pas pourquoi la vertu aurait grise mine. Souvent, avec son ami Frankert, il s'attarde à faire de longues courses à travers le pays, s'arrêtant enfin dans quelque village et s'installant à une table rustique pour écouter les bons mots de paysans. Souvent aussi, déguisé pour n'être pas connu, il se mêle aux manifestations populaires : aux fêtes des fous, aux pèlerinages, comme celui des épileptiques de Molenbeek ou celui des sots de Maldegheem...

Oui, il aime la vie malgré ses souffrances ; il aime les hommes, ses frères, parce qu'il les comprend. C'est un cœur généreux, un grand bonhomme, un vrai serviteur de Dieu.



FIN

Illustration 61: Willy Vandersteen, « Connaissez-vous Breughel ? », Tintin n°34, 16/06/1949

Par ailleurs, ces huit vignettes illustrent la vie de Brueghel de manière chronologique, soit à travers les paysages et personnages qu'il voit et peint, soit à travers quelques épisodes marquants de sa vie, dans un souci séquentiel qui n'est pas éloigné de la bande dessinée. Cette personnalité marquante de l'histoire de l'art est ainsi réinterprétée au prisme des codes des illustrés pour la jeunesse, mêlant à des considérations anciennes de nouvelles perspectives sur le dessin. Le souci de la représentation du réel préside à l'ensemble de ces illustrations, depuis la précision apportée aux costumes et aux accessoires jusqu'aux détails fouillés du navire, respectant les exigences de la documentation technique. Le texte éclaire cependant d'un jour nouveau ce rapport au réel en citant Brueghel en exemple :

C'est tout le XVI^e siècle qui revit dans Breughel [sic]. Il est le miroir de son époque, de ses joies et de ses douleurs, de sa grandeur et de sa détresse. Et pour tous ceux que passionne le passé, Breughel [sic] est une mine. Les spécialistes de la navigation ont recueilli des renseignements précieux en consultant ses vaisseaux et ses flottilles de guerre. Les médecins ont trouvé chez lui des descriptions minutieuses de certaines maladies et infirmités.

Brueghel est un peintre parfaitement documenté devenu depuis lors une source d'informations : il est donc un modèle à suivre pour les dessinateurs. Passionné de voyages plutôt que d'art, il fut le premier « à ne pas considérer comme vulgaire et indigne d'un peintre le fait de représenter les hommes et les femmes de la condition la plus modeste dans leur existence quotidienne ». Son maître Pierre Coeck est désigné sans ambages comme un « peintre-reporter », l'épithète ainsi créée faisant référence aux questionnements contemporains des dessinateurs sur leurs statuts. Derrière le portrait du peintre flamand peut donc se lire une sorte d'idéal-type du dessinateur qui, pour être lié aux beaux-arts, n'en est pas moins un journaliste s'adressant à la partie la plus large de la population. La trajectoire de « cet enfant du peuple [...] devenu l'un des plus grands peintres de son époque » s'inscrit alors en miroir des trajectoires d'eux-mêmes que les dessinateurs mettent parfois en scène. En outre, la sélection de détails redessinés des tableaux de Brueghel n'est pas sans lien avec la photographie, qui tend justement à cadrer ou recadrer les peintures et à les donner à voir de façon différente. Or, le développement de la photographie journalistique et de reportage pose de manière évidente la question du réel en même temps qu'elle interroge le positionnement professionnel des dessinateurs journalistes qui s'en inspirent autant qu'ils s'en dédisent.

Comme cette planche de Vandersteen l'annonce et à l'instar de l'ensemble des rubriques d'apprentissage, les pages rédactionnelles sur l'histoire de l'art laissent de plus en plus la place aux récits en bande dessinée qui intègrent des informations didactiques. Les comptes-rendus du conseil hebdomadaire de *Tintin* documentent ce changement de cap au début des années cinquante, émettant « quelques réserves quant au choix de la Nativité de Rubens pour la couverture¹⁴⁹⁰ » mais approuvant en revanche une illustration sur Rubens qui « est amusante et contribue à rendre moins sévère l'aspect de cette chronique en général trop sérieuse¹⁴⁹¹ ». Pour exemple, un récit de Liliane et Fred Funcken scénarisé par Yves Duval et documentant le « siècle d'or de la peinture hollandaise ». Le récit met en scène un jeune peintre, Jan Van Dorp, pris en apprentissage chez le paysagiste Frans Wittebrug et qui arrive grâce à ses talents à sauver son père de la faillite due à l'inflation alors galopante aux Pays-Bas. Les auteurs ne se contentent pas de documenter contexte économique et artistique du XVII^e siècle hollandais : le pied de chacune des quatre planches présente une galerie de personnages, costumes et paysages de l'époque [ill 62]. Ces dessins d'observation font partie de la routine de travail des peintres et des dessinateurs ; et si le style des Funcken est largement reconnaissable, il s'inspire de la peinture hollandaise dans le choix des sujets. La galerie de portraits des peintres hollandais réunit ainsi en une seule planche l'art du portrait, le souci de documentation visuelle des dessinateurs et un panorama de l'histoire de la peinture hollandaise ; elle intègre l'ensemble dans une narration et une esthétique plaisante pour le lecteur des années soixante.



Illustration 62: Fred et Liliane Funcken et Yves Duval, « Le siècle d'or de la peinture hollandaise », *Tintin* n°729, 11/10/1962

1490 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 14/09/1954.

1491 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 16/06/1953.

Les illustrés évoquent très rarement l'art moderne, privilégiant plutôt les temps anciens et la période classique. Ils respectent en cela les programmes scolaires : en 1964, l'édition française de *Tintin* fait ainsi la publicité de conférences sur l'histoire de l'art dispensées au Musée des Arts Décoratifs¹⁴⁹². Même si la page s'annonce comme une page de « loisirs », chaque cycle est adapté au programme scolaire : l'Orient et la Grèce en sixième, Rome et Byzance en cinquième, le Moyen-Âge en quatrième et les Temps modernes en troisième. Comme pour le contenu des illustrés, la présentation s'annonce à la fois « la plus scolaire et la plus divertissante », proposant de comprendre « l'origine des monuments, leurs proportions, leur état actuel et leurs trésors cachés » à travers plus de quatre mille photographies en couleurs – qui, certes, n'ont pas l'attrait des illustrations des dessinateurs. Se reportent ainsi sur ces conférences les attentes vis-à-vis des récits des illustrés, tant du point de vue des lecteurs que des pédagogues, d'autant que se retrouve peut-être là l'éloge que Malraux a fait de la photographie dans son *Musée imaginaire* en 1947¹⁴⁹³. Cette dernière permet en effet au public de confronter les œuvres de plusieurs civilisations, plus qu'un musée ne pourrait le faire. L'organisation de ces conférences converge donc avec les politiques culturelles, dont l'illustré se fait à son tour le relais.

Les courants d'art représentés dépendent également des rédacteurs en chef : par exemple, avant l'arrivée de Greg à *Tintin* en 1965, André Fernez et Marcel Dehaye font des choix plus traditionnels. Certes, le rédacteur Fondin, en charge de la rubrique cinéma, sport et automobiles, fait quelques incursions dans l'art contemporain. Mais il se contente de mettre en avant ses aspects les plus spectaculaires, apprenant par exemple aux lecteurs à peindre les tableaux en relief¹⁴⁹⁴ ou produire des photographies qui ressemblent à des tableaux grâce à la solarisation¹⁴⁹⁵. On est loin des ambitions des premières politiques culturelles qui souhaitent orchestrer une « critique implacable du système académique¹⁴⁹⁶ », soutenir et diffuser la création contemporaine.

Les illustrés relaient ainsi les paradoxes de la démocratisation culturelle des années 1950 et 1960. De la même manière que les politiques culturelles continuent à s'appuyer sur le réseau académique, les illustrés et la presse généraliste en général continuent à transmettre d'abord une vision classique de la culture qui peine à englober ses

1492 « Comment utiliser vos loisirs : l'art et les jeunes », *Tintin* n° 833 08/10/1964.

1493 André Malraux, *Le musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

1494 *Tintin* n° 792, 26/12/1963.

1495 *Tintin* n° 752, 21/03/1963.

1496 P. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 378.

expérimentations les plus modernes, et ce malgré le renouvellement de leurs contributeurs. Ainsi, si Fondin apprécie les photographies qu'il commente, c'est parce qu'elles ressemblent à des tableaux. Certes, quand la rédaction de *Tintin* présente pour ses vingt ans les dessins refusés, elle ne trouve plus recevable le travail du graveur néerlandais « à diriger vers l'académie » et en parodiant des expérimentations cubistes et abstraites, elle s'en fait nécessairement le relais [ill 26]¹⁴⁹⁷. Pour autant, une telle mise en scène ne permet pas d'intégrer ces dernières dans son répertoire visuel, d'autant que le ton confine au mépris culturel. Le style cubiste de Picasso est ainsi grossièrement imité, les lignes trop courbes et les couleurs trop criardes, surplombées d'un soleil aux rayons absurde­ment enfantins. Le texte venant à l'appui des illustrations ôte par ailleurs par son prosaïsme tout potentiel poétique à l'image, tandis que le succès du peintre est surtout résumé à ses prix exorbitants.

- *Apparitions et détournements*

En dépit de son caractère conservateur, ce dernier exemple montre que les dessinateurs sont « conscients d'adosser leur travail à un patrimoine iconographique qu'ils ne se privent pas de citer, gloser, détourner avec les moyens qui leur sont propres¹⁴⁹⁸ ». Finalement, l'éducation des lecteurs à l'art est laissée avant tout à leur initiative : plutôt que d'être confinée à des rubriques dédiées, elle apparaît donc au détour des cases et des planches.



Illustration 63: René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix légionnaire*, Paris, Hachette, 1967

1497 Auteur inconnu, « Vingt ans de rebuts », *Tintin* n° 1048, 28/11/1968.

1498 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 12.

Parmi les figures représentées et souvent parodiées, celles qui sont issues de la culture classique ont plus grande presse. Ainsi – parmi de nombreux autres exemples – du *Radeau de la méduse* de Théodore Géricault sur lequel on retrouve en 1966 à la fois les pirates médusés d'*Astérix légionnaire*¹⁴⁹⁹ et la famille éperdue de *Gai-Luron* [ill 63 et 64].

Dans « Tu vois l’tableau ? », Gotlib cite et détourne également *La Source* d’Ingres, *La Dentellière* de Vermeer, *L’Angélus* de Millet, un autoportrait de Picasso et La Joconde. Cette dernière est une des figures préférées du détournement, au moins



Illustration 64: Gotlib, « *Gai Luron : Tu vois l’tableau ?* », *Vaillant* n°1105, 17/07/1966



Illustration 65: Hubuc, « *Travail* », *Pilote* n°462, 09/09/1968

depuis 1919 et le fameux *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp. Hubuc profite ainsi d’une planche sur Léonard de Vinci pour coller sur un chevalet un tableau en miniature de celle-ci, utilisant à cet effet une photographie tout comme Duchamp avait détourné une carte postale [ill 65]. Avant la question du détournement artistique se pose donc celle de la reproduction d’images « portables », un sujet que Malraux développe

dans son *Musée Imaginaire*¹⁵⁰⁰ et qui tient autant de la conception de la culture alors développée par les pouvoirs publics que du mode même de publication de la presse en général. Gotlib quant à lui esquisse la Joconde dans un reportage de *Pilote* sur la station de métro du Louvre. Il multiplie là les références artistiques : représentant la statuaire pharaonique et grecque, les ruines antiques et les costumes romains, le dessinateur se livre ici à un exercice de style qui traverse les siècles et installe un socle historique et culturel. Sous couvert d’humour, le lecteur découvre plusieurs salles du musée parisien [ill 66].

1499 René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix légionnaire*, Paris, Hachette, 1967

1500 A. Malraux, *Le musée imaginaire*, op. cit.

MÉTRO: LA STATION "LOUVRE" ANTICHAMBRE DU MUSÉE

IL FALLAIT Y PENSER. ILS SONT NOMBREUX À Y AVOIR PENSÉ. PARMI TOUS LES PROJETS DÉPOSÉS SUR LE BUREAU DU GRAND PATRON DE LA R.A.T.P. UN SEUL A ÉTÉ RETENU !

JOYAU DE LA R.A.T.P. VOICI LA STATION TELLE QU'ELLE SE PRÉSENTA LE JOUR DE L'INAUGURATION ET TELLE QUE VOS YEUX ÉMERVEILLÉS LA DÉCOUVRIREZ LORSQUE VOUS IREZ VISITER LE MUSÉE DU LOUVRE.



EXCLUSIF!

"PILOTE" S'OFFRE LA CORBEILLE À PAPIER DU GRAND PATRON DE LA R.A.T.P. !
"PILOTE" RETROUVE POUR VOUS LES PROJETS REFUSÉS QUI NE VERRONT JAMAIS LE JOUR !
"PILOTE" VOUS LASSE SEUL JUGE...



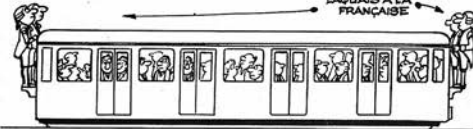
PROJET N°1. PLUS DE BOUSCULADES AU PORTILLON POUR CETTE STATION PRÉSTIGE DE FRANCE UN PERSONNEL "GRAND SIÈCLE".

MONSIEUR ET MADAME BOILEMBERT! MONSIEUR GASTON DUPAILOWSINSKY, PLOMBIER.

...UNE NOUVELLE POINÇONNEUSE...



POUR ACCÉDER À LA STATION, UN PROJET PRÉVOYAIT UNE RAME DE MÉTRO SPÉCIALE.

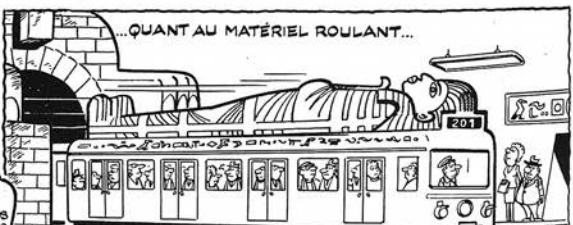


MODÈLE DE VOITURE PROPOSÉ

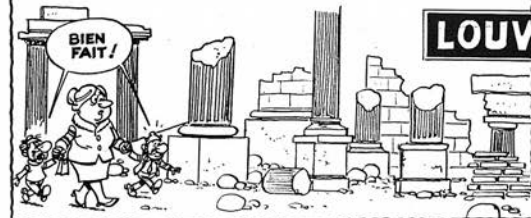
AUTRE PROJET DE RAME "GRAND MONARQUE" REFUSÉ TOUT NET POUR DES RAISONS SOCIALES ET POLITIQUES.



CETTE ÉTUDE, INSPIRÉE PAR LE DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES, AURAIT RADICALEMENT MODIFIÉ L'ASPECT DE LA STATION.



CE PROJET INSPIRÉ PAR LE DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS ROMAINES DU MUSÉE A ÉTÉ JUGÉ TROP RUINEUX.



LE TORT DE CELUI-CI D'INSPIRATION GRECQUE A ÉTÉ LA PROFUSION DES STATUES DANS LES COULOIRS, BLOQUANT LE PASSAGE AUX HEURES D'AFFLUENCE.

Illustration 66: Gotlib, « La station Louvre : antichambre du musée », Pilote n°467, 17/10/1968

Les détournements s'appuient donc toujours sur les tableaux les plus connus du répertoire classique pour intégrer le lecteur au processus de parodie. Ils relèvent à la fois de la stratégie de la citation et d'un procédé parodique qui permettent d'hybrider « un personnage usurpateur et une autre figure ayant rang d'icône culturelle¹⁵⁰¹ ». Les productions artistiques deviennent ainsi un prétexte d'expérimentation pour les dessinateurs, qui jouent avec d'autant plus d'aisance avec ces jalons de la culture que leur formation comme leur pratique leur permet de mieux les maîtriser. Ils instaurent ainsi un vocabulaire visuel et graphique commun avec leurs lecteurs qui s'appuie à la fois sur les codes de la bande dessinée et sur ceux de la culture classique.



Illustration 67: Dino Attanasio et René Goscinny, *Spaghetti et la peinture à l'huile*, *Tintin* n°625, 13/10/1960

La peinture moderne n'est toutefois pas absente de ces citations : Van Gogh, Miró et Picasso intègrent assez rapidement le panthéon des dessinateurs. À titre d'exemple, un album entier de *Spaghetti* (Dino Attanasio et René Goscinny) est consacré à *La peinture à l'huile*¹⁵⁰². Le potentiel comique de ce récit ne réside pas dans la qualité des tableaux qui sont l'objet des péripéties mais plutôt dans l'amateurisme des protagonistes, incapables de distinguer un tableau d'un autre ou de protéger ceux-ci du vol, amateurisme qui se ressent jusque dans leur prononciation du français. Bien que la plus grande partie de l'intrigue soit consacrée à la recherche de ces tableaux, qui sont donc les grands absents de l'histoire, ceux-ci, quand ils apparaissent, s'avèrent être des imitations rapides du style de Van Gogh, Miró ou Picasso, signifiant chez les deux auteurs une certaine

1501 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 94.

1502 Dino Attanasio et René Goscinny, « *Spaghetti et la peinture à l'huile* », *Tintin* n° 623, 29/09/1960 à 637, 05/01/1961.

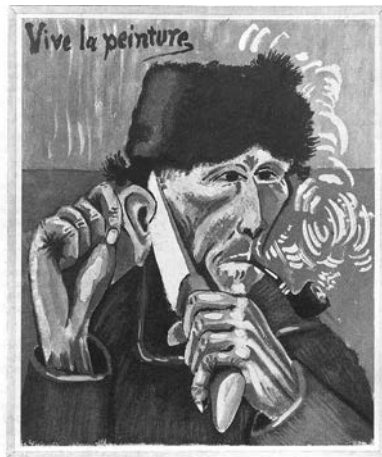
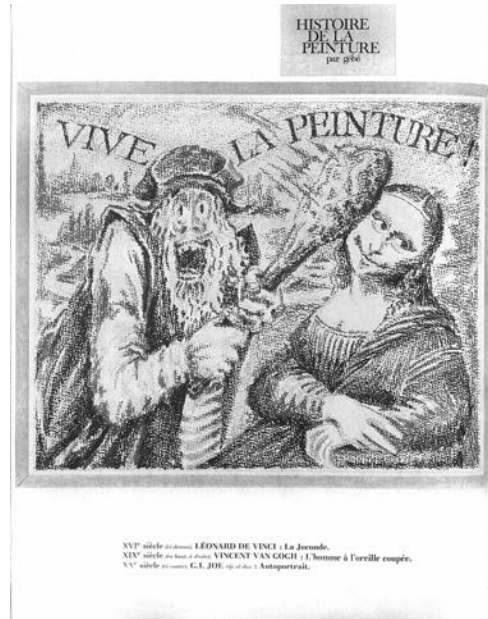
sensibilité pour l'art moderne [ill 67]. Il se trouve que Attanasio a été formé aux Beaux-Arts de Milan, tandis que Goscinny, après son enfance argentine, a séjourné à New York. Ces trajectoires peuvent être le signe d'une sensibilité plus grande aux réalisations d'avant-garde promues internationalement.

À partir de la fin des années 1960, l'allusion parodique et la citation laissent de plus en plus la place au détournement. Ce trait appartient surtout aux dessinateurs de *Hara-Kiri*, inspirés par les pratiques dadaïstes, surréalistes et situationnistes. En 1966, Gébé réécrit l'histoire de la peinture :

On a tant peint, on a tant écrit sur la peinture, on en a fait un tel plat, qu'il était indispensable de ramener la chose à ses justes proportions : une aventure et trois dates ou, si l'on préfère, un graffiti anonyme et trois signatures fameuses, ou bien encore quatre chefs-d'œuvre dont un rupestre¹⁵⁰³.

Outre une bande dessinée réinventant la peinture grâce à la bande dessinée et la découverte du jeu des échelles – et donc de la perspective – Gébé revisite trois œuvres : *La Joconde*, donc l'art classique ; *L'homme à l'oreille coupée* de Van Gogh, donc l'art moderne ; et un *Autoportrait* de G.I. Joe tout droit sorti d'un *war comics* du très célèbre Joe Kubert [ill 68]. Chronologiquement, Gébé commence et finit donc son histoire de la peinture par le neuvième art. Il utilise le lavis à la plume et au pinceau pour la première planche, redessine la Joconde au crayon et à la craie sur du papier à grain, reprend la technique à la gouache de Van Gogh et emprunte à Kubert une case entière sans même effacer sa signature. Ce dernier détournement, qui n'implique pas de redessin se rapproche plus des détournements situationnistes qui consistent à reprendre telles quelles des œuvres avant tout issues des médias destinés au plus grand nombre et à les sortir de leur contexte initial, détournant leur sens par l'ajout de phylactères.

1503 Gébé, « Histoire de la peinture », *Hara-Kiri* n° 60, février 1966.



Voilà pour la peinture. Le mois prochain : histoire du théâtre.

Illustration 68: Géo, « Histoire de la peinture », Hara-Kiri n°60, février 1966

À sa création en 1956, Guy Debord explique ce nouveau type de détournement qui diffère de celui rendu célèbre par Marcel Duchamp :

Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane. Il s'agit, bien entendu, de passer au-delà de toute idée de scandale. La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps, les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture¹⁵⁰⁴.

Alors que les deux premières peintures de Gébé peuvent prêter au scandale, ce n'est pas le cas de la case de Kubert qui est initialement violente. Seul ajout, les contours de la bulle qui ne correspondent pas à ceux des *comics* mais plutôt à l'utilisation qu'en fait Roy Lichtenstein dans ses œuvres à partir de 1963¹⁵⁰⁵. Gébé met donc en scène au moins quatre techniques et quatre styles différents (voire cinq si on considère que le détournement est un style à part entière) tout en gardant le motif régulier de l'arme et du phylactère. Il donne donc à voir, outre de grands jalons de l'histoire de l'art, la réinterprétation maîtrisée qu'il fait du style des artistes : sa relecture violente et presque sadique de ces scènes lui donne l'occasion de surimposer l'humour noir à l'ensemble. Il est possible d'y lire, peut-être, la volonté des situationnistes, non pas de « susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale », mais de marquer leur « indifférence pour un original vidé de sens et oublié¹⁵⁰⁶ ». L'évolution de l'histoire de l'art se lit donc à la fois entre ces quatre réalisations et à l'intérieur de chacune d'entre elles procédant d'une certaine manière à l'« enseignement artistique prolétarien » plébiscité par Debord.

Quand *Hara-Kiri* est interdit pour la deuxième fois en 1966, un certain nombre de ses dessinateurs – Fred, Gébé, Cabu – rejoignent l'équipe de *Pilote* : ces techniques apparaissent alors à leur tour dans le journal de Goscinny et Charlier. Gébé signe par exemple un récit de six pages sur les « peintres naïfs » en 1968 [ill 69] : on y voit deux agriculteurs repeindre leur terres de manière fébrile pour marquer leurs possessions, sur les conseils de leur ami Jura (une allusion en passant à Vercors, l'auteur du *Silence de la mer* ?).

1504 Guy Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres nues* N.8, 1956 [en ligne]. URL : http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html, consulté le 17/08/2017.

1505 Voir notamment les séries *Girls' Romances* et *Secret Hearts* inspirées des bandes dessinées de DC Comics et dont fait partie sa toile la plus célèbre, *Drowning Girl*.

1506 Guy Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres nues* N.8, op. cit.

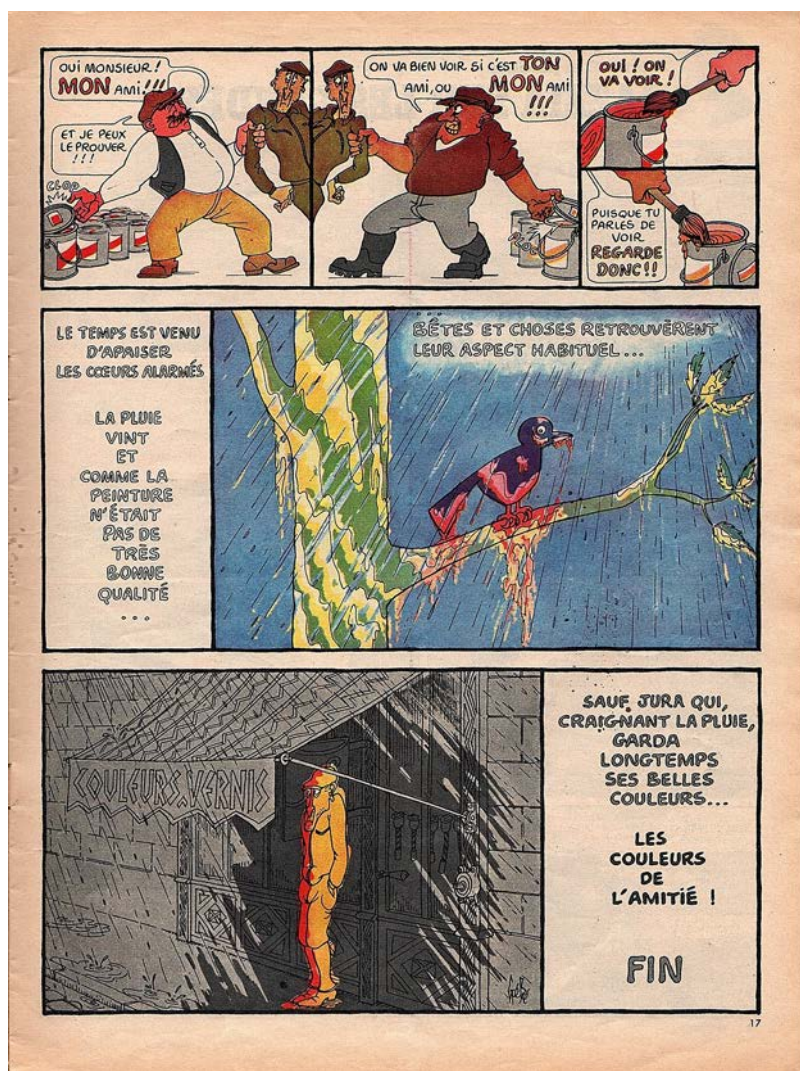


Illustration 69: Gédé, « Les peintres naïfs », *Pilote* n°474, 05/12/1968

Le rythme de la narration évoque un fabliau qui repose sur le comique de situation et la figure du mystificateur démasqué. Les paysans véhiculent une image plus proche du portrait qu'en fait Claude Berri avec le personnage de Michel Simon dans *Le vieil homme et l'enfant* (1967) que celui que l'on trouve habituellement dans la peinture paysanne. Le cadre de la narration est donc bien un cadre populaire, dans le sens où elle peint la partie la moins favorisée de la population et s'exprime avec une langue naïve qui lui appartiendrait. Par ailleurs, le traitement des couleurs est très original. Le paysage est bientôt rouge et jaune jusqu'à ce que l'orage éclate : les couleurs fondent alors littéralement sur la case, où bleu et vert apparaissent. Quand le noir et blanc l'emportent, c'est sans gloire, les couleurs restant celle de l'amitié. Si la morale de l'histoire est aussi naïve que ses protagonistes, le titre fait également référence au courant de peinture du même nom, dont les peintres ne respectent pas les règles de la perspective – le plus

souvent parce que, sans éducation artistique, ils ne les connaissent pas. Dans le récit de Gébé, la géométrie est respectée ; en revanche, il emploie des couleurs vives en aplats sur tous les plans de la composition, sans atténuation à l'arrière-plan – c'est même le sujet de son récit. Quelques pages auparavant, dans un reportage intitulé « Nos objets d'art au musée de l'an 6000 », Gébé signait une vue d'Ébeulan dont la légende apprenait au lecteur que

malgré son apparente filiation avec les grands maîtres naïfs, nous nous trouvons bel et bien en présence d'une authentique manifestation de réalisme fantastique quant au fond. Ce doigt disproportionné menaçant un innocent bambin constitue sans nul doute une mise en garde devant l'aveugle fatalité qui régit la condition humaine¹⁵⁰⁷.

Peut-être s'agit-il là d'une manière distanciée de donner une grille de lecture au récit qui suit.

6.1.2. L'art de l'illustration et le journalisme

Certains dessinateurs s'approprient donc dans leurs dessins l'histoire des arts visuels, qu'ils suggèrent de manière plus ou moins lisible et avec un souci pédagogique plus ou moins affirmé. Contrairement aux rubriques et récits pédagogiques évoqués jusqu'ici, ce souci n'est cependant pas généralisable : si tous inscrivent nécessairement leur travail dans une tradition du dessin, ils n'en sont pas nécessairement conscients ou ne jugent pas pertinent de le revendiquer. Dans l'ensemble, il est donc difficile de distinguer entre ce qui relève d'une approche consciente des héritages artistiques et ce qui tient à la conséquence inévitable de toute production visuelle : s'inscrire dans un contexte artistique précis. Michel Melot le note avec acuité pour les affiches où

tous les styles peuvent coexister : il est tout à fait illusoire de chercher à tracer une histoire de l'affiche calquée sur l'histoire de l'art. Les affiches sont des œuvres de commande et les publicitaires savent bien que ce qui détermine le style d'une affiche, c'est le goût du public auquel s'adresse le produit à vendre¹⁵⁰⁸.

Une fois ces précautions bien établies, certaines réalisations véhiculent malgré tout une telle charge culturelle qu'il est évident qu'elles ont participé à la mise en place d'un socle visuel pour leurs lecteurs, qui s'imprègnent ainsi des influences qui ont façonné le style des dessinateurs. C'est particulièrement vrai dans le cas des fresques ou des affiches qui

1507 Gébé, « Nos objets d'art au musée de l'an 6000 », *Pilote* n° 474, 05/12/1968.

1508 Michel Melot, *L'illustration : histoire d'un art*, Paris, Skira, 1984, p. 185.

mettent en avant l'image plutôt que le slogan, créé dans un deuxième temps en fonction de celle-ci¹⁵⁰⁹. Mais c'est aussi le cas pour les illustrations de récits, où l'image et le texte construisent de concert un objet commun qui peut servir autant l'art de l'illustration que celui de la poésie. Les illustrateurs ne transmettent pas seulement des fragments de l'histoire de l'art, mais participent directement à l'histoire et la construction d'un art, celui de l'illustration. Ainsi décrit, ce rapport à l'image semble exclure le travail des dessinateurs-journalistes, pourtant au cœur de la réflexion et de la compréhension du métier de dessinateur. Mais le terme d'illustration est compris dans son sens le plus large, comme le font les adhérents de l'UADF. En ce sens, les périodiques font partie de l'histoire du métier d'illustrateur, comme l'ont montré Philippe Kaenel¹⁵¹⁰ et Michel Melot. Selon ce dernier et contrairement aux *a priori* négatifs, l'illustration trouve même dans les périodiques « un terrain de prédilection où son rapport au texte tourne souvent à son avantage. La littérature journalistique, circonstancielle ou superficielle, peut n'être qu'un alibi¹⁵¹¹ ». Une revue comme *Elle* exploite cette possibilité, proposant souvent des reportages dessinés et présentés comme des illustrations ; *Panorama Chrétien* lui emboîte le pas. Nicole Constant raconte ainsi comme lui fut commandé un reportage russe :

Ah oui il y a un autre journal, *Panorama chrétien*... [...] j'allais en Russie, c'était le journal *Elle* qui faisait ce voyage-là et moi je connaissais le Russe, le guide, qui m'avait proposé de m'emmener. Il [Jacques Guilebert, le directeur de *Panorama*] m'a dit « Faites donc un journal, ce sera le journal d'une naïve qui arrive en Russie pour fêter le jour de l'an ». Moi je suis nulle, vous voyez comment je parle, alors j'ai pris des notes, et j'ai fait un petit dessin. Et voilà, dans le *Panorama*, trois-quatre pages « Un voyage de notre dessinatrice Nicole Constant »¹⁵¹².

La pratique du reportage dessiné commence donc à s'imposer dans certaines revues. L'exemple de Jacqueline Duhême prouve que la fonction de reporter n'empêche pas de manipuler et présenter à son public un condensé des influences artistiques et culturelles de son temps et d'ériger l'illustration comme pratique artistique. La dessinatrice se considère d'ailleurs à la fois comme journaliste et comme illustratrice ou plutôt comme « imagière », un terme qui lui permet d'appréhender ensemble ses deux

1509 *Ibid.*, p. 183.

1510 P. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, *op. cit.*

1511 M. Melot, *L'illustration*, *op. cit.*, p. 151.

1512 Entretien avec Nicole Constant, *op. cit.* Le reportage a été publié sous le titre « Une aventure de notre dessinatrice, Nicole Constant : Nouvel an à Moscou », *Panorama Chrétien* n° 107, février 1966, p. 95-97.

fonctions en les résumant à leur action première : faire des images¹⁵¹³. Duhême commence à travailler à *Elle* en 1953 en même temps que plusieurs autres illustratrices, gages de la présentation luxueuse que Hélène Gordon-Lazareff souhaite donner à son journal. Les premiers dessins de Duhême sont illustratifs et romancés. Mais, en fréquentant les amis des Lazareff, celle qui se réjouit justement de posséder une carte de journaliste se questionne :

J'aimerais avec mes pinceaux être un « vrai » journaliste, de ceux qui montrent ce qui se passe d'important, comme Jeff Kessel racontant l'Afghanistan ou comme Bodard, la Chine. Sans concurrencer les photographes, l'illustrateur doit pouvoir fixer en une image synthétique les faits et l'âme d'un événement. [...] J'attends l'occasion de pouvoir exprimer ce qui se précise de plus en plus dans mon esprit : le reportage dessiné¹⁵¹⁴.

L'occasion se présente quand John et Jacqueline Kennedy viennent en visite à Paris, du 31 mai au 2 juin 1961. Gordon-Lazareff accepte que Duhême les suive, et dix vignettes sont publiées le 7 juillet (*Elle* n° 811) sur une double page en couleurs intitulée : « Un album souvenir pour Caroline ». L'album a en effet été offert à la fille du couple présidentiel par l'intermédiaire de Pierre Salinger. Duhême suit ensuite le Pape en Terre Sainte du 4 au 6 janvier 1964¹⁵¹⁵ et de Gaulle en Amérique du Sud du 20 septembre au 16 octobre 1964¹⁵¹⁶. Publiés près de trois mois après l'événement, ses dessins ne servent pas de complément à des reportages écrits – de fait, le voyage de Paul VI a déjà été reporté dans le *Elle* daté du 3 janvier. C'est un travail à part entière, comme le souligne la rédaction :

Jacqueline Duhême a suivi le pape. Elle a vu les foules, le ciel, les églises, les paysages. Elle a vu la joie, le ravissement, l'enthousiasme. Et comme ces imagiers des temps anciens qui racontaient avec leurs pinceaux et leurs couleurs les prodigieux événements qu'ils traversaient, elle a peint pour vous. [...] Ouvrez donc ces pages, et regardez.

L'image est conçue à la fois comme véhicule de connaissance et objet artistique. À l'arrière du dessin, vingt numéros permettent de lire la légende du dessin, véritable exercice didactique. Le « *Paporama* » est également présenté comme une œuvre d'art

1513 Jacques Duhême, entretien avec Raphaëlle Botte, « La table à dessins », *France-Info*, 2/08/2014.

1514 Jacqueline Duhême, *Line et les autres*, Paris, Gallimard, 1986, p. 229.

1515 Jacqueline Duhême, « Paporama », *Elle* n° 952, 20/03/1964.

1516 Jacqueline Duhême, « De Gaulle en Amérique », *Elle* n° 993, 31/12/1964, cahier central détachable.

spécifiquement destinée à la revue, dont on ne sait trop d'ailleurs s'il s'agit d'un dessin ou d'une peinture, puisqu'il mêle encre, gouache et aquarelle [ill 70].



Illustration 70: Jacqueline Duhême, « Paporama », *Elle* n°952, 20/03/1964

À sa façon, Duhême est à la fois dessinatrice d'actualité et peintre d'histoire : l'usage de la fresque et du panorama est commun aux illustrés (qu'on pense aux « Pilotoramas » auxquels le titre du *Paporama* est probablement emprunté) et aux panneaux d'église et aux affiches publicitaires. À la manière des peintures médiévales, les quatre panneaux présentent un seul espace, mais déroulent de gauche à droite les trois jours de la visite papale, comme pour un polyptyque : l'histoire est contée dans un style naïf qui ignore volontairement la perspective, puisque le plus important est aussi le plus grand. Enfant abandonnée puis reprise par sa mère, éduquée dans un pensionnat d'Athènes et au couvent de Sainte-Cœur-de-Marie, Duhême a intégré et réinterprété l'imagerie orthodoxe et catholique qui présida à son éducation. On en voit des signes certains dans la procession mi-humaine et mi-divine qui suit le pape et où se trouvent, outre des soldats et des ânes, quelques anges en prière agenouillés sous le regard du Christ en gloire, nimbé de lumière et dont les rayons d'or évoquent les icônes orthodoxes. Les légendes des vignettes reprennent elles aussi un style commun aux illustrés et aux livres de catéchisme. Mais le choix des symboles et de l'aplat des couleurs relèvent d'une influence plus moderne chez celle qui, après avoir été vachère, ouvrière et jeune fille au pair, fut l'apprentie de Matisse. On retrouve dans cette fresque certains accents fauvistes, à côté d'une tonalité plus chagallienne ; à ce titre, le tapis de lunes et d'étoiles sur lequel se déplacent les personnages pourrait autant appartenir à l'univers du peintre russe qu'à celui de la mythologie judéo-chrétienne, celui-là s'inspirant d'ailleurs beaucoup de celle-ci. Au loin sur le fleuve, un dernier bateau est en fait une lettre arabe stylisée, ultime ajout à une iconographie religieuse multiple. L'éclectisme assumé des techniques comme

des influences et en conséquence les différents niveaux de lecture possibles se résument dans une anecdote que raconte l'ancienne membre du PCF, amie de Jacques Prévert et de Paul Éluard :

À l'époque, Jacques Prévert s'est foutu de moi alors il m'a fait une clownerie : il avait mis dans mon carton à dessins une photo de Pie XII encadrée, un plumeau sur la tête, peinturé, avec ces mots « Avec ma bénédiction » signé Prévert¹⁵¹⁷.

La fresque de Jacqueline Duhême est donc d'abord un travail documentaire et informatif. Mais la connivence créée autour du partage des savoirs concerne en fait l'ensemble du dessin et non seulement le sujet traité : outre des informations contextuelles et historiques sur le voyage du pape et le christianisme, l'illustratrice partage un pan entier de l'histoire de l'art dans lequel s'inscrit son travail et qui relève de sa trajectoire personnelle. Élève de Matisse, il lui transmet toute une tradition picturale qui lui permet d'apprécier des peintres comme Balthus, Picasso ou Odilon Redon¹⁵¹⁸ ; ce fut chez lui qu'elle rencontra Chagall, tandis qu'elle découvrit plus tard chez Éluard les œuvres de Dalí, De Chirico, Max Ernst ou Giacometti¹⁵¹⁹. Mais à côté de ce cela, cette fille de libraire garde un « attachement profond, physique, pour les journaux, revues et livres, pour la chose imprimée¹⁵²⁰ ». Peut-être son éducation religieuse explique-t-elle son attrait pour une peinture désignée comme naïve, du moins si l'on considère les points communs entre la peinture médiévale et ce nouveau courant pictural. En effet, l'un comme l'autre ignorent la perspective et privilégient à ce titre des aplats de couleur aux tons chaleureux et la symbolique judéo-chrétienne cède parfois le pas à une symbolique plus universelle, faite de représentations cosmiques.

Histoire de l'art, illustration et journalisme peuvent donc être intimement liés. Selon Michel Melot, la progression de la technique y est pour quelque chose dès le début du xx^e siècle : avec l'impression rotative, le dessin se fait plus linéaire et représente parfois des petites saynètes, comme dans *L'Assiette au beurre* ou *Le Canard Enchaîné*. À partir de cette évolution technologique « le dessinateur de presse ne se présentera plus comme un bon dessinateur mais plutôt comme un écrivain d'images, un scénariste ou,

1517 Jacqueline Duhême, entretien avec Nathalie Riché, *L'Express*, 18/06/2014 [en ligne]. URL : <http://blogs.lexpress.fr/allonz-enfants/2014/06/18/jacqueline-duheme-matisse-ma-appris-quil-ny-a-rien-de-plus-important-que-de-travailler/>, consulté le 12/09/2014.

1518 *Ibid.*

1519 J. Duhême, *Line et les autres*, op. cit.

1520 *Ibid.*, p. 215-216.

comme Jean Effel, un poète¹⁵²¹ », explique-t-il en citant également l'affichiste et dessinateur de presse Albert Dubout. Qui plus est, le genre médiatique du reportage suscite depuis le début du xx^e siècle l'intérêt des avant-gardes littéraires. Comme le rappelle Isolde Lecostey le reportage « permet non seulement d'envisager le travail de l'écriture sous un œil neuf, mais aussi, à l'instar d'autres formes issues du bouleversement médiatique, de mettre en crise les hiérarchies traditionnelles¹⁵²² ». Elle cite à ce propos le travail de Myriam Boucharenc qui étudie l'usage par les poètes et les écrivains du reportage dans les années 1920 :

Débarassé du souci de vraisemblance, le récit d'enquête ne cherche plus à « faire croire », par quelque « effet de réel », mais, plus performativement, à « faire voir ». À « l'illusion réaliste » il substitue volontiers « l'illusion du direct », ce fameux récit prolongeant « les palpitations mêmes de la vie », qu'évoquent si souvent les reporters¹⁵²³.

Pour des raisons tout autant techniques que culturelles, le rapport de l'image au texte – roman, poésie, légende ou texte journalistique – devient donc une question littéraire qui ajoute une couche d'interprétation aux images étudiées jusqu'ici. Véhiculant de nombreuses informations artistiques, les images peuvent également être sources d'information poétique. Ce constat semble évident quand il s'agit de textes appartenant au canon de littéraire : illustrer de tels mots, c'est d'abord les comprendre et se les approprier. Mais cette réinterprétation par l'image concerne tous les types de travaux, comme l'explique Noël Gloesner à propos de sa carrière d'illustrateur :

Cela me plaisait beaucoup car ce genre de travail permet une plus grande liberté d'interprétation et on peut y donner libre cours à sa fantaisie. Il s'agit là aussi bien d'extraire graphiquement la quintessence du texte que d'y affirmer – beaucoup plus que dans la bande dessinée – la personnalité du dessinateur, qui choisit son genre, sa technique, en fonction de ce qu'il veut exprimer¹⁵²⁴.

Par ailleurs, hors de ce rapport référentiel au texte, l'image tend à se constituer comme texte à part entière. Depuis le début du xx^e siècle se sont multipliés les discours et les tentatives d'écriture visuelle et de poésie par l'image¹⁵²⁵. De ce point de vue, à la suite des

1521 M. Melot, *L'illustration, op. cit.*, p. 237.

1522 Isolde Lecostey, *Formes et discours de l'humour noir contemporain (1980-2010)* Roland Topor, Daniel Apruz, Jean-Pierre Martinet, Pierre Autin-Grenier et Frantz Bartelt, Paris 10, Nanterre, 2018.

1523 Myriam Boucharenc, « Crise de genres, genres de la crise dans les années 20. Autour du grand reportage », *Des supports aux genres en culture médiatique, Belphégor, revue en ligne, décembre 2003, vol. 3, no 1*. Myriam Boucharenc cite ici des extraits de la préface du *Flâneur salarié*, d'Henri Béraud.

1524 *Hop* n° 8, p. 6.

1525 Nadja Cohen, *Les poètes modernes et le cinéma, 1910-1930*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

conclusions de Bart Beaty sur la bande dessinée, il est possible d'avancer que le dessin en général tel qu'il se développe après-guerre est susceptible d'apparaître comme un domaine de production culturelle spécifique, avec des règles et des codes qui lui sont propres¹⁵²⁶.

La question du rapport au texte intègre également la bande dessinée dont Groensteen nous rappelle qu'elle peut être considérée comme une « forme concurrente du discours narratif¹⁵²⁷ ». Les dessinateurs du corpus manient donc tous l'art du langage, et certains le font avec une délectation certaine qui participe également du partage d'un savoir commun. C'est le cas de manière évidente pour des dessinateurs comme Gotlib, Fred ou Gédé, qui jouent sans cesse avec les mots et les traditions de la langue française,



Illustration 71: Raymond Peynet, « On sèmera toute la vie », carte postale, date inconnue.

sur le papier, l'évidence visuelle d'un paysage de la France rurale avec son village et son clocher [ill 71]. C'est ainsi du moins que Sempé définit son travail de journaliste et d'illustrateur :

J'ai l'impression que ce que je fais, un peu déformé, forcément, puisque j'écris, puisque j'écris avec mon écriture et mes dessins, ce sont des documentaires, très rapides, très fugaces, sur ce qu'on va appeler le comportement humain, ou l'angoisse humaine, ou la peur existentielle, ou la crainte existentielle¹⁵²⁸.

Lui-même se reconnaît dans des artistes qui traduisent un rapport détourné au langage et qui se font les reporters de leur époque : Doisneau et Jacques Tati¹⁵²⁹. Plus

1526 B. Beaty, *Comics versus art*, op. cit., p. 8.

1527 T. Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 50.

1528 M. Lecarpentier, *Sempé à New York*, op. cit., p. 61.1.

1529 M. Lecarpentier, *Enfances*, op. cit., p. 122.

généralement, Groensteen envisage d' « indexer les créateurs sur une échelle graduée à deux pôles », où les uns incarneraient « une approche plutôt formaliste ou picturale » et les autres « une conception plutôt littéraire¹⁵³⁰ » : cette double potentialité représente autant de latitude pour les dessinateurs de véhiculer les influences et connaissances artistiques qui façonnent leurs créations. Selon Groensteen, cette combinaison de deux systèmes sémiotiques différents, accompagnés par le caractère discontinu de la bande dessinée, font de celle-ci « un lieu d'accueil privilégié pour toutes les citations, le véhicule idéal d'une esthétique de collage et de l'emprunt¹⁵³¹ ». Plutôt que de lier ce privilège à la bande dessinée seule, il semblerait que c'est avant tout la double fonction d'illustrateur et de journaliste qui permet cette approche et donne aux dessinateurs un rôle de médiateur.

6.1.3. Du dessin d'enfant à l'avant-garde

- *L'invention du dessin d'enfant*

Il faut comprendre le terme d'illustration au sens large : les dessinateurs qui la pratiquent en font un support de leur univers culturel, à la fois visuel et littéraire. À ce titre, leurs dessins véhiculent un ensemble de savoirs qui dépasse largement le simple récitatif. Certains transmettent même plus que les canons acceptés de l'époque qui, eux, n'intègrent que très progressivement l'art moderne et encore moins l'art abstrait. Sans être de véritables manifestes, ces dessins font plus que véhiculer des savoirs communs. Tout comme les politiques culturelles qui plébiscitent l'art moderne, ils appartiennent à un contexte de « renaissance de l'idéologie des avant-gardes du début du xx^e siècle, commencée dès les années 1950 dans plusieurs disciplines artistiques¹⁵³² ».

Or, de la même manière que la fonction de médiateurs pédagogique et artistique des dessinateurs est facilitée par leur approche du métier comme journaliste – voire émane de celle-ci – leur inscription dans l'avant-garde n'est pas étrangère à leur spécialisation pour un public enfantin. Dans cette perspective, Emmanuel Pernoud a étudié et mis en avant le rôle du dessin d'enfant et du gribouillage dans les avant-gardes picturales, en Allemagne, en Russie ou en France dans l'art abstrait, le fauvisme ou le cubisme. Or, le dessin d'enfant est également une source d'inspiration des « petits bonhommes » de Töpffer, comme l'explique Thierry Smolderen :

1530 T. Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 50.

1531 Thierry Groensteen, *La bande dessinée : mode d'emploi*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2008, p. 145.

1532 P. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 378.

le graffiti, le dessin d'enfant, le griffonnage définissent ce nouveau lieu « aux confins du sérieux » : c'est celui d'où parle le dessinateur humoristique du XIX^e siècle chaque fois qu'il fait mine de s'exprimer naïvement dans sa langue maternelle¹⁵³³.

Par cette définition, Smolderen montre bien que ces dessins griffonnés s'adressent au public dans son ensemble, tout en prenant appui sur la tradition du dessin humoristique pour les journaux. Töpffer n'est pas le seul en cause, et la marionnette du père Ubu de Jarry entre également dans cette définition. En d'autres termes, le dessin d'enfant est à l'origine du dessin moderne qui s'adresse autant à un public enfantin qu'à un public adulte :

Les enfantillages de Jarry ne sont nullement destinés aux enfants, contrairement aux albums de Töpffer : ils s'adressent au public même des pièces que ces affiches et ces programmes annoncent, et ils entendent brusquer ce public, le heurter dans son bon sens et son bon goût, affoler le Père Ubu qui sommeille en chaque spectateur. [...] cette ligne tordue comme un enfant qui se tient mal est une gifle à la toute-puissante ligne droite de l'enseignement artistique¹⁵³⁴.

Dans le cas des dessins destinés à un public enfantin, les dessinateurs ont quant à eux tendance à gauchir leur trait pour rappeler celui des enfants. Si ce constat ne doit pas être exagéré, puisque selon Michel Melot les illustrateurs restent influencés par le style historicisant des préraphaélites et des nazaréens, il n'empêche qu'un lien s'établit entre les productions visuelles à destination de l'enfance et les expérimentations de l'avant-garde¹⁵³⁵. Même pour Töpffer, pourtant loin d'être progressiste, son œuvre graphique repose sur une « opposition entre l'art académique dicté par des procédés rationnels et l'art véritable pénétré d'une vivante individualité¹⁵³⁶ ». Se posant la question du rôle joué par le dessin d'enfant dans la genèse de l'abstraction chez Kandinsky, Emmanuel Pernoud questionne en retour sur le recours possible à l'abstraction dans les ouvrages pour enfants. Il explique que l'avant-garde russe

révolutionne le livre pour enfant par le style constructif de ses images et le propos social de ses histoires où les postiers et les ouvrières remplacent les ogres et les sorcières : lancés en 1931 par les transfuges du futurisme et du constructivisme, les

1533 Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Paris, les Impressions nouvelles, 2009, p. 31.

1534 E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France*, à l'aube des avant-gardes, *op. cit.*, p. 126.

1535 M. Melot, *L'illustration*, *op. cit.*, p. 220.

1536 T. Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 37.

Albums du Père Castor feront souffler sur l'imagerie enfantine un vent formaliste qui n'est toujours pas retombé¹⁵³⁷.

Ce lien avec le courant de l'avant-garde cubiste et abstraite est renforcé, après-guerre, par l'apparition du I-Style, un trait anguleux, aux surfaces plates, popularisé par le dessinateur du *New Yorker* Saul Steinberg et par l'animateur canadien de la United Production of America [UPA] Stephen Bosustow. Il vient s'opposer au style anthropomorphique et sphérique de Walt-Disney, ou O-Style. Sans profondeur et sans perspective, dépouillé et réduit à des formes géométriques qui ne respectent pas les proportions, le I-style frise l'abstraction, rappelant l'assertion de Matisse selon laquelle « il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer et mourir¹⁵³⁸ ». On peut donc le rapprocher des mobiles de Calder, des expérimentations cubistes de Picasso et Matisse, voire des œuvres abstraites de Miró, Klee, Kandinsky et Mondrian [ill 72 et 73].



Illustration 73: Saul Steinberg, sans titre, 1954, publié dans *The Passport*, 1954

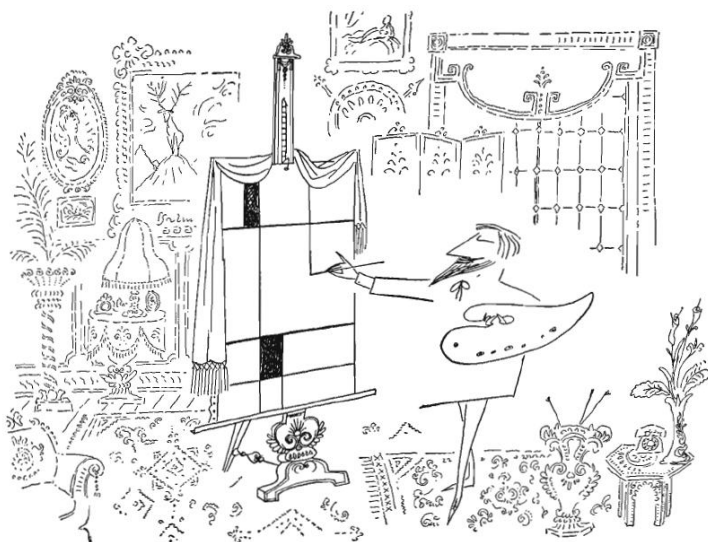


Illustration 72: Saul Steinberg, sans titre, *The New Yorker*, 1er novembre 1952

Siné exploite ce trait depuis ses premières *Portées de chat*. Mais un dessinateur comme Sempé en fait de même, à sa manière, jusque dans *Le Petit Nicolas* : tout comme le style indirect libre s'applique à la narration, il désigne également l'image, qui permet de retrouver le trait enfantin du protagoniste et son univers. Les décors sont absents, tandis que les personnages sont simplifiés à l'extrême, difficilement identifiables les uns des autres sinon par l'expression qu'ils abordent ou quelques signes reconnaissables comme les lunettes d'Alceste [ill 74].

1537E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France*, à l'aube des avant-gardes, *op. cit.*, p. 109.

1538Notes de Sarah Stein dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 66.



« - Mademoiselle ! cet élève copie !
- C'est pas vrai, sale menteur ! a crié Geoffroy. »

Illustration 74: Sempé et Goscinny, Le petit Nicolas a des ennuis, Paris, Denoël, 1964

L'attrait pour le dessin d'enfant et la ligne n'éradique pas l'ensemble des références qui composent l'univers artistique des dessinateurs, qu'ils publient ou non pour un public enfantin. François Vié explique ainsi que « les peintres qui ont collaboré au livre d'enfants dans les années 1960 ont consacré la vogue d'un expressionnisme naïf, dans la mouvance des dessins de Picasso et de l'art populaire des pays de l'Est¹⁵³⁹ ». Il prend pour exemple les illustrations que Duhême propose d'Éluard et de Prévert chez GP dès 1951. Dans le cas de Matisse, E. Pernoud affirme pour sa part :

Tout en venant se combiner avec le dessin d'enfant, et justement parce qu'elles opèrent si bien leur synthèse avec lui, les autres sources auxquelles puise Matisse – beaucoup plus prestigieuses tant par leur antiquité que par leur statut artistique – se devaient logiquement d'occuper l'avant-scène. Ces sources byzantines, égyptiennes, confèrent une gravité, un hiératisme aux visages d'enfants, en densifiant la pupille et la cerne de l'œil ; elles dotent aussi les tableaux de tonalités sacrées, comme cette couleur de fond qui, dans le *Portrait de Marguerite*, rappelle les « fonds d'or » byzantins¹⁵⁴⁰.

Or, dans le *Paporama* de Jacqueline Duhême, c'est bien cette synthèse qui est à l'œuvre. La figure du Christ rappelle à juste titre l'iconographie byzantine tandis que les sources citées relèvent d'une tradition visuelle qui remonte aux représentations antiques et médiévales, actualisée par la pratique de l'art naïf et du dessin d'enfant. Ses qualités de dessinatrice pour enfants viennent donc rehausser une mise en scène qui puise à l'ensemble de l'histoire de l'art et qui s'intègre en ce sens parfaitement aux expérimentations artistiques de l'après-guerre. En intégrant ainsi le dessin d'enfant à son

1539F. Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité », art. cit, p. 47.

1540E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France*, à l'aube des avant-gardes, op. cit., p. 196.

travail, Jacqueline Duhême ne se risque toutefois pas au même travail de démystification que les artistes d'avant-garde : quoique sa fresque soit onirique, elle n'en est pas moins une description de scènes dont elle a été le témoin et qu'elle apporte aux lecteurs de *Elle*. En d'autres termes, elle continue à s'inscrire dans la règle scolaire puisque ses dessins conservent une finalité d'apprentissage ou du moins de médiation de l'événement. Cette difficulté relate bien le paradoxe qu'il y a à être à la fois journaliste et illustrateur, à traiter à la fois le réel et l'image pour elle-même.

- *Frilosités et expérimentations éditoriales*

Les éditeurs se montrent méfiants vis-à-vis du dessin d'enfant et plus généralement de tout style s'approchant d'un trait trop moderne. Ainsi, en 1952, le conseil de *Tintin* envisage de publier des dessins des lecteurs représentant Saint-Nicolas, mais sans « leur donner une publicité excessive, ces naïfs dessins d'enfants n'étant pas de nature à intéresser le jeune public de *Tintin*¹⁵⁴¹ ». Par ailleurs, de même que le fauvisme s'était vu reprocher sa candeur, sa puérité et ses barbouillages¹⁵⁴², les principales critiques qui sont adressées aux dessinateurs reprennent le vocabulaire de l'enfance. Siné se rappelle ainsi que, lorsqu'il apporte à ses parents son premier dessin publié à *France-Dimanche*, ceux-ci, loin d'être sensibles à un trait inspiré par la lecture de Saul Steinberg,

le trouvèrent particulièrement nul et restèrent atterrés par l'indigence de mon style : « Toi qui dessinais si bien... » se lamenta ma mère. « T'avais picolé ma parole, c'est tout trembloté », renchérit mon père¹⁵⁴³.

En 1967, Yvan Delporte refuse à Roger Ferrari les propositions qu'il fait de séries pour *Spirou*, le renvoyant à l'Anthologie Planète de la bande dessinée dirigée par Jacques Sternberg chez Losfeld :

C'est tout à fait dans leurs cordes, ces espèces d'univers oniriques bourrés de personnages tous les mêmes, ces décors hors de l'espace-temps, ces éléments narratifs esquissés mais non expliqués. Mais pour *Spirou*, par contre, c'est bien trop schématique. Il y a dans vos récits un parti-pris linéaire qui transforme en « vues de l'esprit » tous les personnages¹⁵⁴⁴.

1541 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 04/11/1952.

1542 E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, op. cit.

1543 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, Volume 1, op. cit.

1544 Lettre d'Yvan Delporte à Roger Ferrari, 26/07/1967, archives Philippe Capart.

D'une manière plus générale, les éditeurs sont peu sensibles aux dessins qui s'approchent



Illustration 75: Patricia Lynch et Françoise Bertier, Korik et les chaussons verts, Paris, Bibliothèque rose illustrée, 1955

trop de l'esquisse. Louis-Robert Casterman explique ainsi à Françoise Bertier qu'il regrette « l'impression d'inachevé, d'un peu hâtif, que dégage [...] l'une ou l'autre composition [...] l'impression unanime qu'il s'agit d'une simple étude¹⁵⁴⁵ ». Bertier, née en 1914, n'a pourtant rien d'une dessinatrice moderne : elle commence à travailler en 1944, au tout début de la génération des « Classiques ». Mais elle recherche une simplicité d'expression où le mouvement est suggéré et les décors souvent effacés ou résumés à quelques grands traits d'aquarelle. Dans *Korik et les chaussons verts* (1955) par exemple, son trait stylisé à la plume au premier plan est finement contrebalancé par le mouvement tout juste suggéré des oiseaux de la forêt en arrière-plan, l'ensemble rehaussé par un jeu d'ombre qui, à lui seul, revêt la scène d'une atmosphère lumineuse [ill 75].

C'est ainsi qu'elle se justifie d'ailleurs auprès de son éditeur :

C'est parce que mon tempérament et mon goût me portent à faire des dessins traités largement que vous avez eu cette impression d'inachevé. Je passe beaucoup de temps à rechercher les compositions, les mouvements, les expressions. J'exécute ensuite assez rapidement la version définitive, quitte à la recommencer plusieurs fois si elle ne me semble pas vivante ou harmonieuse¹⁵⁴⁶.

L'exigence de précision demandée par les éditeurs, liée au souci du réel, peut donc s'opposer assez abruptement avec le style que défendent les dessinateurs, inspirés de manière plus ou moins évidentes par les créations contemporaines ou du moins par la nouvelle utilisation qui est faite du dessin d'enfant. Cette crispation touche aussi aux thèmes abordés. Quand Élisabeth Ivanovsky, sur la proposition de Louis-Robert Casterman, présente un nouveau projet de collection où elle souhaiterait traiter de sujets

1545 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Louis-Robert Casterman à Françoise Bertier, 05/04/1965.

1546 Archives Casterman, Tournai, dossier Françoise Bertier, Louis-Robert Casterman à Françoise Bertier, 10/04/1965.

plutôt abstraits (le vent, la pluie, le beau temps, de la goutte d'eau à l'océan), celui-ci lui demande de se concentrer plutôt sur les figures humaines et animales car

si par exemple un sujet tel « De la goutte d'eau à l'océan » est jugé intéressant, cela ne veut pas dire que d'autres, peut-être plus faciles à réaliser, plus négociables sur les marchés étrangers, plus adaptés à une illustration riche et élégante, ne devraient point être choisis de préférence. Autrement dit, le secteur animalier serait peut-être à considérer de près¹⁵⁴⁷.

En d'autres termes, peu de liberté est laissée aux dessinateurs en termes de création. Cela est en grande partie dû aux exigences commerciales étudiées auparavant. Pendant les Trente Glorieuses, les séries et les ouvrages se standardisent, notamment à cause de la généralisation de l'impression offset en quadrichromie et l'importation de typons étrangers qui demandent des coûts modiques mais un travail rapide¹⁵⁴⁸. Toutefois, il y a aussi là une définition de ce que doit être le style destiné aux enfants et qui n'est pas toujours partagée par les dessinateurs. Ainsi, en 1953, le conseil de *Tintin* reproche-t-il à plusieurs dessinateurs un trait qui ne correspond pas :

Les illustrations du poème en page 2 ressortissant à un genre qui n'est pas du tout enfantin. Même remarque en ce qui concerne les dessins de Jacques Laudy pour le conte « La cloche de Morte-Pierre »¹⁵⁴⁹.

De la même manière, le trait « moderne et très personnel¹⁵⁵⁰ » que Maurice Parent tente de développer dans les années 1960 n'est pas du goût de ses éditeurs. En passant de la gouache à l'encre de chine, il cherche à « éviter à tout prix le genre un peu “rococo” de Rabier qui installait tous ses personnages dans un décor souvent primitif¹⁵⁵¹ ». Leblanc note : « Je suppose que Parent a voulu faire du moderne, ce qui n'est pas tout à fait son genre¹⁵⁵² » et Casterman s'avoue « désorienté » devant cette nouvelle technique :

1547 Archives Casterman, Tournai, dossier Élisabeth Ivanovsky, Louis-Robert Casterman à Élisabeth Ivanovsky, 27/09/1960.

1548 J.-P. Gourévitch, *Images d'enfance*, op. cit., p. 88.

1549 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 01/04/1953.

1550 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 24/08/1964.

1551 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Maurice Parent à Louis-Robert Casterman, 23/08/1960.

1552 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Guy Leblanc à Louis-Robert Casterman, 01/07/1960.

Sans doute présente-t-elle beaucoup d'originalité mais le résultat final n'en est pas moins à mon humble avis un peu confus parfois, et moins en accord avec le goût des jeunes en général que vos productions antérieures de style traditionnel¹⁵⁵³.

Pour les ouvrages adultes, les éditeurs envisagent une touche moins traditionnelle, quitte d'ailleurs à faire des demandes contradictoires à leurs dessinateurs. Ainsi Louis-Robert Casterman exige d'Ivanovsky qu'elle revoie ses projets « beaucoup trop éloignés de la note moderne de plus en plus requise pour des ouvrages adultes¹⁵⁵⁴ ». Pendant ce temps, des dessinateurs éditorialistes comme Siné, fortement influencés par Saul Steinberg, familiarisent les lecteurs adultes avec le I-Style et avec un trait plus globalement lié à l'art moderne. L'exemple de Jacqueline Duhême montre que des journaux comme *Elle*, puis *Marie-Claire* ou *Lui* « offrent aux illustrateurs la possibilité d'expérimenter de nouvelles techniques dont [...] les retombées ont été sensibles dans le domaine de l'album pour enfants après 1968¹⁵⁵⁵ ». D'une manière générale, la presse généraliste alors en pleine période de réflexion et de renouvellement, offre des terrains d'expérimentation que les éditeurs pour enfants ont plus de difficultés à mettre en place puisqu'ils sont tenus par les exigences politiques et pédagogiques, les recommandations de la Commission et leur propre tradition éditoriale.

En amont de 1968, certaines maisons d'édition pour enfants s'avèrent moins traditionnelles que d'autres, à l'instar du Père Castor. Influencé par les expérimentations de Tomi Ungerer, Sendak ou du Push Pin Studio, Robert Delpire participe lui aussi au renouveau du dessin d'enfant en France. En 1956, il publie les *Larmes de crocodile* : la première édition propose une boîte percée d'une fenêtre et donne « l'idée que le livre pouvait être aussi un objet à inventer¹⁵⁵⁶ ». Par touches de couleurs appliquées au crayon gras, André François nous fait entrer dans un univers où les personnages simplifiés aident à démultiplier les émotions, du rire à la mélancolie [ill 76].

1553 Archives Casterman, Tournai, dossier Maurice Parent, Louis-Robert Casterman à Maurice Parent, 12/11/1964.

1554 Archives Casterman, Tournai, dossier Élisabeth Ivanovsky, Louis-Robert Casterman à Élisabeth Ivanovsky, 27/07/1958.

1555 F. Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité », art. cit, p. 53.

1556 *Ibid.*, p. 31.



Illustration 76: André François, Les larmes du crocodile, Paris, Robert Delpire, 1956

En 1967, il publie une traduction de *Max et les Maximonstres* de Sendak et soutient des illustrateurs comme Alain Le Foll ou Nicole Claveloux qui défendent l'idée

d'un livre pour enfants avec des images fortes qui devaient inciter le lecteur à réagir, à se poser des questions. S'opposant au traditionnel livre d'enfants, univers imaginaire clos sur lui-même, sans rapport avec la vie réelle de l'enfant, celui-là devait être à l'image des enfants de cette fin du xx^e siècle : il fallait un livre libre de

tabous, créatif, impertinent, pour un enfant plein des contradictions de l'état d'enfance et de son époque¹⁵⁵⁷.

D'autres éditeurs lui emboîtent le pas dans les années soixante, à l'instar de Laurent Tisné à partir de la fin des années cinquante, qui publie les neuf albums du *Journal de Véronique* de Nadine Forster et Maud Frère entre 1963 et 1967.

Dans celui-ci, également publié par *Lisette* en 1967-1968, l'autrice s'adapte à la bande dessinée sans en reprendre tous les codes, improvisant sur le gaufrier et sur l'éloignement des plans. Le texte introspectif permet de découvrir un personnage féminin libéré dont le discours n'a pas besoin de s'inscrire dans des phylactères [ill 77]. En 1964-1965, c'est au tour de François Ruy-Vidal de commencer une collaboration avec l'éditeur américain Harlin Quist, puis de Jean Fabre et Arthur Hubschmid



Illustration 77: Maud Frère et Nadine Forster, « *Le Journal de Véronique* », *Lisette* n°2, 14/01/1968

de créer l'École des Loisirs. Ces derniers s'assurent la collaboration d'illustrateurs étrangers (Ungerer, Sendak...) et encouragent les illustrateurs français (Jean-Jacques Loup, Sonia Delaunay...). Dans l'ensemble, jusqu'en 1968, les catalogues d'édition changent plutôt à la marge, d'autant qu'ils sont particulièrement surveillés sur le fond encore plus que sur la forme :

Car, si le tissu social peut se permettre d'ignorer (ou de louer à petites doses) les avancées formelles, il n'en va pas de même s'agissant des contenus et des points de vue développés sur le monde. [...] Si les albums des éditeurs Harlin Quist et François Ruy-Vidal furent fraîchement accueillis par une partie des prescripteurs, avant, pendant et après mai 68, ce fut sans doute moins à cause de leurs audaces formelles qu'en raison de leur positionnement idéologique¹⁵⁵⁸.

1557F. Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité », art. cit, p. 33.

1558 Anonyme, « L'édition pour la jeunesse, années 1965-1975 », [en ligne]. URL :

<http://education.francetv.fr/matiere/francais/article/l-edition-pour-la-jeunesse-annees-1965-1975>, consulté le 17/08/2017.

À la toute fin des années soixante, l'opinion publique comme les éditeurs finissent par suivre cette vogue, notamment grâce au journaliste Gilles de Bure qui écrit sur l'illustration dans la revue *Crée*, et surtout grâce à la revue suisse *Graphis*, qui consacre des numéros spéciaux à l'album de jeunesse en 1967, 1969 et 1971. Le livre pour enfants finit par avoir « droit de cité dans la presse parce qu'il devenait le lieu d'une création esthétique affranchie des contraintes mercantiles de la publicité¹⁵⁵⁹ ».

Dans le cas des illustrés, l'adoption d'un trait plus moderne est rendue difficile par le recours à la bande dessinée, relativement éloignée des préoccupations de l'art moderne :

L'image, dans la bande dessinée, n'est jamais un pur jeu de formes, puisqu'elle doit répondre d'un investissement narratif et est partie prenante d'une continuité discursive. Cela ne signifie pas nécessairement qu'elle est toute entière assujettie à l'emprise du scénario ; mais cela explique pourquoi elle n'a pas pu connaître – ou n'a connu que de manière incidente et minoritaire – cette insoumission de la forme qui a été la grande aventure de l'art moderne¹⁵⁶⁰.

Cuvelier ne s'y trompe pas, lui dont le style réaliste et représentatif le « rapproche forcément de la bande dessinée [...] mais [l'] éloigne en même temps du mouvement artistique contemporain¹⁵⁶¹. » Par ailleurs, deux des styles que la bande dessinée développe, le style réaliste (issu de la tradition américaine et représenté par les dessinateurs de *Vaillant* comme Poïvet ou Nortier) et la ligne claire (relevant de l'héritage de Hergé) ont pour ambition de donner du monde une représentation qui s'approche du réel. Bruno Lecigne décrit en effet la ligne claire comme un « néo-réalisme belge [...] toujours préoccupé de signifier le réel¹⁵⁶² ». Elle use pour cela du « reflux de l'ombre, la géométrisation, la systématisation du contour, la linéarisation du trait », bref, d'une « rationalité graphique¹⁵⁶³ ». Ces styles respectent d'ailleurs en cela les recommandations de la Commission de la surveillance. Pourtant, tout un autre pan de la bande dessinée est directement lié au style enfantin et aux gribouillages qui signent les débuts de l'art moderne. Par ailleurs, elle participe également au renouveau de l'art, étant réutilisée et intégrée dans les réalisations de *pop art* comme dans les détournements situationnistes.

1559 F. Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité », art. cit., p. 53.

1560 T. Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 51.

1561 P. Goddin et P. Cuvelier, « *Corentin* » et les chemins du merveilleux, op. cit., p. 115.

1562 Bruno Lecigne, *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Éd. Magic Strip, 1983, p. 24.

1563 *Ibid.*, p. 15.

Plus spécifiquement, il apparaît que ce sont à la fois le livre d'art et les albums de bande dessinée qui donnent une des impulsions propices au renouveau du livre pour enfants, en proposant de « nouvelles mises en page soutenues par une fabrication de qualité¹⁵⁶⁴ ». Le changement se voit au cours des années soixante pour des journaux comme *Pilote*, ou *Tintin* dès le moment où Greg devient son rédacteur en chef en 1965 : une vision plus

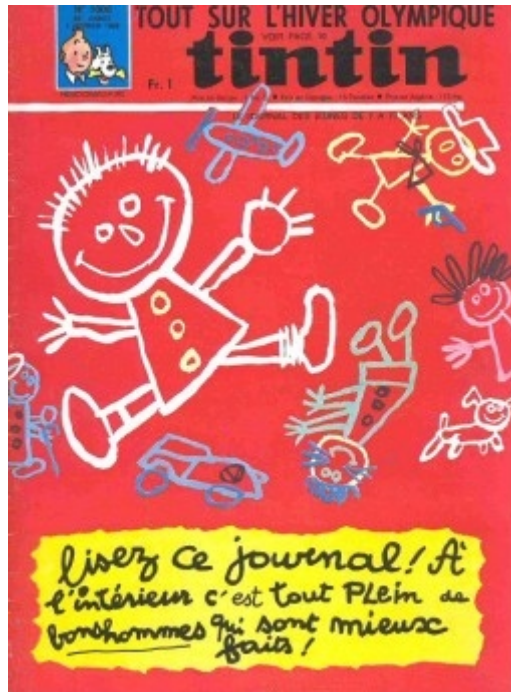


Illustration 78: Auteur inconnu, *Tintin* n°1006, 01/02/1968

moderne du dessin se lit peu à peu dans les pages des illustrés, de telle sorte que les lecteurs se familiarisent également avec ce mode d'expression. En 1968, une couverture de *Tintin* présente ainsi des dessins d'enfants, petits bonhommes plébiscités par Töpffer qui, certes, ne sont pas aussi bien « faits » que les dessins du journal, mais n'en évoquent pas moins un style que la rédaction a cessé de renier [ill 78]. En imitant le style et l'écriture enfantines, les auteurs du journal installent à la fois une connivence avec leurs lecteurs (qui savent que ce n'est pas ainsi qu'on dessine « pour de vrai ») et entre les dessinateurs eux-mêmes, qui

peuvent y lire les reproches qui leur sont adressés comme certaines de leurs tentatives stylistiques.

D'autres techniques de l'art moderne trouvent leur place dans les pages des illustrés. On a ainsi déjà vu au chapitre précédent les pages que Jacques Devos consacre à la « Conquête de l'espace » dans *Spirou* : ce récit fait de gravures anachroniques légendées au gré de l'imagination de l'auteur intègre une seule planche de bande dessinée [ill 58]. La technique de collage fait penser aux expérimentations mises en œuvre au même moment dans *Hara-Kiri*. Le dessinateur familiarise à la fois son lectorat aux techniques de gravure anciennes, aux représentations étrangères (à première vue américaines, russes et italiennes) et aux techniques de détournement d'images. Plutôt scénariste que dessinateur, Jacques Devos, tout comme Cavanna à un autre niveau, pousse dans ses retranchements la possible combinaison de l'image et du texte et propose ainsi au lecteur de dépasser par l'humour et l'absurde, mais aussi grâce aux techniques de reportage, les principes de l'illustration et de la bande dessinée.

1564F. Vié, « L'illustration à la recherche de sa modernité », art. cit, p. 45.

Plus encore que dans des récits ou des rubriques volontairement didactiques, les dessinateurs prennent en charge dans leurs dessins mêmes les différentes traditions de l'histoire de l'art : en ce sens, ils n'illustrent pas seulement un texte, mais véhiculent à travers l'image un condensé des influences visuelles qui sont à l'origine de leur trait. Cette fonction n'est pas étrangère à celle de journaliste : en charge de documenter le réel, ils continuent en quelque sorte à informer sur celui-ci en y intégrant sa dimension culturelle et artistique. Ce faisant, ils participent à la création d'un dessin d'un genre nouveau qui s'appuie particulièrement sur le dessin d'enfant et qui n'est pas étranger aux innovations de l'avant-garde abstraite des années d'après-guerre. Ils participent en ce sens de manière inattendue au processus de démocratisation culturelle enclenché par Malraux et qui s'appuie autant sur la culture classique que sur la création contemporaine. Parce qu'ils sont des créateurs, ils ne se contentent pas de prendre en charge la traduction culturelle qu'ils présentent, ils la transforment aussi, endossant tout à fait le rôle des passeurs culturels qui « façonnent les formes et les objets qu'ils transmettent et qu'ils diffusent. Ils ne se contentent pas de diffuser, ils portent sur eux un regard, faisant d'eux des objets de savoir et des objets de culture¹⁵⁶⁵ ». Il serait toutefois ambitieux de penser que cette définition concerne l'ensemble des quatre-cents dessinateurs du corpus, qui obéissent pour la plupart aux injonctions éditoriales et sociales et diffusent surtout l'histoire d'une image au service du réel. Il s'agit désormais de comprendre pourquoi certains de ces dessinateurs s'emparent, plus que d'autres, de cette fonction sociale de passeurs culturels.

6.2. Trajectoires d'artistes-dessinateurs

6.2.1. Le pinceau et la taille

Parmi les dessinateurs formés dans des écoles d'art – soit au moins deux tiers du corpus – ils sont plus d'un tiers à avoir suivi un enseignement dans une école des beaux-arts et plus de 10 % à avoir suivi les enseignements d'une école privée souvent traditionnelle qui propose des cours en atelier [tableau 20]. Ils suivent la plupart du temps un enseignement en peinture, parfois en architecture, plus rarement en gravure et en sculpture. Quant aux dessinateurs formés dans les écoles d'arts décoratifs et d'arts appliqués, ils reçoivent à côté de leur enseignement professionnel de spécialité une

1565 B. Lamizet, « Le miroir culturel : les passeurs », art. cit, p. 175.

éducation artistique et culturelle généraliste qui leur donne, s'ils s'investissent dans cet apprentissage, une bonne connaissance des principaux mouvements artistiques. Ainsi, Siné se rappelle qu'à l'École Estienne

L'histoire de l'art aussi m'emballait. Je découvrais non seulement Bosch, Brueghel, Piero della Francesca, mais aussi Picasso, Matisse, Fernand Léger...[...] Je rapportais des reproductions de Braque, de Klee ou de Miró à la maison¹⁵⁶⁶.

Cet apprentissage implique une pratique artistique qui ne se limite pas au dessin et qui par un jeu d'allers-retours est autant influencée par le métier de dessinateur que celui-ci l'est par la pratique de peintre et/ou de sculpteur, de graveur, etc. Comme le résume Marcel Denis : « En chaque dessinateur de bande dessinée, il y a un peintre qui sommeille¹⁵⁶⁷ ! » Sans monter autant en généralité, ce constat s'applique à un certain nombre de dessinateurs du corpus. En entretien, Michelle Daufresne, Nadine Forster et Henri Morez ont montré les toiles sur lesquelles ils continuaient à travailler et qui font partie de leur pratique du métier. De nombreux dessinateurs sont désignés comme des peintres dans les biographies officielles et l'imaginaire collectif : quand Pierre Dumayet se rendait chez André François en 1955, bien qu'il le présentât comme un dessinateur humoristique, il n'en visitait pas moins l'atelier d'un peintre¹⁵⁶⁸ et c'est sous ce qualificatif que ce dernier est présenté lorsqu'il est question de sa contribution à la littérature enfantine. Quelqu'un comme Gotlib souffre pourtant « de la malédiction de ne pas être sensible à la peinture¹⁵⁶⁹ » et n'a jamais peint de toile ; mais il ne s'inspire pas moins des dessins de Victor Hugo et de Daumier et des affiches de Savignac, héritage reçu auprès de Georges Pichard à l'École Duperré. Maxime Préaud établit même une relation entre ses réalisations au trait et à la plume sans papier tramé et « le type de dessin que pratiquent les graveurs, et tout spécialement ceux travaillant en taille d'épargne, dans le bois ou le linoléum », dans la lignée de Félix Vallotton ou de Frans Masereel¹⁵⁷⁰.

Les pratiques ne se font cependant pas toujours en parallèle et soulèvent des questions en termes de temporalité des carrières. La trace de la peintre allemande Sonja Hopf se

1566 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, Volume 1, *op. cit.*

1567 Sans nom, « Interview de Marcel Denis », sans date [en ligne]. URL :

<http://www.bdtour.be/default.aspx?section=interviews>, consulté le 05/02/2015.

1568 « André François », *Lectures pour tous*, ORTF, 28 juin 1955, en ligne. URL : www.ina.fr/video/CPF86644645/andre-francois-video.html consulté le 17/05/2017.

1569 Gotlib et Gilles Verlant, *Ma vie-en-vrac*, Paris, Flammarion, 2006, p. 34.

1570 Préaud, Maxime, « Gotlib, une mélancolie rouge avec des points noirs sur le dos » dans Anne Hélène Hoog et al. (eds.), *Les mondes de Gotlib*, Bruxelles, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2014, p. 87.

perd après ses trois ans à *Hara-Kiri* : il semble qu'elle a privilégié une carrière d'artiste plastique. De la même manière, Maurice Manesse délaisse progressivement la bande dessinée pour la peinture à la fin des années 1960 et René Bonnet fait de même au moment de son départ à la retraite à soixante-quatre ans¹⁵⁷¹. À l'inverse, Nadine Forster a abandonné progressivement sa carrière de peintre et de fresquiste, alors que c'est ainsi qu'elle a pourtant été reconnue d'abord en Belgique, en France et jusqu'aux États-Unis aux côtés d'Anto Carte ; elle privilégie par la suite son travail de dessinatrice et d'animatrice. Quant à Noël Bissot, il est d'abord marchand de lait pour pouvoir financer son activité de sculpteur, avant de devenir dessinateur à temps plein. Michelle Daufresne apporte un éclairage sur cette évolution possible des carrières en expliquant comment elle a intégré la peinture à son activité artistique après les années soixante. Après avoir d'abord travaillé à partir de 1972 pour le Père Castor, elle entre aux Éditions du Cerf en 1977 et travaille en parallèle avec Laurent Tisné, puis à l'École des Loisirs à partir de 1981 et publie finalement chez Les Femmes en 1982, autant de maisons d'édition qui, on l'a vu, favorisent une approche du livre pour enfants comme livre d'art.

À l'époque, je guettais une maison d'éditions qui s'appelait le Cerf, qui faisait des grands formats d'aquarelle – parce que je faisais aussi beaucoup d'aquarelles. J'ai même eu une exposition d'aquarelles à ce moment-là, en Autriche. C'est ma fille qui a appelé, j'ai été au Cerf, j'ai été très bien reçue, on m'a fait patauger un peu en me faisant illustrer trois vies de saints, ce qui m'a pas passionnée, et après j'ai pu faire deux livres qui m'ont éclatée, *Volcan gris, volcan vert* et *Loin dans les sables*, qui étaient complètement éclatés, avec mes aquarelles qui explosaient, des collages, et tout ça écrit par moi... j'étais absolument ravie. Et un conte de Noël. Je travaillais aussi avec quelqu'un qui était très connu à l'époque, Laurent Tisné, un des éditeurs qui faisait à l'époque des livres d'art. J'ai travaillé un an pour lui, il a fait faillite, alors il m'a dit « Allez à l'École des Loisirs¹⁵⁷² ».

Son évolution dans les années 1970 est donc due à une pratique de l'aquarelle d'autant plus ancienne qu'en parallèle de ses études d'édition au Cercle de la Librairie dans les années quarante, elle avait suivi des cours avec Cami à l'Académie Jullian. Cette illustratrice qui se dit « infiniment touchée » par les pastels de Degas, Monet et Turner, mais également par les contemporains comme Staël, Poliakoff et Vieira da Silva, cite aussi de grands dessinateurs qui la fascinent : Picasso, Schiele, Delessert, Ungerer, et elle

1571 PLGPPUR n° 20, été 1986.

1572 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

ajoute penser « qu'un grand peintre, abstrait ou non, est nécessairement un dessinateur de talent¹⁵⁷³ ». Elle ajoute en entretien, à propos de son propre travail : « Si tu sais dessiner, après tu fais ce que tu veux, ça n'a aucune importance de partir à l'abstrait... Sans savoir dessiner, je trouve que c'est une imposture¹⁵⁷⁴ ». Sa réflexion sur la peinture est donc sous-tendue des choix artistiques qu'elle fit dans sa propre carrière. À dix-huit ans, elle voulait être dessinatrice :

Je sais pas si j'ai tellement pensé aux enfants... C'est-à-dire qu'il n'y a pas trop d'autres livres illustrés que les livres pour enfants. Enfin à l'époque je me prenais pas encore pour un artiste capable d'illustrer les livres d'art¹⁵⁷⁵.

Sa sensibilité picturale qui intègre et dépasse le cadre du dessin explique qu'elle commence à exposer dans les années 1980 :

À un moment, un galeriste qui est assez connu m'a dit « Maintenant, il est temps de faire des tableaux ». [...] J'ai exposé six ans, c'était une époque où on vendait encore très bien... puis j'ai exposé à droite à gauche, mais enfin je ne peux pas dire tous les trucs que j'ai eus¹⁵⁷⁶.

La carrière de Michelle Daufresne évolue donc au fil de ses rencontres et de ses collaborations, mais elle est toujours intimement liée au dessin. De fait,

le travail de dessinateur-illustrateur est lié à celui d'artiste-peintre lorsqu'il dessine des esquisses préparatoires, depuis l'univers de références communes acquises pendant la formation jusqu'au geste même qui consiste à tracer un trait sur un support. Dans un nombre de cas restreint, ce lien intime, induit tant par la formation initiale que par le geste du dessinateur, peut être la source d'une crise de vocation : certains dessinateurs-illustrateurs, à l'instar des illustrateurs du siècle précédent, se rêvent peintres ou sculpteurs¹⁵⁷⁷.

Alors que l'édition enfantine et le dessin d'humour s'ouvrent progressivement à des publications plus artistiques au cours des années soixante, les liens sont moins évidents dans le cas de la bande dessinée, d'autant qu'elle est plus éloignée des expérimentations artistiques contemporaines. Elle suscite donc peut-être plus de récits

1573 Michelle Daufresne, François-Julien Chotard et Suzanne Bukiet, *Entre les images et les mots*, Paris, l'Art à la page, 1994, p. 15.

1574 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

1575 *Ibid.*

1576 *Ibid.*

1577 J. Kohn, « Le dessinateur et les beaux-arts », *art. cit.*, p. 94.

de carrières manquées, à l'instar de Jijé ou Macherot qui eurent tous deux l'ambition d'être peintres, ou, dans les cas les plus extrêmes, de vocations ratées. L'exemple de Paul Cuvelier a déjà été cité à ce propos qui se rêve peintre et qui, « à la rigueur » aurait préféré le travail de l'illustration, « plus proche de [ses] inspirations¹⁵⁷⁸ ». Ses esquisses, lavis et toiles conservés, à travers leurs influences antiques et japonisantes et un goût pour l'académisme anatomique, témoignent en effet d'une œuvre contrariée. Pourtant, comme nous l'avons déjà étudié par ailleurs,

les aventures de *Corentin* en Inde donnent l'occasion à son style oriental de se développer, alliant scènes de paysage et scènes de mouvement, dans un dessin qui évoque aussi la peinture et la gravure et rappelle l'influence assumée de Gustave Doré. La traversée en mer qui ouvre *L'extraordinaire Odyssée* en est déjà un exemple ; mais c'est surtout dans les paysages indiens, de la jungle aux palais, que le goût du réalisme précis et clair de Cuvelier peut se développer [ill 79]. Grâce à la maîtrise du trait qui lui permet d'emprunter à la ligne claire son épure stylisée, Paul Cuvelier allie aux décors évocateurs la justesse des expressions des personnages. Ainsi, des rayures sur la robe du tigre Moloch, qui rappellent les tigres peints et dessinés dans l'art chinois, japonais et indien¹⁵⁷⁹. On entrevoit sa frustration d'artiste, moins en ce qui concerne la couleur que les lavis. Rehaussant grâce à cette technique la première planche de *L'extraordinaire Odyssée*, il peut faire jouer la lumière sur les modelés et l'anatomie¹⁵⁸⁰. Mais il est contraint à n'en user qu'épisodiquement. Finalement, il décide de passer au pinceau au tournant des années 1950, qui, par touches plus délicates, rend possible une approche plus nerveuse et sensible¹⁵⁸¹.

1578 P. Goddin et P. Cuvelier, « *Corentin* » et les chemins du merveilleux, *op. cit.*, p. 20.

1579 Gilles Ciment et Thierry Groensteen, *100 cases de maîtres : un art graphique*, la bande dessinée, Paris, La Martinière, 2010.

1580 P. Goddin et P. Cuvelier, « *Corentin* » et les chemins du merveilleux, *op. cit.*, p. 23.

1581 J. Kohn, « Le dessinateur et les beaux-arts », *art. cit.*, p. 95.



Illustration 79: Paul Cuvelier et Greg, *Les extraordinaires aventures de Corentin*, Bruxelles, le Lombard, 1950

La rédaction de *Tintin* ne s'y trompe pas qui remarque une évolution dans son style en 1953, notant que sa dernière histoire « est fort bien venue, encore qu'elle marque une évolution assez grande par rapport au Paul Cuvelier de 1946-1947¹⁵⁸² ». En 1950, il a par ailleurs fait un voyage de quatre mois à New York après lequel il a décidé d'ouvrir son atelier d'artiste à Mons où il pratique peinture, dessin et sculpture. Quand il revient dans la rédaction de *Tintin*, c'est donc fort de cette expérience et s'il regrette que « la formule B.D. ne [puisse] favoriser l'épanouissement de [son] véritable talent¹⁵⁸³ », il reconnaît qu'il a fait « de la peinture et de la sculpture pour pousser plus avant l'expérience du dessin¹⁵⁸⁴ ». À ce titre, sa pratique ultérieure de la bande dessinée semble même revêtir un caractère ludique, et il est possible de reprendre ici des conclusions déjà établies par ailleurs : en 1968, pour *Époxy*, il commence par user de la technique du « pinceau sec », avant d'encre ses planches au moyen du manche de son pinceau¹⁵⁸⁵. Ses cases sont alors l'occasion de jouer avec les textures : plumes d'un aigle, écume de la mer, poils d'un satyre, le dessin devient expérimentation. La « science anatomique¹⁵⁸⁶ » de Cuvelier et sa sensualité de dessinateur orientent son travail de peintre vers les portraits de nus ; ces derniers témoignent d'un académisme au trait un peu forcé, et, par là, quelques fois maladroit. Or, la bande dessinée, en laissant peut-être une part plus large à la mise en valeur du mouvement, permet de ne pas réduire ces esquisses à des simples exercices

1582 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 01/04/1953.

1583 P. Goddin et P. Cuvelier, « *Corentin* » et les chemins du merveilleux, *op. cit.*, p. 54.

1584 *Ibid.*, p. 115.

1585 *Ibid.*, p. 74.

1586 T. Groensteen, *La bande dessinée*, *op. cit.*

d'anatomie érotique. Dans *Corentin*, « on se touche beaucoup [...] on s'étreint, les corps souvent à demi nus prennent des poses sauvages ou alanguies¹⁵⁸⁷ ». Mais c'est surtout *Époxy*, qui, en mettant en scène des héros (et surtout des héroïnes) empruntés à la mythologie grecque et toujours nus, se présente comme une forme de conciliation entre les deux carrières menées séparément. En somme, la bande dessinée permet d'éviter l'écueil de l'académisme d'atelier pour lui préférer, selon l'appellation de Groensteen l'académisme en bande dessinée, signe de sa formation graphique classique. Et en effet, en bon représentant de la ligne claire, Cuvelier restitue avec fidélité formes, lumières et modelés, et donne de la profondeur tant à ses paysages qu'à ses personnages¹⁵⁸⁸. En conséquence, « Cuvelier a trouvé dans la bande dessinée l'occasion d'exercer son idéal artistique. [...] Par un jeu de substituts de transferts, il est parvenu à établir un message cohérent qui gratifie le récit de multiples niveaux de lecture¹⁵⁸⁹ ». On comprend alors qu'*Époxy* fut son travail le plus satisfaisant en réunissant sa « passion pour le corps humain, son goût pour la culture antique et pour l'art classique, et son inclination pour l'érotisme¹⁵⁹⁰ ». Cuvelier renonce à la bande dessinée en 1973 pour se consacrer au dessin, à la peinture, la sculpture sur plâtre, la gravure et, surtout, l'illustration érotique ; mais il n'expose qu'à deux reprises, de manière confidentielle, sans convaincre le public autant qu'il n'a pu le faire à travers ses récits en images¹⁵⁹¹. Passeur d'art, il l'est à travers ses bandes dessinées bien plus que dans son travail d'atelier.

L'exemple de Paul Cuvelier est paroxystique, qui décrit un rapport contrarié et presque tragique avec un genre qui lui permet pourtant d'exprimer son talent artistique. D'autres dessinateurs de bandes dessinées conçoivent de manière plus pragmatique l'apport de leur pratique d'artistes-peintres ou sculpteurs à leur travail quotidien. Le cas d'Hergé est souvent rapporté, qui, bien que n'ayant pas fait d'école d'art, nourrit de fortes affinités avec la peinture classique (en vrac, Bosch, Bruegel, Holbein, ou Ingres) et contemporaine (en particulier Miró et l'expressionnisme flamand). Il demande même au peintre belge Louis Van Lint chef de file de l'abstraction lyrique, de l'aider à produire une série de toiles dans les années 1960. Il en reste là, son appétence pour la peinture ne faisant pas de lui un peintre. Cette expérience nourrit probablement son imaginaire :

1587 G. Ciment et T. Groensteen, *100 cases de maîtres*, op. cit.

1588 T. Groensteen, *La bande dessinée*, op. cit., p. 335-336.

1589 P. Goddin et P. Cuvelier, « *Corentin* » et les chemins du merveilleux, op. cit., p. 8.

1590 *Ibid.*, p. 71.

1591 J. Kohn, « Le dessinateur et les beaux-arts », art. cit, p. 96.

étudiant la Belgique, Capart insiste d'une manière générale sur le bagage artistique des animateurs et des dessinateurs qui explique la teneur de leur production, à l'instar d'Eddy Paape,

venu à l'animation puis à la bande dessinée pour des raisons essentiellement pécuniaires, alors qu'il souhaitait faire une carrière d'artiste peintre. Tant ses peintures que ses réalisations pour les journaux *Spirou* et *Tintin* renvoient à des canons académiques. Les pionniers du journal de la rue du Lombard (Hergé, Jacobs, Cuvelier, Laudy, Martin) puisent leur inspiration [...] dans ce même creuset. [...] Si l'influence américaine est présente ici, elle a été largement digérée ; les références de ces auteurs étaient plutôt l'art antique, la peinture de chevalet, la littérature classique, les récits historiques... Le recours a un fonds culturellement légitimé se doublait d'une volonté pédagogique souvent très affirmée et, dans le cas de Hergé et de Jacobs, d'un souci de bienséance¹⁵⁹².

Se retrouve dans cette réflexion de P. Capart l'ensemble des considérations qui construisent notre réflexion : inscrits dans la culture médiatique des Trente Glorieuses, une partie des dessinateurs du corpus ne sont pas moins les héritiers d'une culture classique – tant du point de vue artistique que littéraire et historique – qu'ils diffusent dans des récits où la volonté pédagogique est sans cesse présente. Par ailleurs, à cette culture classique s'ajoute pour certains d'entre eux un souci de la culture moderne qui s'inscrit à son tour dans leurs œuvres. La question n'est plus alors de savoir s'ils transmettent bien des canons artistiques, mais de quelle tradition artistique ils ont la charge.

6.2.2. La querelle des Anciens et des Modernes

- *Une fracture générationnelle*

Tout au long de ce travail, ce sont les fractures générationnelles encore plus que géographiques qui sont apparues comme les plus déterminantes pour comprendre les différences de trajectoires entre les dessinateurs-illustrateurs, la manière dont ils s'approprient et définissent leur métier, les réseaux qu'ils mettent en place et, en fin de compte, les dessins qu'ils produisent. Acteurs de ces fractures, les dessinateurs ne les passent pas sous silence. Les appellations choisies dans ce travail pour désigner les différentes générations mises au jour reprennent d'ailleurs des catégories indigènes,

1592 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, op. cit., p. 46.

énoncées par les acteurs eux-mêmes. On peut alors s'interroger sur le caractère performatif de celles-ci : dans une certaine mesure, la conscience d'une différence générationnelle – voire la croyance dans celle-ci – facilite ou encourage le changement. Certes, il est difficile de démêler les effets de cette conscientisation de ceux qu'a le marché sur l'organisation de la profession. Il est en revanche plus aisé de le démontrer d'un point de vue culturel, à partir du type de dessins produits. Quand les dessinateurs adoptent un trait plus moderne, ils répondent certes à une demande économique, mais ils s'y plient d'autant plus volontiers qu'ils adhèrent à celle-ci.

Écho-Dessin, le fascicule de l'UADF, s'en fait volontiers le relais. C'est au tournant des années soixante que la fracture émerge avec le plus de force. En mars 1960, le président du syndicat lance ainsi un « appel aux jeunes » :

Dans chacun de nos derniers numéros nous avons eu le plaisir de souhaiter la bienvenue à de nouveaux adhérents, et dans la plus grande majorité des cas ces nouveaux sont des jeunes. Félicitons-nous-en : ce sang nouveau est indispensable et nous ne pourrions subsister que si nous nous tournons résolument vers l'avenir. [...] Or, non seulement nous ne recevons jamais de copie de collaborateurs ayant moins de soixante ans, mais encore – et c'est un comble ! – il paraît que parmi ces jeunes dont nous ne voyons jamais la prose il y en a qui font des critiques sur l'esprit dans lequel notre bulletin est rédigé. [...] Il me semble qu'il y a des questions intéressantes particulièrement votre génération, tant au point de vue pratique et social de votre entrée dans la carrière qu'au point de vue des conceptions artistiques. Il est absolument légitime que vous ayez des opinions différentes de celles de vos aînés. Même si elles doivent nous choquer, exprimez-les ; et même si vous avez l'intransigeance de votre âge, cela amènera des polémiques qui intéresseront tous les lecteurs¹⁵⁹³.

Par « nouveaux », A-E Marty désigne les dessinateurs nouvellement arrivés sur le marché et syndiqués, donc qui ont commencé leur carrière dans les années cinquante ; mais les « anciens » ayant plus de soixante ans, il y a un intervalle entre les deux générations qui n'est pas comblé. La génération des « Classiques » est donc aussi peu représentée que celle des « Modernes » dans ce syndicat hérité de l'avant-guerre. Cet appel concerne autant l'organisation syndicale et ses luttes que les préoccupations artistiques de ses membres. Il est donc entendu que la génération perçue comme nouvelle développe des conceptions différentes de celles de ses aînés, à tel point qu'ils en viennent à les critiquer

1593 A.-E., *Écho-Dessin* n° 84, mars 1960, p. 1.

ou à ne pas se reconnaître, dans le bulletin censé les représenter. À cet appel répond un dessinateur du nom de R. Taillandier en octobre de la même année. Sa participation est saluée par la rédaction se réjouissant qu' « un jeune a[it] enfin répondu à [son] appel¹⁵⁹⁴ », usant d'une épithète qui, à force d'être répétée, finit par confiner à la caricature, comme si les jeunes dessinateurs étaient une espèce à part dont un spécimen avait finalement été repéré dans les rangs de la rédaction. Par ailleurs, R. Taillandier propose une réflexion philosophique et historique sur les origines des arts et conclut à leur « harmonie avec la nature »: son discours ne diffère guère des canons réalistes traditionnellement défendus. La rédaction ne s'y trompe pas, ravie d'accueillir dans ses pages « un véritable artiste dont les peintures et les laques ont justement attiré l'attention des connaisseurs » et de publier, non pas « un *manifeste revendicatif*, mais plutôt un hymne désintéressé à l'Art de toujours ». Devant l'absence de polémique, elle se dit prête à « accueillir des articles où des jeunes exposeront soit leurs difficultés sociales soit des idées subversives concernant l'Art ». Manifeste, subversion : les mots sont lancés. Les « jeunes » sont considérés par leurs aînés comme les défenseurs d'un art nouveau, moderne et donc subversif et politique, une forme d'art qui ne passe pas auprès de certains. C'est le cas de Jean Chaperon par exemple, à la carrière d'autant plus traditionnelle que, non content d'avoir commencé sa carrière dès 1913, il est fils de peintre militaire et donc élevé dans une tradition picturale très classique. Secrétaire général de l'UADF avant la guerre, il se considère comme « une vieille baderne¹⁵⁹⁵ » et dénonce aussi bien les jeunes qui, « vivant au milieu des élucubrations graphiques démentielles de notre époque, ne connaissent que cela » que les « croulants [...] indulgents, voire enthousiastes pour les loufoqueries modernes ». Il cite entre autres exemples l'affiche de la Loterie nationale de 1960 [ill 80]:

L'auteur, ayant renversé quelques pots de couleur sur une feuille de papier, a été chercher un balai de paille de riz et a frotté le tout dans le sens de la largeur. Il paraît que cela représente une course de chevaux ! Bonne Mère !!

De fait, cette affiche d'Yves Fournier s'inspire du fauvisme, tant dans la vivacité des couleurs que dans le rejet du réalisme. Les couleurs choisies – rouge, jaune, vert, bleu et orange – sont les mêmes que celles avec lesquelles Gébé repeignait l'univers de ses

1594 A.-E., *Écho-Dessin* n° 89, octobre 1960, p. 1.

1595 Jean Chaperon, « Les propos d'une vieille baderne, seul contre tous », *Écho-Dessin* n° 91, décembre 1960.

paysans naïfs dans *Pilote*. Cela tient autant aux techniques de quadrichromie qu'à une sensibilité picturale partagée pour les teintes vives et primaires.

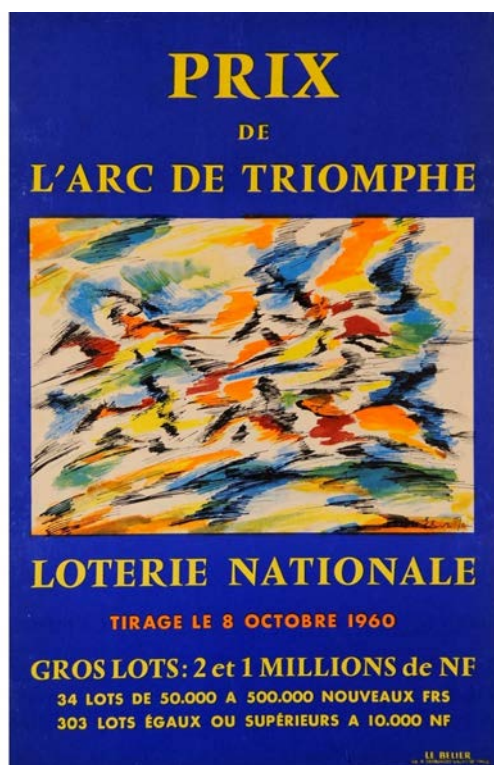


Illustration 80: Yves Fournier, affiche de la Loterie nationale, 1960.

Pour Chaperon, le rejet de l'art moderne – sans perspective, sans proportion, abstrait jusqu'à l'absurde – s'accompagne d'un rejet des politiques publiques culturelles et notamment leur soutien de l'art moderne. Il dénonce l'initiative de l'administration des Postes qui veut

faire éditer une série de timbres d'après des tableaux de maîtres (de Cézanne à Braque), en passant, sans doute, par les Van Gogh, les Utrillo, Rouault, le douanier Rousseau, etc. (les peintres maudits, les alcooliques et les fous). Vous voyez d'ici ce que ces toiles, déjà suffisamment confuses dans leur grandeur naturelle, pourront donner réduites à deux centimètres !! Et n'oublions pas, enfin, que la maquette du nouveau timbre sera exécutée par Jean Cocteau ! On croit rêver. [...] Que vient faire ce poète dans nos plates-bandes ?

Hostile aux créations contemporaines et à leurs auteurs polyvalents – dont Jean Cocteau est un exemple parfait – il l'est donc aussi à l'art moderne en général, remontant jusqu'aux peintres du XIX^e siècle à qui il reproche la confusion de leurs toiles comme

leurs vies tumultueuses. En réponse à l'article de Jean Chaperon, une « jeune baderne » anonyme lit dans ce débat un « nouvel épisode de l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes » et lui oppose que

les œuvres récentes, malgré justement leur date, font partie du patrimoine français au même titre que celles de Philippe de Champaigne ou de M. Ingres, quoi qu'on en dise – comme aussi les œuvres de Jean Cocteau. Qu'il soit ce qu'il voudra, mais quel dessin audacieux et juste¹⁵⁹⁶...

Cette réponse met ainsi en scène les multiples influences à l'œuvre dans le travail des dessinateurs et l'importance acquise par les œuvres appartenant à l'art moderne pour nombre d'entre eux. Le dessinateur anonyme d'ajouter, sans se faire l'ardent défenseur des avant-gardes, que

ces myriades de petits changements, de menues révolutions acceptées, d'audaces digérées, modifient l'optique et « datent une époque ». [...] l'avant-garde va toujours trop loin [...]; mais attention aux merveilles que l'on loue à travers le charme du passé, et qui cachent les merveilles actuelles.

Les termes d'avant-garde ou d'art moderne sont utilisés sans filtre et sans définition : ils englobent à la fois les expérimentations picturales remontant pour certaines au siècle précédent et les réalisations les plus récentes, dans la même logique que celle qui définit la politique de soutien du ministère des Affaires Culturelles à l'art contemporain en France et les politiques publiques belges. Les dessinateurs ne se perçoivent donc pas seulement comme des intermédiaires mais aussi comme des acteurs directs de l'évolution artistique des années 1950 et 1960, qu'ils la rejettent ou qu'ils y adhèrent. En ce sens, les notions d'avant-garde et d'académisme se comprennent bien en fonction de leur rapport à la temporalité, l'un étant tourné vers le futur et – pour ceux qui le pratiquent, le progrès – tandis que l'autre s'attache à « suivre et perpétuer les règles mises en place au début du XIX^e siècle au sein de l'Académie et de l'école des beaux-arts¹⁵⁹⁷ ». A-E Marty constate malgré tout que les dessinateurs que Jean Chaperon cite à demi-mot dans son article appartiennent plutôt à sa génération qu'à celle de ses successeurs, et qu'il n'y a donc pas là forcément une querelle d'Anciens et de Modernes. Son intuition entre en résonance avec les travaux récents sur l'arrière-garde qui ont

1596 Une jeune baderne, « Réponse à M. Chaperon », *Écho-Dessin* n° 91, décembre 1960, p. 3.

1597 Pierre Watt, « Avant-gardes, académisme » dans Christian Delporte et al. (eds.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 94.

montré que les nouveautés formelles et artistiques n'émanent pas toujours des plus jeunes générations ni des artistes les plus progressistes. Certains écrivains ou artistes réactionnaires furent ainsi à l'origine de révolutions esthétiques, tandis que l'histoire de l'art et l'histoire littéraire furent également marquées par des à-coups, des effets de suspension ou de retardement¹⁵⁹⁸. Mais les dessinateurs qui s'expriment dans *Écho-Dessin* ou ailleurs semblent quant à eux adhérer à l'idée d'un sens de l'histoire du dessin, qui, pour le meilleur ou pour le pire, irait toujours de l'avant avec les plus jeunes générations. Signe que l'UADF est un syndicat plutôt attaché à l'ancienne génération, les prises de position contre l'art moderne y sont plus courantes que celles qui s'attachent à la défendre. Ainsi, en 1961, Louise Ibels explique que « l'art abstrait est une maladie », dénonçant tout ensemble le fauvisme, le cubisme, le surréalisme, le dadaïsme et tout type d'abstraction, œuvres d'artistes de « moins de vingt ans, alors qu'au contraire la plupart des œuvres vraiment géniales émanent d'artistes d'âge mûr¹⁵⁹⁹ » : née au XIX^e siècle, cette illustratrice spécialisée dans les saynètes en eau-forte a alors soixante-dix ans. Jean Arestein, auteur d'un manuel de dessin classique en 1954, regrette quant à lui que des « barbouilleurs » comme Mondrian ou Kandinsky, « souvent intelligents, connaissant leur histoire de l'art, sortant parfois des écoles des beaux-arts, mais n'ayant rien à dire, se mirent, qui à faire des foulards, qui des tapis, qui des graffitis, du dessin naïf ou enfantin¹⁶⁰⁰ » résumant ainsi, quoiqu'à contrecœur, à la fois l'évolution du dessin dans les années étudiées, la polyvalence des acteurs inscrits dans l'économie de marché et l'importance de la formation artistique pour les représentants de ces nouvelles écoles.

- *Des sociabilités artistiques différenciées*

Les débats qui émaillent les pages d'*Écho-Dessin* montrent que les dessinateurs sont au fait du contexte culturel et artistique auquel ils appartiennent. Ils mettent au jour deux générations qui s'opposent le plus souvent, les « Anciens » d'un côté et les « Modernes » (et « Jeunes ») de l'autre, les « Classiques » se situant parfois avec les uns et parfois avec les autres, en fonction des publications auxquelles ils participent et des réseaux dans lesquels ils sont inscrits. En effet, le différend artistique se creuse en fonction des réseaux sociaux auxquels appartiennent les dessinateurs et qui dépassent largement les réseaux de travail étudiés par ailleurs.

1598 À ce sujet voir par exemple : Groupe Écriture de la marge, marges de l'écriture (ed.), *Les arrières-gardes au xxe siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

1599 Louis Ibels, « L'art abstrait est une maladie », *Écho-Dessin* n° 94, mars 1961, p. 2.

1600 Jean Arestein, « Il faut démythifier la peinture moderne », *Écho-Dessin* n° 99, octobre 1961, p. 3.

L'existence de ces réseaux artistiques et culturels ne doit pas être limitée à l'après-guerre. Les exemples de Raymond Peynet ou Albert Dubout montrent bien comment le dessin était alors lié à d'autres types de pratiques culturelles. Dans les années trente, Raymond Peynet ne se contente pas de collaborer aux principales revues d'humour, comme *Le Rire* ; il ouvre également une agence de publicité, dessine des décors de théâtre et illustre des pièces de Labiche, Musset et Anouilh. De son travail pour les scènes théâtrales à son travail d'illustrateur, le pas a été vite franchi et les deux sont le signe d'une sociabilité accomplie dans le milieu théâtral. Albert Dubout a quant à lui façonné des affiches de cinéma en plus de son travail d'illustrateur et de publicitaire. Aux Beaux-Arts de Montpellier où il fait ses études en 1923-1924, il rencontre plusieurs futurs artistes et dessinateurs, notamment Suzanne Ballivet, elle aussi illustratrice et créatrice de décors pour les théâtres. Elle devient sa femme en 1968, alors que tous deux avaient d'abord épousé en premières noces deux autres camarades de promotion, les peintres Camille Descosy et Renée Altier. Ce premier réseau de peintres et des sculpteurs les accompagne tous les deux à Paris : Dubout y rencontre d'abord Philippe Soupault, directeur littéraire des éditions Kra, chez qui il publie ses premiers ouvrages illustrés. Sa collaboration avec Marcel Pagnol à partir de 1936 a très certainement été facilitée par leur origine marseillaise commune : il illustre la première affiche de *César* avant de s'attaquer aux livres de la trilogie de *Marius*, *Fanny* et *César*. Intégrant ainsi le milieu du cinéma, il finit même pas réaliser le scénario de deux films dans les années 1950. Travaillant dans tous les domaines, il est également présenté au salon des humoristes en 1935. Quand Suzanne Ballivet vient à Paris après son divorce en 1941, elle le rejoint et participe avec lui à la création de dessins animés. Après la guerre, elle fait la connaissance de Colette, Sacha Guitry et Marcel Pagnol ainsi que des dessinateurs Bellus et Peynet : son réseau et celui d'Albert Dubout se recoupent et dessinent un univers culturel large où des personnalités comme Colette sont centrales – elle remet d'ailleurs le prix de l'humour noir à Peynet en 1951. Suzanne Ballivet illustre à son tour Marcel Pagnol dans les années 1960 et 1970, tandis que Marcel Aymé, Gabriel Chevallier ou Georges Brassens (dont *Les amoureux des bancs publics* auraient été inspirés par ceux de Peynet) préfacent les ouvrages d'Albert Dubout. Collaborations et réseaux sociaux se recoupent donc avant et après-guerre et loin d'être limités à l'univers du dessin, permettent d'élargir celui-ci à des considérations artistiques et culturelles plus vastes qui influencent nécessairement la composition des dessins tant dans le maniement de la langue que de l'image.

Le réseau du couple Dubout-Ballivet explique la complexité et la polyvalence de leurs réalisations ; il est encore fortement lié aux réseaux artistiques de l'Entre-deux-guerres, même s'il ouvre à des personnalités plus jeunes comme celles de Georges Brassens. Surtout, malgré la présence de Colette ou Sacha Guitry, il ne présente pas le caractère subversif que l'on a tendance à accoler à l'idée d'avant-garde, qui remet en cause les traditions picturales et refuse de les perpétuer. Une dessinatrice comme Jacqueline Duhême qui organise son réseau via Matisse d'une part et le PCF et Éluard de l'autre est autrement représentative des expérimentations artistiques et poétiques de l'après-guerre. Outre Éluard et Prévert qui lui donnent des conseils de lecture d'auteurs contemporains, l'illustratrice fréquente Nabokov, Henry Miller, Kerouac et même Deleuze dans les années cinquante, un philosophe qu'elle finit par illustrer pour les enfants¹⁶⁰¹. Son travail d'illustratrice implique en effet de nombreuses rencontres, tel Queneau qui cherche à faire illustrer *Zazie dans le Métro*, un projet finalement édité par Harlin Quist aux États-Unis par l'intermédiaire de François Ruy-Vidal. De l'Oulipo au post-structuralisme en passant par le surréalisme, le réalisme social et le roman moderniste américain, Duhême se retrouve embarquée dans l'avant-garde des années soixante bien autrement que par le seul réseau pictural que lui procura Matisse. À ce réseau s'ajoutent par ailleurs des personnalités médiatiques de l'époque, comme Brigitte Bardot ou Man Ray. En tant que dessinatrice et communiste, Jacqueline Duhême est donc partie prenante du réseau intellectuel très vivace de l'après-guerre qui se pense à la fois comme artistique et politique et qui est situé avant tout à Paris. Le cas de Duhême est paroxystique des relations que les dessinateurs peuvent entretenir dans leur carrière : sans multiplier autant les rencontres, Michelle Daufresne se rappelle avoir rencontré cette illustratrice « parce que vous savez on se connaît un peu tous... C'est un petit milieu quand même¹⁶⁰² ». Elle a également partagé « une amitié très riche avec Georges Sakier, peintre, ancien designer, russe-américain, ami dans sa jeunesse de Dalí, Max Ernst, Picasso¹⁶⁰³ ». Parce qu'elle est liée tant à la littérature qu'à la peinture, la pratique de l'illustration permet l'insertion dans de tels réseaux qui influencent nécessairement la pratique du métier du point de vue des commandes comme du style. Pour les dessinateurs belges en revanche, ce réseau est moins accessible, puisqu'il tient de la

1601 Gilles Deleuze et Jacqueline Duhême, *L'Oiseau philosophe*, Paris, Seuil Jeunesse, 1997.

1602 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

1603 M. Daufresne, F.-J. Chotard et S. Bukiet, *Entre les images et les mots*, *op. cit.*, p. 14.

place internationale que Paris a su acquérir avant-guerre et conserver encore quelque peu dans les décennies qui suivirent, malgré le rôle de plus en plus évident de New York¹⁶⁰⁴.

Les dessinateurs humoristes développent eux aussi des tels réseaux, dans la mesure où ils se positionnent au sein d'une nouvelle approche du dessin d'humour, liée aux expérimentations qui allient art naïf et humour de l'absurde. Ils ne se limitent plus aux seules caricatures politiques ni aux dessins grivois et rejoignent parfois les illustrateurs dans leur pratique du métier. Plus encore que ces derniers, ils sont en porte-à-faux avec les anciens du métier, d'autant que leur pratique du dessin se revendique souvent comme engagée, un trait qui influence leurs sociabilités. Siné en est un bon exemple, qui évolue dans un univers artistique et culturel très riche tout en militant aux côtés du Front de Libération Nationale algérien [FLN] et de Jacques Vergès. Ce dernier le défend d'ailleurs lors d'un procès pour certains de ses dessins à *L'Express* puis lui demande de prendre le secrétariat de rédaction du journal *Révolution* en 1963. Dans le cadre de cet engagement politique, il réussit à obtenir des rédacteurs et dessinateurs Serge Lafaurie, Tim Mittleberg et Florence Malraux qu'ils signent le Manifeste des 121 en septembre 1960 contre la répression des Algériens. Dans le même temps, il fréquente de manière assidue depuis le début des années cinquante Prévert et Jean Genet, Max Ernst et Doisneau, Paul Grimault et Marcel Carné – autant d'amis qui achètent son premier *Livre d'images* publié chez Pauvert en 1953 tandis que Marcel Aymé préface ses *Portées de chats* en 1957. Il entre au collège de 'Pataphysique en 1959 en même temps que Boris Vian, Prévert et Queneau, rejoignant ainsi un des lieux de sociabilité des tenants de l'humour de l'absurde dans les années soixante. Bien que sa pratique du dessin soit différente de celle de Duhême, leurs réseaux se rejoignent donc ; de fait, les deux dessinateurs s'envisagent à la fois comme des journalistes et des illustrateurs et participent à ce titre à la vie culturelle des années précédant 1968. L'engagement politique de Siné est tout de même bien plus affirmé que celui de sa consœur : il fréquente Ben Bella quand celui-ci est en prison en France et ce dernier l'invite en Algérie pour fêter la victoire de son camp juste après l'indépendance. Grâce à ce dernier, il rencontre Fidel Castro à Cuba en 1962. Pendant ce voyage ses pas croisent également

1604 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette littératures, 2006.

ceux de François Maspero et Nathalie Sarraute. Il marque avec eux et le Nouveau Roman une certaine distance :

Nous suivîmes nos amis intellos au restau en espérant que leur conversation ne roulerait pas sur le « nouveau roman ». Sarraute publiait aux Éditions de Minuit de Jérôme Lindon, que nous apprécions tous beaucoup politiquement, mais qui s'était spécialisé dans ce domaine assez abscons. Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon avaient beau être d'extrême-gauche et avoir signé le manifeste des 121, ils me les gonflaient sévère et je n'étais jamais parvenu à apprécier leur style¹⁶⁰⁵.

Intégré dans la vie intellectuelle des années soixante, Siné préfère se définir vis-à-vis de son engagement politique (même si Robbe-Grillet et Butor ne sont pas vraiment situés à l'extrême-gauche) et refuse à ce titre le qualificatif d'intellectuel. Son discours sur lui-même rejoint les conclusions que porte Isolde Lecostey : pour la génération qui développe l'humour noir,

il apparaît évident que le lieu du déploiement créatif n'est plus le mouvement d'avant-garde ou l'entrée dans les cénacles littéraires et intellectuels du moment : ce sont les médias qui vont leur offrir un espace de liberté tout à fait neuf et d'autant plus stimulant qu'ils conservent, aux yeux des institutions culturelles, leur illégitimité.

Pourtant, Siné est parfaitement inséré dans le réseau intellectuel d'avant-garde des années 1950 et 1960, et ses premiers dessins furent rarement bien acceptés pour cette raison. À *France-Dimanche*, Paul Vidal de la Blache pointe du doigt à la fois leur caractère politique et l'originalité du trait :

Vos sujets ne correspondent guère à notre lectorat. Vous malmenez les flics, les militaires, les curés... C'est pas du tout le genre de la maison. Et puis, votre trait est trop recherché, pas assez commercial... Vous devriez aller voir *Arts* ou *Opéra*, des canards de ce genre, plus intellos¹⁶⁰⁶...

Inspiré par les œuvres des artistes modernes étudiés à l'École Estienne puis par le trait de Saul Steinberg découvert dans la publication française de *All in Line*, ses dessins reprennent un référentiel culturel et artistique que les membres de son réseau social ont

1605 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, Volume 3, Bruxelles, Casterman, 2004, p. 34.

1606 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, Volume 1, *op. cit.*

en partage. À ce titre, ses premières publications ne s'adressent guère au grand public, comme il put en faire l'expérience avec ses propres parents lors de ses études :

Je rapportais des reproductions de Braque, de Klee ou de Miró à la maison et tentais de convaincre mes parents de leur talent. Ma mère me demandait de ne plus lui montrer de telles horreurs et mon père, sarcastique, ricanait : « Le chat ferait mieux avec sa queue ! » Je n'insistais pas et me résignais¹⁶⁰⁷.

Dans les faits, Siné ne se résigne pas : ses dessins, de plus en plus populaires, habituent au contraire le public aux expressions émanant du monde culturel dont il est un des représentants.

Il n'est pas le seul à faire ainsi le lien entre l'univers bouillonnant des années 1950 et 1960 et le grand public : également influencé par Saul Steinberg, André François fut lui aussi l'ami et l'illustrateur de Prévert, Queneau et Boris Vian et il illustra tout autant Jarry que les livres pour enfants de Delpire. Quant à Lob, c'est pour ces raisons qu'il sympathise avec Fred :

On a tout de suite sympathisé de par notre admiration commune pour Steinberg. Je ne me rappelle plus dans quelle antichambre nous attendions avec une trentaine d'autres dessinateurs (au *Pèlerin* je crois) et Fred était scandalisé parce qu'aucun des dessinateurs présents ne connaissait Steinberg. Nous étions les seuls et c'est ce qui nous a rapprochés¹⁶⁰⁸.

D'autres noms comme ceux de Topor, Jean Gourmelin, Nicolas Devil ou Guy Peellaert peuvent venir s'ajouter à cette liste, dessinant un réseau proche des éditeurs Éric Losfeld, Jean-Jacques Pauvert et de l'écrivain Jacques Sternberg, tous trois ayant l'expérimentation graphique à cœur. Comme les dessinateurs dont ils sont proches, ces éditeurs commencent leur carrière après la guerre ; ils aident à diffuser une culture de l'image qui émerge d'abord dans leurs réseaux sociaux. Celle-ci s'appuie sur les expérimentations picturales modernes mais également sur une définition internationale de l'absurde.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*

¹⁶⁰⁸ *B.D. Bulle* n°17, janvier 1987, p. 45.

6.2.3. La subversion par l'absurde

- *Une génération absurde*

L'étude des carrières des dessinateurs a permis de constater l'émergence après-guerre d'une nouvelle forme de dessin d'humour en France et en Belgique. Celle-ci s'éloigne de la tradition humoristique des années d'avant-guerre et se rapproche des *editorial cartoons* anglo-saxons qui jouent avec l'absurde, permettant de mêler humour de l'absurde, avant-garde et journalisme. Dans l'histoire du journalisme français, ce moment fait écho aux années 1830-1840, pendant lesquelles Alain Vaillant note que le « ton » des journaux change de manière perceptible :

Dans les dernières années de la Restauration, un nouveau type de périodique apparaît, qui se présente comme un observateur amusé de la réalité sociale et politique [...]. Le style en est le plus souvent ironique ; les nouvelles brèves, sérieuses ou ludiques, réelles ou imaginaires, trouvent place à côté d'articles plus longs où il est difficile de départager la vraie gravité et l'autoparodie journalistique ; surtout, il s'agit moins désormais de raisonner que de représenter le réel de la vie sociale, jusque dans ses aspects apparemment les plus futiles¹⁶⁰⁹.

Marie-Ève Thérenty remarque quant à elle le surgissement « d'une ironie particulièrement subversive [...] qui contraste avec la revendication de sérieux et de professionnalisme qui caractérise ces journaux¹⁶¹⁰ ». L'un et l'autre ne sont pas forcément incompatibles, mais l'auteure note que ces modalités ironiques s'estompent rapidement quand les écrivains commencent à se considérer comme des journalistes professionnels et que les journaux s'orientent vers un public de masse. Dans les années 1950 et 1960, ces deux caractéristiques ne sont plus des obstacles : s'adressant à un public de plus en plus large, les nouveaux dessinateurs d'humour ne se considèrent pas moins comme des journalistes professionnels. Jacques Sternberg décrit les acteurs de ce qu'il nomme le dessin d'humour (et qui est désigné, dans le cadre de cette étude, comme dessin éditorial ou absurde):

1609 Alain Vaillant, « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle » dans Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton (eds.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 13.

1610 Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2007, p. 153.

C'est en 1945, tout à fait par hasard, que je découvris le dessin d'humour. [...] Pour moi, la caricature, c'était Dubout, Carrizey, Effel, Peynet, Aldebert ou d'autres artistes de l'avant-guerre qui me laissaient froid. [...] Je découvris qu'un certain Virgil Partch retrouvait la démente des Marx Brothers, qu'un dénommé James Thurber faisait de la poésie plus fascinante que celle de la plupart des poètes et surtout que Charles Addams dessinait très exactement ce que j'aurais voulu écrire. [...] Je découvris un peu plus tard le monde vertigineux de Steinberg qui remettait le graphisme en question, puis tous les autres dessinateurs du *New Yorker* [...] et, plus tard encore, l'explosion d'un humour nouveau provoquée en France par les dessins de choc des Chaval, Mose, André François. [...] Ceux qui ont choisi l'humour et non l'esprit [...], ceux qui ont compris que l'humour est une arme d'attaque, un cri affolé dans un désert, une forme de désespoir, une succursale de la panique et de l'insolite, le dernier échelon, et que cet humour n'a absolument rien à voir avec l'ironie saisonnière, la gaudriole familiale ou l'esprit boulevardier¹⁶¹¹.

Ce dessin d'humour qui s'appuie sur un héritage anglais et américain présente deux particularités : d'une part, il s'agit d'une satire féroce de la société représentée ; d'autre part, il use du ressort de l'absurde et de l'humour noir. Il s'éloigne donc de la tradition française de l'humour, définie plutôt par l'ironie, les scènes de genre et la gauloiserie. Dans les années 1950 encore un dessinateur comme Jean-Michel Folon témoigne qu'il ne « sav[ait] pas qu'il faisait de l'humour noir » mais pensait encore faire de « l'humour macabre¹⁶¹² », alors que la mode était plutôt au loufoque avec Aldebert ou Dubout. L'absurde commence toutefois à s'immiscer dans les dessins : « c'est aussi l'époque où les gens commençaient à raconter des histoires absurdes qu'on appelait des histoires de fou¹⁶¹³ ». Les rédacteurs d'*Hara-Kiri* témoignent de cette évolution quand ils différencient le dessin rose du dessin noir, le premier ne faisant que tourner en dérision quelques traits de la société, tandis que le second s'attaque à des problèmes d'ordre existentiel¹⁶¹⁴. Ce nouvel humour au vitriol est l'expression de la rencontre de l'esprit français et de l'« *humor* » anglais. Le premier « serait plus porté sur les jeux de mots et de langue, la satire politique ; il serait plus proche du peuple, plus libre dans le choix de ses thèmes.

1611 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen, op. cit.*, p. 11 et 14.

1612 Jean-Michel Folon, dans Jacques Sternberg, Ariane, Jean Antoine (eds), « Hors-Texte », RTBF, 28/03/1962 [en ligne]. URL : https://www.sonuma.be/archive/hors-texte_du_28031962, consulté le 24/10/2017.

1613 *Ibid.*

1614 *Hara-Kiri* n° 31, septembre 1963. Voir supra, chapitre 4, « Apprendre à dessiner – Leçon de style ».

L'esprit "gaulois", rabelaisien, le marquerait tout autant que le plaisir de la langue¹⁶¹⁵ ». Quant au second, qui n'entre qu'en 1932 dans le dictionnaire de l'Académie française, il se caractérise selon Henri Baudin par

une sorte d'extravagance, manifestée par le *nonsense*, l'absurde et le paradoxe ; par une moquerie impartiale (l'auto-ironie est, en fait, de l'humour) plus sympathique et tolérante qu'agressive pour les autres, à l'inverse de l'ironie ; par une satire et un cynisme civilisés et rendus placides (l'ironie les rend acides) ; et par une noirceur occasionnelle¹⁶¹⁶.

L'humour anglais se trouve donc au croisement entre l'absurde, l'humour noir et l'autodérision. Or, les années d'après-guerre sont celles de l'« introduction progressive dans la mentalité française de l'humour britannique ». Baudin appréhende cette transformation comme un « changement de sensibilité au comique » et il note que ce changement est « anticipé par une avant-garde de la culture et de la subculture (BD, chanson, etc.) et adopté par la toute jeune génération¹⁶¹⁷ ». Il décrit là les dessinateurs de la génération « moderne », qui mêlent au *nonsense* anglais l'ironie et la délectation française pour la langue. Dans son anthologie, Sternberg se fait l'écho de cette différence générationnelle. Ainsi exclut-il de son anthologie les noms alors célèbres de Faizant, Bellus ou Peynet au profit « de dessinateurs moins évidemment doués, souvent plus maladroits et de toute façon beaucoup moins estimés » et qui « semblent parler une langue étrangère¹⁶¹⁸ ». Cette langue est bien celle d'une génération qui atteint l'âge adulte après la Seconde Guerre mondiale et qui est confrontée à ses atrocités comme à celles des guerres de décolonisation ; la menace nucléaire permanente ajoute au constat d'absurdité angoissante qui est aussi une caractéristique des Trente Glorieuses. Par conséquent, les dessinateurs sélectionnés par Sternberg jouent avec un humour de l'absurde qui est aussi un « constat d'impuissance¹⁶¹⁹ ». Défiant les lois de la raison, le *nonsense* confine à l'humour noir, et, grinçant et volontairement provocateur, il devient proprement angoissant¹⁶²⁰. Aux dessinateurs concernés, le public fait donc le même

1615 Farandjis, Stélio, « Allocution d'ouverture » dans CORHUM (ed.), *L'humour d'expression française : acte du colloque international*, Paris 27-30 juin 1988, Nice, Zéditions, 1990, p. 19.

1616 Baudin, Henri, « À distance respectueuse, la parodie » dans CORHUM (ed.), *L'humour d'expression française : acte du colloque international*, Paris 27-30 juin 1988, Nice, Zéditions, 1990, p. 43.

1617 *Ibid.*, p. 40.

1618 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen, op. cit.*, p. 15.

1619 Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 523.

1620 Anselme, Jean, « L'humour noir et ses plus récents avatars » dans CORHUM (ed.), *L'humour d'expression française : acte du colloque international*, Paris 27-30 juin 1988, Nice, Zéditions, 1990, p. 37.

reproche qu'aux émissions de Jean-Christophe Averty : leur infantilisme, leur sadisme et leur intellectualisme¹⁶²¹, trois épithètes autant liés à la perception qu'ils ont de leur époque qu'à leur insertion dans un réseau intellectuel précis. Ce sont ces reproches que Yvan Delporte formule à l'encontre de Roger Ferrari :

Ce que vous me soumettez est publiable : il ne manque pas de magazines plus intellectuels que *Spirou*, pour qui les univers parallèles n'ont guère de secrets. Nous, on est plutôt pour la grosse rigolade ou le suspens sans parfum métaphysique¹⁶²².

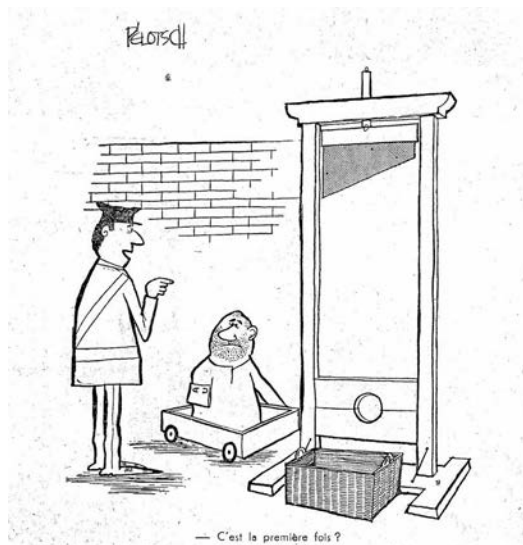


Illustration 81: Pélotsch, sans titre, *Hara-Kiri* n°1, septembre 1960

Dès le premier numéro de *Hara-Kiri*, le dessin que Pélotsch fait de la guillotine annonce le ton, renvoyant la peine capitale à sa réalité prosaïque élémentaire, qui fait d'elle avant tout une coupeuse de membres [ill 81]. Les dessinateurs de ce nouvel humour dérèglent le monde et refusent tout pacte de lecture¹⁶²³ : la dérision, l'humour grotesque, l'amour du laid, deviennent des moyens de protester contre l'humour lisse et l'art bourgeois correctement établis dans la société.

L'humour de l'absurde a été intégré à trois courants de l'avant-garde littéraire et artistique avant la guerre : la 'Pataphysique, le dadaïsme et le surréalisme. La « science des solutions imaginaires », créée par Alfred Jarry à la fin du XIX^e siècle a pour principe « l'équivalence universelle et la conversion des contraires¹⁶²⁴ » : la 'Pataphysique est le premier des mouvements littéraires portés par l'absurde. Il n'est pas rare que les dessinateurs rejoignent son collège, invités par certains de ses membres éminents dont ils fréquentent les réseaux, comme Raymond Queneau ou Boris Vian. À la suite des

1621 Papin, Bernard, « L'humour sinistre des Raisins Verts (Averty), une incongruité télévisuelle ? » dans Marie-France Chambat-Houillon et Corinne Giordano (eds.), *Grand écran, petit écran: comique télévisuel, comique filmique*, Paris, CORHUM, 2008, p. 135. Animateur et réalisateur de radio et de télévision, Jean-Christophe Averty (1928-2017) s'est rendu célèbre pour avoir passé à la moulinette un enfant lors d'un intermède de son émission *Les Raisins Verts*. Il monte également en 1965 une version d'*Ubu-Roi*, d'Alfred Jarry, pour la télévision.

1622 Lettre d'Yvan Delporte à Roger Ferrari, 26/07/1967.

1623 Papin, Bernard, « L'humour sinistre des Raisins Verts (Averty), une incongruité télévisuelle ? », art. cit, p. 137.

1624 Roger Shattuck, *Au seuil de la 'pataphysique*, Paris, Collège de 'pataphysique, 1962, p. 19.

'Pataphysiciens, Dada veut éliminer toute logique formelle, particulièrement dans le langage : il est donc à la source de nombreuses expérimentations typographiques qui « enclenchent une double combinatoire productrice de rêve et de réalité¹⁶²⁵ », tels les collages typographiques qui ornent les gravures redessinées dans *Hara-Kiri*. Ce travail est doublé d'un « refus de prendre les choses au sérieux¹⁶²⁶ ». Enfin, le surréalisme cherche un langage libéré des contraintes de la rationalité et laisse une grande place à l'humour et au flot ininterrompu de la pensée. Tous intègrent le texte à l'image, parfois sous forme de phylactères. Autant d'expérimentations artistiques et littéraires qu'exècrent les tenants de la Vieille Garde de l'UADF : Jean Arestein, déjà cité auparavant, vilipende ainsi le dadaïsme, par la faute duquel « le caractère éphémère de toute vérité, même scientifiquement établie, jeu de déraison, d'incohérence voulue, jeu de massacre, est arrivé à un degré d'absolu¹⁶²⁷ ». Tous trois sont à leur tour exploités de manière plus ou moins consciente par les dessinateurs de la génération « moderne » après-guerre quand ils pratiquent le collage et le détournement d'images ou de locutions célèbres.

D'abord associé à *Hara-Kiri*, ce type de contenu se retrouve ensuite dans d'autres publications. Le transfert des dessinateurs du mensuel bête et méchant vers *Pilote* au moment de ses deux interdictions en 1961 et en 1966 a eu un rôle très important dans la généralisation de ces pratiques et la sensibilisation du public à celles-ci. Nicolas Labarre rappelle à ce propos que Mœbius, qui dessina à *Hara-Kiri* en 1963 « décrit l'équipe du journal de Cavanna comme des médiateurs entre les anciens de *Pilote* et la nouvelle génération à laquelle il s'identifie¹⁶²⁸ ». Fred intègre par exemple les pages de *Pilote* dès 1965 expliquant qu'il a décidé de partir de *Hara-Kiri* dès l'année suivante « devant la vulgarité sans cesse croissante du journal ». Il bénéficie à *Pilote* d'« une entière liberté » pour faire ce qu'il aime : « du fantastique (c'est-à-dire du merveilleux [...]), de l'absurde...¹⁶²⁹ ». Il est immédiatement en charge de sa bande dessinée *Philémon* et de quelques pages rédactionnelles : pour le numéro de Noël suivant son arrivée, il publie ainsi une double page où il décrit la venue du Père Noël à la rédaction [ill 82]. Dans chacune des gravures qu'il choisit pour illustrer son récit à la fois circonstancié et loufoque, il insère un dessin du Père Noël dont la simplicité du trait est renforcée par les gravures. Or, il avait déjà usé de cette technique à de multiples reprises dans *Hara-Kiri* et

1625 Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada: Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p. 137.

1626 *Ibid.*, p. 172.

1627 Jean Arestein, « il faut démythifier la peinture moderne », *Écho-Dessin* n° 99, octobre 1961, p. 3.

1628 Nicolas Labarre, « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal hurlant* », Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 44.

1629 *Schtroumpfs - Les cahiers de la bande dessinée* n° 9, novembre 1970, p. 4.

il est probablement à l'origine de certains des détournements d'un long article intitulé « Que va-t-on faire des militaires ? », quoique la paternité est peut-être partagée [ill 83].



Illustration 82: Fred, « Oui, le père Noël existe encore ! », *Pilote* n°321, 14/12/1965



Illustration 83: Collectif (dont Fred), « Que va-t-on faire des militaires ? », *Hara-Kiri* n°17, avril 1962

En 1933 dans *Une semaine de bonté*, Max Ernst avait déjà usé de cette technique de collage à partir de gravures sur bois issues de romans populaires illustrés, de journaux de sciences naturelles ou encore de catalogues de vente du XIX^e siècle. La technique de ce dernier est toutefois bien plus minutieuse, découpant et assemblant les motifs qui l'intéressent jusqu'à perdre de vue l'illustration d'origine. Fred ajoute plutôt à ces images des bulles, cette fois-ci facilement repérables et qui permettent de dynamiser chacun des récits et d'accentuer leur caractère saugrenu. Avant d'être utilisé par les situationnistes, l'ajout de bulles subversives fut expérimenté par André Breton en 1943 dans un collage intitulé *Tragic*, puis dans quelques collages lettristes, mais il fallut attendre 1961 et *Hara-Kiri* pour que cette technique se développe vraiment¹⁶³⁰. Dans le même temps, Fred s'adresse de manière spécifique aux lecteurs de chaque journal. Dans *Hara-Kiri*, les pensées prosaïques et très contemporaines des militaires mis en scène transmettent une idéologie antimilitariste et antichrétienne, puisque le malade alité est tombé de sa croix. Dans *Pilote*, le sujet comme les références restent volontairement juvéniles. Par le biais du reportage dessiné, Fred transpose donc une technique de détournement propre à *Hara-Kiri* et familiarise ainsi les lecteurs de *Pilote* à ce nouveau type de récit : journaliste

¹⁶³⁰Sausverd, Antoine, « Trop feignants pour faire des dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes », *L'Éprouvette*, 2007, n° 3, p. 148.

et dessinateur pour enfants, il n'intègre pas moins à son travail les réflexions contemporaines sur les représentations médiatiques.

Bien que de tels dessins soient liés aux avant-gardes, certains artistes de l'expressionnisme abstrait rejettent « le surréalisme de salon, le non-sérieux de certains peintres surréalistes et leur humour noir¹⁶³¹ ». En travaillant avec l'absurde et ses multiples représentations graphiques, les dessinateurs étudiés n'intègrent pas le panthéon des artistes modernes. En revanche, ils sont beaucoup à se revendiquer de l'héritage de Saul Steinberg, le dessinateur du *New Yorker* qui, à la suite de ses confrères Charles Addams ou James Thurber, célèbre l'absurde dans son dessin. L'aspect calligraphique et linéaire de son trait pose sans cesse la question du sens comme il l'explique lui-même : « le but de mes dessins est de faire ressentir aux gens qu'il y a quelque chose d'autre au-delà de la perception¹⁶³² ». C'est exactement sous cet angle intellectualisant qu'Henri Morez interprète ses dessins :

Saul Steinberg, c'est le bon dieu ! Il est beaucoup plus intellectuel que moi. Moi, ce que je faisais, c'était des gags. Lui, il s'en foutait des gags. Parmi les grands dessinateurs, ils étaient tous admiratifs de Steinberg. J'ai d'ailleurs ici tous ses dessins. On était trois, Sempé, Bosc, et moi¹⁶³³.

Dans la chronologie du dessin d'humour qu'il propose dans son anthologie, Sternberg affirme que la publication de *All in Line* de Steinberg en France en 1945 « va tout remettre en question et influencer toute une génération de dessinateurs¹⁶³⁴ ». Or, ce dessinateur roumain immigré aux États-Unis offre dans son style un syncrétisme issu de la tradition européenne et des questionnements artistiques modernes américains. Il propose donc aux dessinateurs français et belges l'exemple d'un substrat culturel international qu'ils peuvent par exemple découvrir au Pavillon des États-Unis de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958 où il expose sa fresque *The Americans*. Tout en usant de la technique du collage, elle rappelle au spectateur le *Guernica* de Picasso [ill 84 et 85].

1631 S. Guilbaut, Comment New York vola l'idée d'art moderne, *op. cit.*, p. 147.

1632. "The purpose of my drawings is to make people feel that there is something else beyond the perception." Saul Steinberg, interview avec Jean Vanden, YCAL, boîte 16 et 38, "a cartoonist talks about himself".

1633 Entretien avec Henri Morez, *op. cit.*

1634 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen, op. cit.*

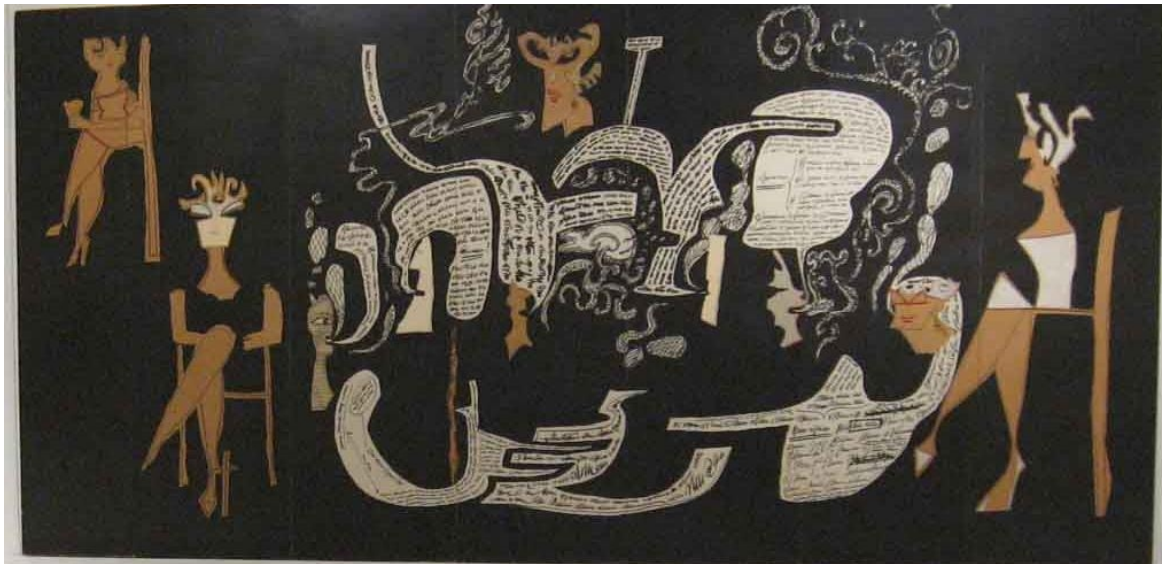


Illustration 84: Saul Steinberg, « Cocktail », The Americans, Bruxelles, 1958 ; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1967



Illustration 85: Pablo Picasso, Guernica, 1937 ; Musée Reina Sofia, Madrid

Le sujet n'est pas le même, non plus que les techniques utilisées, mais la disposition des personnages sur la fresque dans un espace qui symbolise l'architecture intérieure plus qu'il ne le représente, l'isolation de certains visages, l'intérêt porté aux formes du corps, la composition même des deux fresques qui superpose les personnages dans des teintes sépias, blanches et noires, font que l'on ne peut s'empêcher de voir, dans l'œuvre de Steinberg un rappel discret de l'œuvre du maître, qui fut elle aussi exposée à l'occasion d'une exposition universelle, de Paris cette fois-ci. Mais l'espace est nettement moins saturé chez Saul Steinberg, et une

des plus importantes composantes de son image est le texte, tout à fait absent de l'œuvre de Picasso. Cette utilisation des phylactères se rattache en fait à la tradition surréaliste, et notamment à l'usage qu'en fait Magritte¹⁶³⁵.

Publié et exposé en France et en Belgique, le syncrétisme de Saul Steinberg ajoute une pierre à l'édifice du dessin absurde des années d'après-guerre. En cela, son influence dépasse celle des autres dessinateurs anglo-saxons, bien que Charles Addams et James Thurber soient cités avec admiration.

- *Un réseau parisien et politique*

Cet humour aux origines métissées lie les dessinateurs de la dernière génération aux réseaux intellectuels des années 1950 et 1960. D'abord présents dans les pages de *Paris-Match*, *Samedi-Soir* et *France-Dimanche* à partir de 1948 grâce à l'appui de Raymond Castans, ils intègrent par la suite de nouvelles revues plus directement liées au *nonsense* : *L'Os à Moelle*, *L'Assiette au Beurre* et, surtout, *Bizarre*. Cette dernière est adepte d'humour noir et empreinte d'héritages Dada et surréaliste. Ses deux premiers numéros sont publiés en 1953 par Éric Losfeld avant de réapparaître chez Pauvert en 1955. *Zéro*, créée la même année que *Bizarre* puis reprise sous le titre *Cordées* et, finalement, *Hara-Kiri* à partir de 1960 s'inscrivent tout à fait dans cette veine. En s'appuyant sur ce milieu éditorial, les deux anthologies de Sternberg sur le dessin d'humour et la bande dessinée présentent bien une seule génération, qui réunit le milieu de la bande dessinée (avec Forest, Druillet ou Fred), du gag (Wolinski, Sempé, Chaval ou Bosc) et de l'illustration (André François ou Maurice Henry). Ces dessinateurs exercent leur métier de manière polyvalente, tant du point de vue de leurs dessins que des lieux de publication et beaucoup se retrouvent dans les pages des illustrés ou dans les maisons d'édition pour enfants. Ils forment ainsi dans l'ensemble des milieux du dessin une constellation sociale intégrée à un univers culturel et artistique plus large. Or cet univers est fortement lié à Paris : la fracture générationnelle observée jusqu'ici est doublée d'une fracture géographique qui ralentit la participation des Belges à ce processus. Franquin le regrette d'ailleurs :

Parfois je me dis que j'aurais dû commencer ce métier à Paris. On y vit, travaille et pense tellement plus intensément qu'ici. Si j'avais commencé ma carrière à Paris, je pense que les choses auraient été très différentes. En évoluant dans un

¹⁶³⁵Jessica Kohn, *Saul Steinberg : un artiste entre deux eaux ?*, *Mémoire de master*, ENS de Lyon, Lyon, 2012, p. 134-135.

environnement plus engagé, j'aurais probablement dessiné un autre genre de séries. Là-bas, vous pouvez faire rire les gens tout en faisant passer un message. Pour ma part, j'ai souvent pensé que j'étais prédestiné à faire de mignons petits dessins inoffensifs, légers, superficiels¹⁶³⁶ ...

Quelques exceptions permettent toutefois l'éclosion d'un réseau belge du dessin d'humour. De *Pan*, le magazine belge créé en 1946, Sternberg dit que son agressivité « annonce avec éclat l'humour bête et méchant¹⁶³⁷ » de *Hara-Kiri* : Jean-Michel Folon y participe avant d'émigrer en France. De même, Jacques Sternberg contacte Hachel pour le faire paraître dans son anthologie sur la bande dessinée. Le quotidien *La Wallonie*, qui fait l'éloge de son style expérimental, publie quelques-unes de ses planches [ill 86].

La ligne est droite, le dessin sans décor ni perspective et le personnage mis en scène tout à fait schématique. Ce « petit bonhomme » interchangeable poursuit une ligne parfois rectiligne, parfois mouvante et parfois courbe, à l'origine de l'ensemble des péripéties, métaphore visuelle du style du dessinateur. La planche est seulement ponctuée de quelques onomatopées suggestives et d'autant plus graphiques qu'elles suivent le mouvement du personnage. Le langage, ici, est maintenu au niveau du corps, celui élastique du personnage, lui aussi une simple ligne qui s'étire et se rompt parfois. Impossible de ne pas penser au travail de Saul Steinberg sur la ligne et à l'influence qu'il eut de manière évidente sur les dessinateurs belges autant que français.

1636, Franquin, *Idées Noires* Paris, Éditions Rombaldi, 1988, p. 12.

1637 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen.*, op. cit.

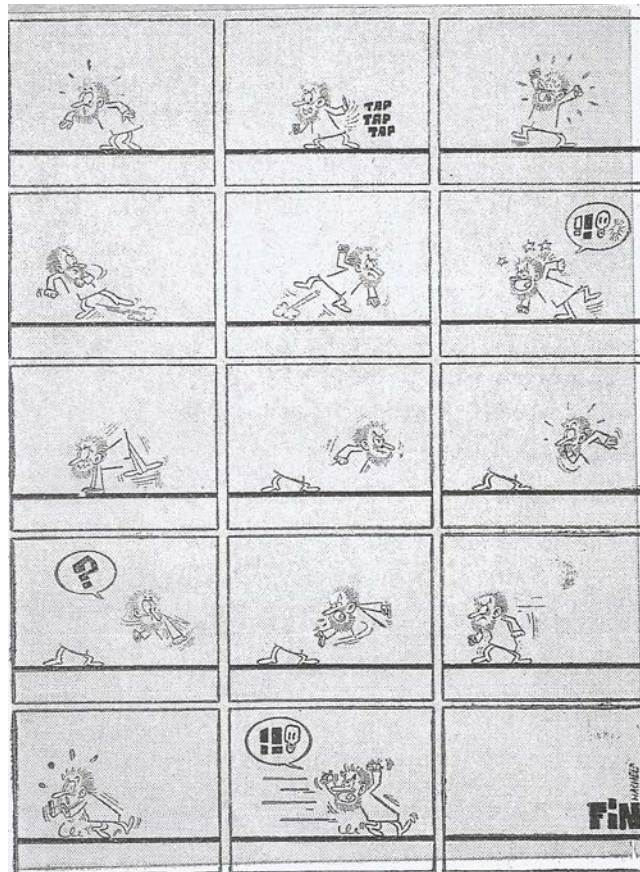


Illustration 86: Hachel, sans titre, *La Wallonie*, 16/02/1967

Picha, enfin, est un autre exemple de la veine belge du dessin satirique ; mais lui intègre rapidement l'équipe de *Hara-Kiri*, avant de participer à d'autres hebdomadaires satiriques comme le *Pardon* allemand et le *National Lampoon* américain. Il a donc d'emblée envisagé sa carrière comme internationale, car c'était le seul moyen de publier des dessins anarchistes et antimilitaristes de manière régulière :

Quand on fait du dessin satirique, mieux vaut le faire dans des journaux satiriques. À l'époque, je me sentais proche du mouvement hollandais des provos. J'ai travaillé pour un fanzine qui s'appelait *Rot Nederlands en Oranje*, dirigé par Willem qui allait devenir le dessinateur politique de *Libération*. J'ai également collaboré pendant deux ans à *Vrij Nederland*, un magazine d'opinion hollandais, et à *Spécial*, un hebdomadaire belge¹⁶³⁸.

Ces exemples montrent bien que la culture subversive qui a les faveurs de toute une génération de dessinateurs se joue avant tout à Paris autour de quelques éditeurs. Ils

¹⁶³⁸ Cinergie, entretien avec Picha, avril 2006 [en ligne]. URL : <http://www.cinergie.be/webzine/picha>, consulté le 23/04/2015.

rappellent aussi que cette veine humoristique n'est pas apolitique, tirant souvent du côté de l'anarchisme et de l'antimilitarisme. De fait, pour les revues concernées, ce sont les « événements d'Algérie », qui président au tournant du dessin absurde et sans parole¹⁶³⁹. Parmi les dessinateurs qui ouvrent la voie de l'absurde, Cabu revient d'Algérie et Bosc d'Indochine. À l'exception de Roland Topor, les dessinateurs du corpus qui travaillent pour ces journaux possèdent une carte de presse et traitent à leur manière de l'actualité. Certains assument plus que d'autres leur engagement politique. C'est le cas de Siné et Cardon, qui collaborent à *Siné-Massacre* en 1962. Cet hebdomadaire violemment anti-gaulliste, anticlérical et anticolonial est édité par Jean-Jacques Pauvert qui permet également la rencontre des deux hommes. Le journal connaît neuf procès et une condamnation pour outrage aux mœurs, ce dont Cardon se rappelle avec émotion : « passer au tribunal avec Siné, c'était un honneur¹⁶⁴⁰ ». Pour Cardon, « faire du dessin politique c'était [s]'intéresser au monde prolétarien ». Mais il reconnaît également avoir été influencé par l'époque soixante-huit :

Ça bougeait, il y avait des mouvements intéressants, donc il y avait une ouverture quand même. Moi j'ai bien aimé cette ouverture quand même, c'était pas seulement le dessin, c'était le théâtre, la peinture, la littérature, qui s'ouvrait avec liberté. Ça a été une époque très intéressante. Je me souviens des moments très forts dans les rapports avec les gens¹⁶⁴¹.

L'engagement politique et culturel semblent donc aller de pair pendant ces années qui précèdent mai 68. Comme l'explique Isolde Lecostey à propos de l'humour noir :

peut-être bien plus qu'aux personnes – visées par la caricature – la veine « bête et méchante » des années 60 s'en prend aux valeurs qu'elles portent, à tout un système politique et moral qui non seulement impose le silence sur certains sujets, mais soumet la création graphique à des exigences morales particulièrement sévères dans le champ médiatique, et bien plus souples avec le champ artistique. Dans un tel cadre, l'humour noir devient une arme politique tout en demeurant une revendication esthétique¹⁶⁴².

1639 Laurent Gervereau, Jean-Pierre Rioux et Benjamin Stora (eds.), *La France en guerre d'Algérie: novembre 1954-juillet 1962*, Nanterre, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1992, p. 185.

1640 Entretien avec Jacques Cardon, *op. cit.*

1641 *Ibid.*

1642 I. Lecostey, *Formes et discours de l'humour noir contemporain (1980-2010)* Roland Topor, Daniel Apruz, Jean-Pierre Martinet, Pierre Autin-Grenier et Frantz Bartelt, *op. cit.*

Cabu, anarchiste, antimilitariste, anticlérical et anticolonial plutôt que véritable partisan, fait ainsi de *Hara-Kiri* un lieu d'expérimentation graphique en même temps qu'une tribune politique. Il rejoint la revue en 1960, à son retour d'Algérie où il a effectué son service militaire ; ses premiers dessins documentent donc la vie militaire et la réalité de la colonisation :

Grâce à la fois à *Hara-Kiri* et au sujet militaire, Cabu se trouve à même d'expérimenter, dans les deux premières années de sa carrière « d'adulte », tous les styles de dessin qu'il réutilise par la suite. L'humour potache du Grand Duduche lui est fourni à la fois par son expérience dans l'armée et par la tradition du dessin d'humour dans lequel il s'inscrit – humour augmenté d'une mise en scène autobiographique qui est toujours pour lui un fil directeur ; mais en dessinant pour une revue contestataire comme *Hara-Kiri*, il met également en place des stratégies de style qui passent par le reportage, le montage et l'usage du faux¹⁶⁴³.

Grâce à ces simulacres de reportages, Cabu donne à lire et à voir la réalité de la colonisation, à la fois par la photographie et par le discours [ill 87].



Illustration 87: Cabu, sans titre, *Hara-Kiri* n°16, avril 1962

1643J. Kohn, « La "vie militaire" de Cabu : du Bled à Hara-Kiri, Cabu et la guerre d'Algérie », art. cit, p. 71.

Les antiphrases désignant les « balles perdues » et les « excès » décrivent une guerre dont les atrocités sont plus faciles à suggérer qu'à décrire, à l'instar des photographies qui renvoient à un univers violent sans le montrer. L'irruption du dessin dans les photographies vient déstabiliser et faire mentir la réalité qui vient d'être construite en remettant en cause le panache de l'uniforme et le calme apparent du récit. À ce propos, on peut reprendre les conclusions déjà apportées sur ce sujet :

l'illustration désordonnée du texte inscrit en pleine page la déchirure de la guerre d'Algérie, dans une mise en page volontairement heurtée et discordante où les militaires en uniforme côtoient les civils et où les genres s'entremêlent, de l'épistolaire à la représentation réaliste en passant par le fantastique (ainsi de l'avion sauterelle de la première page). L'afflux de signes écartèle le texte jusqu'à ce que le lecteur n'arrive plus à savoir ce que celui-ci essaye de dire exactement – sinon la simple dénonciation de la guerre. Encore faut-il, pour le comprendre, une certaine connivence¹⁶⁴⁴.

- *L'absurde pour la jeunesse ?*

Avant la vague de 1968 dont Jacques Cardon dit avoir bénéficié, les débouchés de ces dessinateurs ne sont pas légion, ce qui explique en partie leur présence dans les pages des illustrés pour la jeunesse. En 1968, Jacques Sternberg dresse un constat qui nous renseigne sur l'état d'esprit des acteurs de l'époque encore plus que sur la réalité de la demande :

La grande presse demeure dans un conformisme désolant, fidèle aux pires poncifs de l'humour ménager ; les magazines vraiment corrosifs font rarement de vieux os et coulent corps et biens après quelques numéros ; les autres ont bien souvent leur « équipe » et on ne dira jamais assez combien le conformisme est solide sur ce point en France. [...] Et inutile de dire qu'ils ont encore plus de difficultés à faire publier un recueil dans une maison d'édition. Il paraît que les directeurs littéraires sont de bonne volonté, mais le public ne suit pas. Des collections ont abandonné. Jean-Jacques Pauvert a fini par réduire les risques. Restent les éditions Denoël, unique bastion, unique chance d'un dessinateur¹⁶⁴⁵.

1644 J. Kohn, « La "vie militaire" de Cabu : du Bled à Hara-Kiri, Cabu et la guerre d'Algérie », art. cit, p. 68.

1645 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen*, op. cit., p. 15.

Pendant ce temps, les illustrés font la chasse à l'humour mal placé. Pendant qu'à *Spirou*, Yvan Delporte se dit plutôt « pour la grosse rigolade » ou les aventures à suspens¹⁶⁴⁶, le Conseil hebdomadaire de *Tintin* note qu'il ne faut pas « illustrer systématiquement par un dessin comique certains éditoriaux dont le ton réclamerait plus de gravité » et regrette également qu'une série « touche à un sujet “politique” qu'il vaudrait mieux éviter¹⁶⁴⁷ ».

Pourtant, le dessin d'humour gagne en importance dans l'ensemble de ces illustrés, témoin l'augmentation continue des gags dans leurs pages¹⁶⁴⁸. *Pilote* revêt dans cette aventure une place de première importance en accueillant les anciens dessinateurs de *Hara-Kiri*. Mais les éditeurs belges ne sont pas en reste. En 1955-1956, Goscinny avait été envoyé par Georges Troisfontaines aux États-Unis pour participer à la création et à la publication de :

deux petits livres de poche à vingt-cinq cents, publiés chez Leon Library Edition en 1955 et 1956, et conçus comme des anthologies de l'humour graphique français contemporain (« *the french Way* »). Plusieurs amis ou relations y figurent, en particulier plusieurs jeunes inconnus qu'il aime bien comme Sempé ou Fred, mais on remarquera qu'il n'est ici aucunement question de bande dessinée, uniquement de *cartoonist*, de dessins de presse. Genre semi-noble mais admis comme tel quand même : aucun éditeur américain ni français n'aurait à cette époque l'idée d'une anthologie de bandes dessinées¹⁶⁴⁹.

Certes, la bande dessinée n'a pas encore droit de cité : mais c'est aussi que le renouveau de l'humour graphique passe avant tout par le gag et le dessin simple. Il est intéressant de remarquer que les éditeurs américains aient voulu éditer des dessins caractéristiques de l'humour graphique français, quand les dessinateurs en question étaient nombreux à s'inspirer des dessinateurs du *New Yorker*, et plus encore de Saul Steinberg. Une décennie plus tard, les éditions Dupuis lancent en 1965 « Humour Gag », la première collection de dessins d'humour en édition de poche en Europe, suivie de « Gag de Poche », dirigée par Maurice Rosy. Les deux collections participent à l'implantation en France et en Belgique de *cartoonists* américains encore peu connus, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique. À partir de 1967 apparaissent dans les pages de *Tintin* quelques *strips* muets et absurdes

1646 Lettre d'Yvan Delporte à Roger Ferrari, 26/07/1967.

1647 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 06/06/54.

1648 Voir supra, chapitre 2, « Le dessin éditorial ».

1649 P. Ory, *Goscinny (1926-1977)*, *op. cit.*, p. 78-79.

qui, sans être corrosifs, véhiculent néanmoins une esthétique plus moderne qui n'est pas sans déplaire à Greg, désormais rédacteur en chef et qui lui-même propose dans ses travaux des mises en scènes originales. Claire Bretécher en 1965 tout comme Reiser et Dubouillon en 1968 font leurs premiers pas dans l'illustré. Patrick Legrand, Ploeg, Auguste ou Bara varient les styles pour proposer des récits absurdes et parfois violents aux lecteurs de l'hebdomadaire.

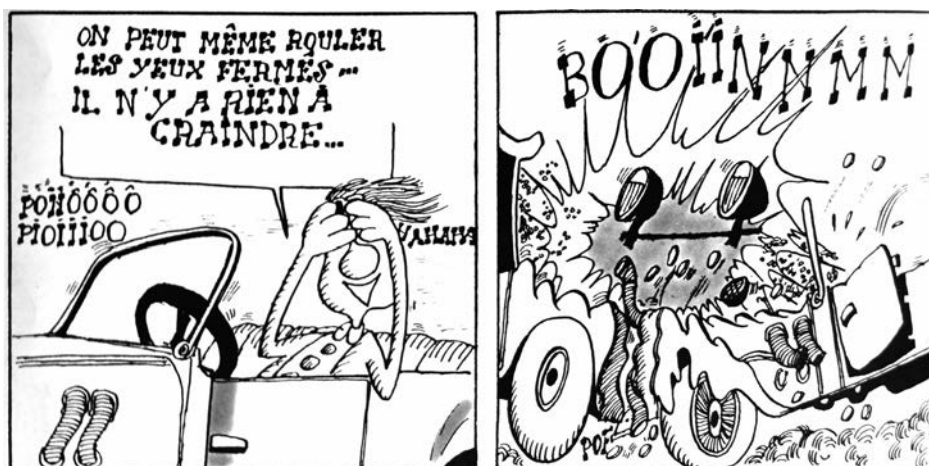


Illustration 88: Patrick Legrand, « Monsieur Choubineau », *Tintin* n°1001, 26/12/1967

C'est le cas par exemple de l'accident de voiture que Patrick Legrand fait subir à son personnage, Monsieur Choubineau [ill 88]: dans un style très différent de celui d'habitude employé dans *Tintin*, le dessinateur multiplie les effets sonores et visuels grâce à la typographie avec empâtement, tandis que la voiture dégouline presque sous

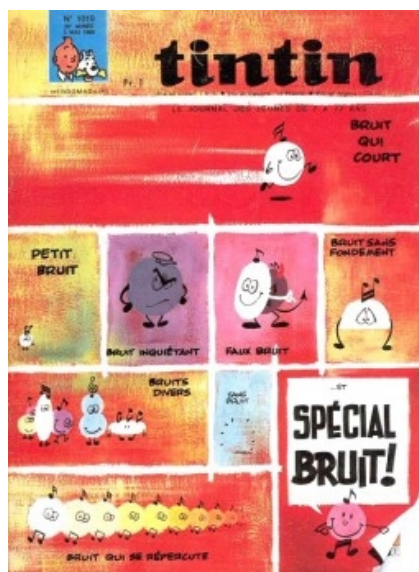


Illustration 89: Dupa, *Tintin* n°1019, 02/05/1968

les yeux du lecteur.

Dans un genre très différent mais tout aussi moderne, Dupa stylise pour une couverture des notes de musique tout en mouvement et en émotion qui illustrent diverses locutions de la langue française et font entendre, chose improbable, le bruit dont il est question dans le numéro [ill 89]. Le fondu rouge orangé de la couverture accentue l'impression de mouvement et n'est pas éloigné des expérimentations graphiques de l'art naïf étudiées auparavant. Le travail du dessinateur belge, ancien élève de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, ne se limite pas à la

peinture. Il reprend également les codes et les cases de la bande dessinée. Les émotions affichées par les notes de musique reflètent la sémiotique déjà exposée dans les cours BéTéMé sous l'appellation de « mouvements de l'âme » [ill 27]¹⁶⁵⁰. En ce sens, il reprend et modifie pour le public de *Tintin* un certain nombre de pistes reprises par les dessinateurs d'humour des années 1960. La polyvalence des dessinateurs, toujours d'actualité économiquement à la fin des années soixante, inclut le monde des illustrés et l'univers de la bande dessinée enfantine dans les expérimentations graphiques et humoristiques que connaît alors le dessin. Ces publications parfois promptes à la censure encouragent les dessinateurs d'humour à développer un humour moins caustique, certes, mais également moins intellectualisant et donc destiné à un plus grand nombre. À terme, ils donnent ainsi un public plus large aux mouvements dont ils s'inspirent. Saul Steinberg, un de leurs premiers inspireurs, l'a bien compris qui, tout en étant exposé dès 1946 au Musée d'Art moderne de New York (le MoMA) dessine pour l'ensemble de la presse américaine, participe à des campagnes publicitaires et illustre des papiers-peints, des cartes de vœux et des calendriers, négociant même un contrat avec Hallmark de 1953 à 1959.

Les dessinateurs des années 1950 et 1960 se considèrent pour la plupart d'entre eux comme des journalistes. Pourtant, par leur formation et parfois par leur pratique picturale ou sculpturale, ils peuvent prétendre au statut d'artiste-dessinateur défendu par l'UADF. Leurs trajectoires artistiques se lisent dans leurs dessins, de telle sorte qu'ils transmettent à leurs lecteurs les influences qui façonnent leur trait et leur style. Parce qu'ils publient dans des journaux et des albums le plus souvent destinés à une partie importante de la population, ils familiarisent le public à ces références issues de la culture classique et moderne et participent à la formation d'une culture commune. En ce sens, ils sont les relais inattendus des premières politiques de démocratisation culturelle. Certains d'entre eux vont plus loin : à travers le dessin d'enfant et le recours au *nonsense*, l'art naïf et l'abstraction, ils peuvent également être perçus comme des relais de l'avant-garde. Alors que Bart Beaty interroge pour les États-Unis la dévaluation historique et sociale de la bande dessinée en comparaison avec sa place actuelle dans le monde des arts¹⁶⁵¹, il semble qu'en France et en Belgique il ait été possible d'inscrire une pratique du dessin dans le cadre de questionnements artistiques dès les années d'après-guerre. Cette posture reste toutefois minoritaire : une ligne de fracture se crée alors entre une jeune

1650 Auteur inconnu, « Le cours BéTéMé », *Hara-Kiri* n° 31, septembre 1963

1651 B. Beaty, *Comics versus art*, *op. cit.*, p. 7.

génération militante et les générations précédentes, les premiers évoluant au sein d'un réseau intellectuel parisien qui intègre peu de dessinateurs actifs avant la Seconde Guerre mondiale. Cette ligne de fracture les oppose aussi au sein du syndicat, les plus jeunes se revendiquant journalistes sans y voir de contradiction avec leur pratique de l'illustration. De fait, c'est parce qu'ils se considèrent comme des journalistes que ces dessinateurs investissent les supports offerts par la culture médiatique de l'après-guerre et font de celle-ci un lieu possible d'expérimentation en même temps qu'un lieu de contact avec la majorité de la population. Dans ce processus, *Pilote* joue un rôle primordial, notamment en accueillant les anciens dessinateurs de *Hara-Kiri*. Il offre ainsi à ses dessinateurs « un point de rencontre, un terrain d'expérimentation, une manière de se confronter d'emblée à un vaste public¹⁶⁵² ».

6.3. Des producteurs de la culture médiatique

L'ensemble des dessinateurs du corpus participent avant tout à des publications à destination d'un large public et définissent leur métier vis-à-vis de celui-ci. De ce point de vue, les dessinateurs sont des acteurs de la culture de masse, pour reprendre le terme utilisé dans les années 1950 et 1960 : c'est-à-dire qu'ils s'adressent au plus grand nombre par le biais de moyens de communication pensés pour celui-ci et donc facilement accessibles. Contrairement à l'idée qu'en a véhiculé l'École de Francfort dans les années 1930, cette facilité d'accès n'est pas nécessairement un signe de simplicité, de nivellement par le bas ou d'endoctrinement ni une culture importée directement des États-Unis. En revanche, elle signifie la démultiplication des supports et une uniformisation progressive de certains référents culturels. Les chercheurs préfèrent donc parfois appliquer à ces processus le terme de culture de grande diffusion ou de culture médiatique, moins idéologisant¹⁶⁵³ et plus à même de prendre en compte « la multiplication des outils d'information, radio, télévision, mais aussi magazines les plus divers et cinéma¹⁶⁵⁴ » spécifique à l'après-guerre. Mais ces expressions présentent tout de même le défaut de ne pas appartenir au vocabulaire des années étudiées. Plutôt que de construire une distinction artificielle, il s'agit donc de privilégier le terme de « culture de masse » lorsque des discours ou des postures d'acteurs sont rapportées et de parler en revanche de « culture médiatique » pour désigner le contexte dans lequel évoluent les

1652 N. Labarre, « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal hurlant* », *op. cit.*, p. 45.

1653 Walloton, François, « Culture médiatique » dans Christian Delporte et al. (eds.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 219.

1654 J.-Y. Mollier, « Culture de masse », art. cit, p. 215.

dessinateurs, par ailleurs influencés par la culture américaine qui apparaît par certains aspects pionnière dans l'uniformisation des contenus. De fait, les dessinateurs participent à ce changement du paysage culturel. Polyvalents, ils multiplient les lieux de publication ; passeurs de savoir scolaire, culturel et artistique, ils construisent un référentiel commun parfois simplifié par rapport à l'original, mais partagé par le plus grand nombre ; journalistes, ils sont inscrits dans un référentiel médiatique.

6.3.1. L'Amérique, l'Amérique...

- *La fascination pour le modèle américain*

Les Trente Glorieuses sont parfois décrites comme les années où s'impose le modèle culturel américain en Europe, une description qui se retrouve dans les discours des dessinateurs qui commencent à travailler après-guerre. Avant-guerre, Robert Velter attise plutôt la curiosité des Américains qu'il rencontre, « car en 1930, la France représentait le berceau du dessin et de la peinture [...]. Ils disaient : “Ah ! Un dessinateur français !” et ils étaient bien contents¹⁶⁵⁵ ». Selon Jean-Paul Gabilliet, l'exotisme français se conjugue alors plutôt dans les représentations de l'empire colonial. Quand les États-Unis sont représentés, c'est souvent pour faire une critique sociale, comme c'est le cas dans *Tintin en Amérique* ou dans *Zig et Puce à New York*¹⁶⁵⁶. À l'inverse, les dessinateurs qui commencent à travailler après-guerre en France et en Belgique subissent de plein fouet l'influence américaine au moment de la Libération. Guy Peellaert décrit la Belgique d'après-guerre comme une « colonie américaine », une porte d'entrée stratégique pour la diffusion de la culture américaine à travers l'Europe occidentale¹⁶⁵⁷. Il n'y a pas que la France et la Belgique qui furent concernées par cet engouement : en Espagne, Ribera était fasciné par le cinéma américain, notamment par Frank Capra, Cary Grant et Katharine Hepburn¹⁶⁵⁸. « Lorsqu'on n'est pas alimenté normalement, explique-t-il, on cherche des compensations. Pour moi, c'était la recherche d'une Amérique mythique. Tout ce qui provenait des États-Unis me paraissait merveilleux¹⁶⁵⁹ ». Toute la génération d'après-guerre grandit donc, comme l'explique Jean-Claude Mézières, avec une « énorme envie d'Amérique » :

1655 *Hop* n° 48, juillet 1990, p. 61.

1656 Jean-Paul Gabilliet, « A Comics interlude » dans John Dean et Jean-Paul Gabilliet (eds.), *European readings of American popular culture*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1996, p. 52.

1657 Laurent Chalumeau, « Hommage à Guy Peellaert », *Libération Next*, 3 mai 2009.

1658 *Hop* n° 92, décembre 2001, p. 6.

1659 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 41, septembre 1979, p. 7.

Nous lisons tout ce qui était accessible. Dans les revues comme *Fiction* ou *Galaxie*, il y avait beaucoup de nouvelles. J'adorais cela... J'ai des souvenirs d'Asimov bien sûr, de Jack Vance, de Philip K. Dick... [...] À l'époque, la science-fiction était une littérature mal acceptée, marginale. Mais, pour nous qui rêvions d'Amérique, la science-fiction était complètement réjouissante, comme le western et le jazz. Sans doute pour les mêmes raisons, nous n'aimions pas trop le cinéma français d'avant la Nouvelle Vague¹⁶⁶⁰.

Avec l'exemple de la science-fiction, il apparaît que le goût américain influence les thèmes des dessins produits par cette génération, en particulier dans la bande dessinée. Après avoir vécu aux États-Unis en 1965-1966, Mézières et son comparse Christin créent *Valérian*, une bande dessinée qui met en scène des agents spatio-temporels qui visitent des univers du futur. Pour Nicolas Labarre, le tropisme américain se lit alors surtout dans *Pilote*¹⁶⁶¹, mais le premier numéro de *Hara-Kiri* en 1960 propose lui aussi une rubrique de science-fiction. Ces histoires sont souvent réservées au petit format, comme c'est le cas dans un supplément de *Tintin* en 1968 qui donne à suivre les aventures spatiales du *Commando I*¹⁶⁶². Par ailleurs, parmi les périodes historiques des illustrés et des feuilletons dessinés des périodiques généralistes, le temps de la conquête de l'ouest américain apparaît de manière récurrente, même dans les pages du très progressiste *Vaillant* qui met en scène *Teddy Ted* et le héros sioux *Loup Noir*. Dans *Pilote*, l'univers du western est abordé de manière réaliste (*Blueberry*; Charlier et Giraud) ou parodique (*Lucky Luke*; Goscinny et Morris); sans compter *Oumpah-Pah* (Goscinny et Uderzo) qui place le curseur du côté des Indiens d'Amérique. Goscinny vécut quatre ans aux États-Unis, entre 1947 et 1951, tandis que Morris y vécut lui-même de 1948 à 1954, rencontrant son futur scénariste à cette occasion. Le dessinateur de *Lucky Luke* reconnaît que « le cinéma et l'histoire populaire de la conquête de l'Ouest sont [ses] sources principales d'inspiration¹⁶⁶³ » à une époque où « le couple cow-boy cheval est [...] un motif archi-récurrent dans les westerns de série B américains¹⁶⁶⁴... ». Le western a d'ailleurs les faveurs du public, *Lucky Luke* remportant le troisième plus grand succès du public après *Tintin* et *Astérix*. Malgré ces exemples issus de la décennie 1960, Jean-Paul Gabilliet insiste sur le faible impact quantitatif des genres américains; il note par ailleurs que ces

1660 Olivier Maltret, « Christin, Valérian et Laureline », 2001 [en ligne]. URL :

<https://www.noosfere.org/mezieres/pages/bio/itw2T.asp>, consulté le 25/10/2017.

1661 N. Labarre, « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal hurlant* », *op. cit.*, p. 44.

1662 *Tintin* n° 1040, 03/10/1968.

1663 Philippe Mellot, « Portrait du créateur de *Lucky Luke* », *Bdzoom*, *op. cit.*

1664 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, *op. cit.*, p. 36.

adaptations sont souvent parodiques et intègrent des éléments qui n'appartiennent pas tous à la geste américaine. Ainsi Giraud dessina-t-il d'abord le lieutenant Blueberry sous les traits de Jean-Paul Belmondo¹⁶⁶⁵.

Encore plus que les thèmes abordés, les États-Unis influencent la manière dont est pratiqué le dessin. C'est vrai pour la bande dessinée tout d'abord : Maurice Tillieux devait signer ses bandes dans *Héroïc-Albums* de pseudonymes américains parce qu'« à l'époque, l'Amérique c'était le pays où tout est mieux qu'ici¹⁶⁶⁶ » et parce que les dessinateurs américains apparaissent comme les maîtres du genre. L'engouement est multiplié par le fait que les créations américaines interdites pendant l'occupation des deux pays sont découvertes à la fin de la guerre et viennent s'ajouter aux lectures d'enfance des dessinateurs. En effet, après être arrivés sur le marché français au milieu des années trente, les *comics* américains commencent à pénétrer le marché belge juste avant-guerre. Ces bandes prolifèrent ensuite après-guerre, jusqu'à ce que la loi de 1949 contribue à fermer les frontières¹⁶⁶⁷. Sylvain Lesage montre comment la part de la bande dessinée américaine dans l'ensemble de la presse (adulte et enfantine) s'accroît de nouveau au cours des années 1960, *France-Soir* publiant des classiques comme *Mandrake* et (encore) *Flash Gordon*¹⁶⁶⁸. Interrogés au sujet de leurs influences, les dessinateurs de bande dessinée de la génération « Classique » et « Moderne » comme Piroton, Ribera, Martial ou Gigi citent Alex Raymond (*Flash Gordon*), Milton Caniff (*Terry et les pirates*, *Steve Canyon*), Harold Foster (*Prince Vaillant*), E. C. Segar (*Popeye*) ou Burne Hogarth (*Tarzan*). Robert Gigi explique avoir été fasciné par les revues américaines « leurs illustrations et la richesse de leur contenu par rapport aux publications françaises de l'époque¹⁶⁶⁹ ». Les bédéphiles de la SOCERLID et du CELEG appartiennent à la même génération et fondent avec ces œuvres et ces auteurs le canon de l'âge d'or américain : ils les publient régulièrement dans leurs fascicules et les exposent. Signe qu'il s'agit bien d'une référence générationnelle, le dessin de Jijé s'enrichit de l'apport des *comics* américains dès le moment où il accueille Morris et Franquin chez lui¹⁶⁷⁰.

1665 J.-P. Gabilliet, « A Comics interlude », art. cit., p. 28.

1666 *Stchroumpfs - Les cahiers de la bande dessinée* n° 34, p. 12.

1667 John Dean et Jean-Paul Gabilliet (eds.), *European readings of American popular culture*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1996, p. 53.

1668 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 253.

1669 *Hop* n° 70, janvier 1996, p. 6.

1670 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, op. cit., p. 55.

Au style réaliste ou comique des *comics* américains s'ajoute une autre influence : celle de Walt Disney et du dessin animé. Philippe Capart lit ainsi des inflexions disneyennes dans les premières histoires courtes de Morris et Franquin à *Spirou*, après qu'ils eurent quitté le studio d'animation de la CBA :

Comme les quatre doigts de Lucky Luke en témoignent avec éloquence, les deux auteurs adoptent un style « en o » caractéristique. Les personnages ont des membres allongés et souples comme s'ils étaient en mousse. Les cactus et les rochers de Morris ont, quant à eux, l'air d'être en caoutchouc¹⁶⁷¹.

Les aventures de « Placid et Muzo », dessinés par Arnal dans *Vaillant*, reprennent également les codes du dessin animé animalier. Calvo fut quant à lui si fortement inspiré par celui de Walt Disney que la firme lui intenta un procès pour plagiat dans *La Bête est morte*, publiée en 1944, parce qu'il utilise le grand méchant loup de ce dernier comme modèle pour Hitler¹⁶⁷².

La bande dessinée n'est toutefois pas la seule concernée par ce jeu d'influences américaines puisque le dessin d'humour puise ses origines dans une tradition anglo-saxonne qui doit beaucoup aux dessinateurs du *New Yorker*. Le premier album de dessins de Saul Steinberg, *All In Line*, est publié en France en 1945 tandis que la même année les dessinateurs du *New Yorker* sont exposés à Paris. Leur découverte est un déclic pour de nombreuses personnes, ainsi de Siné, Jacques Sternberg ou Sempé. Ce dernier découvre la revue à 17 ans, en 1949 :

Je découvre une revue où le dessin d'humour tient sa place, constitue clairement un art à part entière, loin de la caricature ou du dessin satirique [...] je suis ébloui par le talent, les idées de ceux qui font ce journal. Enfin... quand je comprenais les légendes de certains dessins parce que je ne parlais pas l'anglais¹⁶⁷³ !

Après un moment de découverte par les dessinateurs à la fin des années 1940, l'engouement du public se profile dans la décennie 1960. Steinberg est exposé à plusieurs reprises à la galerie Maeght et en 1967 cette maison d'édition édite *Le Masque* avec une préface de Michel Butor. En 1962, Jacques Sternberg, accompagné d'Ariane et Jean-Antoine, consacre à la télévision belge un épisode entier de l'émission « Hors-Texte » à

1671 *Ibid.*, p. 51.

1672 Gilles Ratier, « Le réalisme chez Calvo », Bdzoom, mai 2011 [en ligne], *op. cit.*

1673 M. Lecarpentier, *Sempé à New York*, *op. cit.*, p. 27-28.8.

« La caricature d'aujourd'hui ». Il y présente les dessinateurs américains, notamment ceux du *New Yorker* et explique qu'après-guerre, les Français, et Mose et Chaval en premier – donc des dessinateurs d'humour avant tout – avaient découvert que « les États-Unis ne produisaient pas seulement des frigidaires, des Cadillac et des westerns, mais qu'ils avaient aussi pris sur le plan de l'humour, de la sophistication et du saugrenu une avance de vingt ans sur l'Europe¹⁶⁷⁴ ». Sternberg insiste sur le rôle particulier de Saul Steinberg et interviewe Siné, Maurice Henry et Jean-Michel Folon, qui tous parlent de l'influence que Saul Steinberg eut sur eux. Folon décrit ce dernier comme le « plus grand caricaturiste de tous les temps », également « peintre comme Paul Klee » et remarque avec esprit que « le vrai reproche, il faudrait le faire à ceux qui n'ont pas été influencés par Steinberg¹⁶⁷⁵ ».

Puisque les secteurs du dessin sont perméables et que l'édition enfantine est un des principaux débouchés des dessinateurs, l'attrait pour les États-Unis concerne également le domaine de l'illustration pour enfants où, selon Jean-Paul Gourévitch, ce domaine commence à se renouveler :

l'album pour enfants devient un lieu d'expérimentation d'artistes influencées par les diverses tendances de l'art contemporain (pop art, op art, tachisme, psychédéisme, hyperréalisme) mais aussi par la psychanalyse, la publicité, la BD, les affiches artistiques des pays de l'est et le cinéma. [...] La couleur et les traits se libèrent sans qu'apparaisse l'idée que ces procédés doivent être adoucis du moment où ils s'adressent à une clientèle enfantine¹⁶⁷⁶.

De fait, Michelle Daufresne, dont le parcours dans l'illustration enfantine reflète l'évolution de ce média, affirme en entretien que Ungerer et Sendak sont sa « passion¹⁶⁷⁷ ». À ce titre, la trajectoire de Tomi Ungerer s'inscrit tout à fait dans cette réflexion sur l'influence du dessin américain sur le dessin franco-belge. Né en Alsace, il découvre les dessins de Saul Steinberg et James Thurber au Centre culturel américain de Strasbourg et s'installe à New York en 1957. Il réussit là avec succès une carrière d'illustrateurs pour enfants jusqu'à ce que ses affiches politiques (contre le racisme et la guerre du Vietnam) l'obligent à s'exiler au Canada puis en Irlande¹⁶⁷⁸. De sa passion pour

1674 Jacques Sternberg, Ariane, Jean Antoine (eds), « Hors-Texte », RTBF, 28/03/1962 [en ligne], *op. cit.*

1675 *Ibid.*

1676 J.-P. Gourévitch, *Images d'enfance*, *op. cit.*, p. 98.

1677 Entretien avec Michelle Daufresne, *op. cit.*

1678 Nelly Feuerhahn, « Ungerer Jean Thomas dit Tomi (1931-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ungerer-jean-thomas-dit-tomi/>, consulté le 11 août 2017.

les dessinateurs américains jusqu'à son travail qu'il partage entre des considérations enfantines et politiques en passant par son immigration aux États-Unis, il concentre bien des éléments qui permettent d'appréhender les carrières des dessinateurs du corpus.

Les dessinateurs cités influencent le dessin franco-belge dès la Libération. La création de *Mad Magazine* en 1952 par Harvey Kurtzman actualise la référence américaine dans les années soixante – parce que les créateurs américains eux-mêmes ont besoin de la mettre à distance :

le dessin animé et les comics américains ont déjà mis en place, depuis une bonne vingtaine d'années, une série de normes sur le plan du graphisme, de la narration et des thématiques. Pour les auteurs qui émergent à cette époque, il s'agit désormais de se positionner par rapport à un héritage d'ores et déjà ressenti comme classique. Les six années durant lesquelles Morris fit son séjour aux États-Unis sont marquées [...] par un foisonnement d'œuvres qui, par bien des aspects, relèvent de la relecture souvent irrévérencieuse de cet âge classique. Parmi les influences post-disneyennes du dessinateur belge, on trouve, outre *Mad*, les films de Tex Avery pour la MGC ou encore ceux de la UPA¹⁶⁷⁹.

Les dessinateurs américains repensant leurs propres pratiques, leurs nouvelles créations sont à l'origine en France d'un illustré de bandes dessinées, *Pilote*, et d'un illustré satirique, *Hara-Kiri*.

Goscinny rencontre Kurtzman, Will Elder, John Severin et Jack Davis dès 1948 à New York ; il partage un atelier avec eux et produit des livres pour enfants avec Kurtzman. Se spécialisant d'abord dans la parodie dessinée, *Mad* se lance dans la satire sociale en 1955 après le départ de Kurtzman. Goscinny, qui est parti de New York en 1951 revient à deux reprises en 1953 et 1955 : il renoue avec Kurtzman et observe le succès de *Mad*. À New York, Morris rencontre lui aussi le groupe par l'intermédiaire de Goscinny et peut même assister au lancement du journal en 1952 :

L'influence de *Mad* m'a donné envie de faire de *Lucky Luke* une parodie du cinéma western, véhiculant tous ces clichés récurrents comme les prospecteurs d'or, les tricheurs de cartes... C'est devenu une parodie à 100 %¹⁶⁸⁰!

1679 P. Capart, p. Nagant et E. Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, op. cit., p. 59-60.

1680 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, op. cit., p. 203.

Au cours des années cinquante, les futurs dessinateurs de *Pilote* emboîtent le pas aux auteurs de *Lucky Luke*. Selon Gotlib, ils purent avoir accès à la revue en France dès 1958, découvrant alors un humour nouveau « entièrement basé sur la parodie¹⁶⁸¹ » qui convainquit également Mœbius et Uderzo. Quand Goscinny lance *Pilote*, il s'inspire donc en partie du modèle de *Mad* et recherche ce type d'humour dans les créations de ses dessinateurs. Pour Mézières, c'est ainsi que les premières pages que lui et Christin envoyèrent à *Pilote* furent publiées : « ça lui plaisait beaucoup cette petite influence *Mad Magazine* bien typée dans les premières histoires qu'on lui avait envoyé des États-Unis¹⁶⁸² ». L'influence de *Mad* se lit à la fois dans les sujets abordés et dans le style : Nicolas Labarre explique par exemple que c'est à Will Elder « que l'on doit d'avoir donné un nom [*chicken fat*] à cette stratégie du fouillis discordant à l'arrière-plan » dont use bien souvent Gotlib. Quant à l'écriture de Kurtzman, elle donne au dessinateur des *Dingodossiers* et des *Rubrique-à-brac* « le goût de la référence et de l'humour à base de décalage » qui se traduit par « l'usage surabondant de citations empruntant à tous les registres culturels, le recours à des éléments parasitant l'action depuis l'arrière-plan¹⁶⁸³ ». En pratiquant la satire sociale à l'aide du détournement, de la citation et de la parodie, *Hara-Kiri* est aussi un héritier explicite de *Mad*. Les éditions du Square cherchent d'ailleurs en 1965-1966 à publier une version française du journal, qui serait faite des numéros contemporains, plus portés sur la chronique de la société que sur la simple parodie de bande dessinée. Comme l'explique N. Labarre, bien que le projet ne tienne que six numéros, il « souligne encore l'aspiration à importer ce type d'humour en France sous diverses formes, de l'import direct à l'acculturation¹⁶⁸⁴ ». On peut alors situer l'apparition des pages d'actualité satiriques dans *Pilote* à partir de 1968 dans la lignée du modèle proposé par la revue américaine. Mais celui-ci est porté cette fois par les dessinateurs de *Hara-Kiri* qui, comme Fred ou Gébé, intègrent le journal de Goscinny au milieu des années soixante. L'interdiction de *Hara-Kiri* suivie du transfert d'une partie de ses dessinateurs au sein de l'équipe de *Pilote* apparaît encore une fois comme un moment majeur de la construction des références du dessin dans les années soixante. Les bédéphiles participent également à l'acclimatation des dessins de *Mad* en France, montrant par là que leur tropisme américain ne se limite pas aux réalisations de l'âge d'or. Sylvain Lesage montre dans sa thèse comment les revues spécialisées *Pogo* et *Phénix*

1681 Entretien de l'auteure avec Marcel Gotlib, 01/03/2011.

1682 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

1683 N. Labarre, « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal hurlant* », *op. cit.*, p. 42-43.

1684 *Ibid.*, p. 44.

permirent l'arrivée des bandes dessinées de Will Eisner ou de Walt Kelly en France à partir de 1967¹⁶⁸⁵.

- *Voyager et travailler aux États-Unis*

Au regard de l'importance acquise par les États-Unis, tant du point de vue des référents culturels que de la pratique professionnelle, les voyages aux États-Unis sont peu nombreux ; surtout, ils permettent rarement de véritables échanges professionnels. Les récits qui sont faits *a posteriori* de ce voyage mythifient d'ailleurs plutôt l'univers américain qu'ils ne présentent le milieu du dessin, à l'instar de Jean-Claude Mézières qui publie dans *Pilote* en 1967 un reportage écrit illustré de quelques photographies de lui à cheval : « *Far-west 67, l'aventure d'un cow-boy parisien*¹⁶⁸⁶ » puis de nouveau *Mon Amérique à moi* en 1974¹⁶⁸⁷.

Ainsi, quand Cuvelier se rend à New York au début des années 1950, c'est pour visiter les musées et avant de prendre la décision d'ouvrir son atelier d'artiste. Quant à Sempé, il fait son premier voyage en 1965 comme touriste et son coup de cœur est culturel :

Alors que Paris est gris-bleu, New York est très colorée [...]. Il aurait fallu que j'y vive plusieurs années. [...] Je suis allé au Musée d'art moderne, bien sûr. [...] Pour moi, c'était un pèlerinage ! [...] Mais je retrouvais aussi l'ambiance des romans policiers que j'avais lus, des romans noirs, des films noirs aussi¹⁶⁸⁸.

À l'inverse, Siné n'apprécie guère son voyage à la Nouvelle-Orléans et à New York en 1961, pour des raisons politiques avant tout puisqu'il est confronté à la discrimination raciale. Il y rencontre l'éditeur de *Sine Qua Non*, dont il n'apprécie ni le travail, ni le racisme. Son contact avec les dessinateurs ne se passe guère mieux :

Avec Kovarsky, un dessinateur du *New Yorker*, je m'étais violemment accroché. Avec Seymour Churast et Milton Glaser, fameux illustrateurs et créateurs du célèbre « Push Pin Studio », ça avait bien failli péter. Avec un agent qui me proposait pourtant de me prendre sous son aile en me faisant miroiter du pognon à la pelle, la conversation avait viré à l'altercation. [...] J'avais même abandonné l'idée de voir mon inspireur, Saul Steinberg, de peur d'être encore déçu. Je m'en veux d'ailleurs

1685 S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 295.

1686 *Pilote* n° 380, 02/02/1967.

1687 *Pilote mensuel* n° 4, septembre 1974.

1688 M. Lecarpentier, *Sempé à New York*, op. cit., p. 22-23.3.

encore un peu. En revanche, je dus de ne pas avoir connu Thelonious Monk à un excès de timidité stupide¹⁶⁸⁹.

La personnalité de Siné et la teneur de son engagement politique expliquent ce récit : revenant de Cuba, il reconnaît lui-même que ce voyage a exacerbé son anti-américanisme ; fréquentant avant tout les Black Muslims, il ne s'intègre absolument pas au paysage intellectuel new-yorkais.

Si ce cas est paroxystique, il n'empêche que les dessinateurs français peinent à établir des relations professionnelles durables avec les Américains, en particulier les dessinateurs de bande dessinée. Même Goscinny, qui travailla avec Harvey Kurtzman à la production de livres pour enfants avant 1951 n'y parvient pas. Uderzo résume ainsi la déception des dessinateurs quand ils sont confrontés à la réalité du marché américain :

Nous [croyions] que le nirvana de la bande dessinée se trouvait aux États-Unis... on se trompait lourdement ! [...] on n'a aucune considération pour les gens qui font des *comics*, alors que nous étions tous béats d'admiration pour ce pays, en se disant : « Il n'y a qu'en Amérique qu'on peut arriver à exercer ce métier¹⁶⁹⁰... »

Guidés par ce fantasme, Morris et Franquin suivent pourtant Jijé aux États-Unis en 1948, partant d'abord pour Los Angeles grâce à un visa mexicain avant de réussir à rejoindre New York. Morris, qui est resté six années, retient surtout de cette expérience ce qu'elle lui a apporté pour la bande dessinée, à une époque où « il était très difficile de trouver, en Europe, une bonne documentation, visuelle surtout, sur l'histoire de l'ouest ». Il reste donc pour « voir le "paysage", mais surtout pour savoir comment se faisait une bande dessinée dans ce pays réputé comme étant le royaume de cet art¹⁶⁹¹ ». C'est à cette occasion qu'il rencontre Goscinny, qui rédige pour lui un scénario de dessin animé, mais également et par son intermédiaire les dessinateurs de *Mad*, avec qui il reste en contact. Franquin, qui rentre au bout d'un an, regrette quant à lui d'avoir été trop jeune « pour voyager de façon profitable¹⁶⁹² », c'est-à-dire professionnellement. En 1963, Guy Peellaert entreprend lui aussi un voyage aux États-Unis à des fins professionnelles, pour rencontrer les graphistes du Push Pin Studio¹⁶⁹³. Si les contacts professionnels sont

1689 Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, Volume 3, *op. cit.*, p. 83.

1690 N. Sadoul, *Astérix & Cie*, *op. cit.*, p. 191.

1691 Philippe Mellot, « Portrait du créateur de Lucky Luke », *Bdzoom*, *op. cit.*

1692 N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, *op. cit.*, p. 43.

1693 *Papiers Nickelés*, n° 17, 2e trimestre 2008, p. 19.

compliqués aux États-Unis, c'est que malgré une inspiration commune, les réflexes professionnels sont différents. Jijé le comprend bien :

Nous nous montions la tête et nous nous imaginions que l'Amérique, c'était la Mecque de la bande dessinée [...] Aux États-Unis, j'avais fait un essai sur un scénario que l'on m'avait donné. J'avais essayé de faire quelque chose de vraiment américain. Les Américains regardaient ça et ils pouffaient de rire en disant « C'est comme ça que les Européens nous voient. » Ça tient à des riens, peut-être à une sorte d'excitation des personnages. Un manque de placidité bovine¹⁶⁹⁴.

Mézières vit pour sa part aux États-Unis plusieurs années pour « changer d'air¹⁶⁹⁵ » après son service militaire. Il n'habite cependant pas à New York mais dans l'Utah et le Montana où il officie comme garçon vacher et non comme dessinateur. Au contraire, il explique : « Quant à travailler pour la BD aux USA, alors là, si vous pensez que je peux dessiner Valérien avec plein de muscles et en contre-plongée, c'est non¹⁶⁹⁶ ! » Pour gagner sa vie, il participe quand même à *Children's friend*, un mensuel mormon qui l'emploie à domicile¹⁶⁹⁷.

Dans l'ensemble, les dessinateurs d'humour ont plus de succès aux États-Unis que les dessinateurs de bande dessinée, et c'est d'ailleurs aux États-Unis que Georges Troisfontaines prévoyait la publication de ses deux anthologies de l'humour graphique français dont il a été question ci-dessus. Ainsi, le belge Jean-Michel Folon remporte un certain succès aux États-Unis, publié dans le *New Yorker* et *Fortune*, tout comme André François, qui conquiert le marché américain bien avant le marché français. Fred même fut quelque temps utilisé par le *New Yorker* comme *gagman*, « faisant redessiner ses idées par Soglow ou d'autres dessinateurs¹⁶⁹⁸ ».

Une des expériences professionnelles les plus profitables dans les années étudiées est celle de Jacqueline Duhême. Après son reportage chez les Kennedy en 1961, elle décide de retourner aux États-Unis en partie car « Hélène Lazareff affirmait que travailler en Amérique était pour un illustrateur-journaliste la meilleure école qui soit¹⁶⁹⁹ ». À New York, décidément la seule destination possible quand il s'agit de travailler dans le milieu

1694 Schtroumpf - *Les cahiers de la bande dessinée* n° 39, janvier 1979, p. 12-13.

1695 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

1696 Olivier Maltret, « Christin, Valérien et Laureline », 2001 [en ligne], *op. cit.*

1697 Entretien avec Jean-Claude Mézières, *op. cit.*

1698 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen*, *op. cit.*, p. 171.

1699J. Duhême, Line et les autres, *op. cit.*, p. 254.

du dessin, elle travaille pour *Vogue* et *Mc Call's* et fait éditer son illustration de *Zazie dans le métro* par Harlin Quist. Entre autres personnalités de la vie culturelle des sixties new-yorkaises, elle fréquente Beckett, Calder, Pat Knopf et Tomi Ungerer¹⁷⁰⁰. Elle est une des rares à venir physiquement travailler aux États-Unis avant les années soixante-dix et à véritablement s'intégrer au réseau socio-culturel américain. Les revues finissent pourtant par exiger ce voyage, comme le relate Henri Morez à propos du *New Yorker* :

Les Américains m'ont appelé, pour le *New Yorker*. C'est un agent qui m'a contacté.
« On souhaite travailler avec vous, mais à une condition : c'est que vous veniez aux États-Unis, parce que vous ne connaissez pas nos mœurs, comment ça se passe, l'architecture ». Moi, je n'avais pas envie d'y aller... Sempé y est allé¹⁷⁰¹.

Sempé travaille effectivement pour le *New Yorker*, mais en 1978 seulement, et il doit effectivement changer son point de vue : « Je ne connaissais rien de la vie américaine, quand tous les détails changent : une fenêtre américaine n'est pas du tout comme une fenêtre française par exemple¹⁷⁰². »

- *Le creuset international du dessin franco-belge*

Henri Morez refuse l'offre du *New Yorker* ; Uderzo renonce à son voyage aux États-Unis parce qu'il a obtenu son visa sur les mêmes dates que son mariage et Gotlib se décrit comme sédentaire. D'une manière générale, à l'exception des dessinateurs migrants, la plupart des dessinateurs du corpus voyagent peu pendant la période. Quelqu'un comme Victor Hubinon explique qu'il « voyage par photos interposées » : des militaires américains lui ont ainsi permis de se documenter pour les histoires d'aviation de *Buck Danny*¹⁷⁰³. Si la culture américaine influence fortement les dessinateurs du corpus qui commencent à travailler après la Seconde Guerre mondiale, cette influence générale est loin d'impliquer un grand réseau d'interconnaissances franco-américain. Du point de vue des relations interindividuelles et des contacts professionnels, les deux mondes restent relativement hermétiques jusqu'à la fin des années soixante. Relativement, car les Français et les Belges accueillent avec enthousiasme les quelques Américains de passage à Paris, éditent leurs livres et leur consacrent des expositions, à l'instar du succès rencontré par Saul Steinberg ou par Burne Hogarth lors de l'exposition organisée par le

1700 *Ibid.*, p. 268-269.

1701 Entretien avec Henri Morez, *op. cit.*

1702 M. Lecarpentier, *Sempé à New York, op. cit.*, p. 29.9.

1703 *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée* n° 35, octobre 1977, p. 13.

CELEG en 1966. Ce dernier serait même passé à cette occasion à l'Atelier 63 et y aurait rencontré Raymond Poïvet. Relativement également car les États-Unis sont un débouché intéressant pour les dessinateurs d'humour quand ils ont épuisé l'ensemble des éditeurs français¹⁷⁰⁴. Mais ces rencontres occasionnelles ne débouchent pas souvent sur des collaborations régulières ou soutenues et le marché européen paraît plus facilement accessible.

Les dessinateurs qui travaillent pour l'étranger travaillent plus facilement avec l'Angleterre, plus proche géographiquement – et peut-être aussi culturellement au vu des témoignages des dessinateurs ayant cherché à travailler aux États-Unis. Le *Punch* accueille volontiers des dessinateurs d'humour français : Morez, Sempé, André François ou Fred y sont souvent publiés. Jacques Sternberg mentionne également l'Allemagne et le bloc scandinave comme « grands consommateurs de dessin d'humour¹⁷⁰⁵ ». De fait, l'agent d'Alain Dubouillon s'occupe de lui trouver des débouchés dans « tous les pays du nord », particulièrement en Allemagne :

Dans les années 1960, ils demandaient beaucoup de dessinateurs français, ça m'a permis d'être dans des journaux et d'éditer, j'ai édité quatre livres avec des dessins en Allemagne... Ils cherchaient beaucoup d'humour satirique... je ne sais pas si c'est culturel par rapport aux événements de la guerre, les artistes osaient pas peut-être¹⁷⁰⁶.

En effet, alors que l'Allemagne est un débouché pour les jeunes dessinateurs du corpus, aucun dessinateur allemand ne publie ou n'est importé en France, à l'exception de Sonja Hopf dans *Hara-Kiri*, signe d'un vivier peu développé outre-Rhin. Comme on l'a vu au début de ce travail, la communauté de dessinateurs immigrés en France et en Belgique est assez conséquente par rapport à la moyenne de la population des deux pays, impliquant des relations professionnelles à l'échelle européenne. Au sein de l'Europe toutefois, ces relations sont souvent à sens unique : alors que les dessinateurs franco-belges sont plutôt publiés au nord de l'Europe – sans y immigrer – la France et la Belgique accueillent une communauté espagnole, italienne et venue d'Europe de l'Est où publient rarement les dessinateurs de l'échantillon. Parmi la quarantaine de dessinateurs

1704 Michel Caen et Jacques Sternberg (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen*, op. cit.

1705 *Ibid.*, p. 15.

1706 Entretien avec Alain Dubouillon, op. cit.

recensés par Jacques Sternberg, un seul dessinateur est originaire des États-Unis (Cohen). Les échanges ne sont donc pas tout à fait réciproques.

Il est intéressant de confronter ces collaborations spécifiques – des dessinateurs français embauchés par des journaux étrangers ou des dessinateurs étrangers embauchés par des journaux français – aux publications internationales des périodiques, c'est-à-dire aux dessins que ceux-ci achètent à des agences internationales et qu'ils reproduisent le plus souvent en seconde main. Ces dessins, publiés à côté de ceux des dessinateurs du corpus, permettent d'appréhender les styles auxquels ils se confrontent et se comparent dans leur travail.

Les restrictions sur les publications étrangères apportées par la loi de 1949 expliquent que dans des quotidiens comme *L'Humanité* ou dans *France-Soir* les publications sont avant tout françaises, souvent fournies par les agences Opera Mundi ou par Paris Graphic. En 1955, quand *L'Humanité* propose une page d'humour, c'est pour présenter Henri Crespi, Mariel Dauphin, Barberousse, Kamb, André François et Jacques Faizant, bref, uniquement des dessinateurs français travaillant sur place pour le quotidien¹⁷⁰⁷. Parmi les illustrés dépouillés, les illustrés catholiques comme *Bayard*, *Fripounet et Marisette*, *La Semaine de Suzette* ou *Record* ne publient presque pas de dessins étrangers : ces illustrés français et catholiques respectent les recommandations de la loi de 1949 avec d'autant plus d'application qu'ils adhèrent aux exigences morales et nationales qui la sous-tendent. Dans le même temps, *Vaillant*, *Pilote*, mais également *V-Magazine* et *Hara-Kiri* ne font pas non plus appel à des ressources étrangères, signe que ces journaux développent un réseau du dessin constitué uniquement sur place. On a vu que ces journaux étaient également ceux qui privilégiaient une plus grande cohésion de groupe parmi leurs employés quitte, dans le cas de *Pilote* et surtout d'*Hara-Kiri* (qui publie malgré tout quelques dessins de Ronald Searle), à avoir des comportements excluant [voir supra, chapitre 4]. À la suite de Sylvain Lesage et au vu du sondage effectué dans *France-Soir*, il est possible d'affirmer que les années soixante signent le retour des bandes américaines dans la presse adulte française. *France-Soir* publie par exemple *L'Oncle Rémus* de Walt Disney en 1958, ou *Mandrake* en 1966. Étudiant également des quotidiens comme *Paris-Jour* ou *Ici-Paris* et des magazines comme *Modes de Paris* ou *Confidences*, Henri Filippini

¹⁷⁰⁷ *L'Humanité*, 24/12/1955.

parle même d'une « déferlante du genre mélodramatique » dans les pages bandes dessinées de ces années¹⁷⁰⁸.

En Belgique, de nombreux périodiques étudiés laissent une part à « l'esprit à l'étranger » comme est intitulée la rubrique correspondante dans *Le Soir* belge, publiée le mercredi et le jeudi à partir de 1956. On y découvre principalement des dessins de différents grands journaux anglais – notamment le *Punch* – ou américains. Par ailleurs, à côté de *Max L'explorateur* de Guy Bara, des *Aventures de Poussy* de Peyo et de différentes bandes verticales historiques et littéraires, le journal publie également *Rip Kirby* d'Alex Raymond de 1956 à 1960¹⁷⁰⁹. *Le Peuple*, dans la même veine, donne à lire les aventures de Donald de 1946 jusqu'en 1948, ainsi qu'une rubrique d'humour nommée « Qu'en pensez-vous ? » et qui reprend à partir de 1948 des dessins publiés dans *Colliers* ou *Blighty* comme dans *Ici-Paris*. Le quotidien publie également quelques bandes scandinaves, tel un *Ali Baba* signé d'un-e certain-e Østrud (à moins qu'il ne s'agisse d'un pseudonyme destiné à induire le lecteur en erreur). Par la suite, dans les années 1950, une bande dessinée muette, *Ferd'nand* provient d'une agence danoise : P.I.B Boz & Copenhagen. Les échanges avec les pays scandinaves semblent donc réciproques en Belgique : dans *Héroïc-Albums* également, de nombreux récits sont signés de noms à consonance scandinave et, de 1949 à 1950, un *Voyage dans le corps humain* est annoncé comme venant de Suède. Ces journaux belges empruntent également beaucoup aux Français, notamment aux dessins vendus par l'agence Opera Mundi, qui peuvent tout à fait venir d'Italie. C'est seulement dans les années soixante que *Le Peuple* alterne entre des strips américains tel *Gerald Norton*, originellement de Judd Saxon et signés de Ken Bald et Jerry Brondfield, et des strips franco-belges, ainsi de *Chick Bill* de Tibet.

Le dessin américain n'a donc certainement pas disparu des périodiques franco-belges ; mais il partage la place avec des publications endogènes ou d'origine européenne. Pour étudier cet état de faits de manière plus précise, ont été recensées 244 histoires étrangères importées et publiées dans dix-sept illustrés différents entre 1945 et 1968¹⁷¹⁰. En France, sont concernées le plus souvent les publications de Marijac ou les

1708 Henri Filipinni, « French soap », janvier 2015 [en ligne]. URL :

<http://bdzoom.com/82844/patrimoine/french-soap-premiere-partie-les-bandes-anglo-saxonnes/>, consulté le 19/08/2017.

1709 La publication de *Rip Kirby* dans *Le Soir* ayant lieu après la mort d'Alex Raymond en 1956, il s'agit peut-être désormais des *strips* signés par son assistant, John Prentice.

1710 Le nombre n'est pas élevé, mais c'est parce qu'il ne s'agit pas d'un dépouillement exhaustif. Il s'agit en France de *Chouchou*, *Le Coq Hardi*, *Fillette*, *Hurrah*, *L'Astucieux*, *L'Intrépide*, *Le Journal de Mickey*, *Mireille*, *Paul et Mic*, *Pierrot* et *Phénix* et en Belgique *Héroïc-Albums*, *Line*, *Moustique*, *Spirou* et *Tintin*. a priori, les autres

journaux considérés dans la typologie de ce travail comme américanisés : *Le Journal de Mickey* bien sûr, mais aussi *L'Intrépide*, *Coq Hardi* ou *Mireille*. Parmi ces récits, plus de 40 % proviennent des États-Unis, en proportion égale entre la France et la Belgique, signe d'une réussite très relative de la loi de 1949 en termes de protectionnisme [tableau 51].

Tableau 51. Provenance des récits étrangers publiés dans les 32 illustrés dépouillés, échantillon sondé sur la période 1945-1968 en valeur absolue et en pourcentages en colonne

	Belgique	%	France	%	Total	%
États-Unis	30	45 %	73	41 %	103	42 %
Angleterre	13	19 %	56	31 %	69	28 %
Italie	9	13 %	43	24 %	52	21 %
Espagne	3		11		14	
Pays-Bas	2		1		3	
Scandinavie	2		1		3	
Total	67	100 %	179	100 %	244	100 %

Les récits anglais et italiens sont en revanche plus publiés en France qu'en Belgique : ce sont surtout les récits américains qui ont mauvaise presse aux yeux de la Commission de la surveillance ; ils sont par ailleurs plus chers, ce qui explique que les éditeurs se rabattent sur ces deux autres pays. Les chiffres concernant les autres aires géographiques sont trop infimes pour être commentés longuement, mais la France, probablement forte de son immigration espagnole plus importante, publie malgré tout plus de récits espagnols que les Belges, eux-mêmes plus proches des Pays-Bas et des pays scandinaves. Dans l'ensemble, la tradition anglo-saxonne continue à avoir une forte influence sur le milieu du dessin, mais cette tradition inclut en fait fortement l'Angleterre. Au sein de la rédaction de *Tintin*, qui doit pour sa version française être attentif aux publications américaines, ce sont toujours des collaborations avec le journal anglais *The Eagle* qui sont évoquées. En 1953 une lettre du correspondant français à la rédaction belge rappelle qu' « il n'est pas opportun de ressortir, en France, des bandes américaines. Pourquoi ne pas créer nous même notre propre cow-boy ? Mr Tibet sera pressenti sur ce sujet¹⁷¹¹ ». Dans l'ensemble, les illustrés, à l'exception notable du *Journal de Mickey* et de *Tarzan*, privilégient les créations franco-belges et, à la limite, européennes. Quand *Tintin* publie l'adaptation en images du film américain *Lassie la Fidèle* (1943) elle est le fait de dessinateurs italiens¹⁷¹².

illustrés du corpus ne présentaient pas (ou très peu) de récits étrangers.

1711 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 16/08/1953.

1712 Comptes-rendus des conférences hebdomadaires de *Tintin*, 20/01/1953.

L'histoire de la bande dessinée tend à présenter les États-Unis et l'Italie comme des pays exportateurs de *comics* et, pour cette dernière, de *comics* bon marché. Mais après la loi de 1949, les histoires privilégiées dans les illustrés franco-belges semblent plutôt signifier l'émergence d'une communauté européenne du dessin influencée par les mouvements migratoires européens. Pour les dessinateurs du corpus de toutes les générations qui publient dans ces illustrés, cela signifie que leurs publications côtoient à la fois des *comics* et des *strips* américains et italiens plutôt traditionnels et des réalisations anglaises et espagnoles plus variées. En effet, ces derniers vendent certes des bandes dessinées mais aussi beaucoup de romans illustrés et, pour les Anglais, des dessins d'humour. De plus, Raphaël Cœsterlé a montré la complexité du « phénomène de réappropriation de la bande dessinée américaine » après-guerre à travers l'exemple des *Pionniers de l'Espérance* :

L'importation des genres popularisés en France dans les années 1930 (western, science-fiction, chevalerie, etc.) se fait sous une forme définie par des impératifs éditoriaux, dus à un contexte économique, social et politique précis, synthétisé par l'entrée en vigueur de la loi de 1949. Qui plus est, ce modèle américain, dont on a vu l'impact qu'il a pu avoir sur les auteurs de bande dessinée officiant dans *Vaillant*, est inexistant en tant que tel. Le modèle ne réside pas dans la bande dessinée américaine proprement dite, à laquelle les lecteurs n'ont pas accès, mais dans celle qui est publiée dans la presse française. Les nombreuses transformations auxquelles le matériel éditorial américain est sujet en fait un objet bien distinct des bandes originales¹⁷¹³.

Phénix, le journal des bédéphiles de la SOCERLID, ne semble guère rendre compte de cette variété visuelle : parmi les treize récits étrangers publiés dans le mensuel jusqu'en 1968, onze sont américains, les deux autres étant italiens. Les bédéphiles construisent donc une histoire de la bande dessinée qui exclut l'Angleterre et l'Espagne, vision internationale tronquée qui perdure aujourd'hui.

Les influences dont se revendiquent les dessinateurs sont l'indice d'une culture internationale qui, en plus d'être américaine et européenne, est aussi franco-belge ; de ce point de vue, la génération d'après-guerre permet de voir l'émergence dans le dessin d'un système de références qui opère une synthèse des inspirations déjà évoquées. Ce constat touche avant tout la bande dessinée, seul domaine où Belges et Français

1713 Marc Atallah et Alain Boillat (eds.), *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion, Infolio, 2016, p. 57.

travaillent vraiment de manière conjointe, d'autant que la bande dessinée franco-belge profite du vide laissé par les dispositions de la loi de 1949 concernant l'importation étrangère, comme l'a montré Thierry Crépin¹⁷¹⁴. Mais il ne s'agit pas d'ignorer le dessin d'humour ni l'illustration dans des maisons d'édition : parmi les quarante dessinateurs recensés par Jacques Sternberg dans son anthologie sur le dessin d'humour, tous sont Français à l'exception de quatre Belges, un Portugais et un Américain, signe que la Belgique s'affirme également sur ce terrain en France. Par ailleurs, l'importance éditoriale de Casterman, du Lombard et de Dupuis signale l'existence d'un débouché dans l'édition belge pour les Français.

Les dessinateurs des générations les plus anciennes revendiquent plutôt une filiation française. Pierre Joubert, dessinateur scout plutôt classique qui commence à travailler en 1927 cite ainsi de grands précurseurs français : Gustave Doré, Héroard, Leloir¹⁷¹⁵. Certains cas sont plus équivoques : ainsi, Edgar P. Jacobs, pourtant peu perméable à l'influence des *comics*, a l'occasion de terminer en 1942 un épisode de *Flash Gordon* pour *Bravo !*, car son importation a été interdite par l'occupant allemand. Alain Corbellari montre comment, de cette première reprise au *Secret de l'Espadon*, le dessinateur a « passé par un complexe processus d'assimilation, de déploiement, puis de condensation et d'intériorisation de son personnel héroïque¹⁷¹⁶ » tout en développant un « trait personnel dont la stylisation devait plus [...] à la tradition européenne qu'à l'exemple américain¹⁷¹⁷ ».

Il ne s'agit pas là que d'une question de génération : dans la manière dont ils parlent de leurs influences, il est également possible de situer les dessinateurs dans un réseau et un type de dessin qu'ils produisent. Nicole Constant qui commence à travailler en 1954 a partagé sa carrière entre les illustrés catholiques et les affiches avant de s'orienter dans la publicité. Elle pense que, quand elle a commencé à travailler pour la Loterie Nationale :

inconsciemment, celui qui était connu à l'époque c'était Peynet. En fait, l'esprit de Peynet, ça a commencé un petit peu à me pénétrer. [...] la première affiche de la loterie nationale c'était la fête des amoureux, et effectivement je pensais à Peynet, j'ai fait deux petits personnages avec une balançoire¹⁷¹⁸.

1714 T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit.

1715 *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 95, décembre 2001, p. 19.

1716 Marc Atallah et Alain Boillat (eds.), *BD-US*, op. cit., p. 37.

1717 *Ibid.*, p. 40.

1718 Entretien avec Nicole Constant, op. cit.

Elle ajoute qu'elle lisait peu d'illustrés quand elle était enfant : outre quelques *Lisette*, elle adorait Bécassine, mais plutôt que lire des bandes dessinées elle préférait regarder les dessins. Parmi les dessinatrices rencontrées en entretien, aucune ne se positionnait dans une filiation avec des auteurs de bande dessinée. Claude Soleillant elle non plus ne pense à personne

à part Manon Iessel, que je n'ai jamais connue... si une fois, elle m'a dédié un de ses livres. Son style, la façon dont elle dessinait, c'était très pur, très simple, petite fille, pour moi c'était merveilleux ses dessins, il n'y avait pas d'autres dessinateurs comme ça. Sa façon de dessiner très pure, très simple, très linéaire, et quand même très expressif, je rêvais de dessiner comme elle, elle m'a beaucoup influencée¹⁷¹⁹.

Cette absence de référence à la bande dessinée franco-belge ou américaine, voire au dessin en général, chez les dessinatrices, s'explique peut-être par le contenu des illustrés auxquels elles avaient accès avant et pendant la guerre et auxquels elles participent par la suite. Martine Berthélémy dit quant à elle admirer beaucoup Ribera, mais elle participa au *Journal de Mickey* et même à *Vaillant* dans les années 1960 et eut donc ainsi l'occasion de découvrir des dessinateurs qui avaient pu lui échapper pendant son enfance.

Dans l'ensemble, il faut attendre les dessinateurs qui commencent à travailler après-guerre pour que ceux-ci se revendiquent d'une filiation à la fois franco-belge et américaine et directement liée à la bande dessinée comme à la tradition du dessin humoristique. Martial par exemple explique :

J'aimais Alex Raymond, « Little Annie » [sic], aussi « Le Père Lacloche », « La Famille Illico » et « Popeye ». Je ne peux pas les citer tous, il y en a trop. C'est sûr que tous ces auteurs, tous ces personnages ont eu une influence, parfois diffuse, mais réelle, sur ma volonté de faire ce métier. [...] Il y a eu Albert Dubout, Érik. Quand nous allions, avec mon frère, au patronage, nous passions par le Boulevard Saint-Germain où se trouvait un syndicat d'éditeurs. Toutes les parutions y étaient exposées, tous les livres¹⁷²⁰.

De la même manière, Raymond Poïvet cite à la fois Alex Raymond et René Giffey dans son panthéon personnel, le dessin de ce dernier ayant été un enseignement pour lui¹⁷²¹. Tout comme les dessinateurs d'humour, les dessinateurs de bandes dessinées reprennent en

1719 Entretien avec Claude Soleillant, *op. cit.*

1720 Patrick Gaumer, « Entretien inédit avec Martial », Bdzoom, janvier 2017 [en ligne], *op. cit.*

1721 Gilles Ratier, « Raymond Poïvet (1^{ère} partie) », Bdzoom, 16 octobre 2012 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/54303/patrimoine/raymond-poivet-1ere-partie/>, consulté le 03/03/2015.

fait des traditions stylistiques. D'une part, comme le souligne Raphaël Esterlé, l'école « réaliste » française à laquelle est traditionnellement associé *Vaillant* est fortement marquée par les codes des productions américaines, comme l'attestent les *Pionniers de l'Espérance* de Poïvet et Lécureux¹⁷²². De plus, beaucoup de commentateurs ont opposé la ligne claire de l'école de Bruxelles, héritage du style stylisé et épuré de Hergé (mais aussi en premier lieu de Georges McManus, l'auteur de *Bringing Up Father* et d'Alain Saint-Ogan¹⁷²³), et celle de Marcinelle, au style plus caricatural et arrondi et dont Franquin fut l'instigateur. Bruno Lecigne fait ainsi une liste des « suiveurs et des plagiaires¹⁷²⁴ » de Hergé : François Bel fut sans doute un de ses plus proches imitateurs, d'autant que, tout comme F-A Breysse, il travaille avant tout à *Cœurs Vaillants* où sont publiés *Jo et Zette*¹⁷²⁵. Des personnalités comme Jacques Martin et Bob de Moor, en revanche, varient fortement à partir du modèle. Il ne faut toutefois pas insister sur cette distinction construite *a posteriori* par les exégètes et qui tend à opposer les dessinateurs de *Spirou* et ceux de *Tintin* : Hugues Dayez rappelle qu'il y a « proximité géographique » et « même communauté d'esprit¹⁷²⁶ » entre les deux styles. Il semble plus pertinent de tracer par-dessus ces écoles une différence générationnelle : pour beaucoup de ces dessinateurs, Hergé et Saint-Ogan sont des références indispensables ; mais pour les plus jeunes d'entre eux, ces derniers sont remplacés – ou complétés – par des références plus récentes. Ainsi Gotlib cite-t-il *Mad* et Franquin comme ses principaux inspirateurs, même si son style est enrichi d'autres références plus anciennes et notamment du trait de Burne Hogarth qu'il aime à parodier. Progressivement, certains dessinateurs de l'échantillon ayant déjà digéré la double influence franco-belge et américaine deviennent à leur tour des modèles pour leurs successeurs. Ainsi, Robert Moreau se destinait à la décoration jusqu'à ce qu'il découvre le style « très dessin animé » de Calvo, dont il s'inspire fortement¹⁷²⁷. De la même manière, dans un dessin un peu plus tardif de *Tintin*, le dessinateur Ploeg semble reprendre les décors urbains stylisés de Sempé, où de grands immeubles occupent souvent tout l'espace de la planche et où se débattent des personnages minuscules, aussi rouges que leur colère [ill 90]. À travers le réemploi que le dessinateur belge fait du style de son confrère français, l'illustré de bandes dessinées

1722 Marc Atallah et Alain Boillat (eds.), *BD-US*, *op. cit.*, p. 41.

1723 B. Lecigne, *Les héritiers d'Hergé*, *op. cit.*, p. 20.

1724 *Ibid.*, p. 29.

1725 *Ibid.*, p. 31-32.

1726 H. Dayez, *Le duel « Tintin »- « Spirou »*, *op. cit.*, p. 7.

1727 *Hop* n° 76, p. 40.

belge devient le relais du I-Style et de l'architecture urbaine moderne, plutôt marquée comme américaine (voire newyorkaise).



Illustration 90: Ploeg, *Tintin* n°1009,
22/02/1968

Cet exemple indique que, bien que particulièrement étudié et visible pour la bande dessinée, l'apparition d'un style franco-belge peut aussi s'appliquer au dessin d'humour ou à l'illustration. Témoins les premiers essais de Siné qui cherche à établir son style :

Sur la table de la salle à manger, débarrassée, j'étais chaque soir les albums de Ronald Searle, d'André François, de Vip, de Charles Addams, les pochettes de disques illustrées par David Stone Martin, la collection de *L'Assiette au beurre* avec les dessins de Jossot, et je tentais, avec acharnement, d'opérer une synthèse des plus problématiques¹⁷²⁸.

¹⁷²⁸ Siné, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !*, Volume 1, *op. cit.*

6.3.2. La langue médiatique

- *Les Trente Glorieuses revisitées*

Les dessinateurs évoluent dans un contexte culturel précis, celui des Trente Glorieuses, pendant lesquelles s'impose une culture médiatique qui multiplie les outils d'information et de divertissement et propage ainsi de nouveaux objets destinés au plus grand nombre. En conséquence, ils puisent leur source d'inspiration dans ce type d'objets culturels en même qu'ils en sont les créateurs, témoin l'influence qu'exerce sur eux l'univers américain. En effet, la science-fiction, le dessin animé et le western appartiennent tous à la culture médiatique des années 1950 et 1960, s'adressant de manière souvent uniforme à un large public et véhiculant des références culturelles qui deviennent rapidement communes. Ces références culturelles ne sont cependant pas seulement américaines ; et il serait d'autant plus réducteur de limiter la culture médiatique aux objets culturels venus des États-Unis que la culture de masse du premier xx^e siècle a déjà développé « un ensemble de productions [...] modelé par les agents de l'industrie culturelle¹⁷²⁹ » en France comme en Belgique. Pour Dominique Kalifa, la France entre pleinement en « régime médiatique¹⁷³⁰ » au début des années trente, au début de l'arrivée des *comics* sur ses terres mais bien avant que la culture américaine n'ait pris l'ampleur qu'elle acquiert après-guerre. Pendant les Trente Glorieuses, la culture médiatique n'est donc pas dictée par le seul modèle américain, ce dont les dessinateurs se font l'écho dans leurs dessins. En maniant les images, ils parlent en effet le langage de la culture de masse qui est une culture du visible et dont les messages se concentrent sur les objets de vision¹⁷³¹. Thierry Smolderen suggère que les dessinateurs usent, comme Hogarth avant eux, d'un langage polygraphique. Ils seraient ainsi particulièrement aptes à se réapproprier les codes et les signes de leur époque :

La polygraphie est un jeu dans lequel le dessinateur joue avec différents langages graphiques, en utilisant des références culturelles graphiques très différentes, pour s'exprimer dans leurs images sur leur époque. Ces références peuvent être issues des technologies émergentes (photographie, chronophotographie, etc.), de tendances artistiques en vogue ou de styles exotiques. [...] des analyses très complètes montrent à quel point les gravures d'Hogarth sont chargées de sens. Tous les objets

1729 Dominique Kalifa, *La culture de masse*, Paris, La Découverte, 2001, p. 3.

1730 *Ibid.*, p. 56.

1731 *Ibid.*

dessinés à l'arrière-plan sont des symboles, des emblèmes, racontent des histoires parallèles, se réfèrent à des proverbes ou à des histoires bibliques, etc. Il y a donc tout un micmac ludique, un bricolage extrêmement pointu de références stylistiques qui sont intégrées dans ces images¹⁷³².

Les dessinateurs sont donc d'excellents médiateurs de la culture des Trente Glorieuses et n'hésitent pas à y faire référence de manière assez directe s'ils sont eux-mêmes convaincus par celle-ci, à l'instar de Gotlib qui introduit Georges Brassens ou le chanteur Antoine dans ses planches. Les illustrés pour enfants n'en sont pas les seuls récipiendaires, loin de là. Une bande horizontale sentimentale comme *13, rue de l'Espoir*, publiée dans *France-Soir*, fut parmi les plus célèbres séries des années soixante. Or, à travers la chronique sentimentale et professionnelle de la vie de Françoise et de l'immeuble dans lequel elle habite, les auteurs « font assister à l'émergence de la télévision, de la nouvelle vague, des blousons noirs, du mouvement yé-yé, de la musique hindoue et du club Méditerranée ». De manière plus auto-référentielle, Thierry Groensteen rappelle que Goscinny et Uderzo « avaient pour habitude de signaler chaque nouvelle aventure d'Astérix publiée dans *Pilote* par une page faisant office de bande annonce ». Ils adressent ainsi un clin d'œil aux médias auxquels ils appartiennent, introduisant par exemple *Astérix chez les Bretons* sous la forme d'un entretien entre Pierre Desgraupes et Astérix, forme d'entretien qu'ils connaissent d'autant mieux qu'ils furent les invités de ce dernier¹⁷³³.

Quand ces dessins sont produits au premier degré, ils sont le signe que leurs auteurs sont situés dans l'époque où ils publient et qu'ils l'intègrent à leur travail. Ce trait concerne dans tous les cas plutôt les dessinateurs commençant leur carrière après-guerre et qui s'intègrent au modèle salarial des classes moyennes. L'univers social représente d'ailleurs souvent celui de la classe moyenne, depuis les Gaulois d'*Astérix et Obélix* jusqu'à la famille de *Boule et Bill* de Roba : l'économie de marché, les loisirs, l'administration, sont autant de situations sociales reprises et exploitées dans les histoires et les dessins que l'on retrouve dans l'ensemble des illustrés dépouillés.

Il est toutefois intéressant de noter que ces représentations sont souvent parodiques : tout en parlant le langage du lecteur et en respectant les codes de publication, les dessinateurs mettent également ce monde à distance. Se retrouve là le « langage

1732 Thierry Smolderen, « La place de Rodolphe Töpffer : débat entre Thierry Groensteen et Thierry Smolderen », [en ligne]. URL <http://www.topfferiana.fr/2015/10/la-place-de-rodolphe-topffer-debat-entre-thierry-groensteen-et-thierry-smolderen/>, consulté le 25/08/2017.

1733 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 221-222.

polygraphique » théorisé par Thierry Smolderen, « ironique et humoristique capable de témoigner de la complexité, des tensions et des contradictions du temps présent¹⁷³⁴ ». Nicolas Labarre parle à propos de Gotlib, influencé par le style satirique de *Mad*, d'un « brouillage délibéré des hiérarchies culturelles », où se retrouvent côte à côte des citations littéraires et des chansons populaires, exerçant ainsi un « régime d'auto-référentialité constant¹⁷³⁵ ». Nicolas Rouvière décrit le même processus à l'œuvre dans les différents épisodes d'*Astérix et Obélix*, une œuvre qui repose sur la culture scolaire et qui pourtant emprunte aux westerns, aux péplums et cite même *Le Plat Pays* de Jacques Brel pour décrire la Wallonie (« dans ce plat pays qui est le mien, nous n'avons que des oppidums pour uniques montagnes¹⁷³⁶ »). Ce faisant, les dessinateurs ne font pas qu'intégrer à leur travail des éléments du quotidien ; ils documentent la société franco-belge de manière plus ou moins satirique, tout comme *Mad* s'en charge pour la société américaine. Nicolas Rouvière rappelle qu'au xx^e siècle, « les vecteurs de l'imagerie commune évoluent : ce sont l'ensemble des *mass media* qui diffusent à travers la télévision, le cinéma et la presse, des représentations sur la société française ». Producteurs d'images dans des médias destinés à la plus grande partie de la population, les dessinateurs sont parmi les premiers à pouvoir informer de manière efficace sur la culture médiatique à laquelle ils participent : l'image devient donc un discours et une écriture parce qu'elle est significative, comme l'entendait Roland Barthes¹⁷³⁷. Peut-être même leur travail de journaliste commence-t-il là, dans ce récit socio-culturel des Trente Glorieuses qui transparait à travers leurs dessins, et où l'aspect parodique joue un rôle essentiel. De fait, ils font sans cesse appel – de manière plus moins évidente et assumée – à des stéréotypes, c'est-à-dire à « des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, qui médiatisent notre rapport au réel¹⁷³⁸ ». Une telle analyse permet de mieux comprendre la place des récits humoristiques dans l'ensemble de la bande dessinée franco-belge ; elle donne également une autre lecture au contexte de production du dessin absurde. En d'autres termes, l'humour est là pour mettre à distance les « mythes » analysés par Barthes, c'est-à-dire les représentations collectives de la culture de masse qui masquent la signification des discours. Les dessins appartiennent à l'univers de signes créé par la société des Trente Glorieuses pour dissimuler ce qui, au

1734 T. Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, op. cit., p. 5.

1735 N. Labarre, « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal hurlant* », op. cit., p. 43.

1736 N. Rouvière, *Astérix ou La parodie des identités*, op. cit., p. 238.

1737 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957.

1738 N. Rouvière, *Astérix ou La parodie des identités*, op. cit., p. 107.

sein de celle-ci, relève d'un système de valeurs avec une intention historique et sociale ; ils en font usage et les désignent et ce faisant, peuvent aussi dévoiler l'existence de ces mythes¹⁷³⁹. On trouve un bel exemple de ce mythe dans le musée de l'an 6000 présenté en décembre 1968 à *Pilote* et qui donne à voir ce que les hommes de 1968 adoraient, en vrac : un chausse-pied, une horloge à soufflet, une pince à sucre, autant de signes d'une religion de la consommation réinterprétée sous l'angle de l'archéologie des objets¹⁷⁴⁰. La mise à distance par l'humour revêt alors un rôle presque politique et en tout cas informatif. À l'instar d'*Astérix et d'Obélix*, les séries populaires de grande diffusion peuvent développer une conscience critique quant aux stéréotypes qu'elles contiennent¹⁷⁴¹.

Journalistes, les dessinateurs documentent le changement générationnel dont ils sont eux-mêmes les acteurs, changement qui permet d'attribuer à la culture des Trente Glorieuses l'épithète « juvénile ». Ce trait est particulièrement lisible dans les années soixante, alors que la génération des *baby-boomers* est adolescente et que les dessinateurs « Modernes » et « Jeunes » commencent à occuper le marché du dessin¹⁷⁴². Les dessinateurs s'adaptent aux exigences de la culture juvénile qu'ils aident aussi à façonner et trouvent ainsi le moyen d'en faire un récit distancié. Ce trait se remarque particulièrement dans *Pilote* qui voulut, dès sa création, s'adresser à cette nouvelle génération en proposant une formule nouvelle – sur laquelle les autres illustrés se calquent par la suite, qu'il s'agisse de *Tintin*, *Spirou*, *Vaillant* ou *Mireille*.

Ainsi Gotlib reprend-il pour *Pilote* un épisode des *Shadoks*, un dessin animé absurde qui paraît à partir de mai 1968 et qui plaît avant tout à la jeunesse, selon la pré-enquête de l'ORTF, qui soulignait que les moins de 15 ans appréciaient plus l'émission que le reste des téléspectateurs¹⁷⁴³. Dans le pastiche de cette série, le dessinateur de *Pilote* procède à une double parodie [ill 91]. D'une part, il imite autant que faire se peut le générique musical assourdissant du feuilleton, reproduisant le bruit des casseroles cassées qui en signale la fin comme la succession des vignettes qui s'apparentent à des diapositives ainsi que le trait fin et aiguisé de Jacques Rouxel, directement inspiré de Saul Steinberg. D'autre part, il calque sur ces signes appartenant au monde de l'animation et de la télévision les schèmes narratifs appartenant à *Astérix et Obélix*, la série qui est alors la plus

1739 R. Barthes, *Mythologies*, op. cit.

1740 Gébé, « Nos objets d'art au musée de l'an 6000 », *Pilote* n° 474, 05/12/1968.

1741 N. Rouvière, *Astérix ou La parodie des identités*, op. cit., p. 320.

1742 J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, op. cit.

1743 INA, fonds Jacques Durand, versement 2006, fonds O.R.T.F. opinions 1968-1971, service des études des marchés sur *Les Shadoks*.

appréciée par la jeunesse française. À travers cette double-page, il décrit donc la jeunesse des Trente Glorieuses sans jamais la désigner autrement que par l'univers dans laquelle elle évolue.

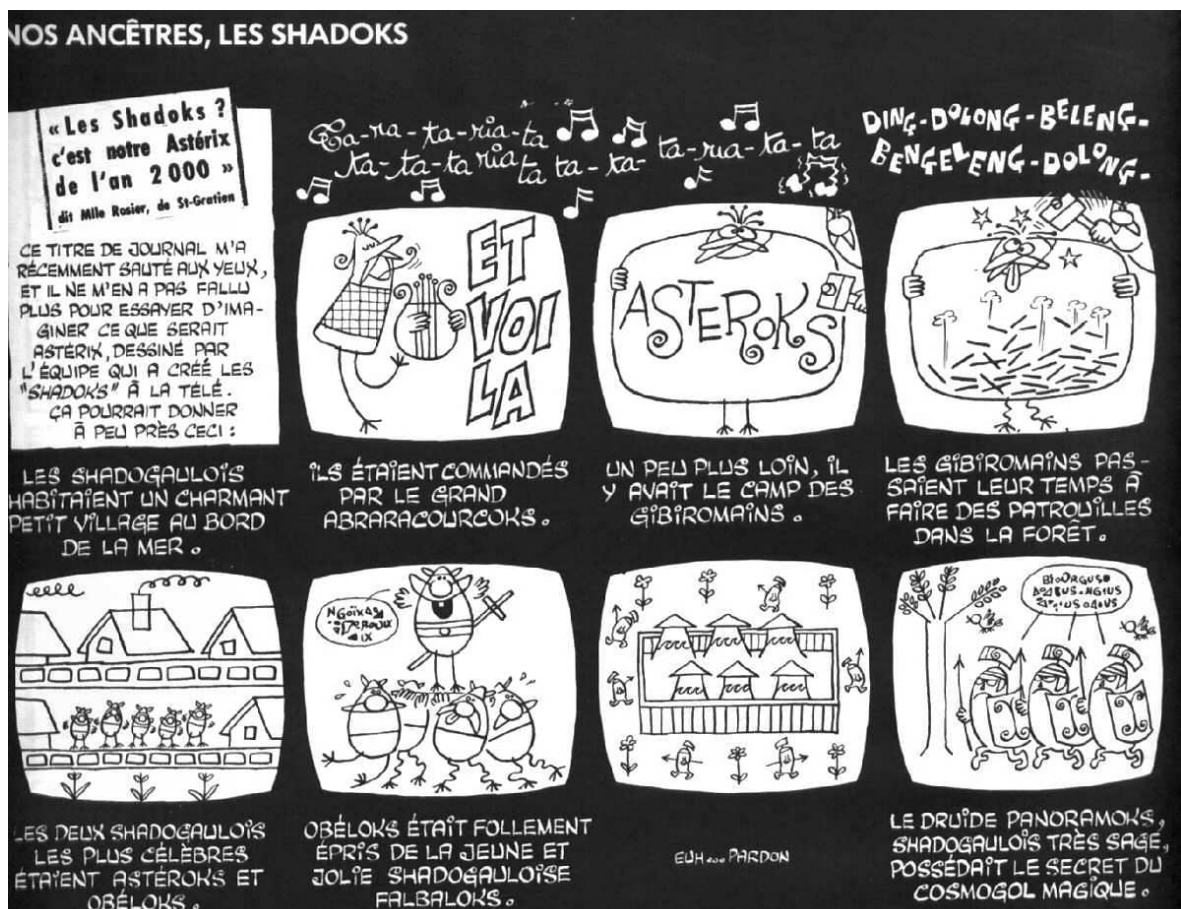


Illustration 91: Gotlib, « Nos ancêtres les Shadoks », Pilote n°467, 17/10/1968

D'autres récits sont plus directs toutefois : Cabu se fait avec Catherine, le Grand Duduche et ses potaches, un reporter de la jeunesse. Goscinny rend compte de cette mutation en préfaçant son *Potache est servi*, un recueil de chroniques qui s'apparente de manière transparente au journalisme :

Et maintenant tout est changé. Nombreux, riches, importants, les jeunes constituent une masse avec laquelle il faut compter. Ils sont, non seulement l'avenir, mais aussi le présent de notre pays. De phénomènes individuels, ils sont devenus un phénomène social. Ils se laissent flatter, craindre et admirer avec une supérieure condescendance. Pour eux, on presse des disques (incassables il est vrai), on crée des danses, on lance des modes, on invente des boissons, on transforme les programmes scolaires, et alors qu'ils n'avaient droit, dans le temps, qu'à quelques articles

haineux, on leur consacre aujourd'hui des journaux entiers qui atteignent des tirages colossaux¹⁷⁴⁴.

Barthes aurait tût fait de voir des mythes de la culture de masse dans les images décrites ici. Gosciny porte du moins sur la jeunesse un regard à la fois tendre et distant qui résume l'esprit de *Pilote* comme le style de Cabu – partie prenante du phénomène toutefois, étant donné le caractère autobiographique de la figure du Grand Duduche. En 1962, Cabu avait déjà publié dans *Hara-Kiri* une « Enquête sur la jeunesse » alors que l'interdiction de six mois du journal pour « préserver la jeunesse et la moralité » venait tout juste d'être levée¹⁷⁴⁵. Le numéro fit scandale, proposant un sondage auprès de quelques jeunes gens où, à la question « La France de demain est-elle pourrie ? », 99 % des enquêtés auraient répondu « Nous, nous croyons toujours à l'argent ». Par ailleurs, aux questions sur les idées reçues, la politique et les manies, la réponse est toujours la même : « peur de la bombe ». La jeunesse ainsi documentée est une jeunesse plutôt aisée, peu intéressée par la politique mais qui s'apprête à faire son service militaire – en Algérie s'il le faut – et qui tient à ses cigarettes, à ses disques de Tino Rossi et au flirt. En illustrant leurs embrassades comme la peur de la bombe nucléaire, Cabu se sert là des idées reçues sur cette génération pour faire le portrait d'une société française en mutation, à tel point que le numéro fit scandale et la revue encore une fois fut menacée d'interdiction. Les croquis d'un blouson noir arborant une croix gammée et d'une manifestation de jeunes gens proclamant ne pas être « des moutons de Panurge » eurent sûrement leur rôle à jouer dans cette réception négative du numéro. *Hara-Kiri* propose dès sa création une tribune aux jeunes dessinateurs et donc un regard différent sur le changement générationnel qui se retrouve par la suite dans les pages de *Pilote*.

- *Le langage de la bande dessinée*

Les dessinateurs intègrent et documentent le monde médiatique mais le façonnent également. La bande dessinée a dans ce système une place centrale puisqu'elle représente, aux yeux de ses thuriféraires comme de ses détracteurs, un des symboles de la culture de masse. Se développe donc au sein des récits un système auto-référentiel qui désigne autant la culture médiatique que le rôle des dessinateurs en son sein. Il ne s'agit plus seulement de présenter le métier de journaliste au sein d'une rédaction, mais de montrer le travail en train de se faire dans son immédiateté.

1744 René Gosciny, *Le Potache est servi. Dessins de Cabu*, Paris, Denoël, 1965, p. 9.

1745 *Hara-Kiri* n° 14, février 1962.

La bande dessinée a en fait commencé très tôt à parler d'elle-même, voire à rire d'elle-même : Thierry Groensteen en donne des exemples dès les années 1930 aux États-Unis. En France et en Belgique ce qui n'était d'abord que des références implicites lisibles dans le style devient de plus en plus explicite dans les années soixante, grâce notamment à *Pilote*. La bande dessinée est alors désignée comme un univers complet. Pour ses six ans, *Pilote* propose ainsi en un seul strip « le résumé des six années précédentes » [ill 92] : tous en difficulté, les héros des séries sont sauvés par un ami – la formulation différant de manière minime à chaque case.



Illustration 92: Auteur inconnu, « Et pour nos lecteurs, le résumé des six années précédentes », *Pilote* n°318, 25/11/1965

Le journal joue sur le caractère répétitif des scénarios des séries dessinées. En prenant appui sur « des situations types, des principes de base qui appartiennent à la définition même du personnage moqué », la rédaction fait ainsi de la bande dessinée en général, et non de chaque série prise individuellement, « un genre en soi, fondé sur des clichés et des récurrences¹⁷⁴⁶ ». Dans la construction de cet univers cohérent, l'image n'est pas en reste. C'est ainsi que Gotlib, le premier à pasticher le trait de ses confrères, participe à l'univocité du journal. Dans son « fichier anthropométrique du dessinateur de bandes », il imite le style de chacun de ses collègues les plus connus et signe « R.G Franquederzorris » [ill 93]. Il dissèque également différents traits usités des dessinateurs : exhibant par la même occasion la plasticité de son style, il donne à voir la bande dessinée comme un ensemble se construisant sur des variations. Ce sont ces variations que connaît également Gai-Luron. Le chien flegmatique ressemble déjà à Droopy, la création de Tex Avery ; il subit par ailleurs toute une série de métamorphoses qui l'ancre dans l'univers de la bande dessinée franco-belge, devenant Lucky Luron (Lucky Luke), Gai-Lur'Hodja (Nasrine Hodja, une série de *Vaillant*) ou Gai-Lurzan (*Tarzan*) [ill 94]. À *Vaillant* aussi, la bande dessinée parle d'elle-même.

1746 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 60.



Illustration 93: Gotlib, « Fichier anthropométrique du dessinateur de bandes », Pilote n°283, 25/03/1965



Illustration 94: Gotlib, « Gai-Lur'Hodja », Vaillant n°1178, 10/12/1967

Gotlib est un exemple paradigmatique de la manière dont la bande dessinée traite de son propre sujet ; mais si ce trait nous intéresse, c'est parce qu'il concerne d'autres dessinateurs qui eux aussi pratiquent l'emprunt, avec ou sans parodie. Ils participent ainsi à la construction d'un canon qui peut se suffire à lui-même. Comme le rappelle Thierry Groensteen :

C'est avant tout l'admiration que se portent les artistes entre eux qui définit un canon, le corpus toujours mouvant des œuvres qui font autorité. L'emprunt, que ce soit sous la forme de l'homme, de la parodie ou même du plagiat, cible et constitue

les œuvres et les images essentielles de l'histoire de la bande dessinée, celles qu'il convient de connaître avant toute autre¹⁷⁴⁷.

Quand ce canon est créé de manière parodique, cela « renforce la constitution de la bande dessinée comme culture, comme patrimoine commun, qui peut légitimement s'enorgueillir de ses propres “classiques” ». En effet, enrichie d'un patrimoine culturel qu'elle n'a pas hésité à parodier, la bande dessinée marque à son tour par sa « capacité à faire *image*¹⁷⁴⁸ ». Elle est donc à sa manière un « mythe » au sens où l'entend Barthes, mais que les dessinateurs réinterprètent sans cesse.

Progressivement, la bande dessinée assume en effet sa capacité auto-référentielle, détachée des interprétations extérieures – qu'elle signale cependant. Thierry Groensteen donne ainsi pour exemple une publicité pour *Astérix* parue dans *Pilote* en 1966 :

Quand, pour annoncer la parution du *Combat des chefs*, nos deux compères imaginent une page dans laquelle Abraracourcix répond aux questions du public selon un rituel manifestement calqué sur celui des célèbres conférences de presse du général de Gaulle, on ne peut s'empêcher d'y voir une réponse implicite et moqueuse aux rapprochements suggérés par plus d'un journaliste et commentateur entre Astérix, champion de la résistance face aux Romains, et le chef de la France libre¹⁷⁴⁹.

À la fin des années soixante, les dessinateurs de *Pilote* commencent tout juste à mettre à distance la manière dont est analysée et exploitée la bande dessinée dans les médias. En 1968, en présentant « les objets d'art au musée de l'an 6000 », Lob se risque à un commentaire sur une planche classique de bagarre d'Astérix et Obélix avec les Romains. Son texte exprime plus directement l'allusion que Groensteen lisait dans la conférence de presse de 1966¹⁷⁵⁰. La bande dessinée y est renommée « art graphique d'inspiration littéraire » et le critique note avec emphase qu'il s'agit d'une

superbe fresque historique témoignant d'un sens inégalé du mouvement et de la mise en scène. On regrettera d'autant plus le chauvinisme qui, de toute évidence, inspire cette composition. [...] La ressemblance du plus petit de ces personnages avec une grande personnalité du régime actuel n'échappera à personne.

1747 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 233.

1748 *Ibid.*, p. 234.

1749 *Ibid.*, p. 222.

1750 *Pilote* n° 474, 05/12/1968.

Alexis et Lob ont choisi une des scènes les plus classiques de la série gauloise, Obélix marmonnant même son habituel « Ils sont fous ces Romains ». Ce faisant, ils maintiennent à distance les commentaires intellectualisants et politiques auxquels les bandes dessinées sont alors de plus en plus sujettes. Ce que leur discours ironique révèle, c'est que la planche n'a pas besoin de ce type de commentaires pour être une source d'information fiable : elle véhicule tout simplement les signes de la culture des années soixante et ses signes propres. Avant toute chose, elle instruit par le biais de conventions qui lui sont propres, comme Goscinny l'explique à la télévision belge

Le lecteur est habitué à ces conventions, pour lui notre dessin bouge. [...] Nous avons besoin de la complicité du lecteur pour raconter une histoire. [...] Nous avons un langage commun, un langage graphique¹⁷⁵¹.

Ces conventions sont mobiles et peuvent se complexifier. C'est le cas par exemple de la coccinelle de Gotlib, grâce à laquelle « la bande dessinée accueille en son sein – dans ses marges – et “en temps réel”, son propre commentaire ironique¹⁷⁵² » : à la manière d'un aparté, seul le lecteur en est conscient et non les personnages.

Les dessinateurs participent donc à faire de la bande dessinée un genre à part entière, inscrit dans la culture médiatique et qui renseigne sur celle-ci. La bande dessinée devient ainsi un signe de cette culture et par la même occasion un document qui renseigne sur son époque. Ainsi est-elle de plus en plus invoquée dans d'autres médias : on peut ajouter à la liste des films et des chansons déjà évoquées le couplet que Serge Gainsbourg consacre à *Barbarella* dans « Qui est in, qui est out » en 1966 et la chanson de Joe Dassin qui célèbre les Dalton en 1967. Si la bande dessinée intègre aussi aisément le paysage de la culture de masse, c'est parce qu'elle parle aussi son langage. Mais elle est également un document pour l'art contemporain qui exploite ses images, qu'il s'agisse du groupe Cobra¹⁷⁵³, de l'esthétique situationniste, des peintures de Lichtenstein, des collages d'Erró ou du mouvement lettriste¹⁷⁵⁴. La première exposition de la SOCERLID sur

1751 « Goscinny et Uderzo », Magazine d'information, RTBF, 06/04/1966, en ligne. URL: <http://www.sonuma.be/archive/goscinny-et-uderzo> consulté le 17/05/2017

1752 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 97-98.

1753 « Le nom du groupe est l'acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam, les villes dont venaient ses membres fondateurs, comme le poète Christian Dotremont – issu du surréalisme révolutionnaire belge –, et des peintres comme Asger Jorn, Constant ou Karel Appel. Ils publient une revue éponyme qui apporte leurs points de vue au débat sur la bande dessinée, le seul connu à l'époque émanant de la sphère artistique » Sausverd, Antoine, « Trop feignants pour faire des dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes », art. cit, p. 130.

1754 T. Groensteen, *Parodies*, op. cit., p. 12.

la *Bande dessinée et la figuration narrative* se fait l'écho de ces rencontres, analysant notamment l'œuvre de Lichtenstein¹⁷⁵⁵. En effet, une telle convergence s'inscrit dans les liens que les bédéphiles voudraient tisser entre l'histoire de la bande dessinée telle qu'ils la construisent et l'histoire de l'art. Le rapport de ces formations d'avant-garde avec la bande dessinée est toutefois ambigu : Bart Beaty montre ainsi que les tableaux de Lichtenstein sont acceptés par des critiques comme Harold Rosenberg ou Michael Lobel à condition que la bande dessinée n'y soit pas perçue comme une forme artistique distincte qui pourrait exister sans les tableaux de l'artiste : de leur point de vue (mais pas de celui de Lichtenstein) est encore inenvisageable de donner une place à la culture de masse dans la hiérarchie des arts¹⁷⁵⁶. De même, les textes des lettristes à ce sujet sont équivoques, appelant à utiliser une forme qui selon eux n'a rien d'idéal mais peut malgré tout participer à leur entreprise d'abolition des supports traditionnels¹⁷⁵⁷. Les situationnistes enfin, tout en prenant en compte le caractère artistique de la bande dessinée l'envisagent comme « les autres moyens d'expression que l'idéologie dominante contrôle », comme « une forme aliénée de la communication qui répand et impose le modèle présent de la vie socialement dominante¹⁷⁵⁸ », ainsi de l'exemple de la série *13, rue de l'Espoir*, détournée dans la revue de l'*Internationale situationniste* [I.S.]. Il faut attendre un article de René Vienet en 1967 dans l'*I.S.* pour la considérer comme un moyen d'expression à part entière, se démarquant ainsi du *Pop Art* qui se contentait de la détourner¹⁷⁵⁹.

Signe qu'il ne s'agit pas là d'un simple emprunt mais bien de référents culturels qui communiquent entre eux, les dessinateurs se font à leur tour l'écho de cette évolution artistique contemporaine.

Outre les inflexions situationnistes déjà mentionnées chez Fred ou chez Gébé, on trouve des traces de l'esthétique *Pop Art* dans *Les Bijoux de la Castafiore* parus en 1963 : les essais ratés du professeur Tournesol pour développer son « Supercolor-Tryphonar » annoncent l'arrivée



Illustration 95: Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*, Tournai, Casterman, 1963

1755 P. Couperie et al., *Bande dessinée et figuration narrative*, histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine, Musée des arts décoratifs, Paris. [7 avril-5 juin 1967], *op. cit.*, p. 233-235.

1756 B. Beaty, *Comics versus art*, *op. cit.*, p. 57-63.

1757 Sausverd, Antoine, « Trop feignants pour faire des dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes », *art. cit.*, p. 134.

1758 *Ibid.*, p. 143.

1759 *Ibid.*, p. 159.

de la télévision en couleur en 1967 en Europe et donnent l'occasion à Hergé de multiplier les lignes de couleurs vives qui provoquent du « shimmy dans la vision » selon le capitaine Haddock [ill 95]. L'inflexion se fait plus visible dans les couvertures de *Tintin* à partir de 1967-1968. À l'œuvre pour une couverture de l'hebdomadaire en mai 1968, François Craenhals dessine quant à lui un jeune héros médiéval, le Chevalier Ardent de Walbruge, dont les aventures comme la figure reprennent les codes classiques des récits historiques : ainsi de la technique de *feathering* utilisée pour dessiner ses cheveux, caractéristique forte de l'illustration de bande dessinée [ill 96]. Mais il est menacé par un agresseur invisible dont on n'aperçoit que les mains ; au loin, dans la brume, la corne d'un navire se fait entendre, et son hurlement se perd dans des spirales psychédélics probablement colorisées à l'impression. Tenant de la ligne claire, reconnu comme un successeur d'Hergé, Craenhals n'a peut-être pas eu l'idée de cette couverture. Mais la publication de celle-ci montre une sensibilité grandissante aux nouvelles potentialités graphiques offertes par le *pop art* et surtout avec le psychédélicisme, ses formes et ses couleurs – une influence très précoce en 1968, peut-être inspirée des posters de Victor Moscoso [ill 97]. La bande dessinée s'appuie donc sur les expérimentations du *pop art* autant que celui-ci l'utilise et porte autant en elle le langage médiatique que la possibilité d'appréhender certaines réalisations de l'avant-garde.

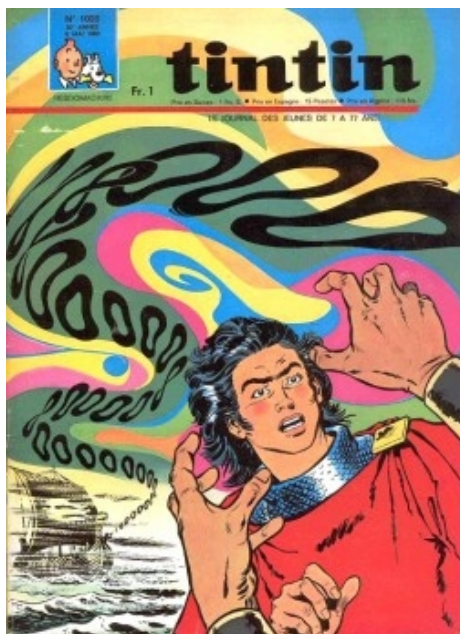


Illustration 96: François Craenhals,
« Le Chevalier Ardent de Walbruge »,
Tintin n°1020, 09/05/1968

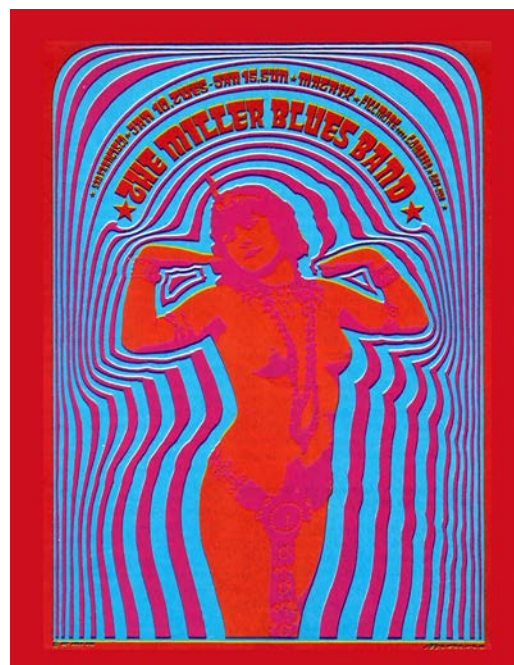


Illustration 97: Victor Moscoso, 1968

Conclusion de chapitre

Les dessinateurs-illustrateurs exercent une profession à la fois culturelle et journalistique. Par conséquent, ils sont en mesure de relayer un certain nombre d'informations culturelles qui exposent les lecteurs à l'univers artistique et intellectuel des Trente Glorieuses sans omettre les traditions sur lesquelles celui-ci s'appuie ou qu'il cherche à dévoyer. Étant donné leur formation et leur pratique polyvalente du dessin, ils appréhendent ce rôle de manière assez large et à la suite de Saul Steinberg, seraient nombreux à pouvoir dire

Toute l'histoire de l'art m'a influencé. [...] Mais j'aimais aussi toutes sortes de choses peu recommandables, comme les cartoons et la publicité. Une autre de mes influences importantes fut l'étude et la discipline de l'architecture – la combinaison entre la précision, le dessin et la raison¹⁷⁶⁰.

Saul Steinberg fait pourtant figure d'exception dans le monde du dessin. Sa formation d'architecte ne diffère guère de celle des personnes étudiées, mais sa capacité à englober l'ensemble de l'histoire de l'art en même temps que les réalisations de la culture médiatique peut sembler unique. Le journaliste du *New Yorker* influence de nombreux dessinateurs du corpus qui appartiennent aux deux générations qui commencent à travailler après-guerre. Si son exemple est paradigmatique, il semble que certaines des personnes qu'il influence reproduisent une trajectoire semblable. Celles-ci renseignent alors leurs lecteurs autant sur les expérimentations subversives autour du dessin d'humour et du trait enfantin que sur la culture médiatique internationale à laquelle ils appartiennent et qui ne se limite pas à l'influence américaine. Les dessinateurs qui correspondent à ce portrait participent souvent à *Hara-Kiri* et *Pilote*, deux revues qui font beaucoup pour l'humour de l'absurde et pour la bande dessinée, ouvrant leur pages à toutes sortes d'expérimentations. Mais l'illustration pour enfants participe également à ce mouvement grâce à l'arrivée sur le marché de nouveaux éditeurs, tandis que les maisons d'édition les plus classiques s'ouvrent progressivement aux nouvelles propositions. Certes, les dessinateurs concernés sont d'abord jeunes, parisiens et insérés dans un réseau intellectuel proche de l'avant-garde militante, s'opposant violemment à

1760 "The whole history of art influenced me. [...] But I also liked all sorts of disreputable things like cartoons and advertising art. Another big influence on me has been the study and the discipline of architecture – the combination of precision, draftsmanship and reason." Saul Steinberg, interview avec Jean Vanden, YCAL, boîte 16 et 38, "a cartoonist talks about himself".

leurs aînés qui ne les considèrent ni comme des journalistes, ni comme des illustrateurs. À la fin des années soixante toutefois, le mouvement se généralise, en même temps que le public se familiarise avec ce nouveau type de dessin.

En accueillant les dessinateurs de *Hara-Kiri* sans emploi en 1966, *Pilote* donne en effet l'occasion à ceux-ci de s'exprimer pour un public à la fois plus large et plus jeune, qui représente la culture de masse, réalisant autrement leur vocation de journaliste. C'est en effet un autre aspect du rôle des dessinateurs-journalistes : acteurs et relais de la culture médiatique, ils documentent également la société des Trente Glorieuses à laquelle ils s'adressent. Inspirés par l'exemple américain mais investis dans un univers professionnel européen centré autour de la France et de la Belgique ils participent eux aussi à façonner ce langage médiatique. La bande dessinée joue là un rôle primordial proposant, à travers son histoire et ses références, un langage commun qui, tout en parlant d'abord d'elle, n'en documente pas moins la société contemporaine.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Je vais vous dire comment je suis devenu dessinateur. Je passais mon bac, et comme entre-temps mes parents avaient déménagé, j'ai reçu la convocation pour la deuxième session du bac un mois après le passage. Alors mes parents n'étaient pas fortunés, mon père travaillait chez Renault. Comme j'étais un peu plus doué que mes collègues quant aux cours de dessin, j'ai dit « je vais essayer de m'orienter là-dedans ». Il y avait un collègue de mon père qui connaissait un éditeur, et c'est là que je suis entré à la Société française de presse illustrée [SFPI], dont le patron était Jean Chapelle et dont j'ai épousé quelques années plus tard la nièce, ce qui nous a valu d'ailleurs d'être foutus dehors tous les deux. Voilà grosso modo l'histoire. Moi j'avais fait ce métier-là parce que je savais pas trop quoi faire d'autre et parce que je m'étais dit « on doit pas travailler beaucoup et gagner pas mal d'argent ». On a travaillé comme des bêtes ma femme et moi, et pour gagner... comme un cadre moyen quoi¹⁷⁶¹.

Sans question précise posée au préalable, Pierre Le Goff (1932-) a commencé par ces paroles son entretien. En revenant sur ses débuts dans le métier, ce discours illustre en partie la posture de dessinateur analysée au premier chapitre de ce travail : issu d'un milieu relativement populaire, n'ayant pas réussi dans le système scolaire classique à cause d'un « malentendu », Le Goff s'est lancé dans le dessin parce qu'il ne « savait rien faire d'autre » et qu'il dessinait déjà bien. Se déclarant autodidacte (bien qu'il mentionne des « cours de dessin » probablement suivis dans le cadre de son parcours secondaire), il entre à la SFPI grâce à un contact familial et commence sa carrière sur le tas, progressant au fur et à mesure des commandes et des collaborations. Origine sociale populaire, autodidaxie déclarée mais non vérifiée, mobilisation du réseau pour entrer dans le métier, passage par une grande institution de presse : le parcours de Le Goff est très proche de la norme décrite dans les deux premiers chapitres de notre travail.

Toutefois, contrairement à d'autres dessinateurs du corpus, il ne mentionne pas de vocation, ni pour le dessin en général ni pour la bande dessinée en particulier. Dessinateur polyvalent pour la presse adulte, cet ancien syndicaliste, dont le rôle fut primordial pour que ses confrères accèdent au statut de pigiste, décrit avant tout son métier de manière prosaïque, depuis son mariage avec Jacqueline, coloriste et nièce de

1761 Entretien avec Pierre Le Goff, *op. cit.*

son employeur Jean Chapelle, jusqu'à ses conditions de travail. Celles-ci sont évoquées à travers deux aspects principaux qui ont été vérifiés aux chapitres 2 et 3 : la quantité de travail demandée est alors très importante et les revenus oscillent entre ceux perçus à l'époque par les employés et ceux perçus par les cadres moyens, ne dépassant jamais ce plafond. Par leurs pratiques de travail hiérarchisées (Le Goff mentionne son « patron »), comme par leurs revenus et leur attrait pour le salariat, les dessinateurs peuvent être associés à la tertiarisation des sociétés d'Europe occidentale pendant les Trente Glorieuses. Tout comme les journalistes étudiés par Camille Dupuy, il s'agit de salariés exerçant dans des entreprises capitalistes. En conséquence, comme la sociologue pour son propre terrain d'enquête, nous avons choisi de les étudier en renversant le « raisonnement classique, dans lequel la profession est conçue au prisme de ses particularités, pour la concevoir dans un cadre salarial susceptible d'altérer l'autonomie du professionnel¹⁷⁶² ». Néanmoins, malgré leur insertion dans le modèle salarial des Trente Glorieuses, les dessinateurs participent peu à l'implantation du modèle de l'employé de bureau, quoique les ateliers (de bande dessinée avant tout) et les bureaux de dessin des maisons d'édition (Dupuis, Fleurus, Le Lombard) se développent. En même temps que le salariat, certains (parfois les mêmes) véhiculent également la permanence du modèle du dessinateur indépendant, qui peut être perçu comme un artiste-dessinateur. C'est aussi que, comme le rappelle Camille Dupuy, l'autonomie professionnelle n'est pas nécessairement opposée à la subordination salariale.

À côté de ces considérations pragmatiques, Pierre Le Goff fait également part de l'image qu'il avait de la profession de dessinateur avant de commencer à travailler (« je m'étais dit »). Comme cela a pu être étudié au chapitre 4, celle-ci est à la fois négative – en termes de réputation – et positive – en termes de pénibilité. Ces deux stéréotypes sont en fait des corollaires. Associé à l'enfance et donc à la facilité et à la rigolade, le métier de dessinateur n'est pas pris au sérieux, tandis que sa proximité avec les médias de grande diffusion devrait assurer une bonne paye et un rythme relâché. En réalité, l'absence de statut professionnel spécifique des dessinateurs comme la mauvaise réputation de leur profession, due à leur participation aux médias de masse et à leur production de bande dessinée et d'humour de l'absurde, s'influencent mutuellement, de telle sorte qu'ils peinent à obtenir la reconnaissance de leur statut de pigiste, de leurs droits d'auteur et des grilles de prix communes.

1762 C. Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ?*, op.cit., p. 11.

LA CONSTRUCTION D'UN GROUPE PROFESSIONNEL

En mentionnant l'organisation du travail, le statut légal et la reconnaissance publique du métier de dessinateur, les propos de Pierre Le Goff permettent de retrouver les questionnements au cœur de notre étude. Le journalisme s'avère alors être central pour comprendre pourquoi la corporation historique et peu définie des dessinateurs-illustrateurs tend à s'affirmer comme un groupe professionnel dans les années 1950 et 1960, selon la méthode socio-historique qu'Andrew Abbott met en place pour étudier les systèmes des professions et leur évolution¹⁷⁶³. De fait, les dessinateurs ne cessent de jouer et convoquer la juridiction des journalistes. Ce rapprochement juridictionnel s'explique également de manière sociodémographique : les dessinateurs du corpus partagent avec les journalistes les mêmes origines sociales – leurs parents appartenant, plus que la moyenne française et belge, aux classes moyennes et aux professions libérales (chapitre 1). De fait, les trois quarts des dessinateurs français de notre corpus ont demandé l'obtention de la carte de presse. Ils sont peu à l'avoir reçue, cependant : le processus n'est pas linéaire et loin d'être achevé à la fin de la période. Dans l'enquête publiée en 1966 par la CCIJP, 1,1 % des enquêtés sont des dessinateurs-reporters, un chiffre assez faible qui est dû aux réticences de la Commission à accorder la carte de presse à des dessinateurs exerçant dans des illustrés et sur qui pèse le soupçon du non-professionnalisme dû à leur mauvaise réputation (chapitre 4). Les dessinateurs belges pâtissent quant à eux de la non-reconnaissance par la loi belge, d'une part de la condition professionnelle de journaliste en général (qui date seulement de 1963) et d'autre part de sa limitation aux médias d'information générale (jusqu'en 1966), alors même que leurs contrats sont similaires à ceux pratiqués dans la presse pour les pigistes (chapitre 3).

À travers la question du professionnalisme, les dessinateurs se heurtent en fait aux frontières des « territoires de travail » définis par les journalistes¹⁷⁶⁴ : tout en cherchant à être inclus dans l'espace de travail de leurs confrères, ils en viennent donc à délimiter leurs propres frontières professionnelles. Si, tout comme les journalistes, ils s'adaptent avant tout à la demande du marché et de leurs éditeurs dans un système hiérarchique où ils apparaissent clairement comme subordonnés, avec ou sans contrat le stipulant, cette demande ne leur permet pas de se limiter à la presse. Malgré leur proximité avec le

1763 A.D. Abbott, *The system of professions*, op. cit.

1764 D. Ruellan, *Le professionnalisme du flou*, op. cit.

journalisme, ils ne peuvent s'y restreindre : leur pratique du métier est donc polyvalente tant en termes de supports (livres illustrés, presse adulte, presse jeunesse, publicité...) que de pratiques du dessin (illustration, bandes dessinée, dessin de presse, dessin éditorial, affiches...) (chapitres 2 et 3). En raison de cette polyvalence, la profession de dessinateur-illustrateur a des frontières floues – d'autant plus qu'elle est prise entre deux pays et deux systèmes légaux et professionnels différents – ; c'est en suivant les acteurs franchir ces frontières tout en essayant de créer leur propre territoire qu'il est possible d'appréhender la formation (ou du moins la tentative de formation) du groupe professionnel.

Au fur et à mesure de notre travail, l'organisation générationnelle est apparue comme la plus pertinente pour étudier cette formation en même temps que la diversité des pratiques. Les « Anciens » qui ont commencé à travailler avant-guerre appliquent encore au marché de l'édition des stratégies professionnelles que les « Classiques » et les « Modernes » remettent en cause. D'une part, ces deux dernières générations privilégient comme entrée dans le métier les illustrés pour la jeunesse plutôt que les livres ou la presse adulte. D'autre part, elles s'éloignent progressivement des illustrés catholiques et américanisés au profit des illustrés belges et modernes qui publient bandes dessinées et dessin d'humour éditorial. Dernière cohorte apparue sur le marché, les « Jeunes » mettent en scène une nouvelle césure dans les années 1960, qui préfigure la fracture générationnelle de mai 68. Mais, si leurs publications accentuent fortement les changements déjà perçus pendant les générations précédentes, ils construisent malgré tout les contours de la profession avec leurs prédécesseurs, que ce soit dans les syndicats ou les rédactions qui demeurent intergénérationnelles, particulièrement grâce à la médiation de la génération médiane, composée avant tout des « Classiques ». L'étude des carrières permet donc de prendre en compte à la fois l'unité du groupe des dessinateurs-illustrateurs pendant la période et les modèles spécifiques liés aux générations dans l'évolution de la profession et, par-là, les contextes spécifiques d'ajustement de chaque sous-groupe ou de chaque cohorte étudiée (chapitres 1, 3 et 4).

Au-delà de la diversité de leurs pratiques et de leurs intérêts, émerge alors une unité construite collectivement, qui évolue dans le temps et que l'on pourrait qualifier, comme le fait Florent Champy à propos des architectes, de « culture professionnelle¹⁷⁶⁵ ». Cette dernière se comprend en termes de formation artistique et artisanale, de mobilisation, de sociabilités, de pratiques professionnelles et de choix graphiques. Il est d'autant plus

¹⁷⁶⁵F. Champy, « La culture professionnelle des architectes », art. cit.

important de souligner cette structure collective qu'elle constitue une ressource pour les dessinateurs et leur permet de réagir face aux autres acteurs qui cherchent à intervenir dans la définition de ce que devraient être ou ne pas être les tâches des professionnels du dessin. Ceci permet de comprendre l'importance des défenses corporatistes plutôt que les stratégies individuelles parmi ces professionnels. Ils interprètent d'ailleurs leur mauvaise réputation avant tout en termes de reconnaissance économique et juridique plutôt qu'ils ne la relient à la qualité de leur production. Dans le même temps, ils cherchent également à faire admettre la spécificité intellectuelle de leur travail, en luttant pour la reconnaissance de leurs droits d'auteurs et la spécificité du dessin français ou de la bande dessinée belge. L'obtention d'une carte de presse, l'appartenance aux syndicats, la signature d'un contrat de travail ou la reconnaissance des droits d'auteur apparaissent alors comme autant de moyen de structurer les espaces de travail des dessinateurs et leur territoire professionnel, voire de mettre en place un système inclusif et exclusif (chapitres 3 et 4).

UNE PRODUCTION MÉDIATIQUE

À terme, certains des dessinateurs qui luttent aux côtés de Pierre Le Goff pour la reconnaissance de leur statut de pigiste aspirent peut-être à l'obtention d'un statut professionnel similaire à celui obtenu par les journalistes en 1935 suite au rapport Brachard. Grâce à celui-ci, les journalistes « gagnèrent la sécurité de l'emploi tout en conservant le prestige et l'indépendance dus à l'intellectuel¹⁷⁶⁶ ». Pour les dessinateurs toutefois, la question de la sécurité de l'emploi est primordiale alors qu'ils n'évoquent guère leur désir de prestige et d'indépendance, sur lequel il ne faut donc pas trop insister. D'une part parce que ces deux caractéristiques sont presque absentes de leur pratique du métier pendant les années 1950 et 1960 ; d'autre part, parce qu'elles transparaissent rarement dans les sources orales ou écrites comme des objectifs assumés par les professionnels (chapitre 4). Bien au contraire, la plupart des dessinateurs ne renient pas les supports de large diffusion et les genres les moins légitimes du dessin auxquels le marché les voue le plus souvent – ainsi des publications pour les publics enfantins et populaires. Leur culture professionnelle se perçoit alors dans leurs productions graphiques : exerçant une profession à la fois culturelle et journalistique, les dessinateurs développent et adaptent les techniques du reportage et du documentaire

1766 D. Ruellan, *Le professionnalisme du flou*, op. cit., p. 62.

aux sujets pédagogiques, médiatiques et artistiques. Ils participent ainsi à la transmission d'une culture commune et scolaire tout en relayant des expérimentations artistiques qui s'appuient sur l'humour de l'absurde comme sur le dessin d'enfant et sur une culture médiatique internationale (chapitres 5 et 6).

Ce rapprochement des régimes culturels n'est pas nouveau. Depuis les années 1920, la proximité de l'avant-garde et la culture médiatique est avérée, Pascal Durand expliquant que :

C'est aux avant-gardes historiques, sur fond de repolitisation de l'acte esthétique, qu'il reviendra bientôt de tenter, autrement, l'articulation de ces deux cultures et donc leur commune abolition l'une par l'autre, lorsque Marinetti, le mouvement Dada, Breton et les siens tendront à retourner contre la culture bourgeoise les valeurs fantasmatiques de la culture populaire qu'elle a si radicalement niée. Valorisation du feuilleton, du *serial*, des arts sauvages, montage et collage, poèmes objets, tracts et affiches feront entr'apercevoir, par quelques brèches, la possibilité d'une extériorité au champ littéraire tel qu'il s'était constitué et cadencé au cours du siècle précédent¹⁷⁶⁷.

L'ancrage relativement nouveau de la bande dessinée et du dessin éditorial absurde dans les pratiques dessinées des années 1950 et 1960 permet d'étudier ce rôle multiple dévolu aux dessinateurs, qui n'est pas étranger aux objectifs fixés par les politiques de démocratisation scolaires et culturelles développées en France et en Belgique après la Deuxième Guerre mondiale.



Illustration 98: Serge Gennaux, « La pomme », Pilote n°332, 03/03/1966

À titre d'exemple, nous avons choisi d'étudier pour conclure ce travail une double planche du dessinateur belge Serge Gennaux publiée dans *Pilote* en 1966 et intitulée « La pomme » [ill 98]. Les premiers dessins de Serge Gennaux furent publiés dans la rubrique « Bouts d'essai » de *Héroïc-Albums* en 1954, à seize ans, deux ans avant qu'il ne commence sa carrière dans ce même illustré. En 1957, il devient l'apprenti de Maurice Tillieux et rejoint finalement le bureau de dessin des éditions Dupuis en 1959, où il commence par s'occuper du lettrage de *Robbedoes*, l'équivalent néerlandais de *Spirou*. Ses débuts dans la carrière de dessinateur sont donc typiques des parcours individuels du corpus. Appartenant à la génération des « Modernes », c'est un lecteur assidu de bandes dessinées et c'est cette branche du métier qui l'intéresse tout particulièrement. Il rejoint donc les filières d'apprentissage spécifiques qui se développent à partir des années 1950, particulièrement en Belgique : l'apprentissage auprès d'un dessinateur installé, puis les tâches auxiliaires dans le bureau de dessin d'une grande maison d'édition, probablement recommandé par Maurice Tillieux. C'est ainsi qu'il est finalement recruté par le journal *Spirou* dans les années 1960 pour lequel il publie avant tout des histoires courtes et des mini-récits. À cette époque, il travaille également très occasionnellement pour *Pilote*. La planche sélectionnée fait écho à son personnage le plus célèbre, « L'homme aux phylactères », une bande dessinée écrite en partie avec Raoul Cauvin, créée en 1965 pour *Spirou*, et qui joue avec les conventions du genre. Au milieu des années 1960 la rédaction de *Pilote*, rejointe par les transfuges de *Hara-Kiri*, est particulièrement sensible à ce genre de questionnements : *Gotlib*, *Fred* ou *Greg* jouent déjà sur la veine de l'auto-parodie et l'auto-référencement. C'est donc sans commettre d'impair que Serge Gennaux « excellent professionnel et bon observateur » peut proposer de suivre les progrès de son personnage Jean Gouache dans le monde du dessin – dont l'homonymie approximative avec « l'angoisse » est peut-être voulue, de même que celle avec Jean Ache, alors dessinateur de la série « Archibald » à *Pilote*.

La biographie de Jean Gouache reprend les poncifs du genre, mis à distance ironiquement par le dessinateur, qui s'inspire probablement de son histoire personnelle : « depuis son plus jeune âge, le petit Jean a aimé dessiner, sur les murs de sa chambre, sur tous les papiers qui traînaient sur le bureau de son papa », bref, un cancre talentueux comme les dessinateurs tendent à se décrire. Le trait de l'enfant évolue et après s'être contenté de bonhommes en bâtons, il « découvre que les mains ont des doigts, et les vestes des boutons ». Ces deux premières bandes sont l'occasion pour le dessinateur de jouer avec le

style enfantin mis en avant par l'avant-garde picturale, sans perdre de vue les conventions de la bande dessinée : même le premier *strip*, très répétitif, donne à voir une progression narrative. Il faudrait même aller plus loin en se demandant si le style enfantin, en orchestrant « un transfert de la responsabilité graphique de l'auteur vers son personnage [enfantin], transfert évidemment factice, et dont la facticité se laisse plus ou moins percevoir¹⁷⁶⁸ », ne participe pas également à la mise en scène des conventions de la bande dessinée. C'est l'analyse que propose François Poudevigne, montrant que

La bande dessinée donne ainsi à voir, la plupart du temps, une sorte de convention du dessin d'enfant, qui lui emprunte certaines de ses caractéristiques afin d'assurer un seuil minimal d'identification et de crédibilité, sans tendre pour autant vers un souci de mimétisme radical. Les « bonshommes » ainsi produits se caractérisent par une simplification générale du trait, parfois jusqu'au seul segment pour les membres, une raréfaction des détails anatomiques et vestimentaires, une schématisation des formes (ronds et rectangles suffisant généralement à figurer l'ensemble), une colorisation approximative, dont le rendu est souvent celui d'un crayon de couleur, et l'abandon des notions de profondeur et de perspective. [...] Mais au-delà de ces conventions de style, qui suffisent à créer l'illusion d'un geste enfantin, pointe encore la maîtrise de l'adulte. Le geste est trop sûr, le trait trop net ; les proportions anatomiques, quoique malmenées, restent cohérentes (bonne insertion des membres, présence du tronc) ; la gestion de l'espace est optimisée alors qu'elle tend, chez l'enfant, à une forme de cantonnement arbitraire.

Ce « prototype du dessin d'enfant » qui respecte trop bien les conventions du genre a deux fonctions complémentaires : une fonction narrative d'abord, qui permet de produire un point de vue vraisemblable dans le récit biographique, et une fonction ludique d'autre part, renforcée par le point de vue extradiégétique adopté par le narrateur dans la légende : « le dessin enfantin s'énonce dans le moment même où il se réalise, et c'est de ce hiatus métadiscursif que naît le rire¹⁷⁶⁹ ». Quittant le style enfantin, le dessinateur n'en continue pas moins à faire jouer ces deux fonctions dans la suite de son histoire. Après avoir maladroitement légendé son histoire, le jeune Jean découvre quelques conventions de la bande dessinée, nécessaires pour « devenir professionnel » : outre la perspective, il s'agit des « ballons », des « grisés » et des différents lettrages

1768 François Poudevigne, « Le dessin d'enfant, productions et usages » dans Benoît Berthou et Jacques Dürrenmatt (eds.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 134.

1769 *Ibid.*, p. 136.

possibles qui viennent remplacer la calligraphie initiale. Stylisés dans des postures dramatiques, les profils des personnages contrastent fortement avec le sujet de l'intrigue, qui n'a pas changé et reste, tout bêtement, une pomme. Cette pomme, héroïne d'une histoire de *Pilote* où publie Gotlib est-elle une cousine de celle qui assomme Newton à maintes reprises ? Si cette référence n'est pas explicitée, le dessinateur ne rechigne pas en revanche à parodier Hergé et Franquin, tant dans le trait que dans la tournure que prend la narration (course-poursuite armée pour l'un ; univers des agents secrets pour l'autre). Parfaitement maîtrisées, ces références médiatiques laissent place à une stylisation progressive du trait « dépouillé, moderne, original » qui permet à Jean Gouache de retrouver « la fraîcheur de ses débuts ». Pourtant, les deux dernières bandes n'ont guère à voir avec le dessin enfantin des deux premières. Le profil du voleur fait songer aux expérimentations cubistes et, même, avec son béret, à Picasso. Dans les deux dernières cases, les proportions, la répartition des objets dans l'espace, le mouvement et les conventions dialogiques de la bande dessinée sont parfaitement respectées ; et si ce n'était pour l'absence de décor qui aplatit la perspective, elles n'auraient d'enfantin que la narration, ramenée prosaïquement à une histoire de coq et d'asticot. C'est le narrateur qui tient à relier le début et la fin de l'histoire, montrant ainsi que les premiers dessins d'enfant et les derniers appartiennent bien à une même série d'expérimentations graphiques qui jouent sur la maladresse du trait et le sadisme gratuit et absurde. Ces aspects graphiques et humoristiques font de Jean Gouache, tout comme son respect des conventions de la bande dessinée, un « professionnel ». À cette tentative de définition de la profession par Serge Gennaux, on peut ajouter l'auto-dérision qui devient un élément central de la posture adoptée par les dessinateurs dans les années 1960.

UNE SPÉCIALISATION GRAPHIQUE ÉPHÉMÈRE

Ce n'est qu'en 1969 que la création conjointe de la Société nationale des peintres-illustrateurs [SNPI] d'une part et du Syndicat des dessinateurs de presse [SDP] d'autre part entérine la distinction entre deux visions de la profession de dessinateur, l'une plus journalistique et l'autre plus artiste. Dans les années 1950 et 1960, même si le statut de pigiste est envié par certains quand d'autres tablent sur leur indépendance, la divergence des profils est secondaire par rapport aux luttes menées conjointement. La plupart des dessinateurs-illustrateurs du corpus ne deviennent d'ailleurs pas légalement des journalistes avant les années 1970, quand ils remportent les procès qui permettent à la

sécurité sociale de les reconnaître comme des pigistes subordonnés à un employeur : la loi Cressard, votée en 1974, présume que dans le cadre du journalisme, le contrat de travail existe¹⁷⁷⁰. De la même manière, même si la bande dessinée et le dessin d'humour absurde (ou dessin éditorial) apparaissent pendant notre période comme renouvelant profondément les productions graphiques, les dessinateurs continuent à avoir avant tout une pratique polyvalente du dessin. De ce point de vue, alors que Bart Beaty avance que l'on peut étudier la bande dessinée comme un domaine de production culturelle spécifique, il est possible d'avancer à sa suite que c'est le dessin en général tel qu'il se développe après-guerre qui développe des règles et des codes qui lui sont propres¹⁷⁷¹. Ces règles et ces codes sont liés aux pratiques journalistes du reportage et du documentaire, à la tradition pédagogique allouée au dessin et au développement de l'absurde, du dessin d'enfant et de la bande dessinée. À la fin de la période, ces nouvelles pratiques graphiques supplantent peu à peu la tradition scolaire et insèrent les productions dans un régime qui se veut à la fois médiatique et d'avant-garde.

C'est seulement à la fin des années 1960 qu'il devient enfin possible de parler tout à fait d'un marché franco-belge de la bande dessinée ; pendant les années 1950 et 1960, le réseau était binational plus que transnational, les Belges se spécialisant dans la bande dessinée quand les Français penchaient plus du côté du dessin d'humour. Passer par les carrières des dessinateurs a donc permis de revisiter la désignation de la production étudiée comme « franco-belge ». Sa cohérence émerge tardivement, au moment où le foyer « franco-belge » commence également à rayonner en Europe et au-delà. Les Français sont par ailleurs plus présents dans les illustrés modernes que les Belges, qui continuent à publier avant tout dans les illustrés belges, et surtout *Tintin* ou *Spirou*. En Belgique, les illustrés d'obédience catholique sociale sont donc les récipiendaires des innovations graphiques. Il faut par ailleurs souligner que ce n'est pas seulement un marché franco-belge qui émerge pendant la période, mais plus largement un marché européen, où l'Espagne (en termes d'immigration) et l'Angleterre (en termes de récits) ont eu un rôle à jouer avant même l'Italie. Cette ouverture européenne participe également à la modernisation du trait.

1770 « Toute convention par laquelle une entreprise de presse s'assure moyennant rémunération le concours d'un journaliste professionnel... est présumée être un contrat de travail. Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération ainsi que la qualification donnée à la convention par les parties », article L 761-2 du Code du Travail. Le texte complet est présent en annexe.

1771 B. Beaty, *Comics versus art*, op. cit., p. 8.

C'est donc plutôt à la fin des années 1960 et dans les années 1970 qu'une spécialisation commence véritablement à s'afficher sur le marché, tant en termes de définition du groupe professionnel qu'en ce qui concerne leurs productions graphiques. On assiste alors à une transformation qui n'est pas éloignée de celle que Christian Delporte commentait pour les journalistes de l'Entre-deux-guerres :

Si le journaliste reste attaché à la polyvalence de l'activité et à l'écriture, il est amené à reconnaître des formes de spécialisation, et même à admettre qu'en raison du caractère toujours plus complexe de l'information, notamment marqué par l'affirmation de nouveaux modes d'expression (image, son), la profession de journaliste est plurielle ; elle se manifeste par des métiers différents. [...] Néanmoins [...] les journalistes restent très attachés aux repères corporatifs, qui les classent parmi des travailleurs de la pensée et alimentent leur aspiration à l'indépendance¹⁷⁷².

Il est possible de décrire cette spécialisation progressive du secteur du dessin, comme celle du journalisme avant lui, à l'aide de ce que le sociologue Andrew Abbott a défini comme des « *divided jurisdictions* », qui s'instaurent quand différents sous-groupes d'une profession s'accordent pour se séparer en deux groupes professionnels distincts¹⁷⁷³. La pratique de la bande dessinée, de l'illustration ou du dessin de presse s'affichent alors comme des spécialisations professionnelles et les dessinateurs développent leurs juridictions spécifiques – notamment à travers différents syndicats et divers régimes légaux. Face à cette spécialisation, la manière dont les dessinateurs se représente évolue : dès 1969 avec l'émission *Tac au Tac* à la télévision française, de nouvelles postures de dessinateurs de bande dessinée satirique émergent, qui tablent moins sur l'expérience du travail en rédaction que sur la parodie et l'auto-dérision individuelle, insistant souvent sur l'écart entre une aspiration « artistique » et une réalité médiatique plus prosaïque.

Ces nouvelles postures des dessinateurs se comprennent également par un changement du secteur éditorial. Dans les années 1970, avant que l'album ne s'empare tout à fait du marché de la bande dessinée – et même du dessin d'humour – le secteur connaît une nouvelle vague, celle des revues de bande dessinée pour adultes, qui alternent histoires à suivre, récits ou dessins ponctuels et actualités. Cet essor de la presse spécialisée est dû notamment au désintérêt progressif de la presse quotidienne

1772 Christian Delporte, *Les journalistes en France, 1880-1950 : naissance et construction d'une profession*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 421-422.

1773 A.D. Abbott, *The system of professions*, *op. cit.*, p. 69-79.

pour les *strips*. Il s'appuie également sur des équipes rédactionnelles très soudées, à la fois grâce à un « esprit » de groupe mis en scène dans les pages du journal et des personnalités dirigeantes assez fortes et déjà bien implantées dans le milieu du dessin. Après *Hara-Kiri*, François Cavanna et le professeur Choron créent en 1970 *Charlie Hebdo*. Le périodique s'impose comme un creuset de la contre-culture en privilégiant un mélange entre le texte et le dessin ; cette formule est aussi adoptée par *Actuel*, magazine créé par Jean-François Bizot en 1970, quant à lui plus influencé par l'*underground* américain. Dans le même temps, Gotlib lance avec Bretécher et Mandryka *L'Écho des Savanes* en 1972, un mensuel spécialisé dans la bande dessinée, « réservé aux adultes », et dont la liberté de ton est exceptionnelle pour l'époque. Il renouvelle ensuite l'expérience avec *Fluide Glacial* (1975) et s'associe, avec Mandryka, Druillet et Moëbius à *Métal Hurlant*, créé par le jeune critique et scénariste Jean-Pierre Donnet (1975), un journal fortement influencé par le modèle du magazine satirique américain *Mad*¹⁷⁷⁴. Des périodiques comme *Circus* (1977) ou *L'Hebdo de la BD* (1977) se calquent sur le même modèle. Même *Pilote*, toujours sous la direction de Goscinny, puis de Guy Vidal, s'adresse désormais aux 15-24 ans et s'oriente en 1974 vers une publication mensuelle. Paradoxalement, tout en cherchant à se démarquer de la presse enfantine, le mensuel se voit retirer son numéro d'inscription à la Commission paritaire en 1978 pour non respect des règles applicables aux publications pour adultes : il y a trop de bande dessinées. Les collaborateurs perdent alors leur statut de journaliste et Guy Vidal choisit de titrer « *Pilote* n'est plus un journal¹⁷⁷⁵ », refusant symboliquement toute illustration sur la couverture.

Ce dernier exemple montre que le foisonnement éditorial des années 1970 peine à masquer la difficulté à faire accepter le caractère compatible de la bande dessinée, du dessin d'humour et du journalisme. Alors que la publication en albums gagne de plus en plus de terrain, les dessinateurs renoncent au statut de journaliste pourtant plus avantageux et plus proche de leur expérience professionnelle. Dans le même temps, les publications illustrées pour la jeunesse cherchent, pour se maintenir, à développer de nouvelles formules qui s'adaptent au système journalistique en évinçant peu à peu les productions graphiques originales¹⁷⁷⁶. *Pif-Gadget* (ancien *Vaillant*) connaît sûrement la modification la plus réussie, tirant encore à près de 500 000 exemplaires en 1979 : en plus du cadeau à chaque numéro, il propose des bandes dessinées en un seul épisode. Mais le

1774 N. Labarre, « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal hurlant* », *op. cit.*

1775 *Pilote mensuel* n° 53, 01/10/1978.

1776 François de Coustin, « Grandeur et décadence de la presse de bande dessinée: Les cas de Tintin et *Pilote*. », *Médiaspouvoirs*, 1992, p. 154-163.

changement se fait au prix de la nouveauté des récits qui, pour compenser le coût de production du gadget, se limitent le plus souvent à des reprises ou à des adaptations de feuilletons télévisés : jusqu'au coup d'arrêt du journal en 1992, c'est le style rédactionnel plutôt que les histoires qui fidélisent le lectorat. *Tintin* prend la direction inverse, cherchant à s'orienter plus encore vers le journalisme pour enfant, mais sans dessins cette fois. S'y multiplient les pages rédactionnelles dans un cahier central d'une vingtaine de pages qui prend les couleurs d'un magazine d'actualité pour la jeunesse, renommé *Tintin l'hebdomotaire*, puis *Nouveau Tintin* en France, sans plus de succès : à partir de 1990, il n'est plus disponible en France que sur abonnement.

Passées les années 1970, la spécialisation progressive des dessinateurs – et surtout des dessinateurs de bande dessinée – s'est donc faite plutôt grâce à l'acquisition du statut d'artiste auteur en 1975, et en tournant le dos au journalisme. Cette spécialisation reflète en réalité l'évolution du marché, désormais plutôt tourné vers un seul type de publication, l'album, ce qui oriente les auteurs vers le statut d'indépendant. Rétrospectivement, la publication en albums, tout en apportant aux dessinateurs un statut d'auteur, s'avère d'un bénéfice des plus incertains.

Dans les années 1980, le support de l'album de 48 pages cartonné couleurs (48 CC) s'impose commercialement dans le secteur de la bande dessinée. Si la concurrence accrue entre éditeurs autour de ce standard nouveau offre un espace de publication pour jeunes auteurs, il durcit également les conditions d'exercice du métier de dessinateur, en faisant peu à peu disparaître la publication périodique, synonyme d'espace d'apprentissage et de ressource stable. Malgré l'existence de collections dédiées (collection « X » chez Futuropolis, collectif « Le Neuvième Rêve »), l'entrée dans le métier tend donc à se durcir pour les dessinateurs.

Dans les années 1980-1990 comme dans les années 1950, le groupe professionnel des dessinateurs a donc privilégié la polyvalence tant en termes de pratiques graphiques qu'en termes de supports. Les difficultés du marché de la bande dessinée amène les auteurs à renouer avec les pratiques du fanzinat et de l'auto-édition abondamment expérimentées dans les années 1970¹⁷⁷⁷ : les auteurs qui fondent l'Association, par exemple, ne font guère que remobiliser les pratiques de cette édition des marges née

1777 Sylvain Lesage, « L'édition sans éditeurs? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 » dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (eds.), *La bande dessinée en dissidence : alternative, indépendance, auto-édition : actes du colloque de Liège de novembre 2011*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 137-150.

autour de la contre-culture et du fanzinat. Par ailleurs, le collectif d'auteurs à l'origine de l'Association expérimente avec de nouveaux formats de production¹⁷⁷⁸, comme d'autres dessinateurs qui développent également de nouveaux formats de publication (inspirés par exemple du roman graphique américain).

Depuis les années 2000, c'est au tour d'internet d'être investi, à travers les blogs, l'auto-édition en ligne ou les campagnes de *crowdfunding*.

Au-delà des pratiques graphiques, les auteurs ont donc créé eux-mêmes, le plus souvent sans les éditeurs, de nouvelles formes et supports de publications et de nouvelles conventions de création, désormais réintégrées au sein de maisons d'édition classique (à l'exemple de Delcourt qui publie désormais des blogs). Si la sous-profession de dessinateur de bande dessinée semble avoir émergé et s'être imposée dans les discours, cette dénomination ne semble toujours pas être suivie d'effet dans le cadre légal et professionnel, comme l'a montré l'enquête menée à partir de 2015 auprès des auteurs par les États Généraux de la bande dessinée. Cette enquête pointe la multiplicité des tâches réalisées, des conditions de travail et de rémunération, et des conditions sociales. Issue d'un sentiment d'inquiétude diffus dans la profession et d'une mobilisation exemplaire¹⁷⁷⁹, l'enquête statistique donne à lire par ailleurs la grande précarisation de ce métier : 53 % des auteurs interrogés se définissent comme « professionnels précaires » pour 32 % comme « professionnels installés ». En continuité avec leurs aînés des années 1950 et 1960, 88 % d'entre eux n'ont jamais bénéficié d'un congé maladie ; quant à leurs revenus, ils se situent pour plus de la moitié d'entre eux en dessous du SMIC annuel brut. Si les dessinateurs ont construit progressivement des groupes professionnels spécialisés (ici, de bande dessinée), cette émancipation se paie aujourd'hui d'une précarité financière accrue. Près des trois quarts des enquêtés ont un emploi parallèle à celui d'auteur de bande dessinée¹⁷⁸⁰ : en réponse à cette grande fragilité, les auteurs renouent avec les pratiques de leurs prédécesseurs, de sorte que la polyvalence graphique redevient une ressource professionnelle.

1778 B. Caraco, *Éditer autrement la bande dessinée : histoire de l'association de 1990 à 2011*, op. cit.

1779 P. Nocerino, *Personnalisation et mutualisation des souffrances au travail. Le cas des auteurs de bandes dessinées en Île-de-France et à Bruxelles*, op. cit.

1780 EGBD (coll.), « Enquête auteurs 2016 : Résultats statistiques », *Site internet des États généraux de la bande dessinée* [en ligne]. URL: <http://www.etatsgenerauxbd.org/etat-des-lieux/enquete-auteurs/>, consulté le 30/08/2017.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

I. Sources écrites : archives et sources imprimées

I.1. Archives nationales contemporaines

I.1.1. École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, site de Pierrefitte

AJ/52/234 à 241, AJ/52/544 et 545. Registres d'inscription à l'École, XIX^e-XX^e siècle.

AJ/52/250 à 320. Dossiers individuels des élèves peintres Milieu XIX^e.-1920

AJ/52/321 à 352. Dossiers individuels des élèves sculpteurs Milieu XIX^e.-1920

AJ/52/250 à 437, AJ/52/574 à 600, AJ/52/1141 à 1331, AJ/52/1416 à 1442 : dossiers d'élèves (peintres, sculpteurs et architectes), XIX^e-XX^e siècles.

AJ/52/972. Réformes de l'enseignement artistique – 1937-1955 : propositions, réformes, projets de réforme commune avec l'école nationale supérieure des arts décoratifs.

AJ/52/974 à 979. Cours et conférences : organisation et programmes.1864-1967.

AJ/52/1010 à 1027. Enseignement des arts plastiques : peinture, sculpture, gravure. 1883-1969.

AJ/52/1017 à 1019. Diplôme supérieur d'art plastique ou certificat d'aptitude à une formation artistique supérieure et diplôme nationale des Beaux-Arts.

AJ/52/1141 à 1331. Dossiers individuels des élèves. Classement par section et par décade. 1921-1960.

AJ/52/1332 à 1343. Fiches individuelles d'inscription dans les ateliers des élèves nés avant 1900. Classement alphabétique.

AJ /52/1344 à 1352. Fiches individuelles d'inscription dans les ateliers des élèves nés après 1900. Classement alphabétique.

I.1.2. École nationale supérieure des Arts décoratifs, site de Pierrefitte

AJ/53/39 à 45. Registres d'inscription et de présence. 1807-1909

AJ/53/172 à 218. Élèves. 1859-1972

AJ/53/172 à 183. Registres d'inscription de la section des Jeunes gens. 1859-1972

AJ/53/219 à 312. Enseignement antérieur à la réforme de 1950. 1878-1951.

AJ/53/219 à 291. Programmes, procès-verbaux des concours classés par discipline et tableaux des notes obtenues par les élèves de la section des Jeunes gens. 1878-1950

AJ/53/367 à 369. Enseignement : Programmes des cours enseignés à l'école, emplois du temps et travaux (classement par année d'étude et par discipline). 1947-1970.

AJ/53/375.

Élèves. Fiches individuelles des élèves non diplômés. 1949.

AJ/53/375 (suite) à 384.

Élèves. Fiches individuelles des élèves non diplômés. 1951-1964.

1.1.3. Centre des archives contemporaines, site de Fontainebleau

Commission de surveillance et de contrôle : procès-verbaux et dossiers. Versement 19900208, article 1 (rapport) et 2 (PV) du 9 janvier 1958.

1.2. Archives départementales de Paris

1.2.1. École des Arts Appliqués et École Duperré

3515W 5 : Registre des notes, 1941-1951 ; Brochures : disciplines enseignées, 1941-1951.

1.2.1. École Estienne

Les registres des anciens élèves de l'École Estienne sont conservés dans les locaux de l'école (75013). Les autres informations ont été déposées aux archives départementales.

3751W 8 Monographie, Éditions Estienne, 1900. Contient notamment un historique de l'établissement, des emplois du temps, des programmes et des photographies.

3751W 8 Notes sur les professions enseignées à l'École Estienne, livret d'orientation décrivant chaque métier enseigné, réalisé par les typographes de l'école. 1910 – 1930.

3751W 8 Ce qu'il faut dire de l'École Estienne, tract d'information. 1910 – 1930.

3751W 8 Brochures d'information sur l'école. 1970 – 2000.

3751W 21 - 26 1933 – 1954 Fichier alphabétique des élèves entrés entre 1933 et 1954 : fiches avec photo d'identité.

3751W 127 Cours dispensés.

1.3. Archives municipales de Lyon : l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon

2210_W – 2. École nationale des beaux-arts. Fonctionnement (1902-1932)

2210_W – 3. École nationale des beaux-arts, écoles municipales de dessin. Fonctionnement.

Conseil d'administration : registre des procès-verbaux (1932-1968).

2210_W – 18. École des beaux-arts. Scolarité.

2210_W – 19 : Inscriptions des élèves : registre (1924-1932)

2210_W – 20 : Inscriptions des élèves : registre (1932-1943)

2210_W – 21 : Inscriptions des élèves : registre (1943-1955)

2210_W – 22 : Inscriptions des élèves : registre (1956-1964)

2210_W – 23 : Inscriptions des élèves : registre (1957-1963).

I.4. Archives scolaires privées

I.4.1. École Duperré (75003)

1. Documents historiques, 1916-1951

Dont : exposition 1968, pour les Cent ans d'Arts Appliqués ; premiers procès-verbaux du conseil de l'établissement (1907-1909) ; brochures sur l'enseignement du dessin et de l'art appliqué (1938), organisation des programmes et des cours, archives Madame Drayer (1946-1947) ; mémoire sur l'enseignement technique à Duperré, écrit par la directrice, madame Gand, le 23/7/1949.

2. Bulletins relatifs à l'École Duperré et aux écoles professionnelles ; bulletin municipal officiel de la ville de Paris (1909-1926).

3. Dossiers laissés par Mme Brayer concernant 1939-1945, mesures de sécurité.

4. Appellations. École municipale de dessin et d'art appliqué à l'industrie/ École Éliisa Lemonnier/ Collège technique d'art appliqué/ Lycée technique d'art appliqué/ Collège technique d'art appliqué féminin/ Collège technique de dessin et d'art appliqué à l'industrie (1944).

I.4.2. École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art (75015)

Papiers divers : brochure du ministère de l'éducation nationale ; statistiques : 1956-1961 ; historique de l'école ; article de *J'ai vu* (1945) ; rapport sur l'apprentissage dans les industries de l'ameublement, p. 554-555 ; brochure du ministère l'Éducation nationale sur l'ENSAAMA au moment de sa création (1969) ; brochure de l'Onisep sur l'École nationale supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art, (février 1975).

I.4.3. Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles

1. Registres matricule de l'Académie, Centre de recherche sur l'enseignement des Beaux-Arts de l'ARBA-ESA des élèves, XIX^e-XX^e siècles. Les registres sont privés ; le professeur

honoraire et directeur Georges Mayer a sorti chacun des registres concernés à partir d'une liste d'élèves établie à l'avance.

2. Auteur anonyme, *Catalogue sur l'histoire de l'académie, 275 ans d'enseignement*, crédit communal, 1987.

1.4.4. Institut Saint-Luc de Bruxelles (Saint-Gilles)

1. Registre des élèves xx^e siècle ; liste des cours 1939-1940.

2. Historique, fondation, origines et débuts de l'institut, A.2.1.1./1 à 11 ; rapport présenté à la 41^e réunion de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc » par l'inspecteur général des écoles frère Marès ; congrès national de l'enseignement industriel, professionnel et ménager ; Gand, septembre 1923 ; brochures ; notices.

Pierre Sterckx, *Fragments d'histoire des origines de l'institut Saint-Luc à Saint-Gilles*, Belgique, Nevada, 1986.

3. Prospectus (1936-1962) ; bulletin de l'école supérieure Saint-Luc, décembre 1952 ; cours de dessin géométrique, projections et applications .

1.5. Dossiers de dessinateurs et archives de presse

1.5.1. Archives Casterman, archives de l'État belge, Tournai

D'une très grande richesse, les archives Casterman semblent couvrir à peu près tous les aspects de la vie de l'entreprise ; elles ne font cependant l'objet d'aucun inventaire, l'entrée des archives Casterman au sein des Archives de l'État belge étant trop récente. Nous y avons consulté les dossiers d'auteur suivants, qui contenaient correspondance avec Jean Debraine, Guy Leblanc et Louis-Robert Casterman, relevés de droit et quelques contrats :

Maurice Parent, carton 2

Liliane et Fred Funcken, carton 13

Harvec, carton 26

Élisabeth Ivanovsky, carton 36

René Follet, carton 43

Jacques Martin, carton 46

Françoise Bertier, vrac.

1.5.2. Archives de la Commission de la carte d'identité des journalistes, Paris (75010)

La CCIJP possède une base de données permettant une recherche par nom et par pseudonyme pour chaque personne ayant fait une demande de carte de presse depuis sa création en 1935. Nous avons pu consulter 191 dossiers. La CCIJP nous a toutefois

demandé une stricte confidentialité des données analysées, en particulier la liste de noms et de numéros de carte consultés.

Nous y avons trouvé les dossiers de demande de carte, accompagnés de fiches de pige et d'une correspondance plus importante en cas de contentieux. Jusqu'au début des années 1950, les dessinateurs doivent également remplir un questionnaire sur leur activité pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans les années 1960, les dessinateurs commencent à joindre un curriculum vitae. En 1954, suite à une circulaire, les dessinateurs joignent leur déclaration d'impôts.

1.5.3. Comptes-rendus des conférences de rédaction hebdomadaires du Conseil de Tintin

Philippe Capart nous a fait le don d'un ouvrage numérisé de près de deux-cents pages réunissant les comptes-rendus des conférences du journal *Tintin* de juillet 1952 à mai 1955, qui définissent la politique du journal. Cet ouvrage avait d'abord appartenu à Hergé, alors rédacteur en chef. Quelques-uns de ces comptes-rendus sont présentés en annexes.

1.5.4. Archives de Pierre Le Goff

1. Correspondance de Robert Dansler et Auguste Liquois au SDJE et au SDPE, 1946-1965.
2. Textes juridiques et documentation parlementaire : rapport Brochard, statut de journaliste, statut de pigiste, affiliation à la sécurité sociale, avis du CPAM (1933-1974) ; session du Sénat ; synthèse des lois (1971-1974).
3. Arrêts rendus par la chambre (1978) ; Commission de recours gracieux (1971 et sv) ; Contentieux de la sécurité sociale (1974) ; Cour d'appel de Paris (1962-1979) ; Cour d'appel de Douai (1975-1977) ; Cour d'appel de Riom (1973) ; Cour d'appel de Versailles (1980) ; Cour de cassation (1969-1977) ; Cour des Prud'hommes (1966-1973) ; Observations de la sécurité sociale (1974-1975) ; Requêtes au tribunal administratif de Paris (1971-1978)
4. Correspondances : avec la Commission de carte (1969-1978) ; avec la CPAM (1969-1971) ; avec le ministère du travail (1971-1974).
5. Communiqués et journaux syndicaux : Livret du syndicat de la presse parisienne et de la presse hebdomadaire parisienne (1946), SJE ; SNDP ; SNADJ ; SDP ; SFJ-CFDT ; *Écho-Dessin* (1956), *La Presse française* (1956), *SNDP Information* (1973-1974) *CFDT-SFHT Journal* (1975) ; *Le Particulier* (1988)

1.5.5. Archives privées de dessinateurs

Jean Chakir, fiches de pige et bulletins de salaire conservés, 1953-1968.

Claude Soleillant, Discours d'acceptation de la distinction de chevalier des Arts et des Lettres, 15/06/2001.

Enquêteur inconnu, « Nicole Constant traduit ses plus jolis rêves en dessins », *Femmes d'aujourd'hui*, mai 1961.

Hermann Huppen, contrat pour les *Pirates du Lokanga* avec les éditions du Lombard, 1966.

J. Wathieu et Hachel, « Retenez le nom de ce Liégeois, son humour très spécial le hissera dans quelques années au pavois de la gloire », *La Wallonie*, 16/02/1967.

Yvan Delporte, lettre à Roger Ferrari, 26/07/1967.

II. Sources publiées et diffusées

II.1. Périodiques dépouillés

La liste des 32 illustrés dépouillés en intégralité est disponible en annexes (tableau 1). À ceux-ci, il faut ajouter un sondage de *France-Soir*, *L'Humanité* (France), *Le Peuple* et *Le Soir* (Belgique) sur la période allant de 1945 à 1968.

II.2. Fanzines et journaux professionnels

En plus de certains périodiques cités épisodiquement, ont été consultés de manière systématique :

Écho-Dessin du n° 53 (novembre 1956) au numéro 139 (mai 1969), malgré plusieurs lacunes.

Giff-Wiff (1962-1967)

Le collectionneur de bandes dessinées (1977-2008)

Hop (1973-)

Papiers Nickelés (2004-)

Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée (1969-1987)

II.3. Comptes-rendus des Salons

Bibliothèque nationale de France, catalogue illustré des salons des humoristes, Paris, Impr. L'Émancipatrice, 1912-1955.

40° salon des humoristes, du 14 février au 26 mars 1947 ; MFICHE 8-V-35786

43e salon des humoristes, du 11 mai au 12 juin 1950 ; MFICHE 8-V-35786

47e Salon des dessinateurs humoristes, du 3 au 28 mai 1955 ; MFICHE 8-V-35786.

II.4. Dictionnaires

BEYRAND Alain, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Tours, Pressibus, 1995.

DIAMENT Nic, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse: 1914-1991*, Paris, l'École des loisirs, 1993.

GAUMER Patrick, *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004.

GAUMER Patrick et MOLITERNI Claude, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 2001.

GERVEREAU LAURENT, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde ; Septentrion, 2006.

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

NIÈRES-CHEVREL Isabelle et PERROT Jean, *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2013.

OSTERWALDER MARCUS, *Dictionnaire des illustrateurs, 1905-1965 : xx^e siècle, deuxième génération, illustrateurs du monde entier nés entre 1885 et 1900 artistes du livre, dessinateurs de la presse et de la mode, caricaturistes, bédéistes et affichistes*, Neuchâtel CH, Ides et Calendes, 2005.

SOLO, SAINT-MARTIN Catherine et BERTIN Jean-Marie, *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports: en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, Aedis, 2004.

II. 5. Bases de données et forums spécialisés en ligne

BD oubliées : <http://bdoubliees.com/>

Bédéthèque : <http://www.bedetheque.com/>

Bd Gest : <http://bdgest.com>

Database BD du Loup : http://www.dlgdl.com/GENPAGES/PHEAD_AL.HTM

Lambiek : <http://lambiek.net>

II.6. Archives audiovisuelles

II.6.1. INA, archives de l'ORTF

« Les rêves perdus de Gus Bofa, dessinateur-illustrateur », *Le bureau des rêves perdus ou à la poursuite des rêves perdus*, 23/09/1954 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/audio/PHD88004628/les-reves-perdus-de-gus-bofa-dessinateur-illustrateur-audio.html>, consulté le 17/05/2017.

« Les rêves perdus de Carlo RIM », *Le bureau des rêves perdus ou à la poursuite des rêves perdus*, ORTF, 25/11/1954 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/audio/PHD88004631/les-reves-perdus-de-carlo-rim-audio.html>, consulté le 17/05/2017.

« André François », *Lectures pour tous*, ORTF, 28 juin 1955, en ligne. URL : www.ina.fr/video/CPF86644645/andre-francois-video.html, consulté le 17/05/2017.

« Tintin, version US », *Cinq colonnes à la une*, ORTF, 15/01/1960 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CAF93010093/tintin-version-us-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Tintin et Milou au Musée Grévin », JT 13h, ORTF, 22/12/1961 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CAF97035978/tintin-et-milou-au-musee-grevin-video.html>

« Sempé et Goscinny à propos du Petit Nicolas », *Lectures pour tous*, ORTF, 13/12/1961 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I05312382/sempe-et-goscinny-a-propos-du-petit-nicolas-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Sempé et Goscinny à propos du livre *Les vacances du Petit Nicolas* », *Lectures pour tous*, ORTF, 01/08/1962 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I08162779/sempe-et-goscinny-a-propos-du-livre-les-vacances-du-petit-nicolas-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Jean-Claude Forest à propos de Tarzan », ORTF, 24/11/1962 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I14069183/jean-claude-forest-a-propos-de-tarzan-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« René Goscinny à propos de son livre “La Potachologie” », *Lectures pour tous*, ORTF, 19/09/1963 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I15008810/rene-goscinny-a-propos-de-son-livre-la-potachologie-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Les arts graphiques », *Des métiers et des hommes*, 22/05/1963, ORTF [en ligne]. URL : www.ina.fr/video/CPF86607390/les-arts-graphiques-video.html, consulté le 17/05/2017.

« Hergé à propos de Tintin et le petit vingtième », *Au-delà de l'écran*, ORTF, 18/09/1966 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I08277344/herge-a-propos-de-tintin-et-le-petit-vingtieme-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« René Goscinny et Albert Uderzo à propos de leur collaboration sur Astérix », *Au delà de l'écran*, ORTF, 08 mai 1966 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I07233225/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-leur-collaboration-sur-asterix-video.html>

« Copi », *Zoom*, ORTF, 28/07/1966 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF07011432/copi-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Uderzo et Goscinny à propos de la création d'Astérix et Obélix », ORTF, 29/08/1967 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF86646856/uderzo-et-goscinny-a-propos-de-la-creation-d-asterix-et-obelix-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Les vingt ans de Lucky Luke », *Le nouveau dimanche*, ORTF, 09/04/1967 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I16333703/les-vingt-ans-de-lucky-luke-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« René Goscinny et Albert Uderzo à propos des adaptations cinématographiques d'Astérix et Obélix », ORTF, *L'invité du dimanche*, 15/12/1968 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I08193075/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-des-adaptations-cinematographiques-d-asterix-et-obelix-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Les dessinateurs de Hara-Kiri et Melvin Van Peebles », *Pour le plaisir*, ORTF 01/02/1968 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/I15008812/les-dessinateurs-de-hara-kiri-et-melvin-van-peebles-video.html>, consulté le 17/05/2017.

« Cabu à propos de sa vocation de dessinateur », *Le petit monde des humoristes*, ORTF, 22/12/1968 [en ligne]. URL : <http://www.ina.fr/recherche/search?search=le+petit+monde+des+humoristes>, consulté le 17/05/2017.

Guy de Belleval, « Claire Bretécher. Clés du regard », Télévision suisse romande, 9 février 1977 [en ligne]. URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/cles-du-regard/7390017-claire-bretecher.html>, consulté le 23/10/2017.

II.6.2. SONUMA, archives de la RTBF.

Jacques Sternberg, Ariane, Jean Antoine (eds), « Hors-Texte : les nouveaux dessinateurs d'humour », RTBF, 28/03/1962 [en ligne]. URL : <https://www.sonuma.be/archive/hors-texte-du-28031962>, consulté le 24/10/2017.

« Goscinny et Uderzo », Magazine d'information, RTBF, 06/04/1966 [en ligne]. URL : <http://www.sonuma.be/archive/goscinny-et-uderzo>, consulté le 17/05/2017.

« Comment Tintin voyage-t-il dans l'imagination d'Hergé », *L'air du temps*, RTBF, 29/08/1966 [en ligne]. URL : <http://www.sonuma.be/archive/comment-tintin-voyage-t-il-dans-l%E2%80%99imagination-d%E2%80%99herg%C3%A9>, consulté le 17/05/2017.

« Tintin par Hergé », Magazine d'information, RTBF, 16/04/1961 [en ligne]. URL : <http://www.sonuma.be/archive/tintin-par-herg%C3%A9>, consulté le 17/05/2017.

III. Sources orales

Les comptes-rendus complets des treize entretiens menés sont reproduits en annexes. Nous indiquons dans cette rubrique quelques entretiens menés par d'autres auteurs et retranscrits en ligne :

SANS NOM, « Interview de Marcel Denis », sans date [en ligne]. URL : <http://www.bdtour.be/default.aspx?section=interviews>, consulté le 05/02/2015.

SANS NOM, « Le centenaire d'Albertine Deletaille », 1977 [en ligne]. URL : http://amisperecastor.free.fr/index_fichiers/Page1194.htm, consulté le 22/05/2016.

ANSPACH Nicolas, « Julio Ribera : l'autobiographie est un exercice douloureux », Actua BD, août 2008 [en ligne]. URL : <http://actuabd.com/Julio-Ribera-L-autobiographie-est-un-exercice-douloureux>, consulté le 13/02/2015.

CHABANNES, Jean-Sébastien, « André Chéret (Rahan/Domino) », septembre 2015 [en ligne]. URL : <http://www.actuabd.com/Andre-Cheret-Rahan-Domino-Le-dynamisme-de-mon-personnage-c-est-ce-qui-me-motive>, consulté le 18/10/2017.

CINERGIE, entretien avec Picha, avril 2006 [en ligne]. URL : <http://www.cinergie.be/webzine/picha>, consulté le 23/04/2015.

GAUMER Patrick, « Entretien inédit avec Martial », Bdzoom, janvier 2017 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/70125/interviews/entretien-inedit-avec-martial-par-patrick-gaumer-premiere-partie/> [consulté le 20/02/2015].

LUCIEN, S. « Interview avec André Beckers », Brussels BD tour, 2008 [en ligne]. URL : <http://www.bdtour.be/default.aspx?section=interviews&interId=100>, consulté le 27/04/2017.

MALTRET Olivier, « Christin, Valérien et Laureline », 2001 [en ligne]. URL : <https://www.noosphere.org/mezieres/pages/bio/itw2T.asp>, consulté le 25/10/2017.

MELLOT Philippe, « Entretien avec Morris », août 2006, Bdzoom [en ligne]. URL : <http://www.bdzoom.com/1419/interviews/les-grands-classiques-de-bdzoom-4/>, consulté le 05/03/2015.

MELLOT Philippe, « Portrait du créateur de Lucky Luke », Bdzoom, 13 août 2006 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/1419/interviews/les-grands-classiques-de-bdzoom-4/>, consulté le 05/03/2015.

MICHELLUX, entretien avec Claude Dubois, Belles dédicaces, mars 2011 [en ligne]. URL : <http://belles-dedicaces.blogspot.fr/2011/03/claude-dubois.html>, consulté le 02/11/2015.

MORVANDIAU, Portrait filmé de Willem, Retranscription, *Que faut-il dessiner ? Des natures mortes ?*, sans date [en ligne]. URL : <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?articleid=34&numero=17>, consulté le 10/10/2017.

PASAMONIK, Didier « Roland Garel », ActuaBD, janvier 2012 [en ligne]. URL : <http://www.actuabd.com/Roland-Garel-dessinateur-ancien>, consulté le 12/04/2017.

RICHÉ Nathalie, « Entretien avec Jacqueline Duhême », *L'Express*, 18/06/2014 [en ligne]. URL : <http://blogs.lexpress.fr/allonz-enfants/2014/06/18/jacqueline-duheme-matisse-ma-appris-quil-ny-a-rien-de-plus-important-que-de-travailler/>, consulté le 12/09/2014.

BIBLIOGRAPHIE

I. Histoire et sociologie des professions artistiques

I. 1. Épistémologie et généralités

ABBOTT Andrew Delano, *The system of professions : an essay on the division of expert labor*, Chicago, University of Chicago press, 1988.

ARBORIO Anne-Marie, COHEN Yves et FOURNIER Pierre (eds.), *Observer le travail: histoire, ethnographie, approches combinées*, Paris, La Découverte, 2008.

CHAMPY Florent, *Nouvelle théorie sociologique des professions*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

CHAMPY Florent, *La sociologie des professions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

DEMAZIÈRE Didier et GADEA Charles, *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009.

DIANI Mario et MCADAM Doug (eds.), *Social movements and networks : relational approaches to collective action*, Oxford, Oxford University press, 2003.

I.2. Les professions artistiques et culturelles

BOWNESS Alan, *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, traduit par Catherine Wermester, Paris, Allia, 2011.

CHARLE Christophe, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39-1, p. 73-85.

COOPER-RICHET Diana, MOLLIER Jean-Yves, SILEM Ahmed, *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe, XIX^e et XX^e siècles*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2005.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

KRIS Ernst et KURZ Otto, *L'Image de l'artiste*, traduit par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987.

MENGER Pierre-Michel, « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, 1 février 2010, Vol. 120, n° 1, p. 205-236.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

MENGER Pierre-Michel, « Artistic Labor Markets and Careers », *Annual Review of Sociology*, janvier 1999, vol. 25, p. 541-574.

MENGER Pierre-Michel, « Le travail et l'invention artistiques: Les figures de l'incertitude », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1998, vol. 52, p. 165.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

DOZO Björn-Olav, *Mesures de l'écrivain : profil socio-littéraire et capital relationnel dans l'entre-deux-guerres en Belgique francophone*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2011.

DOZO Björn-Olav, « Sociabilités et réseaux littéraires au sein du sous-champ belge francophone de l'entre-deux-guerres », *Histoire & mesure*, août 2009, vol. 24, p. 43-72.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires, II : La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine érudition, 2011.

MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, octobre 2009, n° 3.

SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

SAPIRO Gisèle, « La raison littéraire : le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1996, vol. 111, n° 1, p. 3-35.

SOFIO Séverine, « *L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !* »: construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848), Thèse de doctorat, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, France, 2009.

VIALA Alain, « Posture », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (ed), *Le lexique socius* [en ligne]. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>, consulté le 24 mai 2017.

I.3. Autodidaxie, vocation et éducation artistique

BÉZILLE-LESQUOY Hélène, *L'autodidacte : entre pratiques et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BOUJU Marie-Cécile, *L'École Estienne, 1889-1949*, Mémoire de maîtrise, Paris Diderot, Paris 7 1998.

LAURENT Stéphane, *Les arts appliqués en France : genèse d'un enseignement*, Paris, Éd. du CTHS, 1999.

LAURENT Stéphane, *L'art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998.

LEBEN Ernst Ulrich, ENFERT Renaud d' et FROISSART-PEZONE Rossella, *Journal de l'ENSAD, ISSN 1772-9076. Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004.

MAUGER Gérard, POLIAK Claude F. et PUDAL Bernard (eds.), *Histoires de lecteurs*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant, 2010.

MEIZOZ Jérôme, *Le gueux philosophe: Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Éd. Antipodes, 2003.

POLIAK, Claude, *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan, 1992.

SAPIRO Gisèle, « "Je n'ai jamais appris à écrire" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juillet 2007, n° 168, p. 12-33.

SAPIRO Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juillet 2007, n° 168, p. 4-11.

SOFIO Séverine, « La vocation comme subversion », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juillet 2007, n° 168, p. 34-49.

II. Les trajectoires collectives

II.1. Approche générationnelle

ATTIAS-DONFUT Claudine, *Sociologie des générations: l'empreinte du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

ATTIAS-DONFUT Claudine, DAVEAU Philippe et BAILLAUQUÈS Simone, « Génération », *Recherche & Formation*, 2004, vol. 45, p. 101-113.

BLAVIER Pierre, « La notion de génération en histoire », *Regards croisés sur l'économie*, mai 2010, n° 7, p. 44-46.

KESSLER Denis et MASSON André, *Cycles de vie et générations*, Paris, Économica, 1985.

MANNHEIM Karl, *Le problème des générations*, traduit par Nia Perivolaropoulou, Paris, Nathan, 1990.

PAGIS Julie, *Mai 68, un pavé dans leur histoire: événements et socialisation politique*, Paris, SciencesPo, Les Presses, 2014.

SIRINELLI Jean-François, « Génération et histoire politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1989, vol. 22, n° 1, p. 67-80.

II.2. Approche biographique, enquêtes et entretiens

BLANCHET Alain et GOTMAN Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, 2e éd. refondue., Paris, A. Colin, 2007.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 69-72.

DEMAZIÈRE Didier, « À qui peut-on se fier ? Les sociologues et la parole des interviewés », *Langage et société*, mars 2007, n° 121-122, p. 85-100.

HEINICH Nathalie, « Pour en finir avec l' "illusion biographique" », *L'Homme*, novembre 2010, n° 195-196, n° 3, p. 421-430.

MÜLLER Bertrand, « Archives orales et entretiens ethnographiques. Un débat entre Florence Descamps et Florence Weber, animé par Bertrand Müller », *Genèses*, 2006, n° 1, p. 93-109.

PASSERON Jean-Claude, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, 1990, vol. 31, n° 1, p. 3-22.

POLLAK Michael, VEILLON Dominique, VOLDMAN Danièle et RIOUX Jean-Pierre (eds.), « Questions à l'histoire orale : table ronde du 20 juin 1986 », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent* n° 4, 1987.

POLLAK Michael, *L'Expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Éd. Points, 2014.

POLLAK Michael, *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Paris, Métailié, 1993.

POLLAK Michael et HEINICH Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 3-29.

SINGLY François de, *Le questionnaire*, 3e éd. remaniée., Paris, A. Colin, 2012.

SAINT-AMAND Denis et VRYDAGHS David, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, juin 2008, n° 3.

WALLENBORN Hélène, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire : le témoignage à l'aube du XXIe siècle*, Loverval, Éd. Labor, 2006.

II.3 Analyse quantitative

AZAM Martine et FEDERICO Ainhoa de, « Sociologie de l'art et analyse des réseaux sociaux », *Sociologie de l'Art*, juin 2016, *OPuS* 25 & 26, n° 1, p. 13-36.

BLOCH Marc, « Le salaire et les fluctuations économiques à longue période », *Revue Historique*, 1934, vol. 173, n° 1, p. 1-31.

DEDIEU Jean Pierre et CHAPARRO Álvaro, « De la base au réseau. L'apport des bases de données à l'étude des réseaux », *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, février 2013, n° 12.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice (ed), *L'art et la mesure ; histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Éd. de la rue d'Ulm, 2010.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « L'histoire de l'art et le quantitatif », *Histoire & mesure*, 31 décembre 2008, *xxiii*, n° 2, p. 3-34.

LAZEGA Emmanuel, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2014.

LAZEGA EMMANUEL, « Analyse de réseaux et sociologie des organisations », *Revue française de sociologie*, 1994, vol. 35, n° 2, p. 293-320.

LEMERCIER Claire, « Analyse de réseaux et histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2005, n° 52, n° 2, p. 88-112.

LEMERCIER Claire et PICARD Emmanuelle, « Quelle approche prosopographique ? », 24 septembre 2010.

LEMERCIER Claire et ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2007.

SAPIRO Gisèle, « Mesure du littéraire », *Histoire & mesure*, décembre 2008, vol. 23, n° 2, p. 35-68.

SOFIO Séverine, « Méthodes quantitatives et terrain historique : quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIX^e siècle ? », *Sociologie de l'Art*, 2006, OPuS 9 & 10, n° 2, p. 47-67.

III. Études culturelles : approches disciplinaires

BAETENS Jan, « Une nouvelle définition de la “culture”. Oublier Arnold ? », *Recherches en Communication*, mars 2009, n° 31, p. 13-36.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

BOURDIEU Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éd, 2005.

CHAUVIN Pierre-Marie, « La sociologie des réputations », *Communications*, 13 novembre 2013, n° 93, p. 131-145.

LAHIRE Bernard, *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006.

MAIGRET Éric et MACÉ Éric, *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin : INA, 2005.

MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008.

NOIRIEL Gérard, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2006.

ORY Pascal, « Qu'est-ce que l'histoire culturelle ? » dans *Université de tous les savoirs. L'histoire, la sociologie et l'anthropologie*, Paris, Odile Jacob, 2002, vol.2, p. 93-106.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

IV. Histoire sociale et culturelle des Trente Glorieuses

IV.1 Généralités et outils de travail

MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François et VALLOTTON François (eds.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François et BLANDIN Claire, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

FOURASTIÉ Jean, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, éd. rev. et mise à jour, Paris, Fayard, 1979.

KALIFA Dominique, *La culture de masse*, Paris, La Découverte, 2001.

LEJEUNE Dominique, *La France des Trente Glorieuses : 1945-1974*, Paris, A. Colin, 2015.

MENDRAS Henri, *La Seconde révolution française : 1965-1984*, Paris, Gallimard, 1988.

ORY Pascal, *L'Entre-deux-mai: histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France: le vingtième siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2005.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

SIRINELLI Jean-François, *Les vingt décisives, 1965-1985: le passé proche de notre avenir*, Paris, Pluriel, 2012.

SIRINELLI JEAN-FRANÇOIS, « La France des sixties revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, décembre 2005, n° 69, p. 111-124.

IV.2. Contexte social et économique

IV.2.1. Contexte social et économique belge

BARJOT Dominique (ed.), *Industrialisation et sociétés en Europe occidentale: du début des années 1880 à la fin des années 1960 : France, Allemagne-RFA, Italie, Royaume-Uni et Benelux*, Paris, CNED : SEDES, 1997.

CHLEPNER Ben Serge, *Cent ans d'histoire sociale en Belgique*, Bruxelles, Éd. de l'Institut libre de sociologie Solvay, 1956.

JAUMAIN Serge, *Industrialisation et sociétés: 1830-1970 : la Belgique*, Paris, Ellipses, 1998.

MOLS R. P., « Où en est la population belge ? », *Population*, 1972, vol. 27, n° 6, p. 985-999.

VANELDEREN Francis, *La Wallonie: le pays et les hommes*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1975.

VANTHEMSCHE Guy, *La sécurité sociale : les origines du système belge : le présent face à son passé*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1994.

V J., « Le recensement belge du 31 décembre 1947 », *Population*, 1951, vol. 6, n° 3, p. 519-521.

IV.2.2. Contexte social et économique français

« Évolution de la population active en France depuis cent ans d'après les dénombrements quinquennaux », *Études et conjoncture - Union française / Économie française*, 1953, vol. 8, n° 3, p. 230-288.

BONIN Hubert, *Histoire économique de la France depuis 1880*, Paris, Masson, 1988.

BRODER Albert, *Histoire économique de la France au XX^e siècle, 1914-1997*, Gap, Éd. Ophrys, 1998.

CASTEL Robert, *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Fayard, 1995.

DAL Gilles, *La sécurité sociale à ses débuts : réactions suscitées, arguments échangés : aux sources du conflit social*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DEBRAND Thierry et PRIVAT Anne-Gisèle, « L'évolution des carrières salariales au cours des cinquante dernières années », *Retraite et société*, n° 36, n° 2, p. 188-201.

DESROSIÈRES Alain et THÉVENOT Laurent, *Les catégories socioprofessionnelles*, 5e éd., Paris, La Découverte, 2002.

DEWERPE Alain, *Le monde du travail en France: 1800-1950*, Paris, A. Colin, 1998.

GARDEY Delphine, *La dactylographe et l'expéditionnaire: histoire des employés de bureau, 1890-1930*, Paris, Belin, 2001.

GUILLAUME Pierre, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, Paris, Masson, 1993.

INSTITUT DE FRANCE, *La documentation française*, Paris, Secrétariat général du Gouvernement (impr. de G. Lang), 1958.

INSTITUT NATIONAL DE LA STATISTIQUE ET LE RECENSEMENT DE 1954, *La documentation française*, Paris, Secrétariat général du Gouvernement (impr. de G. Lang), 1954.

MARCHAND Olivier, THÉLOT Claude et BAYET Alain, *Le travail en France, 1800-2000*, Paris, Nathan, 1997.

MAURETTE Fernand, « La population de la France au début du XX^e siècle », *Annales de Géographie*, 1909, vol. 18, n° 98, p. 125-140.

MOURIAUX René, *Le syndicalisme en France depuis 1945*, 4^e éd., Paris, La Découverte, 2013.

RUHLMANN Jean, *Ni bourgeois, ni prolétaires : la défense des classes moyennes en France au XX^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2001.

IV.2.3. Immigration et rayonnement international

BLANC-CHALÉARD Marie-Claude, *Histoire de l'immigration*, Paris, La Découverte, 2001.

COHEN Évelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016.

DREYFUS-ARMAND Geneviève, *L'exil des républicains espagnols en France: de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999.

FERNÁNDEZ Maria José, *Émigrer sous Franco: Politiques publiques et stratégies individuelles dans l'émigration espagnole vers l'Argentine et vers la France (1945-1965)*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot – Paris 7, 2004.

KASPI André et MARÈS Antoine (eds.), *Le Paris des étrangers : depuis un siècle*, Paris, Impr. nationale, 1989.

HERMET Guy, *Les Espagnols en France: immigration et culture*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1967.

ORY Pascal, *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, R. Laffont, 2013.

PANCIERA Silvana et DUCOLI Bruno, « Immigration et marché du travail en Belgique : fonctions structurelles et fluctuations quantitatives de l'immigration en Belgique – période 1945-1975 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, novembre 2014, n° 709-710, p. 1-37.

IV.3. Contexte politique et production culturelle

BANTIGNY Ludivine, *Le plus bel âge ? : jeunes et jeunesses en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007.

BANTIGNY Ludivine et JABLONKA Ivan (eds), *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

DÉTREZ Christine et PILUSO Claire, *La culture scientifique, une culture au masculin ?*, s.l., Ministère de la Culture – DEPS, 2014.

GERVEREAU Laurent, RIOUX Jean-Pierre et STORA Benjamin (eds.), *La France en guerre d'Algérie : novembre 1954-juillet 1962*, Nanterre, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1992.

OCTOBRE Sylvie, DÉTREZ Christine, MERCKLÉ Pierre et BERTHOMIER Nathalie, « Dis-moi qui tu es, je te dirai ce que tu fais. La part du genre et de l'origine sociale dans le choix des loisirs », *Questions de culture*, septembre 2014, p. 99-152.

PROVENZANO François et SINDACO Sarah (eds.), *La fabrique du Français moyen : productions culturelles et imaginaire social dans la France gaullienne (1958-1981)*, Bruxelles, LE CRI : CIEL-ULB-ULg, 2009.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Paris, Éd. Complexe, 1991.

SINDACO Sarah, « Mai 68, les avatars d'une posture générationnelle », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, janvier 2011, n° 8.

STORA Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005.

WOLF Nelly (ed.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981): littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

IV.4. Politiques éducatives et culturelles en France et en Belgique

IV.4.1. Politiques éducatives et culturelles en Belgique

GENARD Jean-Louis, « Cultures urbaines et politiques culturelles », *Sociologies, Diversification artistique et politiques culturelles*, mars 2014 [en ligne]. URL : <http://sociologies.revues.org/4575>, consulté le 27 novembre 2017.

GENARD Jean-Louis, « Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique : fondements, enjeux et défis », dans Saint-Pierre D. & C. Audet (ed.), *Tendances et défis des politiques culturelles. Cas nationaux en perspective*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 179-218.

GROOTAERS Dominique, « Politiques de démocratisation scolaire au fil du 20^e siècle, grandes étapes et chemin de traverse », *Journal de l'alpha*, 2009, n° 167-168, p. 40-47.

GROOTAERS Dominique, « L'enseignement technique et professionnel masculin en Belgique : Aux sources d'une identité », *Revue des sciences de l'éducation*, 1995, vol 21, n° 4, p. 755-780.

ROMAINVILLE Céline, « Les dissonances entre démocratisation et démocratie culturelle dans le droit des Centres culturels », *Droit et société*, avril 2016, n° 92, p. 53-73.

ROMAINVILLE Céline, « Démocratie culturelle et démocratisation de la culture », *Repères : revues de l'observatoire des politiques culturelles*, juin 2014, vol 4-5, p. 1-36.

IV.4.2. Politiques éducatives et culturelles en France

AUDIGIER François, « L'éducation civique dans l'enseignement secondaire », *L'école du citoyen*, 1999, IREGH, n° 7, p. 1-21.

BALUTEAU François, *Les savoirs au collège : discours officiels et discours critiques sur la pédagogie du secondaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

BISHOP Marie-France, « Éclairage historique sur une discipline plurielle », *Le français aujourd'hui*, 16 avril 2010, n° 168, p. 11-22.

BELLAVANCE Guy, SANTERRE Lise et BOIVIN Micheline (eds.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC, 2000.

ENFERT D' Renaud et KAHN Pierre, *Le temps des réformes : disciplines scolaires et politiques éducatives sous la Cinquième République, les années 1960*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.

ENFERT D' Renaud et KAHN Pierre, *En attendant la réforme : disciplines scolaires et politiques éducatives sous la Quatrième République*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2010.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 1999, rééd. 2012.

GARCIA Patrick et LEDUC Jean, *L'enseignement de l'Histoire en France*, Paris, A. Colin, 2016.

MALRAUX André, *Le musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

MARTIN Laurent, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », *Territoires contemporains*, 2013, n° 5.

POIRRIER Philippe, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, 2e éd., Dijon, Université de Bourgogne Bibliest, 1998.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Pluriel, 2011.

VENNIN Léo, « Historiciser les pratiques pédagogiques d'éducation populaire », *Agora débats/jeunesses*, juin 2017, n° 76, p. 65-78.

WARESQUIEL Emmanuel (ed.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse CNRS éd, 2001.

V. Les dessinateurs, le journalisme et l'édition

V.1. Presse illustrée : généralités et monographies

ALMEIDA Fabrice d' et DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France: de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010.

BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (eds.), *Histoire générale de la presse française, 5 : De 1958 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (eds.), *Histoire générale de la presse française, 4 : De 1940 à 1958*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

CHARON Jean-Marie, « Lire et grandir en s'amusant, ou la grande aventure de la presse des jeunes », *Ela. Études de linguistique appliquée*, juin 2003, vol. 130, n° 2, p. 223-236.

CHRISTIN Pierre, GAUMER Patrick et MÉZIÈRES Jean-Claude, « Pilote ou la naissance d'un art ? », *Le journal de l'école de Paris du management*, juillet 2011, n° 90, n° 4, p. 23-29.

COUSTIN François de, « Grandeur et décadence de la presse de bande dessinée : Les cas de *Tintin* et *Pilote*. », *Médiaspouvoirs*, 1992, p. 154-163.

CRÉPIN Thierry, HACHE-BISSETTE Françoise et MÉDIATHÈQUE (eds.), *Les presses enfantines chrétiennes au xx^e siècle [actes du colloque d'Arras, décembre 2004]*, Arras, Artois presses université, 2008.

DAYEZ Hugues, *Le duel « Tintin »- « Spirou » : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles; Paris, L. Pire les Éd. Contemporaines, 1997.

DENNI Michel, « Mireille, premier partie », BDZoom, avril 2015, [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/85937/patrimoine/mireille-un-hebdomadaire-pour-le-lectorat-juvenile-feminin%E2%80%A6-quatrieme-et-derniere-partie/>, consulté le 14/03/2017.

DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, *Histoire de la presse en France : xx^e-xxi^e siècles*, Paris, A. Colin, 2016.

FILIPPINI Henri, « French soap », janvier 2015 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/82844/patrimoine/french-soap-premiere-partie-les-bandes-anglo-saxonnes/>, consulté le 19/08/2017.

GAUMER Patrick et VIDAL Guy, *Les années « Pilote »: 1959-1989*, Paris, Dargaud, 1996.

MAZURIER Stéphane, *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de « Charlie Hebdo », 1969-1982*, Paris, Buchet Chastel, 2009.

MEDIONI Richard, « Mon camarade », « Vaillant », « Pif gadget »... *l'histoire complète : 1901-1994 ; les journaux pour enfants de la mouvance communiste et leurs BD exceptionnelles*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant collector, 2012.

ORY Pascal, *Le petit nazi illustré: vie et survie du Téméraire (1943-1944)*, Paris, Nautilus, 2002.

PISSAVY-YVERNAULT Christelle et PISSAVY-YVERNAULT Bertrand, *La véritable histoire de Spirou, 1937-1946*, Marcinelle, Dupuis, 2013.

V.2. Le livre illustré et l'album : généralités et monographies

« *Suzette* » et les autres : *un demi-siècle de journaux pour la jeunesse [exposition]*, 15 septembre-27 octobre 2001, Médiathèque du Pontiffroy, Metz, Paris, Fédération française de coopération entre bibliothèques, 2001.

Sans nom, « L'édition pour la jeunesse, années 1965-1975 », [en ligne]. URL : <http://education.francetv.fr/matiere/francais/article/l-edition-pour-la-jeunesse-annees-1965-1975>, consulté le 17/08/2017.

BOULAIRE Cécile, *Les « Petits livres d'or » : des albums pour enfants dans la France de la guerre froide*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016.

BRANCHU Jacques, NIÈVRE et AMIS DU PÈRE CASTOR (eds.), *Paul Faucher (1898-1967) : un Nivernais inventeur de l'album moderne, actes du colloque de Pouques-les-Eaux, 20 et 21 novembre 1998*, Nevers, Conseil général de la Nièvre, 1999.

CHAPON, François, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

CLAVERIE, Jean, *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, Gallimard, 1984.

FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel, MELLOTT Jean-Dominique et SCHUWER Philippe (eds.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2005.

GOURÉVITCH Jean-Paul, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, Éd. Alternatives, 1994.

LESAGE Sylvain, *La bande dessinée du feuilleton à l'album*, Tours, PUF, 2018, à paraître.

LESAGE Sylvain, *L'effet codex: quand la bande dessinée gagne le livre : l'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, Thèse de Doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2014.

LESAGE Sylvain, « L'édition sans éditeurs? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 » dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (eds.), *La bande dessinée en dissidence : alternative, indépendance, auto-édition : actes du colloque de Liège de novembre 2011*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 137-150.

LESAGE Sylvain, « Collection », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvieart2.0* [en ligne], <http://neuvieart.citebd.org/spip.php?article877>, consulté le 20 mai 2017.

PIQUARD Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2004.

RENONCIAT Annie, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931): années-charnières, années pionnières*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1998.

VIVET Jean-Pierre, *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983, vol. 4.

V.3. Journalistes, auteurs et dessinateurs de presse : définition, juridiction et organisation

ASSOCIATION DES JOURNALISTES PROFESSIONNELS, Loi relative au titre du journaliste professionnel, 30/12/1963, [en ligne]. URL : <http://www.ajp.be/documents/loi.php>, consulté le 28/06/2017.

COMMISSION DE LA CARTE D'IDENTITÉ DES JOURNALISTES PROFESSIONNELS, *Annuaire des journalistes professionnels de France et des départements d'outre-mer*, Paris, Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, 27, rue du Mont-Thabor (Impr. Municipale), 1966.

DELPORTE Christian, *Les journalistes en France, 1880-1950 : naissance et construction d'une profession*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

DELPORTE Christian, *Les crayons de la propagande*, Paris, CNRS Ed, 1993.

DELPORTE Christian, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 35, n° 1, p. 29-41.

DELPORTE Christian, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, Thèse d'État, France, 1991.

DUPUY Camille, *Journalistes, des salariés comme les autres ? : représenter, participer, mobiliser*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

DUPUY Camille, « Définir l'activité journalistique – Le travail juridique d'évaluation de l'exercice de la profession », *Sur le journalisme*, 2013, vol. 2, n° 2.

KAENEL Philippe, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.

RUELLAN Denis, « Expansion ou dilution du journalisme ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, octobre 2014, n° 1, p. 77-86.

RUELLAN Denis, *Le professionnalisme du flou : identité et savoir-faire des journalistes français*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993.

SAPIRO Gisèle et GOBILLE Boris, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? », *Le Mouvement Social*, n° 214, n° 1, p. 113-139.

THÉRENTY Marie-Ève, « Les “boutiques d'esprit” » : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 16 novembre 2010, vol. 110, n° 3, p. 589-604.

V.4. La loi de 1949 sur les publications pour la jeunesse

CRÉPIN Thierry, « *Haro sur le gangster !* » : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954, Paris, CNRS éd, 2001.

CRÉPIN Thierry et CRÉTOIS Anne, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) », *Quaderni*, 2001, vol. 44, n° 1, p. 73-88.

CRÉPIN Thierry et GROENSTEEN Thierry, « *On tue à chaque page !* » : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, Paris, Éditions du Temps : Musée de la bande dessinée, 1999.

MARTIN Laurent, « La vraie chasse aux sorcières : comics et bande dessinée entre censure, répression et autocensure en France, aux États-Unis et en Grande-Bretagne au tournant des années 1950 », *La matière et l'esprit*, avril 2013, p. 75-94.

ORY Pascal, « Mickey Go Home! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, n° 4, p. 77-88.

VI. Dessiner des bandes dessinées

VI.1. Généralités

BEATY Bart, *Comics versus art*, Toronto, Toronto University Press, 2012.

BERTHOU Benoît (ed.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information : OpenEdition Books, 2015.

BOLTANSKI LUC, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, N° 1, p. 37-59.

DUC, *L'Art de la BD, 2 : Du dessin à la couleur*, Grenoble, Glénat, 1983.

DUC, *L'Art de la BD : du scénario à la réalisation graphique, tout sur la création des bandes dessinées*, Grenoble, Glénat, 1981.

EVANS Christophe et GAUDET Françoise, *La lecture de bandes dessinées*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2015.

GABILLIET Jean-Paul, « “Âge d'or de la BD” et “golden age of comics” : comparaison des notions fondatrices de la bédépholie dans l'aire franco-belge et aux États-Unis (1961-2015) », *Le Temps des médias*, 25 janvier 2017, n° 27, p. 139-151.

GABILLIET Jean-Paul, « Essai bibliographique », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, septembre 2010, n° 1.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, 2e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2011.

GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Paris ; Angoulême, Skira-Flammarion, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée : mode d'emploi*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2008.

GROENSTEEN Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006.

GUILBERT Xavier, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités. Études de culture graphique*, juillet 2011

HATFIELD Charles, « Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, juin 2010, n° 1.

MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo, *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, A. Colin : INA éd, 2012.

ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, VENAYRE Sylvain, GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier et PEETERS Benoît, *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

SMOLDEREN Thierry, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Paris, les Impressions nouvelles, 2009.

VI.2 Les acteurs de la bande dessinée : auteurs, éditeurs, bédéphiles

BAUDRY Julien, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », *Comicalités. Études de culture graphique*, février 2012 [en ligne]. URL : <https://comicalites.revues.org/578>, consulté le 10/05/2017.

CARACO Benjamin, *Éditer autrement la bande dessinée : histoire de l'association de 1990 à 2011*, Thèse de doctorat en histoire contemporaine, Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2017.

CORNUAUD Sébastien (ed.), *Métier et statut de l'auteur de bande dessinée. Actes du colloque 30 novembre - 1er décembre 2002*, Angoulême, AdaBD, 2004 [en ligne]. URL : www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf, consulté le 30/08/2017

COUPERIE Pierre, FRANÇOIS Édouard, HORN Maurice et DESTEFANIS PROTO, *Bande dessinée et figuration narrative, histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Musée des arts décoratifs... Paris. [7 avril-5 juin 1967], Paris, Musée des arts décoratifs, 1967.

CRÉPIN Thierry, « Le Grand Prix de l'image française, une existence éphémère », *Comicalités. Études de culture graphique*, mai 2011.

DEMANGE Julie, *Émergence et développement du mouvement bédéphile français dans les années 1960-1970*, Thèse de doctorat en histoire contemporaine, Paris I, Panthéon-Sorbonne, en cours.

EGBD (coll.), « Enquête auteurs 2016 : Résultats statistiques », *Site internet des États généraux de la bande dessinée* [en ligne]. URL: <http://www.etatsgenerauxbd.org/etat-des-lieux/enquete-auteurs/>, consulté le 30/08/2017.

GABILLIET Jean-Paul, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du Temps, 2004.

LECIGNE Bruno, *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Éd. Magic Strip, 1983.

NOCERINO Pierre, *Personnalisation et mutualisation des souffrances au travail. Le cas des auteurs de bandes dessinées en Île-de-France et à Bruxelles*, Thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS, en cours.

PARISI Morgane, *Le processus créatif : un regard anthropologique. Les modes de coopération en œuvre dans le processus créatif chez les auteurs de bandes dessinées d'Angoulême*, Mémoire de maîtrise, Bordeaux II, Bordeaux, 2010.

PIETTE Jacques-Erick, « L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique », *Sociologie de l'Art*, mai 2015, OPuS 23 & 24, n° 1, p. 111-128.

RATIER Gilles (ed.), « 2015 : l'année de la rationalisation », *Bilan de l'ACBD*, janvier 2016 [en ligne]. URL : <http://www.acbd.fr/category/les-bilans-de-l-acbd/>, consulté le 30/08/2017 ; Guilbert Xavier, *Numérologie - Edition 2014*, Du9 - Editions H, 2014.

RATIER Gilles, *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du xx^e siècle racontée par les scénaristes*, Montrouge, PLG, 2002.

SEVEAU Vincent, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle: une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, Thèse de doctorat, École doctorale 60, Territoires, Temps, Sociétés et Développement, Montpellier, France, 2013.

VI.3. Les relations franco-belges et l'influence états-unienne

ATALLAH MARC ET BOILLAT ALAIN (EDS.), *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion, Infolio, 2016.

BAETENS Jan, « North and South in Belgian Comics », *European Comic Art*, juin 2008, n° 2, p. 111-126.

BAETENS Jan, « Vue de Belgique francophone, la bande dessinée flamande n'est pas une... bande dessinée », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, mai 2007, n° 30, p. 117-121.

DOZO Björn-Olav et PREYAT Fabrice, « La bande dessinée francophone belge au présent », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, juin 2010, n° 36-37, p. 9-42.

DEAN John et GABILLIET Jean-Paul (eds.), *European readings of American popular culture*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1996.

LABARRE Nicolas, « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal hurlant* », Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

POTTER de Céline, *L'art belge en France durant l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Lille 3, Université libre de Bruxelles, en cours.

VI.4. Femmes et bande dessinée

CIMENT Gilles, *Femmes dans la bande dessinée* [en ligne], http://bbf.enssib.fr/matieres-a-penser/femmes-dans-la-bande-dessinee_67374, 1 janvier 2017, consulté le 16 mars 2017.

FALARDEAU Mira, *Femmes et humour*, Québec, Presses de l'université de Laval, 2014.

KOHN Jessica, « Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s: Making Them Invisible », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 19 décembre 2016, n° 6.

PILLOY Annie, *Les compagnes des héros de BD: des femmes et des bulles*, Paris, L'Harmattan, 1994.

RATIER Gilles, « Les femmes dans la bande dessinée francophone », Bdzoom, janvier 2017, [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/110202/patrimoine/les-femmes-dans-la-bande-dessinee-europeenne-francophone%e2%80%a6/>, consulté le 22/03/2017.

REYNS-CHIKUMA Chris, « De Bécassine à Yoko Tsuno : entre stéréotypes, oublis et renaissance. Réflexions sur les personnages féminins et leurs auteur(e)s en bande dessinée », *Alternative francophone*, février 2016, n° 9, p. 155-170.

VI.6. Études spécifiques

AESCHIMAN Éric et NICOPY, *La Révolution Pilote*, Paris, Dargaud, 2015.

BAUDRY Julien, « Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres », *Le Temps des médias*, 18 décembre 2013, n° 21, p. 35-52.

CAPART Philippe, NAGANT Paul et DEJASSE Erwin, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, Angoulême, Éd. de l'An 2, 2005.

DELISLE Philippe, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ? Années 1930-années 1980*, Paris, Karthala, 2010.

DÉTREZ Christine et VANHÉE Olivier, *Les mangados: lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 2012.

FRANCART Roland, *La BD chrétienne*, Paris, Cerf Fides, 1994.

GROENSTEEN Thierry, « Neuvième Art », in *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* [en ligne]. URL: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>, consulté le 23/06/2017.

KOHN Jessica, « La "vie militaire" de Cabu : du Bled à Hara-Kiri, Cabu et la guerre d'Algérie » dans Anne-Claire BONDON et Philipp Leu (eds.), *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, CHSC, 2016, p. 55-72.

MATLY Michel, « L'image de la Guerre civile espagnole dans la bande dessinée entre 1936 et 1975-II », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, juillet 2015, n° 15.

VII. Histoire du dessin et de l'image

VII.1. Études sur l'humour et les styles graphiques

BÉHAR Henri et CARASSOU Michel, *Dada : Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.

BERTHOU Benoît et DÜRRENMATT Jacques (eds.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2018, à paraître.

CHAMBAT-HOUILLOIN Marie-France et GIORDANO Corinne (eds.), *Grand écran, petit écran: comique télévisuel, comique filmique*, Paris, CORHUM, 2008.

CIMENT Gilles, « Couleur », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvièmeart2.0* [en ligne]. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article450>, consulté le 25/11/2017.

COHEN Nadja, *Les poètes modernes et le cinéma, 1910-1930*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

CORHUM. CONGRÈS, *L'humour d'expression française : acte du colloque international, Paris 27-30 juin 1988*, Nice, Zédéditions, 1990, 216.

GARRIC Henri, « L'engendrement du gag dans Gaston Lagaffe de Franquin » dans Garric, Henri (ed.), *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.

GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette littératures, 2006.

GROENSTEEN Thierry, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Angoulême, Skira-Flammarion Musée de la bande dessinée, 2010.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

LECOSTEY Isolde, *Formes et discours de l'humour noir contemporain (1980-2010) Roland Topor, Daniel Apruz, Jean-Pierre Martinet, Pierre Autin-Grenier et Frantz Bartelt*, Paris 10, Nanterre, en cours.

MELOT Michel, *L'Illustration : histoire d'un art*, Paris, Skira, 1984.

MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

PERNOUD Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Malakoff, France, Hazan, 2015.

ROUVIÈRE Nicolas, *Astérix ou La parodie des identités*, Paris, Flammarion, 2008.

SAUSVERD Antoine, « Trop feignants pour faire des dessins ? Le détournement de bande dessinée par les situationnistes », *L'Éprouvette*, 2007, n° 3, p. 128-179.

SHATTUCK Roger, *Au seuil de la 'pataphysique*, Paris, Collège de 'pataphysique, 1962.

VII.2. Transmettre par l'image

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957.

BAUDRY Julien, « L'affrontement des traditions de la science-fiction pour enfants dans la bande dessinée française d'après guerre », *Eidôlon*, décembre 2014, n° 111.

BOUCHARENC Myriam, « Crise de genres, genres de la crise dans les années 20. Autour du grand reportage », *Des supports aux genres en culture médiatique, Belphégor, revue en ligne*, décembre 2003, vol. 3, n° 1.

ELDIN Frédérique, *Les « récits historiques » dans les illustrés belges : Tintin et Spirou (1948 - 1958)*, Mémoire de maîtrise, Paris IV, Sorbonne, 1988.

JOUBERT Bernard, « Les reportages de Cabu », *9e Art*, janvier 2002, n° 7.

RANNOU Maël, *Le communisme par la bande : Transmission de l'idéologie communiste dans les bandes dessinées de Vaillant à Pif Gadget (1942-1969)*, Mémoire de Master 1 de Lettres Modernes, Université du Maine, 2014.

RENONCIAT Annie, *Voir, savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle*, CÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011.

RENONCIAT Annie (ed.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècles)*, Poitiers, La Licorne, 2007.

SAINT-MARTIN Isabelle, *Voir, savoir, croire : catéchismes et pédagogie par l'image au XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2003.

THÉRENTY Marie-Ève, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2007.

VANDERPELEN-DIAGRE Cécile, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu : la littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Éd. Complexe CEGES, 2004.

VIII. Dessinateurs : monographies, catalogues et autobiographies

BAUDRY Julien, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, Thèse de Doctorat, Université Paris Diderot, Paris 7, 2014.

BOCQUET José-Louis, *Goscinny et moi : témoignages*, Paris, Flammarion, 2007.

CABU, *Cabu passe aux aveux*, Paris, J.-C. Godefroy, 1990.

CABU, *Cabu, dessinateur pamphlétaire*, Poitiers, M. Fontaine, 1984.

CAEN Michel et STERNBERG Jacques (eds.), *Les Chefs-d'œuvre du dessin d'humour, rassemblés et présentés par Jacques Sternberg et Michel Caen*, Paris, Éditions Planète, 1968.

CAVANNA François, *Bête et méchant*, Paris, Librairie générale française, 1983.

CIMENT Gilles et GROENSTEEN Thierry, *100 cases de maîtres : un art graphique, la bande dessinée*, Paris, La Martinière, 2010.

DAUFRESNE Michelle, CHOTARD François-Julien et BUKIET Suzanne, *Entre les images et les mots*, Paris, l'Art à la page, 1994.

DEVAUX Alexandre, *Topor, voyageur du livre*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2017.

DIAMENT Jacques, « *Fluide glacial* », *Gotlib... et moi*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DUHÊME Jacqueline, *Une vie en crobards*, Paris, Gallimard, 2014.

DUHÊME Jacqueline, *Petite main chez Henri Matisse*, Paris, Gallimard jeunesse, 2009.

DUHÊME Jacqueline, *Line et les autres*, Paris, Gallimard, 1986.

- DUHÊME Jacqueline et NOIVILLE Florence, *Passion couleurs: entretiens avec Florence Noiville*, Paris, Gallimard jeunesse, 1998.
- FEUERHAHN Nelly, « Ungerer Jean Thomas dit Tomi (1931-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ungerer-jean-thomas-dit-tomi/>, consulté le 11 août 2017.
- FRANÇOIS Édouard, « À propos de Raymond Macherot », Bdzoom, septembre 2008 [en ligne]. URL : <http://www.bdzoom.com/5389/patrimoine/a-propos-de-raymond-macherot>, consulté le 05/03/2015.
- GAUMER Patrick, *Tibet: la fureur de rire*, Bruxelles, Éd. du Lombard, 2000.
- GODDIN Philippe et CUVELIER Paul, « Corentin » et les chemins du merveilleux: Paul Cuvelier et la bande dessinée, Bruxelles, Éd. du Lombard, 1984.
- GOSCINNY René, *Le Potache est servi. Dessins de Cabu*, Paris, Denoël, 1965.
- GOTLIB Marcel, *J'existe, je me suis rencontré*, Paris, Flammarion, 1993.
- GOTLIB et VERLANT Gilles, *Ma vie-en-vrac*, Paris, Flammarion, 2006.
- GROENSTEEN Thierry, « Hergé débiteur de Saint-Ogan », *Neuviemeart2.0* [en ligne], <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article883>, 1996, consulté le 17 octobre 2017.
- GUILLEN Philippe, *José Cabrero Arnal: de la République espagnole aux pages de Vaillant, la vie du créateur de Pif le chien*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2011.
- HOOG Anne Hélène, MARTIN Laurent, PRÉAUD Maxime, SALMONA Paul et MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME, *Les mondes de Gotlib*: Bruxelles, 2014.
- KOHN Jessica, *Saul Steinberg : un artiste entre deux eaux ?*, Mémoire de master, ENS de Lyon, Lyon, 2012.
- LA PINTIÈRE Maurice de, *Un chemin de déporté: des ténèbres à la lumière*, La Roche-sur-Yon, Centre vendéen de recherches historiques, 2005.
- LÉANDRI, Bruno *Nous nous sommes tant marrés : mes années « Hara-kiri » et « Fluide glacial »*, récit, Paris, Fluide glacial, 2015.
- LECARPENTIER Marc, *Enfances : entretien de Sempé avec Marc Lecarpentier*, Paris, Denoël : M. Gossieaux, 2011.
- LECARPENTIER Marc, *Sempé à New York*, Paris, Denoël : M. Gossieaux, 2009.
- MOUCHART Benoît et VAN HAMME Jean, *Michel Greg: dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999.
- ORY Pascal, *Goscinny (1926-1977): la liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007.
- PARISIS Jean-Marc, *Reiser*, Paris, B. Grasset, 1995.
- PEETERS Benoît, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, 2002.

PETIFAUX Dominique, « Pellos René (1900-1998) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/rene-pellos/>, consulté le 13 février 2015.

RATIER Gilles « Tibet (1ère partie), les brimades », Bdzoom, septembre 2010, BD Zoom [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/7183/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-tibet-1ere-partie-les-brimades/>, consulté le 04/03/2015.

RATIER Gilles, « Le réalisme chez Calvo », Bdzoom, mai 2011 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/8207/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-le-realisme-chez-calvo/>, consulté le 13/03/2017.

RATIER Gilles, « Raymond Poïvet (1ère partie) », Bdzoom, 16 octobre 2012 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/54303/patrimoine/raymond-poivet-1ere-partie/>, consulté le 03/03/2015.

RATIER Gilles, « Bob de Groot », Bdzoom, mars 2010 [en ligne]. URL : <http://bdzoom.com/6625/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-bob-de-groot/>, consulté le 10/10/2017.

SADOUL Numa, *Dessinateurs de presse: entretiens avec Cabu, Charb, Kroll, Luz, Pétillon, Siné, Willem et Wolinski*, Grenoble, Glénat, 2014.

SADOUL Numa, *Astérix & Cie : entretiens avec Uderzo*, Paris, Hachette, 2001.

SADOUL Numa, *Moëbius*, Tournai, Casterman, 1991.

SADOUL Numa, *Et Franquin créa la gaffe: entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Schlirf Book et Distri B.D., 1986.

SADOUL Numa, *Entretiens avec Hergé : Tintin et moi*, [Nouvelle éd., Paris, Casterman, 1982.

SADOUL Numa, *Gotlib...*, Paris, A. Michel, 1974.

SINÉ, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !, Volume 3*, Bruxelles, Casterman, 2004.

SINÉ, *Ma vie, mon œuvre, mon cul, Volume 2*, Bruxelles, Casterman, 2003.

SINÉ, *Ma vie, mon œuvre, mon cul !, Volume 1*, Bruxelles, Casterman, 2002.

SMITH Joel et FRAZIER Ian, *Steinberg at the New Yorker*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 2005.

SMITH Joel, SIMIC Charles et VASSAR COLLEGE. FRANCES LEHMAN LOEB ART CENTER, *Saul Steinberg: illuminations*, New Haven, Yale University Press, 2006.

SMOLDEREN Thierry, « La place de Rodolphe Töpffer : débat entre Thierry Groensteen et Thierry Smolderen », [en ligne]. URL <http://www.topfferiana.fr/2015/10/la-place-de-rodolphe-topffer-debat-entre-thierry-groensteen-et-thierry-smolderen/>, consulté le 25/08/2017.

TOPLISS Iain Edward, *The comic worlds of Peter Arno, William Steig, Charles Addams, and Saul Steinberg*, Baltimore, Etats-Unis, Johns Hopkins University Press, 2005.

VANDOOREN Philippe, *Franquin / Jijé*, Bruxelles, Niffle, 1960, réed, 2001.

ANNEXES

1. INFORMATIONS RÉCOLTÉES

Tableau 1. Périodiques dépouillés

Dans les années 1950-1960, la presse est le premier lieu de publication des dessinateurs-illustrateurs et c'est donc vers elle que nous nous sommes tournée. À l'intérieur des centaines de publications françaises et belges à notre disposition pendant la période étudiée, nous avons choisi de privilégier un type particulier de publications, les illustrés. Structurés par la bande dessinée et/ou le récit en images¹⁷⁸¹, ils sont un lieu privilégié voire évident de publication pour les dessinateurs-illustrateurs. Appelant à la polyvalence par la multiplicité de leurs rubriques, ils donnent également à lire directement les différentes pratiques du métier. Enfin, non contents d'être destinés à un large public et de permettre d'appréhender la massification des médias après-guerre, les illustrés sont le plus souvent destinés en priorité à l'enfance et à la jeunesse et permettent d'appréhender en contexte la naissance de la culture juvénile pendant les Trente Glorieuses.

Trente-deux illustrés ont finalement été sélectionnés : le choix de ceux-ci dépend en grande partie de leur tirage et/ ou de leur importance éditoriale, dans une tentative pour sortir du « canon élaboré depuis une cinquantaine d'années¹⁷⁸² » par l'histoire de la bande dessinée et qui sous-estime à la fois les publications massives et sérielles et celles qui laissent une part plus importante au dessin qu'à la bande dessinée. L'existence d'un dépouillement préalable sur le site « bandes dessinées oubliées » a permis d'ouvrir cette liste à des illustrés à l'existence moins pérenne mais qui ne firent pas moins partie du paysage éditorial des années concernées. Pour ne pas sous-estimer l'importance de la presse généraliste dans le développement de la profession de dessinateur-illustrateur, ce dépouillement a été complété par un sondage de quatre quotidiens proposant à la fois des bandes et des dessins de presse, à raison d'une semaine tous les ans pendant leur période de publication : *France-Soir* et *L'Humanité* en France ; *Le Soir* et *Le Peuple* en Belgique.

Ces périodiques ont été répartis selon une typologie établie empiriquement, à la fois à leur lecture et selon le paysage de la presse illustrée franco-belge après-guerre : les illustrés adultes, les illustrés belges, les illustrés catholiques français, les illustrés qui s'inspirent de leurs équivalents américains (et donc « américanisés »), et enfin les illustrés dits « modernes » qui cherchent à renouveler le type de dessins publiés et, par là, leurs publics.

1781 Thierry Crépin, « Haro sur le gangster ! », *op. cit.*, p. 13.

1782 Sylvain Lesage, *L'effet codex*, *op. cit.*, p. 33.

Revue	Éditeur	Années de dépouillement	Type	Nombre de participations relevées
Hara-Kiri	Éditions du Square	1960-1969	Adulte	66
Phénix : revue internationale de bande dessinée	Dargaud	1966-1968	Adulte	12
Zéro	Colportage	1953-1960	Adulte	22
V-Magazine	s.n	1944-1968	Adulte	58
			Total adulte	158
Spirou	Dupuis	1938-2015	Belge	247
Tintin (édition belge)	Le Lombard / Casterman	1946-1980	Belge	279
Tintin (édition française)	Le Lombard / Casterman	1948-1973	Belge	285
Line : journal des chics filles	Le Lombard / Casterman	1955-1963	Belge	56
Moustique	Dupuis	1945-1957	Belge	28
Annette	Éditions du Pont-Levis	1945	Belge	7
			Total belge	902
Pierrot puis Champion	Montsouris	1947-1960	Catholique	102
Cœurs Vaillants puis J2 Jeunes	Fleurus	1946-1970	Catholique	284
Bayard	La Bonne Presse	1946-1962	Catholique	107
Record	La Bonne Presse	1962-1976	Catholique	94
Paul et Mic	Société parisienne d'édition	1964-1965	Catholique	10
La Semaine de Suzette	Gautier-Languereau	1946-1960	Catholique	133
Bernadette puis Nade	La Bonne Presse	1948-1967	Catholique	181
Lisette	Montsouris	1946-1968	Catholique	209
Fillette	Société parisienne d'édition	1946-1963	Catholique	84
Fripounet et Marisette	Fleurus	1948-1968	Catholique	271
			Total catholique	1475
L'Astucieux	Éditions mondiales	1946-1948	Classique	4
L'Intrépide	Éditions mondiales	1948-1959	Classique	76

Hurrah ! Super Aventure	Éditions mondiales	1951-1962	Classique	55
Le Journal de Mickey	Opera Mundi	1952-2005	Classique	19
Tarzan	Éditions mondiales	1946-1953	Classique	12
O.K : l'hebdomadaire de la jeunesse	Société d'édition enfantine	1946-1949	Classique	26
Coq Hardi	Éditions Selpa	1944-1963	Classique	49
			Total classique	241
Pilote	Dargaud	1959-1973	Moderne	237
Vaillant : le jeune patriote ; le journal des jeunes le plus captivant	Éditions Vaillant	1945-1969	Moderne	223
Mireille : L'Intrépide	Éditions mondiales	1953-1962	Moderne	37
Héroïc-Albums	Esseo	1949-1956	Moderne	51
Chouchou	Éditions de presse et d'information	1964-1965	Moderne	16
			Total moderne	564
Total tous illustrés				3340

Tableau 2. Corpus des dessinateurs étudiés

Nous avons lu chacun des dessins publiés dans les trente-deux illustrés dépouillés sur l'ensemble de leur période de publication, afin d'en déchiffrer la signature. Nous avons ainsi relevé le nom de chaque dessinateur et dessinatrice participant à la publication. La démarche n'est toutefois pas exhaustive, d'abord parce que les signatures sont parfois illisibles ou absentes, ensuite parce que nous n'avons conservé que les participations à une publication sur trois ans minimum. Ce seuil permettait d'isoler les personnes qui, en raison de cette fréquence, semblaient en faire leur source principale de revenus. En revanche, même si un dessinateur usait d'un pseudonyme ou d'initiales ne nous permettant pas de retrouver son identité civile, nous l'avons conservé. Il s'agit donc moins d'un échantillon que d'un corpus, les dessinateurs ainsi regroupés n'ayant pas été sélectionnés au milieu d'une liste plus importante de manière représentative. S'est ainsi dessiné un corpus de 400 dessinateurs. L'ensemble de participations des dessinateurs aux périodiques dépouillés a été rassemblé et conservé en ligne, codées en langage SQL, sur la base de données du projet Symoghi. Furent exclus du corpus certains dessinateurs et dessinatrices qui, comme Philippe Druillet ou Jacqueline Duhême, commencent leur carrière directement dans les albums pour l'un, et dans des hebdomadaires adultes pour l'autre, et ne participent pas à des illustrés. De la même manière, le corpus ne permet pas

d'appréhender les dessinateurs publicitaires et affichistes qui n'ont jamais participé aux mondes de la presse ou de l'édition et qui obéissent donc à d'autres règles du marché.

Nom	Prénom	Pseudonyme	Genre	Année de naissance	Pays de naissance	Premier dessin publié connu
Hopf	Sonja		F	1940	Allemagne	1962
Monzon	Ramon Catalunya		M	1929	Andorre	1951
Aidans	Edouard	Joke	M	1930	Belgique	1946
André	Suzanne		F	1909	Belgique	1929
Angenot	Jo	Anjo	M	NR	Belgique	NR
Béghin	Jean-Luc		M	1939	Belgique	1960
Berckmans	Arthur	Berck	M	1929	Belgique	1948
Bertrand	Francis	Francis	M	1937	Belgique	1957
Bevere de	Maurice	Morris	M	1923	Belgique	1945
Bissot	Noël		M	1916	Belgique	1955
Brouyère	Jean-Marie		M	1943	Belgique	1965
Chazelle	Albert		M	NR	Belgique	NR
Copuse	Roger	Hubuc	M	1927	Belgique	1961
Craenhals	François		M	1926	Belgique	1941
Culliford	Pierre	Peyo	M	1928	Belgique	1946
Custem	William Van	William Vance	M	1935	Belgique	1962
Cuvelier	Paul		M	1923	Belgique	1945
Degotte	Charles		M	1933	Belgique	1960
Deliège	Paul		M	1931	Belgique	1955
Denayer	Christian		M	1945	Belgique	1962
Denis	Marcel		M	1923	Belgique	1940
Dineur	Fernand		M	1904	Belgique	1938
Dupanloup	Luc	Dupa	M	1945	Belgique	1964
Foerster	Nadine	Forster	F	1931	Belgique	1951
Follet	René	Ref	M	1931	Belgique	1945
Folon	Jean-Michel		M	1934	Belgique	1960
Forton	Gerald		M	1931	Belgique	1950
Franquin	André		M	1924	Belgique	1945
Fromenteau	Albert		M	1916	Belgique	1938
Funcken	Fred		M	1921	Belgique	1939
Geldhof	Jacques Henri Jules	Herbert	M	1929	Belgique	1956

Gennaux	Serge		M	1938	Belgique	1956
Ghion	Henri	Géri	M	1934	Belgique	1950
Gieter	Lucien de	Degui	M	1932	Belgique	1961
Gillain	Joseph	Jijé	M	1914	Belgique	1935
Godard	Christian	Christo	M	1923	Belgique	1946
Goossens	Roland	Gos	M	1937	Belgique	1961
Groot	Robert André de	Bob	M	1941	Belgique	1960
Henrotin	Daniel	Dany	M	1943	Belgique	1964
Herman	François- Joseph		M	1931	Belgique	1949
Hubinon	Victor	Victor Hughes	M	1924	Belgique	1946
Huens	Jean-Léon	Husy	M	1921	Belgique	1947
Huppen	Hermann		M	1938	Belgique	1963
Jacobs	Edgar Félix Pierre		M	1904	Belgique	1941
Jamin	Paul	Alfred Gérard	M	1911	Belgique	1930
Jarry	Charles	Shannon	M	1942	Belgique	1963
Kosc	Pierre	P. Leika	M	1934	Belgique	1955
Lambert	Hubert	Hachel	M	1945	Belgique	1965
Lambillotte	Willy	Lambil	M	1936	Belgique	1952
Laudy	Jacques		M	1907	Belgique	1940
Leloup	Roger		M	1933	Belgique	1950
Lemaire	Gérard	Gelem	M	1946	Belgique	1967
Loeckx	Joseph Franz Hedwig	Jo-el-Azara	M	1937	Belgique	1953
Macherot	Raymond	Zara	M	1924	Belgique	1948
Maesmaker	Jean de	Jidéhem	M	1935	Belgique	1954
Maezelle	Luc	Mazel	M	1931	Belgique	1961
Maltaite	Willy	Will	M	1927	Belgique	1947
Mariette	Jean	Mittéï	M	1932	Belgique	1955
Mayeu	Max	Sirius	M	1911	Belgique	1938
Mestag	Marc	Cram	M	1938	Belgique	1966
Michel	Jacques	Jamic	M	1933	Belgique	1954
Moniquet	Marcel		M	1896	Belgique	1939
Moor	Robert de	Bob de Moor	M	1925	Belgique	1945
Paape	Edouard	Eddy Paape	M	1920	Belgique	1945
Panis	Armand	Sinap	M	1907	Belgique	1930
Peellaert	Guy		M	1934	Belgique	1961

Piérard	Denis	Lagas	M	1941	Belgique	1962
Piroton	Arthur		M	1931	Belgique	1950
Ploegaerts	Eddy	Prosper Ploeg	M	1935	Belgique	1959
Ramboux	Paul	Sidney/Kovak	M	1932	Belgique	1958
Raymond	Antoine	Vicq	M	1936	Belgique	1955
Regnier	Michel Louis Albert	Greg	M	1931	Belgique	1948
Remacle	Marcel	Ted Smedley	M	1926	Belgique	1944
Rémi	Georges Prosper	Hergé	M	1907	Belgique	1925
Reymaeker	Hugo de	Hurey/Fonske	M	1937	Belgique	1959
Roba	Jean		M	1930	Belgique	1957
Ryssack	Eduardus		M	1928	Belgique	1953
Salvérius	Louis	Salvé	M	1935	Belgique	1955
Schorils	Liliane		F	1927	Belgique	1950
Seron	Pierre	Foal	M	1942	Belgique	1962
Tacq	Michel	Mitacq	M	1927	Belgique	1944
Tillieux	Maurice		M	1921	Belgique	1936
Timmermans	Gommaar	GoT	M	1930	Belgique	1962
Torton	Jean	Jéronaton	M	1942	Belgique	1962
Vandenwou ver	Fernand	Fédor	M	NR	Belgique	NR
Vandersteen	Willebrord	Willy Vandersteen	M	1913	Belgique	1939
Verlinden	Hubert	Verli	M	1920	Belgique	1962
Walravens	Jean-Paul	Picha	M	1942	Belgique	1960
Walthéry	François	Pop's	M	1946	Belgique	1962
Wasterlain	Marc		M	1946	Belgique	1966
Weinberg	Albert		M	1922	Belgique	1947
Ivanovskaia	Élisavieta	Élisabeth Ivanovsky	F	1910	Bessarabie (Moldavie actuelle)	1936
Parent	Maurice		M	1922	Canada	1945
Pétilot	Loÿs		M	1911	Cochinchine	1950
Grdeseloff	Micha	Micha Greselot	M	1919	Égypte	1935
Camille	Roger	Kiko	M	1936	Égypte	1957
Arnal	José Cabrero	NA	M	1909	Espagne	1935
Batet Pellejero	Francesc	François Batet	M	1921	Espagne	1942

Bielsa	José		M	1931	Espagne	1949
Cicuendez Ortega	Juan Manuel		M	1939	Espagne	1956
Domenech	Jorge	Jordom	M	1931	Espagne	1948
Garcia	César		M	1920	Espagne	1938
Hidalgo	Francisco		M	1929	Espagne	1943
Laffond Diaz-Albo	Y Carlos	Ladial	M	1929	Espagne	1944
Laffond Diaz-Albo	Y José	Jo Barque	M	1926	Espagne	1941
Larraz	José Ramon		M	1928	Espagne	1951
Lopez Fernandez	José	Fernan	M	1931	Espagne	1959
Marculeta	Edmundo	Marcou	M	1923	Espagne	1944
Muñoz	Miguel	J.B.M	M	NR	Espagne	
Parras Monlat	Juan Antonio	Antonio Parras	M	1929	Espagne	1950
Ribera	Julio	Jules Mc Slide	M	1927	Espagne	1945
Sommer	Manfred		M	1933	Espagne	1947
Nathanson	Frédéric-Antonin		M	1901	Estonie	1946
Abric baron de Caravette	Joseph	Jo Carbi	M	1911	France	1931
Alexandre	Gérard	Al.G	M	1914	France	1934
Arbeau	Jacques	Jacarbo	M	1926	France	1949
Aristidès	Othon Frédéric	Fred	M	1931	France	1946
Astruc	Paul		M	1924	France	1946
Auger	Raoul Léon	J-P Ariel	M	1904	France	1945
Auguste	NA	Auguste	M	1940	France	1954
Bagage	Robert	Robba	M	1916	France	1941
Baray	Bernard Gilbert Philibert	Georges Bernard	M	1916	France	NR
Barbe	André-François		M	1936	France	1958
Barrigue de Montvallon	Pierre	Piem	M	1923	France	1945
Bastard	René		M	1900	France	1940
Bel	François	Franbel	M	1927	France	1947
Bellus	Jean		M	1911	France	1933

Bérel	Maurice Magloire	Mixi-Bérel	M	1914	France	1937
Bernard	Jean Antoine François	Aldebert	M	1909	France	1928
Berthélémy	Martine	Moreau (nom de jeune fille)	F	1928	France	1949
Bertier	Françoise	Krantz (nom de jeune fille)	F	1914	France	1944
Beuville	Georges	Mestry	M	1902	France	1918
Billon	Pierre		M	1889	France	1940
Billon	Daniel		M	1927	France	1948
Blanc	Henry		M	1921	France	1936
Blondeaux	Georges	Gébé	M	1929	France	1955
Boitel	Albert	Troc	M	1922	France	1945
Boivent	Jean-Pierre		M	1937	France	1956
Bonnet	René	Herboné	M	1905	France	1927
Bosc	Jean- Maurice		M	1924	France	1952
Bouillon	Alain	Dubouillon	M	1943	France	1965
Bourdin	Marie- Madeleine	Marie-Mad	F	1922	France	1944
Bouret	Germaine	Ellen	F	1907	France	1926
Bourlès	Rémy		M	1905	France	1924
Braidy	Michel		M	1922	France	1946
Brantonne	René		M	1903	France	1925
Bretécher	Claire		F	1940	France	1963
Breysse	Frédéric- Antonin		M	1907	France	1923
Brient	Georges		M	1930	France	1950
Brivot	Arsène		M	1898	France	1918
Brochard	Pierre		M	1921	France	1947
Bruno		Bruno	M	NR	France	NR
Burty	Roger		M	1913	France	1935
Bussemey	Roger		M	1920	France	1946
Cabut	Jean	Cabu	M	1938	France	1953
Caillé	Émile	René Caillé	M	1921	France	1947
Calvo	Edmond- François		M	1892	France	1938
Cance	Louis		M	1939	France	1956

Cardon	Jacques-Armand		M	1936	France	1961
Cavanna	François	Sépia	M	1923	France	1945
Cazanave	Raymond	Raycaz	M	1893	France	1922
César	Jean	Cézard	M	1924	France	1947
Chabarot	Michel	Mirot	M	1928	France	1949
Chakir	Jean		M	1934	France	1949
Chaperon	Jean		M	1887	France	1913
Chéret	André		M	1937	France	1961
Chéry	Pierre		M	1927	France	1950
Chevallier	Roger	Kline	M	1921	France	1945
Chivot	Pierre		M	1928	France	1947
Christen	Liliane de		F	1920	France	NR
Constant	Nicole		F	1933	France	1954
Cruveiller	Christian-Hubert	Uber	M	1930	France	1947
Cuvillier	Maurice		M	1897	France	1923
Dallet	Robert		M	1923	France	1946
Dameron	Roger		M	1916	France	1944
Dansler	Robert	Bob Dan	M	1900	France	1928
Dargier	Jacqueline		F	NR	France	NR
Daufresne	Michelle	Ferrier (nom de jeune fille)	F	1928	France	1952
David	Jean	Joduc	M	1915	France	1948
Decomble	Pierre	Pierdec	M	1920	France	1947
Decoudun	Jean-Paul		M	1911	France	1946
Deleuil	Simone		F	1900	France	NR
Depond	Moïse	Mose	M	1917	France	1946
Desdemaines-Hugon	Yves	Gervy	M	1908	France	1926
Desrieux	Jean		M	1905	France	1945
Deynis	René		M	1928	France	1959
Dimpre	Henri		M	1907	France	1926
Dodibert	Simone	Dody	F	1907	France	1923
Dorville	Gérard		M	1933	France	1957
Douay	Moïse	Michel Douay	M	1914	France	1934
Dubois	Claude		M	1934	France	1957
Dubout	Albert	Prince Alba	M	1905	France	1923
Duché	Joséphine Jacqueline	Cranney (nom de jeune fille)	F	1892	France	1911

Dufossé	Bernard		M	1936	France	1958
Dufranne	Henri		M	1943	France	1965
Dumas	Jacques	Marijac	M	1908	France	1921
Dupuis	Pierre Léon		M	1929	France	1950
Durand	Martial		M	1925	France	1946
Duteurtre	Pierre	Dut	M	1911	France	1929
Faizant	Jacques		M	1918	France	1942
Follet	Édith		F	1899	France	1920
Forest	Jean- Claude		M	1930	France	1949
Fortuné	Jacques		M	1929	France	1944
Fournier	Pierre		M	1937	France	1965
Galland	André	Age	M	1886	France	1904
Garel	Roland		M	1930	France	1947
Gascard	Gilbert	Tibet	M	1931	France	1947
Gatignol	Christian	Gaty	M	1925	France	1947
Gaudelette	André		M	1925	France	1947
Gellens	Michel		M	NR	France	NR
Giffey	René		M	1884	France	1904
Gigi	Robert		M	1926	France	1948
Gilbert	Yves	Jean Lebert	M	1937	France	1956
Gillon	Paul		M	1926	France	1940
Giraud	Jean	Moëbius	M	1938	France	1955
Giroud	Eugène	Eugène Gire	M	1906	France	1935
Gloesner	Noël		M	1917	France	1945
Godard	Christian	Eme	M	1932	France	1954
Gotlieb	Marcel	Gotlib	M	1934	France	1962
Gourdon	Alain	Aslan	M	1930	France	1952
Gourmelin	Gaston Jean		M	1920	France	1951
Graton	Jean		M	1923	France	1948
Gring	Robert		M	1921	France	1945
Grolleron	Roger		M	1906	France	NR
Groux	Willy		M	1924	France	1947
Groux	Yves		M	1924	France	1947
Guilmard	Pierre	Pierre Laforêt	M	1945	France	1963
Hallé	Camille	Camille Arqué (nom mariée)	F	1924	France	1947

Hardy	Marie-Thérèse		F	1935	France	1953
Haumé	Chéri-Louis-Marie-Aimé	Chéri Hérouard	M	1881	France	1902
Henry	Maurice		M	1907	France	1926
Hermet	Madeleine	Mad Hermet	F	1886	France	1904
Hervé	André	André Harvec	M	1918	France	1940
Houdelinckx	Michel	Mic Delinx	M	1930	France	1957
Hovivian	René	Hoviv	M	1929	France	1946
Huet	Jean	Jean Ache	M	1923	France	1943
Iessel	Marie Antoinette Aline	Manon Iessel	F	1909	France	1931
Jacquement	Gaston	Tiky	M	1912	France	1932
Jauréguiber	Henri	Joré	M	1918	France	1944
Jay	Roger		M	1928	France	1947
Jobbé-Duval	Félix Pol		M	1879	France	1902
Jolly	André René	Erik	M	1912	France	1930
Josse	Philippe	Barberousse	M	1920	France	1946
Joubert	Pierre		M	1910	France	1927
Jourcin	André		M	1905	France	
Juillard	Claude-Henri	Claude Henri	M	1915	France	1946
Julhès	Maurice	Julhès	M	1896	France	1914
Kalaydjian	Jacques	Jicka	M	1925	France	1941
Kambouchner	Jacques	Kamb	M	1933	France	1951
Kiéfer	Charlie		M	1937	France	1959
Koernig	Pierre		M	1938	France	1957
La Selve	Simone		F	1922	France	NR
Laborne	Daniel		M	1902	France	1928
Lacroix	Pierre Auguste Joseph		M	1912	France	1930
Lacroix	Claude	Tartempion	M	1944	France	1964
Lassalvy	Robert		M	1932	France	1955
Laureau	Jean-Marc	Loro	M	1943	France	1967
Lay	Janine		F	1927	France	1954
Le Boudier	Henri		M	1921	France	NR

Le Gallo	Claude		M	1936	France	1954
Le Goff	Pierre		M	1932	France	1949
Le Guen	Pierre		M	1929	France	1946
Le Louarn	Yvan	Chaval	M	1915	France	1946
Le Moing	Jean-René		M	1929	France	1952
Le Monnier	Henry		M	1893	France	1920
Le Rallic	Etienne		M	1891	France	1930
Lenvers	Max		M	1933	France	1955
Levain	Paul	Ferjac	M	1900	France	1924
Liquois	Auguste		M	1902	France	1926
Löb	Jacques	Lob	M	1932	France	1958
Lordey	Daniel		M	1945	France	1959
Loup	Jean- Jacques Bernard	Jan-Loup	M	1936	France	1950
Mahaux	Jean	Mao	M	NR	France	NR
Maîtrejean	Louis Marie Emile		M	1882	France	1907
Mallet	Patrick	Pat Mallet	M	1939	France	1956
Manesse	Maurice		M	1926	France	1957
Marcellin	Jean		M	1928	France	1955
Marco	Ange di	Adi	M	1927	France	1945
Marié	Yvan		M	NR	France	NR
Marin	Claude		M	1931	France	1946
Marmottin	Raphaël		M	1909	France	1932
Martin	Jacques	Marleb	M	1921	France	1942
Masmonteil	Roger	Roger Mas	M	1924	France	1942
Mathelot	Christian		M	1923	France	1940
Melliès	Roger		M	1901	France	1925
Meunier	Georges		M	1929	France	1945
Mézières	Jean- Claude	Mézi	M	1938	France	1951
Michaud	Alain		M	1945	France	1962
Millon	Elise	Elsie Millon	F	1897	France	1920
Miot	Bernard		M	1942	France	1960
Moallic	Marc	Moal	M	1907	France	1928
Moisan	Roland		M	1907	France	1931
Mondet	Yves		M	1926	France	1946
Moreau	Robert	Romoreau	M	1928	France	1951

Morel	Etienne		M	1924	France	1945
Motti	Michel		M	1934	France	1960
Mouminoux	Guy	Dimitri	M	1927	France	1946
Naret	Jacques		M	1912	France	1945
Nicolaou	Jacques		M	1940	France	1952
Niezabytowski	Henri Gaston	Niezab	M	1886	France	1904
Nortier	Lucien		M	1922	France	1946
Novi	René Marcel		M	1913	France	1941
Orange	Alain d'		M	1923	France	1947
Ordner	Paul		M	1901	France	1923
Pascal	Claude		M	1931	France	1949
Pecnard	André-Paul	Pecq	M	1904	France	1940
Pécoud	André		M	1880	France	1900
Pécourt	Marie- Louise		F	1910	France	1935
Pellarin	René	Pellos	M	1900	France	1916
Peynet	Raymond		M	1908	France	1927
Philippe	Jean	Flip	M	1917	France	1939
Pichard	Georges		M	1920	France	1946
Pichon	Michel		M	1945	France	1966
Pinchon	Joseph Porphyre		M	1871	France	1902
Poirier	Jean- Claude		M	1942	France	1964
Poisson	Jean-Louis	Jean-Louis Pesch	M	1928	France	1954
Poïvet	Raymond		M	1910	France	1937
Raynaud	Claude		M	1918	France	1945
Reding	Raymond		M	1920	France	1944
Regnault	Émile		M	1916	France	1939
Reiser	Jean-Marc	Jean-Marc Roussillon Giem	M	1941	France	1959
Rémise	Jacques	Jac Rémise	M	1926	France	1953
Rigot	Robert		M	1908	France	1924
Rochelle	Roger		M	1932	France	1949
Roisin	Arsène		M	1920	France	1945
Sabatier	Roland		M	1942	France	1964
Sabran	Guy		M	1902	France	1924

Saint-Ogan	Alain		M	1895	France	1907
Saint-Yves	Roland		M	1917	France	1945
Saunier	J-B		I	NR	France	
Seligmann-Lui	Marguerite Sephora	Maggie Salcedo	F	1890	France	1907
Sels	Pierre		M	1921	France	
Sempé	Jean-Jacques	Drô	M	1932	France	1951
Serre	Claude		M	1938	France	1962
Sidobre	Jean	Sainclair	M	1924	France	1945
Simon	Romain		M	1916	France	1937
Sinet	Maurice	Siné	M	1928	France	1952
Soleillant	Claude	Pacot (nom de jeune fille)	F	1930	France	1948
Souriau	Jacques		M	1886	France	1906
Soymier	Pierre	Verli	M	1904	France	1923
Tabary	Pierre	Peter Glay	M	1929	France	1954
Tavard	Christian		M	1919	France	1943
Thomas de La Pintièrre	Maurice		M	1920	France	1946
Tillard	Marcel		M	1913	France	1941
Tisserand	Gaston		M	1905	France	1945
Topor	Roland		M	1938	France	1958
Trubert	Jean	Jean Trubert	M	1909	France	1926
Turlin	Marcel	Mat	M	1895	France	1917
Uderzo	Alberto		M	1927	France	1941
Vayssières	Jean-Jacques		M	NR	France	NR
Velter	Robert	Rob-Vel	M	1909	France	1934
Venet	Roland	Rol	M	1919	France	1942
Verrier	Claude		M	1919	France	1940
Voisin	Solange	Solveg	F	NR	France	NR
Attanasio	Edoardo	Dino Attanasio	M	1925	Italie	1940
Fusco	Fernando		M	1929	Italie	1948
Leonardo	Vittorio		M	1938	Italie	1967
Marcello	Raffaele Carlo		M	1929	Italie	1948
Willems	Guy	Bara/ Herzog	M	1923	Lettonie	1945
Langlais	Georges	Gal	M	1914	Maroc	NR
Moutard	Lucien	Murtin	M	1929	Maroc	1955

Deletaille	Albertine		F	1902	Pays-Bas	1941
Holtrop	Bernard Willem	Willem	M	1941	Pays-Bas	1965
Erlich	Gustave	Gus	M	1911	Pologne	1936
Coelho	Eduardo Texeira	Martin Sièvre	M	1919	Portugal	1936
Askenazi	Hers	Henri Morez	M	1922	Roumanie	1946
Tabary	Jean		M	1930	Suède	1956
Cheneval	Fernand		M	1918	Suisse	1942
Crespi	Henri		M	1918	Suisse	1939
Perraudin	Pierre	Pélotsch	M	1931	Suisse	1958
Ribaupierre	Claude de	Derib	M	1944	Suisse	1964
Mandryka	Nikita	Kalkus	M	1940	Tunisie	1964
Wolinski	Georges		M	1934	Tunisie	1960
Markova	Nina		F	1925	URSS	1945
Sajtinac	Borislav		M	1943	Yougoslavie	1961
Vallée	Geneviève		F	NR	NR	NR
Aliette		Aliette	F	NR	NR	NR
Boland	Josette		F	NR	NR	NR
Boutin	Denis M.G		M	NR	NR	NR
Colsoulle	Lucien	Luco	M	NR	NR	NR
Cozian	Daniel		M	NR	NR	NR
Esgi		Esgi	I	NR	NR	NR
Ferrant	Guy		M	NR	NR	NR
Foucher de Brandois	J.		I	NR	NR	NR
Giannini	Jean		M	NR	NR	NR
Guindeau	Jean- François		M	NR	NR	NR
HiTa		HiTa	I	NR	NR	NR
Hot	Tessa		F	NR	NR	NR
Hug	J-P		I	NR	NR	NR
Hugon	Anne		F	NR	NR	NR
Janvier	Janine	Jean Rivane	F	NR	NR	NR
Josse	Francis	Francey	M	1915	NR (France)	1946
La Plane	Agnès		F	NR	NR	NR
Lagarde	Luce Andrée		F	1938	NR	1953
Ledoux	Line		F	NR	NR	NR
Maes-Plas	Simon		M	NR	NR	NR

Marchal	Claire		F	NR	NR	NR
Marionnet	Michel		M	NR	NR	NR
Pierre	Jean	Jean Pierre	M	NR	NR	NR
Stélas		Stélas	I	NR	NR	NR

Tableau 3. Les informations connues et inconnues

	Connu	Inconnu	Total	Dont FrC	FrI	Dont BC	Dont BI	Dont EC	Dont EI	Total NC	Dont FC	Dont GI
Patronyme complet	395	5	400	247	NA	90	NA	38	NA	379	41	6
Informations personnelles	378	22	400	NA	NA	NA	NA	NA	NA	NA	33	8
Date de naissance	363	37	400	237	9	87	3	37	1	361	29	12
Date de naissance + début d'activité	356	44	400	230	16	87	3	37	1	354	27	14
Pays d'origine	374	26	400	247	NA	90	NA	38	NA	NA	31	10
Pays d'origine + début d'activité	354	46	400	230	16	87	3	37	1	354	26	15
Ville d'origine	339	61	400	228	18	80	10	31	7	339	24	17
Profession des parents	271	129	400	202	45	59	31	10	28	271	22	19
Profession du père	261	139	400	193	54	58	32	10	28	258	22	19
Formation (autodidaxie + scolarité)	308	92	400	203	44	74	16	31	7	308	21	20
Autodidaxie	22	81	103	17	53	3	16	2	12	NA	0	3
Scolarité	205	13	218	133	8	55	2	17	3	205	18	0

*Formation connue : autodidaxie sûre, probable et scolarité

*Formation inconnue = inconnue + questionnement sur la scolarité

*Autodidaxie connue = sûre/ Inconnue = probable

*Scolarité inconnue = questionnements sur la scolarité

Fr = Français

B = Belges

E = Etrangers

N = Nationalité

F = Femmes

G = Genre

C = connu

I = inconnu

2. BIOGRAPHIES ET ENTRETIENS

Après une première présentation du travail de recherche, la plupart des enquêté.e.s n'attendent pas une première question avant de commencer à parler, privilégiant le plus souvent une vision globale de leur carrière. Selon la méthode de l'entretien libre, j'ai préféré les interrompre le moins possible. Les entretiens sont ici retranscrits au maximum. Dans le cas des entretiens ayant eu lieu au téléphone, il a été plus difficile de noter toutes les questions posées.

2.1. Jacques Cardon

Jacques-Armand Cardon (1936 – Lorient)

Fils d'un marin voilier, d'abord ouvrier des arsenaux de Lorient, Jacques-Armand Cardon intègre les Beaux-Arts de Toulon pendant son service militaire, où il apprend la gravure, la lithographie et la sculpture. Après avoir repris quelque temps son travail d'ouvrier, il part vivre à Paris au début des années 1960, décidé à gagner sa vie en dessinant. Il rencontre Jean-Jacques Pauvert qui publie ses premiers dessins dans *Bizarre* en 1961. Il est ensuite embauché à *France Soir* pour la série « Le crime ne paie pas » tout en collaborant à *Siné-Massacre*. Il est embauché à *L'Humanité Dimanche* où il dessine jusqu'en 1979. Il est un des dessinateurs sélectionnés dans l'anthologie *Planète sur L'Humour noir* de Jacques Sternberg en 1967.

En mai 1968, il participe à *L'Enragé* et à *Action*, avant de rejoindre les rangs du *Canard Enchaîné* en 1974, où il travaille depuis lors. Il participe également à *Charlie Hebdo*, *L'Écho des Savanes*, *Politique Hebdo* ou *Satirix* où il publie des bandes dessinées politiques sous le titre « La Condition humaine ». Il crée la revue *Le Père Denis* avec Kerleroux, Vasquez de Sola et Grandremy.

Il a également réalisé en 1974 le film d'animation *L'Empreinte* (récompensé du prix de la première œuvre au Festival d'Annecy) ainsi que les dessins d'un ballet de Paul André Fortier à Montréal. Il participe aux émissions du *Tac au Tac* et dessine également des couvertures de livre. Il a publié de nombreux albums : *Ligne de fuite* (Albin Michel, 1973), *La véridique histoire des compteurs à air* (1973, La Courtille), *L'Apocalypse est pour demain* (Jean Yanne, Éditions Jean-Claude Simoën, 1977); *Comment crier et quoi* (Éditions du Héron, 1986).

À lire : Cardon, *Dessins*, Lausanne, Éditions du Héron, 2002 ; Porquet Jean-Luc et Biagini Cédric, *Cardon, Vu de dos – Trente ans de dessins plus que politiques*, Paris, Éd de L'Échappée, 2010.

Entretien avec Jacques-Armand Cardon par téléphone, le 12 novembre 2016.

R : J'ai toujours dessiné, j'avais un père qui dessinait comme un dieu, et j'ai dû hériter de son don. Le père mort, vous savez comment c'est, y a un surmoi et on veut imiter son

père, enfin, ne pas le décevoir. Il dessinait des bateaux, il était voilier, lui c'était la marine, j'ai hérité de ce don. J'ai toujours travaillé tout petit, pendant la guerre je m'inspirais beaucoup des dessins dans les journaux pendant la guerre : *Nimbus*, *Les Pieds Nickelés*. Ça a été mes premières découvertes du dessin, illustrer des livres, faire des bandes dessinées, inventer des histoires, c'est vraiment la base.

Malheureusement, comme c'était la période de l'après-guerre, on m'a fait rentrer dans les arsenaux de la marine. Mon père était mort et ma mère s'était remariée avec un gars qui y travaillait. Il était assez indifférent à mon parcours, je me suis retrouvé électricien dans la base sous-marine de Lorient. Je dessinais beaucoup, le soir, j'avais des carnets, et puis pendant mon service militaire ça m'a un peu éloigné de ma famille ce qui fait que je me suis retrouvé un peu libre, à Toulon, dans la marine, et je me suis inscrit aux Beaux-Arts. Dans mon temps libre de marin, c'était facile de profiter de mon séjour à Toulon d'autant plus qu'on y passait beaucoup de temps : avec la guerre d'Algérie nous étions maintenus. J'ai pas voulu perdre de temps.

Q : Qu'est-ce que les Beaux-Arts vous ont apporté ?

R : J'ai fait du dessin, de la lithographie, du nu, et je me suis aperçu que je faisais des progrès. J'ai rencontré pendant mon service militaire des matelots comme moi qui étaient parisiens, et qui connaissaient un peu les arcanes du métier, qui connaissaient Siné, ils avaient approché des dessinateurs de *France Soir*, et je me suis donc dit que c'était possible d'entrer dans le métier. J'étais comme vous, j'ignorais tout du processus. Et le service militaire a été une grande libération et un grand éclair. J'ai compris que c'était possible et que je pouvais abandonner mon travail à Lorient dans la marine pour monter sur Paris avec ma petite valise et m'installer et me lancer dans le dessin.

Q : C'est donc grâce à ces personnes des Beaux-Arts que vous êtes venu à Paris ? Comment cela s'est passé ?

R : Comme je dessinais dans mes week-ends, j'ai eu l'occasion de monter à Paris avec un peintre qui habitait avenue Matignon, et j'ai tout de suite été trouvé Jean-Jacques Pauvert. J'avais entendu parler de lui. Dans la librairie à Lorient, je tombe un jour sur un numéro spécial du magazine *Bizarre*, il avait donc des numéros thématiques. J'y vais au flan un matin, j'arrive avec mon petit carton de dessin et je le laisse à la secrétaire en lui disant voilà, j'aimerais faire du dessin, je vous laisse un petit carton. Elle me dit « oui, oui, très bien, repassez le soir vers cinq heures, je vous promets qu'il les aura vus ». Le soir, elle me dit « M. Pauvert va vous recevoir », alors le cœur se met à battre, un tel personnage. Et effectivement très gentil, une petite moustache. À l'époque, j'avais vingt-trois ans, et lui avait déjà trente-cinq ans, déjà très... avec une autorité, une respectabilité. Il me dit, « écoutez j'ai un numéro vide, eh bien je vais publier vos dessins, pour la première fois ». Et effectivement deux mois plus tard, le numéro 19 de *Bizarre* sort avec mes premiers dessins. En même temps il m'avait dit, « pour faire du dessin, essayez de voir le *Canard Enchaîné* et il y a surtout un mensuel qui vient de sortir et qui s'appelle *Hara-Kiri* », il me donne l'adresse.

Je m'y suis rendu effectivement, et déjà l'équipe était formée. Il y avait Topor, Gébé, Cabu... et pour la première fois j'ai rencontré cette équipe déjà formée malheureusement

et c'était pas tout à fait mon humour, j'étais un peu sauvage et pas très déluré venant de ma Bretagne profonde. Je leur avais laissé quelques dessins, j'avais rencontré Cavanna, qui m'avait dit d'aller voir Fred, et donc j'avais été voir Fred qui avait regardé mes dessins et les avait mis un peu de côté. Mais je me sentais pas à l'aise, l'équipe était faite, et j'ai vite compris que quand on arrive un peu de l'extérieur d'une équipe, l'équipe elle fait front pour pas qu'il n'y ait de parasite qui vienne s'ajouter sur leur territoire.

J'ai continué encore quelque temps à Lorient mon travail jusqu'au moment où à la sortie de *Bizarre* j'ai pris ma valise et je me suis installé à Paris. J'ai essayé de placer des dessins pour assurer un peu l'alimentaire. Je regardais un peu dans les kiosques et les dépôts de journaux où je pouvais placer des dessins, des petits journaux d'humour... Bon c'était pas tout à fait ma tasse de thé. Alors, j'ai rencontré du monde à *France-Soir*, je me suis attaqué au *Crime ne paie pas*.

Ensuite, le monde ouvrier importait beaucoup pour moi parce que j'avais été ouvrier, donc je suis allé voir à *L'Humanité dimanche*, en me disant que j'allais m'adresser à mes copains de l'arsenal, je pouvais dessiner sur la vie prolétarienne. Ensuite, ils m'ont proposé, en plus des petits dessins sans intérêt, « on cherche un illustrateur pour l'histoire ». J'ai donc fait des grandes illustrations, des pages entières de dessin historique sur Bonaparte, Vercingétorix, sur ces sujets-là avec un texte d'historienne, une chartiste, très compétente. Là ça m'a permis de faire mes gammes en dessin, il a fallu que je visite les musées, les bibliothèques, que je trouve des documents, que je dessine non plus des dessins rigolo, mais du classique. Comme j'avais fait les Beaux-Arts je savais ce qu'était le corps d'un être humain il suffisait que je l'habille en costume d'époque. C'est ce qui a fait bouillir la marmite.

Siné se manifestait toujours dans ses dessins politiques. Pauvert m'a dit d'aller le voir à *Siné-Massacre*, et j'ai travaillé avec lui dès 1963, c'était déjà du dessin politique, donc à ce moment-là c'était lancé. Avec lui, j'ai eu un procès sur un numéro thématique de *Siné Massacre* sur l'amour. Ne pouvant pas trop nous critiquer sur la politique, ils ont pris des prétextes que nous avions fait des dessins un peu scabreux. Nous avons été condamnés pour attaque aux bonnes mœurs. Déjà pour moi passer au tribunal avec Siné, c'était un honneur. Pour moi c'était très important, faire du dessin politique c'était m'intéresser au monde prolétarien. Arrive donc 68, j'ai fait des tas de dessin, j'ai travaillé pour les étudiants de la Sorbonne ; en 68 j'ai retravaillé pour *L'Enragé*. À *L'Humanité Dimanche*, impressionnés par l'éclatement du dessin à 68, ils se sont aperçus qu'ils n'avaient pas vraiment de dessin politique, c'était seulement du dessin d'avant-guerre, des caricatures. Ils m'ont demandé de faire une planche politique. Je travaillais avec quelques transfuges du Parti communiste, qui étaient à *Politique-Hebdo*, et j'ai accepté. Ça a duré jusqu'en 1976.

Q : Vous avez des amis parmi les dessinateurs à cette époque ?

R : Le dessinateur a toujours été un peu solitaire. J'avais fait la connaissance de quelques dessinateurs, mais on se fréquentait pas, on était tellement obnubilés par notre propre travail, notre propre parcours, on se serrait la main, on allait au bistrot, mais je ne me suis pas fait d'amis. Les rapports c'était surtout avec les rédacteurs qui s'occupaient de dessin. C'était pas toujours très facile. À *L'Humanité Dimanche*, on était reçus par des permanents qui ne connaissaient pas forcément le dessin. Certains étaient des

intellectuels qui s'y intéressaient, je me suis fait un ou deux amis : Jérôme Favard était un type extrêmement cultivé qui aimait beaucoup mes dessins, et l'humour noir. Je trouvais des hommes anti-staliniens jusque dans ces milieux-là. Quand ils tombaient sur des dessins comme ça, ils aimaient beaucoup : j'ai beaucoup sympathisé avec les frondeurs.

Q : Ça se passait comment la vie dans les différentes rédactions ? *France-Soir*, c'était très différent de *L'Humanité* ?

R : À *France-Soir*, c'était ni du dessin drôle, ni du dessin politique, c'était simplement du dessin historique, des histoires d'amour. Le gars me disait « bon bah voilà, y a l'histoire d'un criminel, il faut une trentaine ou une quarantaine de dessins, cinq ou six par parution ». Ce n'était pas payé très cher, raisonnablement, mais il fallait en faire énormément. Dans ces dessins de *France-Soir*, il y avait plusieurs styles, moi j'avais un style un peu mordant, anguleux, un peu à la Lautrec, mais il fallait d'autres styles. Il y avait beaucoup de dessinateurs capables de faire ces illustrations. Le seul contact que j'avais c'était avec le rédacteur qui s'occupait de cette rubrique, je faisais mes dessins chez moi je les apportais, je les livrais. J'avais pas de contact avec Lazareff non plus, c'était des grands reporters, puis j'étais trop jeune. Finalement j'ai fini par installer ma signature et mon nom.

C'est un métier où il faut du temps pour imposer sa marque. Je connaissais toute l'équipe d'*Hara-Kiri*, je les rencontrais à des expositions, je plaçais un dessin ou un autre, mais c'était très épisodique. Où vraiment j'ai eu du boulot c'était à *L'Humanité-Dimanche*, après *Politique-Hebdo*.

Q : Vous avez fréquenté le syndicat des dessinateurs de presse enfantine ?

R : J'avais ma carte de presse, j'étais syndiqué à la CGT depuis les arsenaux... mais à *L'Humanité dimanche* je ne me souviens plus. Là j'ai rencontré des dessinateurs, j'avais toute l'équipe d'*Hara-Kiri* dont je vous ai parlé, j'avais pas tellement de contact avec eux, square Choron en bas de la rue Lafayette, le midi toute l'équipe était en bas en train de manger des nouilles tout en travaillant, ils étaient vraiment soudés c'était très marrant. À *L'Humanité*, il y avait Vazquez de Sola, un grand personnage dans la rédaction. Et puis j'ai quitté *L'Humanité Dimanche* sur une histoire de politique, en 1979, parce qu'il y a eu l'affaire Boulin.

À la sortie de mes livres en 1973, Jean-Claude Simoën me dit : « il faut que tu ailles voir Yvan Audouard qui travaille au *Canard Enchaîné* » ; j'étais passé donc au *Canard Enchaîné* sans grandes illusions, ce n'était pas ma tasse de thé, ça ne me plaisait pas tellement, je les trouvais un peu vieillots, etc. Il [Yvan Audouard] me reçoit et me présente au rédacteur en chef du *Canard Enchaîné* qui s'appelait Gabriel Macé, qui me dit « ah bah Pitchoune, apporte-nous des dessins ». Après que je lui ai montré mes dessins politiques, je me suis mis doucement à travailler pour eux, sans grande conviction tout en continuant de travailler pour *L'Humanité*, et là pour le coup j'ai connu pas mal de dessinateurs, il y avait Vazquez, Kerleroux... j'ai fait leur connaissance et la connaissance des rédacteurs.

Lorsque s'est produite l'affaire Boulin, *Le Canard Enchaîné* avait enquêté sur l'affaire Boulin, et voilà que nous apprenons que Boulin s'est suicidé... Et alors, à *L'Humanité*,

Marchais fait la déclaration que *Le Canard Enchaîné* était responsable de la mort de Boulin. Je voulais faire une lettre aux lecteurs pour dire que je n'étais pas d'accord avec cette déclaration, dire que ce n'était pas normal d'attaquer *Le Canard Enchaîné* comme ça, ils n'ont pas été d'accord : j'avais fait un dessin de Saint-Georges Marchais terrassant le champignon vénéneux. Je voulais me justifier, ils n'ont pas voulu passer ma lettre et j'ai quitté *L'Humanité* en claquant sans la porte, sans rien demander, j'ai eu tort d'ailleurs.

Q : Quelles étaient vos conditions de travail ? Vous étiez payé à la pige, vous aviez un contrat ?

R : À *L'Humanité*, j'avais de très bonnes conditions de travail, j'étais pas très bien payé, c'était l'argent des militants. Ce qui m'a beaucoup plus, c'est qu'ils me réservaient de très grandes pages, je faisais de grands dessins. Pas de contrat, je n'ai jamais rien signé, j'apportais mes dessins, j'étais accepté dans l'équipe, je ne demandais rien simplement d'avoir les coudées franches et qu'on ne censure pas mes dessins, parce que je n'étais pas au Parti communiste.

À *France-Soir*, j'étais payé à la pige, mais ça améliorait un peu mon ordinaire.

Je n'ai eu vraiment le sentiment de commencer à bien gagner ma vie qu'en entrant au *Canard Enchaîné* où mon ancienneté, ma fidélité, mes dessins même si c'était à la pige au début, c'était régulier. J'étais forcé de faire du dessin un peu *Canard*, c'était pas comme pour Siné où c'était du vitriol, là il fallait mettre un peu d'eau dans mon encre. Depuis 1964, depuis mon entrée à *L'Humanité Dimanche*, j'avais une carte de presse, j'avais la sécurité sociale, j'avais tous mes bulletins de paie, que j'ai conservés pour ma retraite.

J'ai eu l'occasion de rencontrer Arnal, et ces gars-là étaient très malheureux parce qu'ils n'étaient pas déclarés ou mal payés, même d'excellents dessinateurs. *Pif le Chien* avait même été repris par un couple un peu de Thénardier qui s'étaient comportés très mal à l'égard des dessinateurs. Ils avaient repris *L'Écho des Savanes*, ils refusaient de payer, ils étaient terribles. Ils avaient fait aussi des saloperies à *Vaillant*. J'ai rencontré des gens détestables dans tous les journaux où j'ai travaillé. Il y a des gens très biens, gentils, responsables avec une éthique, et il y a des serpents, des gens qui sont là pour jouer les petits chefs.

2.2. Jean Chakir

Jean Chakir (né Jean Hamel, 1936 – Paris 14^e)

Fils illégitime d'une concierge et femme de ménage parisienne du vingtième arrondissement, il reçoit une éducation catholique au patronage de la rue de Charonne. Il commence une école de décoration à Congis où il apprend à travailler sur le bois avant d'être embauché dans une ébénisterie.

Un ami appelé Marc Mollaz lui fait rencontrer Géo-Mousseron qui lui trouve du travail aux Sources de l'Information, à la Radio et la Télévision pratique et lui permet de publier ses dessins dans *Caméra 34*, le supplément de *Vaillant*. À cette époque, il est également encouragé par Jean Bellus. Il est ensuite embauché à la Bonne Presse (*Bernadette*) où il rencontre l'abbé Beccaria et à Fleurus (avec *Fripounet*, *Âmes Vaillantes* et *Cœurs Vaillants*)

dès 1952, avant de partir faire son service militaire de 1955 à 1957 pendant lequel il s'exerce au dessin humoristique pour les quotidiens et les revues comme *Marius*, *Le Hérisson*, *Ici Paris*, *Le Parisien*... À son retour du service militaire, il rejoint également la rédaction de *Record* et de *Bayard*. Pour ce dernier, il crée les séries *Tacotac* en 1955 et *l'Inspecteur Saboum* en 1959. Grâce à Jean-Michel Charlier, rédacteur en chef temporaire de *Record*, il est embauché à *Pilote*. À partir de 1962, il crée avec Pélaprat (Guy Hempray) la série *Tracassin*, d'abord intitulée *Séraphin contre Angelure*, avant de participer aux pages d'actualité de l'hebdomadaire à partir de 1968 jusqu'en 1974.

Il abandonne la bande dessinée en 1981, après plusieurs années d'instabilité professionnelle. Il devient alors coordination de l'atelier de la section Arts graphiques de l'École des Beaux-Arts d'Angoulême, où il participe à l'enseignement de la bande dessinée.

Entretien avec Jean Chakir à son domicile à Lagny-sur-Marne, le 09 août 2016.

[En amont de l'entretien, Jean Chakir apprend que le lendemain, j'ai rendez-vous avec Pierre Le Goff, ce qui l'intrigue et l'intéresse beaucoup].

R : J'étais au patronage rue de Charonne, quand il pleuvait on nous passait des films de Hergé, *Jo et Zette*. [Sans transition] Le Goff a été très important pour moi. Il y avait un trio qui était un peu agaçant : Le Goff, sa femme et un chien. Elle me répétait toujours des choses que je savais, ça m'a fatigué. Comme j'étais talonné par Garel...

Q : Vous avez choisi Garel à la CFDT ou Le Goff ?

R : Au départ, pendant des années, j'étais Le Goff, y a aucun problème, et puis on me talonnait tellement d'aller à la CFDT... Et puis, Le Goff m'avait donné des indications de prendre un avocat qui s'appelle Marc Grelard, et là j'ai eu des problèmes sérieux... Mais plus tard. Marc Grelard m'a d'abord gagné le procès contre Dargaud.

Q : Pourquoi avez-vous commencé un procès ?

R : Je considérais que compte-tenu de mes engagements au syndicat... j'avais demandé à Le Goff... ou plutôt c'est lui qui m'avait dit, « je t'attendrais au café du coin et tu vas voir Dargaud, et demande-lui que je puisse venir pour t'aider ». Alors, je savais très bien que c'était une introduction qui allait me mettre dans la panade, parce qu'effectivement Dargaud a fait des bonds comme ça, Le Goff n'était pas très apprécié dans le milieu, c'était normal. Il m'a proposé des albums, j'ai refusé, j'en avais déjà qu'il publiait, je lui ai imposé de terminer les engagements qu'il avait pris, et je suis parti. Il y avait Claude Moliterni qui était là, il a dit « écoute, je t'aiderai auprès de Dargaud », il était le directeur littéraire, mais il avait pour moi, disons – à l'époque, après c'est devenu un ami, vraiment – disons que je me méfiais de lui. Je suis revenu voir Le Goff, je lui ai dit « il refuse de te recevoir ».

Je vais dire pourquoi je me méfiais de Claude Moliterni. On avait été au Canada avec toute l'équipe de *Pilote* [Le voyage a lieu en 1973. C'est là-bas que fut prise la décision de mensualiser *Pilote* et de statuer sur la question du départ de Goscinny]. On m'avait oublié.

Mes pairs avaient demandé : « pourquoi Chakir ne vient pas ? Pourquoi Pélapat [Guy Hempay] ne vient pas non plus ? » Le hasard a fait que je me trouvais dans la voiture de Dargaud, il y avait d'un côté Dargaud, de l'autre Moliterni, qui arrivait avec des idées très américaines, c'est lui qui a apporté en France *Little Nemo*, il a créé (paraît-il) le festival d'Angoulême. J'étais transparent, on se dirigeait vers une radio où il y avait un membre du gouvernement, et ils évoquaient ce qu'ils allaient faire. J'ai tout entendu et j'ai tout compris, à savoir que René Goscinny donnait sa démission, Guy Vidal le remplaçait, et tout ça était annoncé sur antenne. J'étais un peu démoralisé, parce que ce qu'ils ont dit après, c'est qu'ils envisageaient de vieillir la formule, que *Tracassin* que je faisais, disons pour des potaches, pour des jeunes, n'aurait plus sa place. J'étais un peu déprimé, je me rappelle, le soir, on était au château de Frontenac. On a d'abord été à Montréal, où mes amis m'ont fait une roserie. On a été faire un déjeuner bûcheron dans les Laurentides, je m'habille avec un blouson, et puis après il y avait un repas officiel : ils étaient tous sapés comme des Crésus, il n'y avait que moi qui étais en blouson. J'entends le président du Québec demander : « qui c'est ce monsieur en blouson ? ». Moi qui étais timide comme un rien, d'abord timide du talent des autres, j'étais rouge. J'entends René Goscinny avec une voix pas très élevée, dire « c'est Jean Chakir, il travaille à *Pilote* ». Ça m'a laissé un souvenir assez bizarre, ça m'a laissé un peu sur des chardons ardents. Au château Frontenac, j'étais démoralisé, soudain descend Uderzo, « Tu peux pas dormir ? Moi je ne peux pas dormir, allons au bar ». Et puis il m'a remis un peu le moral au beau, en me disant « j'aime bien ce que tu fais avec *Tracassin* ». Un personnage comme lui que j'admirais bien sûr, ça m'a... voilà.

Q : Ça c'était après la réunion de 1968 ?

R : En 1968... Goscinny a pris ombrage parce qu'il y avait des gens de talent qui voulaient revoir tout, comme ce qui se passait à l'époque. Donc Goscinny a donné sa démission. Ça a duré un temps, et après il a réuni tout le monde et il a repris sa démission à la suite de ça, en disant – c'est la première fois que j'entendais René Goscinny dire un mot un peu vulgaire, je ne vais pas vous le répéter – maintenant il faut qu'on fasse quelque chose, et ceux qui ne sont pas contents peuvent partir. J'avais à côté de moi Hubuc, qui a eu un cancer et que Goscinny aidait – et il a pris la parole alors que je voulais la prendre aussi parce que je n'étais pas le coup finalement et parce que je voulais dire quand même tout le bien que je pensais de René Goscinny qui a toujours été pour moi très bien. Il a dit « Moi j'ai un cancer, et René Goscinny, je lui dois beaucoup ». Donc ça a remis les choses un peu en place, et moi j'ai rien dit parce que derrière un témoignage comme ça il n'y a plus rien à dire.

Q : Vous avez été en procès avec Dargaud, vous avez aussi été en procès avec Fleurus et Bayard Presse ?

R : J'ai continué à *Record* où j'ai retrouvé Charlier qui a été un rédacteur en chef éphémère, et c'est lui qui m'a proposé de travailler à *Pilote*. Pour moi *Pilote* c'était impossible à atteindre... il m'a dit « À condition que vous trouviez des personnages ». Alors j'ai fait un trio assez manichéen. Curieusement, je vais le voir, il prend connaissance « Je vous donnerai mon avis, faites-moi une première histoire ». Et

attendait à côté de moi un nouveau aussi, qui s'appelait Cabu – j'ignorais évidemment que c'était le Duduche qu'on allait connaître bien plus et malheureusement disparu maintenant, c'est terrible.

Q : Et donc, le procès avec Fleurus et Bayard Presse ?

R : Je reprends tous ça. Avant tout ça, je faisais des dessins humoristiques. J'en ai fait environ deux mille. Même au service militaire, j'ai fait la dernière page du *Bled*, pendant neuf mois.

Q : Avant Cabu, dont vous parliez tout à l'heure ?

R : Oui, J'ai d'ailleurs un article d'ancien combattant où Cabu qui était antimilitariste – moi je l'étais aussi, mais c'était plus gentil, Cabu était plus incisif que moi... Moi j'ai fait 1955 1C jusqu'en 1957. Salan voulait voir mes dessins pour ne pas qu'il y ait d'impair ou quoi que ce soit, etc. J'étais père de famille déjà, d'une fille, et j'envoyais en même temps, parce qu'il fallait que j'aide ma famille, une quantité de dessins que j'allais livrer à la Poste d'Alger, et que ma femme apportais dans les journaux, à *Marius*, au *Hérisson*, etc. Tant est si bien qu'à la fin, il y avait deux capitaines qui étaient rédacteurs en chef du journal qui s'attendaient à mon départ d'avoir une somme de dessins considérables... et ils n'en ont pas eus.

Q : Vous étiez payé comment ?

R : À la pige !

Q : Vous vous rappelez des tarifs ?

R : Je les ai, j'ai conservé beaucoup de choses [Par la suite, il transmet tous ses relevés de piges]. J'ai tous les procès. Parce que vous me parlez de la Bonne Presse.

Il y a un procès que j'ai perdu à cause de la faute de l'avocat... Mon procès chez Dargaud, là bizarrement... j'ai la preuve de sa faute professionnelle. C'est pour ça que je me suis aussi séparé de Le Goff... Il m'a d'abord gagné un premier procès. Ça a duré sept ans pour Dargaud, autant et plus pour Bayard Presse qui a réussi... Il y a eu un déni de justice, parce que la lettre recommandée avec accusé de réception avait disparue du dossier, donc il y avait péremption d'instance. Donc j'ai perdu sur le plan du pigiste salarié, avec des liens de subordination. Ça je vais revenir dessus. J'ai perdu une partie de ma retraite. Mais j'ai gagné beaucoup de choses.

L'autre procès, c'est que l'*Inspecteur Saboum*, trente pages ont été perdues, de la *Mission Météore* qui se passait en Grèce. Le procès concernant ces pages ont été gagnés par une avocate, Marlène Uzan. Après il y a eu un procès que j'ai engagé contre l'avocat Marabout et qui a duré dix ans contre l'Ordre des avocats, que j'ai fini par gagner, avec l'obligation à Bayard de m'indemniser les pages perdues ou volées, on ne sait pas. Ça a duré au total plus de quarante ans.

À Fleurus, je les ai gagnés aussi. Ils ont voulu aller en cassation, ils ont gagné en appel, en cassation ils ont perdu, donc je suis dans le code du travail et ça fait jurisprudence. J'ai eu une aventure personnelle que rarement les gens ont eu, Charlier m'a dit « c'est toi qui as été le plus loin ».

Q : Pourtant vous n'étiez pas le moins bien servi, parce que vous aviez une carte de presse ?

R : J'avais une carte de presse, je l'ai eue en 1953. Celui qui me l'a donnée, c'est Joë Bridge, un dessinateur assez formidable. Un jour je viens le voir avec des dessins de presse, et il m'a dit, « écoutez, je vais vous obtenir votre carte de presse ». Il était tout en blanc, il m'avait impressionné parce qu'il avait une certaine manière impressionnante. Toute son histoire c'est extraordinaire, il a fait 14-18, c'est un comédien et plein de choses...

Q : C'est Joë Bridge qui vous a aidé, pas Saint-Ogan ?

R : Non, Saint-Ogan je l'ai connu à une réunion syndicale avec Le Goff, dans les locaux de Ricard [Sans transition]. J'avais quatorze ans et demi, j'ai fait des cours du soir. Je ne m'intéressais pas tellement à l'école. J'étais à l'école chrétienne où pratiquement je ne faisais rien. Quand ma mère m'a présenté à l'école communale de la rue de la Plaine, quand on m'a testé pour me mettre à la classe de certificat d'études, ma mère s'est fait incendier... J'étais curieux de tout, je lisais *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian pendant un cours d'arithmétique.

Q : Après votre certif, vous avez commencé une école de décoration ?

R : J'ai fait une école de décoration à Congis, près de Meaux, où je venais en vélo du 20^e arrondissement avec un copain. Je faisais du faux-bois, du faux-marbre, je faisais de la peinture, et pendant les récréations on ne me voyait qu'avec un crayon et un carnet, et au service militaire c'était pareil.

Q : Vous n'aviez pas assez d'argent pour continuer ?

R : Ah non c'est pas ça. Là on rentre encore dans les gens qui m'ont aidé. J'avais un ami, Marc Mollaz, que j'avais connu tout jeune rue des Pyrénées, où on habitait avec ma mère qui était femme de ménage et concierge, et mon père ne m'a pas reconnu, à l'époque je ne m'appelais pas Chakir, je m'appelais Hamel. On avait été ensemble au patronage de la rue de la Plaine, où il y avait le Père Filaire, c'était quelqu'un d'extraordinaire, comme le Père Marco qui a suivi tout ce que je faisais. Marc Mollaz me présente Géo-Mousseron qui travaillait à *Vaillant* et qui m'a pris en amitié bizarrement. Ils avaient un chat, et brusquement le chat monte sur mes genoux, Madame Géo-Mousseron dit « Je n'ai jamais vu ça, c'est un chat sauvage », et du coup ils m'ont pris d'amitié. Ils m'ont fait démarrer pour faire des titres, des schémas à télévision pratique et à la radio pratique, aux sources de l'information rue Magenta. En même temps, j'ai commencé aussi à travailler le bois dans une ébénisterie qui se trouvait rue Riquet, ma mère y travaillant comme femme de ménage.

Q : Vous travailliez chez vous ou dans un bureau ?

R : Je travaillais tous les jours chez moi, au 62 rue des Amandiers, dans une rue très sympathique mais très délabrée. J'ai travaillé pour *Col Bleu*, et il y avait un capitaine de covertte qui m'a dit « Je vais vous envoyer en reportage sur le *Jeanne d'Arc* ». Peu de temps après, je lui annonce que je vais me marier, alors ça ne s'est pas fait.

Q : Après, vous travaillez pour la presse ?

R : Je cherchais des idées humoristiques, c'est une sorte d'apprentissage que j'ai fait de l'humour. Alors il est présent, il est ce qu'il est... vous voyez, c'est encore une chose qui a disparu de la presse.

Q : À cette époque-là, vous faites vos dessins de presse quotidiens ? Vous avez eu un problème avec la sécurité sociale ?

R : Et j'ai commencé à comprendre que je n'étais pas assuré social. Le déclic s'est fait un peu là. Voyant ça, Géo-Mousseron m'a fait faire un démarrage dans *Caméra 34*, un petit journal lié à *Vaillant*. J'ai fait trois caricatures de gens célèbres et puis ça s'est arrêté. Après ça, il m'a pris un dessin, il est allé le porter lui-même au journal *Radio-Liberté*, qui était un journal communiste, et il a été publié.

Q : Vous avez été publié chez les communistes avant les catholiques, avec une éducation catholique ?

R : Oui tout à fait. Le Père Marco, à propos de mes procès il m'a dit : « Pourquoi veux-tu que les chrétiens soient meilleurs que les autres ? ». J'achète trois numéros du journal et je vais le présenter au Père Marco, timidement, en me disant « qu'est-ce qu'il va penser de moi ? » et il me dit « c'est très bien au contraire, ça fait plaisir, continue comme ça ». Après je travaillais au stencil et je faisais des pages pour le patronage. Je me suis familiarisé à ça alors que j'étais très jeune.

Q : Déjà de la bande dessinée ?

R : Oui, des choses qui s'en rapprochaient. J'ai fait une première bande dessinée que j'ai été présenter à Fleurus, une page seulement, ils m'ont dit « C'est gentil, revenez-nous voir plus tard ». Ils m'ont quand même pris trois dessins, *Fino*, je crois. La censure de Fleurus à l'époque... Dans un dessin, il y avait un revolver en bois qui faisait « pan pan », ils m'ont fait supprimer le revolver, alors résultat il n'y avait pas de revolver et ça faisait « pan pan ». N'empêche que c'est quand même les catholiques qui se sont intéressés à la bande dessinée et pas les instituteurs. Les instituteurs étaient contre ça, il ne fallait pas en avoir... Et après ils se sont aperçus que quand même c'était un moyen important d'éducation et ils ne s'en sont pas privés après.

Q : Il y avait des différences de travail entre les illustrés catholiques et *Pilote* par exemple ?

R : Ah oui. De toute façon, *Pilote* c'était lié à Radio Luxembourg.

Q : Oui, mais en tant que dessinateur ?

R : J'ai commencé à *Perlin Pinpin*, chez les tout petits, qui m'a donné la possibilité de travailler un petit peu à *Fripounet*, tout ça.

Q : C'était des piges ?

R : Ce n'était que des piges. Je n'avais rien, par contre, j'ai demandé, étant marié, si on pouvait me faire un contrat minimum pour avoir la sécurité sociale et en faire bénéficier mes enfants. Ça ils l'ont fait à Fleurus, mais pour une somme minime, ça devait être... je peux pas dire parce que c'est en Anciens Francs...

Q : Moi, j'ai noté 50 000...

R : Peut-être...

Q : Les conditions d'emploi et de travail étaient différentes ?

Oui, elles étaient différentes : les journaux catholiques... Fleurus surtout c'était bon chic, bon genre. Il y avait eu tout un tas de problème à la Libération, il y avait des gens qui ont travaillé à l'époque de Pétain et d'autres qui se sont éloignés pour avoir plus de liberté... et sûrement parce qu'ils n'étaient pas d'accord avec ceux qui sont restés. Et c'est l'époque que j'ai connue des journaux catholiques, c'est comme ça, c'était la guerre.

Q : Vous avez senti une différence ?

R : C'était assez draconien quand même, il fallait vraiment correspondre à une certaine image. Il ne pouvait pas y avoir de... c'était comme les écoles, c'était rigoureux.

Q : Ce n'était pas comme ça à la rédaction de *Vaillant* ?

R : *Vaillant*, je l'ai connu bien après. J'ai également travaillé pour *Coq Hardi*. Marijac m'a payé, c'était des pages entières, au tarif des reproductions américaines, c'est-à-dire, très mal, et il partait à Megève, il avait déjà presque les skis dans les mains quand il m'a reçu, mais c'est vrai que c'est paru j'étais très content. Je me suis toujours trouvé à découvrir des choses que je n'imaginai même pas possible.

Q : Vous avez assez vite gagné votre vie ?

R : Oh, c'était difficile, mais on s'en est sorti. On avait un appartement de trois pièces rue Gaston Couté, à Montmartre ma femme faisait des chemises pour Delon, pour des revues comme les Folies Bergères, et son patron nous avait trouvé un appartement, c'était un ami de ma belle-famille.

Q : Et vous, vous travailliez chez vous ?

R : Oh oui, comme Reiser. Je travaillais chez moi et ça étonnait tout le monde, comme Reiser, un jour on rentrait ensemble et il m'a dit : « Les gens sont étonnés c'est ma femme qui travaille, et moi qui reste là ». La grand-mère de ma femme trouvait ça étonnant que je dessinais alors que c'était pas un travail, et elle, elle allait faire des chemises.

Q : Elle gagnait sa vie ?

R : C'était pas très important, mais elle gagnait sa vie d'une façon régulière, moi c'était aléatoire. La page blanche, j'ai connu ça, et les inquiétudes se sont traduites à un moment donné par un infarctus, mais plus tard, à l'école (à Angoulême), parce que j'avais changé de rythme.

Q : Oui, plus tard, je nous situe un peu dans les années...

R : Oui, on revient un peu dans les années. J'ai gagné ma vie avec des dessins humoristiques et parallèlement à ça des piges que je faisais à Fleurus et à Bayard. À Bayard, il y avait un type assez important – physiquement, moi j'ai toujours été un gringalet. De toute façon, il m'impressionnait. Je faisais, avant d'aller les voir à la Bonne Presse, trois, quatre fois le tour du bâtiment avant de rentrer. Ce quelqu'un c'était Beccaria, surnommé l'Abbé Caria par les Fleurus parce qu'ils étaient l'ennemi, plus que Vaillant, parce qu'ils étaient rivaux au niveau du public. Beccaria me fait travailler pour un almanach en 1954. Cet almanach entraîne une collaboration à *Bernadette*, le rédacteur en chef c'était l'abbé Richard, c'était le sosie de Laurel dans Laurel et Hardy.

[Il montre différentes couvertures, et des travaux d'actualité pour *Pilote*].

Q : Vous avez fait des pages d'actualité pour *Pilote* ?

R : Après cette réunion dont je vais vous parler, avec Goscinny remonté comme une pendule, j'avais compris que *Tracassin* s'arrêterait, donc je l'ai arrêté moi-même [en 1970]. Ils ne comprenaient pas pourquoi je l'avais fait, Claire Bretécher m'a dit « mais si c'est bien, tu devrais continuer », mais je n'allais pas continuer, ça allait évoluer... Donc j'ai donné une première planche [d'actualité] à Goscinny sur Nixon et il a été surpris, il m'a dit de continuer, et j'ai continué sur ça. J'ai fait beaucoup de choses. Je pense que ma fidélité rendait service, je crois que Goscinny m'en a remercié parce qu'en plus de ça je ne lui posais pas de problèmes. S'il m'a refusé trois histoires, c'est le maximum. Il m'a toujours accepté, toujours en disant « Chakir, faites-moi moins de pages, essayez de centrer ». Moi je me disais gentiment : « Cause toujours, moi j'essaie d'avoir un maximum de piges à la fin du mois ». Après, je respectais ce qu'il me disait.

Q : Je reviens un peu sur vos débuts, à *Bernadette*. Est-ce que vous aviez l'impression d'avoir des collègues ?

R : À *Bernadette*, j'avais toujours des relations avec le rédacteur, jamais avec des collègues. On déposait les dessins, on les acceptait ou on les refusait, mais on n'avait jamais de contact. Ça s'est fait plus tard, on s'est connu petit à petit. Dans les journaux par exemple : Fred donnait des dessins au *Pèlerin*, je donnais des dessins au *Pèlerin*, à l'époque c'était le père Guichardan qui lui faisait des romans pour le *Masque* qui était rédacteur en chef. C'est comme ça qu'on se rencontrait.

Q : Et dans les autres illustrés ?

R : Ensuite, il y a eu Bayard. Ensuite, il y a eu Bayard, c'était le Père Sève, qui se considérait comme le chevalier noir, difficile, intransigeant pour les autres, bienveillant pour moi parce qu'il avait des qualités de scénariste – il faisait des scénarios assez étonnants. Il travaillait avec Pétillot qui a habité rue Gaston Coutet dans le même immeuble que moi – j'étais impressionné par son travail, j'étais admiratif mais on n'était pas amis. Le Père Sève avait toute la patience pour moi parce qu'il savait faire tellement de choses, sauf l'humour, ça il ne savait pas. Il m'a demandé un personnage, il voulait absolument que ce soit dans le style de Hergé. À l'époque, Hergé je le connaissais de Saint-Germain de Charonne, donc je me suis appliqué à faire l'*Inspecteur Saboum*, mais je

n'avais pas son talent... Ça a quand même eu un succès petit à petit assez important, ça a été publié à l'étranger, c'était toujours des histoires courtes.

Q : Où ça ?

R : En Italie, en Scandinavie, en Allemagne. J'ai eu les droits. Mais j'ai eu des droits qui ont été foulés du pied. À *Télémagazine Junior*, c'était un directeur qui m'avait repris des pages que j'avais fait à *Tintin*, à l'époque de Dorothee. Un jour je découvre qu'ils me publient des dessins en faisant du porte-à-porte en Belgique. Je l'ai immédiatement mis devant les Prud'hommes et il a fallu qu'il paye, mais il n'a pas été en procès. On peut revenir dessus, parce que c'est pareil...

Q : À *Bayard*, il y avait plus de réunions de rédaction ?

R : Non aucune. À *Bayard*, comme partout, il y avait des liens de subordination difficiles, comme partout, parce qu'il faut apporter ses dessins à l'heure, il faut que le journal paraisse, il y a toute une programmation. Ça, Le Goff me l'a appris, je lui dois quand même beaucoup.

Bon, j'ai fait beaucoup d'histoires, j'étais toujours un peu frustré parce que ça faisait huit pages, dix pages.... En tout cas, à *Bayard*, je faisais *l'inspecteur Saboum* qui a duré.

Q : À *Pilote* il y avait plus de réunions de rédaction ?

R : À *Pilote*, on apportait une histoire, même chose il fallait que ça paraisse, il fallait donner aux heures de l'imprimeur, de la photogravure... on fait partie d'une chaîne. Ensuite, est venue l'actualité... on reviet dessus, première planche qui a satisfait. J'ai toujours cherché de faire de l'actualité intemporelle, de trouver des sujets qui permettaient de rebondir. Gotlib et Goscinny, quand ils ont fait les *Rubrique-à-Brac* et tout ça, si on reprend aujourd'hui, il y a des gags qui tombent à plat, qu'on ne comprend plus. On a fait une erreur, il ne fallait pas mettre « Les pages d'actualité de *Pilote* », parce que vingt ans après, ça ne marchait plus, pour la réédition il aurait fallu mettre « les actualités intemporelles ».

Q : Même si vous ne travailliez pas avec les autres dessinateurs, vous avez créé des liens d'amitié ? Vous avez travaillé à l'atelier 63 ?

R : Un jour, je vais renouveler ma carte de presse, 10 rue des Pyramides. Je me trompe de bouton pour prendre l'ascenseur, et j'entre dans l'atelier de Raymond Poïvet. J'étais sidéré de voir tous ces gens qui levaient la tête, je ne sais même pas s'il n'y avait pas Uderzo, il y avait plein de gens que je connaissais, dont Gigi. Il était prof dans l'atelier que je dirigeais, il venait tous les 15 jours. Je les connaissais pas. L'un m'a dit « Je m'appelle Gigi ». J'étais sidéré : « Dire qu'il y a des gens qui sont en atelier avec une ambiance pareille et que moi je suis isolé... C'est formidable.

Q : Vous y êtes revenu ?

R : Jamais. J'ai retrouvé après Poïvet à *Pilote*.

[Il montre un projet de nouvel album].

Q : Vous avez eu beaucoup de scénaristes ?

R : J'ai eu très peu de scénaristes. Guy Hempay (Pélaprat). Comme je ne pouvais pas faire les textes l'après-midi, je me bornais à faire les dessins, et ça me permettait de ne pas faire de trous. J'avais trois éditeurs, Fleurus, Bayard, et Pilote.

Q : Et vous n'avez jamais fait d'illustrations ?

R : Si, j'ai fait pas mal d'illustrations. J'ai fait toutes les jaquettes du *Festival des cancrès*, de Jean-Charles [de *Pilote*]. Ça a été un instituteur, sa jaquette a d'abord été dessinée par Bellus... Bellus est venu dans la loge de ma mère... il a dit « oui, vous ferez une petite carrière » C'est Marc Mollaz, ça c'est fait comme ça, je dois beaucoup à cet ami, c'est l'ami le plus important. Jean Charles, on a commencé à travailler ensemble à *Pilote*, et chaque fois, j'avais une couverture.

Q : Ça se passait comment ? C'était Jean-Charles ou la maison d'édition qui vous payait ? Vous aviez un contrat ?

R : C'était la maison d'édition qui me payait, je crois. Il fallait que je sorte un livre pour que je fasse une jaquette, y avait pas de contrat. C'était aléatoire, on voulait me considérer comme indépendant, et j'ai dit non, je ne suis pas indépendant, je suis salarié – et salarié, pour y parvenir, fallait faire des procès, je suis pas procédurier, mais voilà...

Q : Que ce soit la presse, les illustrés ou les maisons d'éditions, c'était toujours les mêmes manières de travailler finalement ?

R : Toujours.

Q : Les mêmes relations, les mêmes commandes ?

R : Voilà. Mais c'était pas du journalisme là.

Q : Vous étiez toujours payés à peu près le même prix pour un dessin ?

R : Oui oui oui, j'ai fait des affiches de cinéma, j'ai fait de la publicité, j'ai fait une campagne pour – avec Popeye comme personnage. J'étais bien payé, effectivement, c'était bien.

Q : Et entre un dessin de presse au *Hérisson* ou à *Marius* et une planche à *Bernadette*, c'était le même prix ?

R : Ah non, c'était moins cher le dessin, quand même, je pense. Mais les journaux, surtout les journaux catholiques, disaient toujours qu'ils tiraient le diable par la queue. Ils avaient tous la même façon de faire. Sauf à *Pilote*. *Pilote*, j'avais, disons, une habitude, c'était, périodiquement, je demandais une augmentation à René Goscinny, qui ne me l'a jamais refusée. Il n'y a qu'une fois qu'il m'a refusé une chose, c'est que je faisais le démarrage d'une histoire qui était un héros intérimaire. Et j'avais donc fait pour la couverture de *Pilote* une petite annonce, pour rechercher un emploi... je lui avais fait le même prix qu'une couverture en gouache, et il avait quand même baissé la facture, parce que j'avais rien fait sinon qu'avoir imaginé la page.

Q : Et on était plus payé pour une couverture qu'une planche dessinée ?

R : Ah oui, parce que c'était en couleur directe quand même.

Q : Les jeux, les concours, ça vous plaisait aussi ?

R : C'est-à-dire que moi c'était simple, j'ai fait 20 ans de carrière, ça m'était complètement égal, la notoriété je m'en tapais complètement, mais par contre la fin de mois, ça ça me préoccupait, pour mes enfants, pour ma famille. Et René Goscinny me faisait des confidences, il savait ma façon de penser et tout ça... quand il s'est marié et qu'il a eu sa petite fille, il me disait « mais Jean, ce qui me navre, c'est que je suis moins disponible pour ma famille que pour mon journal... » Il nous recevait régulièrement, quand on voulait, séparément, sauf s'il y avait un dessinateur et un scénariste là ça s'imposait. Il n'a jamais refusé sa porte à quiconque, c'est pour ça que c'était une injustice en mai 68 et je crois que... Giraud... il était un peu responsable de tout ça, il a abusé.

Q : En parlant d'amis, qui vous citeriez comme des amis pendant cette période ? Des gens que vous voyiez régulièrement à l'époque ?

R : À la suite de mes procès, j'ai entraîné Martial... et on n'était pas sûrs de gagner les procès... Après il m'a remercié, parce que ça lui a permis d'avoir une retraite. C'est vrai qu'on était tous les trois au chômage ici [dans les années 1970]. J'ai touché le chômage après, j'ai touché une retraite parce qu'il y a une société pour les auteurs qui verse des pensions pour les journalistes, qui m'ont donné des points une fois les procès gagnés. Ça, je reviens avec Le Goff, c'est grâce à lui, mais ensuite c'était malgré son avocat Marc Grelard. Il l'a reconnu, longtemps après, il m'a dit « oui mais il y a prescription », donc il a avoué ça... Ce qui me fascinait c'est qu'il avait des boutons de manchette avec des fleurs de lys... après j'ai réfléchi qu'il n'était pas neutre en ce qui concerne l'affaire Bayard... Royaliste. Il était de droite en tout cas, comme Le Goff.

Q : C'est pour ça qu'ils se sont disputés avec Roland Garel ?

R : C'est pour ça, oui, parce que Garel il était CFDT... [Il montre des couvertures dessinées à *Pilote* et notamment un travail avec Reiser]: Je connaissais Reiser parce qu'il était aux réunions régulièrement. J'ai fait une histoire complète avec lui, on avait fait une couverture.

Q : Il y avait donc des réunions de rédaction à *Pilote* ?

R : Toutes les semaines. Et ce n'était qu'à *Pilote*. C'est pour ça que c'est devenu un journal mythique, c'est pour ça que c'était extraordinaire.

Q : Vous pouvez m'en parler ?

R : Formidable, parce qu'il y avait Charlier, Goscinny qui présidait, et puis : « messieurs apportez des idées ». Alors on commençait par proposer des idées, et on acceptait ou non. Moi j'ai toujours été accepté, et quand j'avais trop de travail je le donnais à quelqu'un d'autre et inversement. Reiser qui avait été pris, Goscinny me dit « Est-ce que vous voulez-vous faire du Reiser », sachant que c'était pas le même style, mais bon j'ai fait du Reiser...

Q : Ça se passait bien entre vous ? Il n'y avait pas d'inimitiés ?

R : Très bien. Il y en avait certainement, à certains endroits.

Q : Il y avait des groupes d'amis ?

R : Ah oui, il y avait des clans, peut-être un peu. Il y avait Gotlib, Bretécher, Mandryka, des choses comme ça... et puis, Giraud... avant de mourir, « Jean, je crois qu'on t'a sous-estimé ». Mais bon... [Il revient à l'épisode 68]. Ils voulaient éliminer des gens comme Chakir, Martial, etc. Il y avait des clans, une volonté de régner, ils voulaient juger ensemble les dessins qui passaient, et qui ne passeraient pas... c'était inacceptable ! Une sorte de... quelque chose comme au temps de l'URSS.

Q : Une collégiale ?

R : Oui, si vous voulez, c'est plus gentil que ce à quoi je pensais. Moi j'étais isolé, tantôt parlant avec les uns, avec Gébé, Fred, Martial, avec quand même une connotation un peu catho ayant travaillé pour les journaux catholiques, pourtant Giraud y a travaillé, j'en ai la preuve... c'est comme ça qu'il est s'est formé, avec Jijé !

Q : Est-ce que vous avez eu des conseils donnés par des dessinateurs ?

R : J'ai été quand même formé un peu à la dure, par le Père Sève, qui était extraordinaire, mais difficile. J'ai vu Ribera se faire... moi il le faisait pas, il avait une indulgence, je le faisais rire c'est simple. Quand j'ai fait un procès à *Bayard*, ça l'a embêté, j'ai perdu plein d'amis là bas... Plus tard, Beccaria est devenu directeur général de Bayard Presse. Lui m'a dit au téléphone « Chakir, on ne pouvait pas vous aider. Il n'y aurait eu que le cas Chakir, on aurait fait différemment, mais comme on n'employait que des pigistes ». Mais ils ont été rattrapés par la jurisprudence.

2.3. Nicole Constant

Nicole Constant (1933, Verneuil-sur-Avre)

Nicole Constant est issue d'une famille très aisée, dont le grand-père a pu faire construire un hôtel particulier sur la place des Invalides. Tuberculeux, son père ne travaille pas et ils vivent de leurs rentes en Bretagne, à Dinard. Après la mort de ce dernier autour de 1950, la famille déménage à Paris où Nicole Constant fait une année au lycée Victor Duruy. Sa professeure de dessin lui conseille alors d'entre à l'École Duperré des Arts Appliqués où elle reste quatre ans en spécialité « costumes de théâtre ». Elle quitte l'école avant le professorat et commence à fabriquer des cartes de vœux pour diverses librairies avant d'être embauchée pour faire l'affiche de la Semaine du Cuir, puis de la Loterie nationale. Elle travaille pour cette dernière plusieurs années consécutives entre 1959 et 1961 au moins. Elle fournit également des dessins pour Fleurus, La Bonne Presse et les éditions Montsouris dès 1960, chargée avant tout des nouvelles et des dessins de rédaction. À côté, elle travaille également pour plusieurs agences de publicité. Au milieu

des années 1970, elle quitte le monde de la presse enfantine et devient dessinatrice pour une marque de vêtements d'enfants.

Entretien avec Nicole Constant à domicile à Paris, le 14 septembre 2016.

R : [En entendant le sujet du travail de recherche] : Moi j'avais de la chance, j'avais l'argent de ma famille, mais pour mon amie Simone [Poulbot], qui venait d'un milieu très pauvre, ça a été très dur... En fait, dans ce boulot-là, la difficulté principale, c'est l'instabilité. Parce qu'en fait il n'y avait pas de loi qui disait qu'on pouvait être salarié, donc on était indépendant, et ça... par moment, quand on est comme ça à son compte, il y a des périodes où on est débordée et des périodes creuses, et là, nerveusement, c'est vachement dur. C'est pour ça que j'ai commencé à prendre des somnifères, quand je dessinais... Si on allait se balader, si quelqu'un nous appelait, une fois, deux fois, puis si on ne répondait pas, on donnait le boulot à quelqu'un d'autre.

Q : Je voulais revenir avec vous sur vos études à l'École Duperré...

R : J'ai même pas passé le diplôme. J'ai fait le concours, j'ai été reçue en deuxième année directement, et j'ai arrêté en quatrième année [1950-1953]. Ça durait six ans, et comme ça orientait vers le professorat, moi je voulais pas du tout faire du professorat. Puis à ce moment-là j'ai commencé avec des petits boulots, puis j'ai eu du flair, parce que petit à petit ça a fait boule de neige.

Q : Comment ça a commencé ?

R : J'ai commencé à faire des cartes de vœux, puis j'aimais bien faire des petits trucs avec du papier collé. Alors j'étais assez gonflée, j'allais sonner aux portes des librairies, notamment faubourg saint-honoré. Et là une papeterie, ils ont vu ce que je faisais à la main. Ils étaient intéressés par des cartes un peu personnelles, ils me téléphonaient et ils me disaient qu'il fallait faire trente cartes pour telle personne, alors je travaillais chez moi, dur, dur dur. Et puis après, suite à ces cartes qui se vendaient bien faubourg Saint-Honoré... Un autre éditeur de cartes rue du Montabard avec des cartes très chic m'a contactée et ça a très très bien marché, puis à la suite de ça il y a eu Symphonie aux Champs Élysées qui a exposé mes cartes et puis ça a fait boule de neige. Il y a un publiciste qui m'a appelé. C'est là où ça a été la chance de ma vie, les affichages à la loterie nationale. C'est ça qui a décanté... À Fleurus, après *Lisette* il y a eu Bayard Presse.

Q : Fleurus, Bayard Presse, vous êtes entrée comment ?

R : Parce qu'ils m'ont téléphoné aussi, après avoir eu sans doute les affiches et puis *Lisette* peut-être... Ils m'ont fait faire plein de leurs journaux, *Perlin*, *Fripounet*, et puis des trucs pour des jeunes qui étaient moins connus, des mensuels ou des trimestriels. Et puis après, au conseil national du cuir, mon frère, qui avait vingt-et-un ans de plus que moi, y travaillait. J'ai vendu des cartes de vœu au secrétaire. Et puis le président il a vu ça, et comme ils avaient des affiches pour la semaine du cuir vraiment ringardes... il a dit « mais votre sœur pourrait peut-être chercher des maquettes pour la semaine du cuir, pour renouveler un peu ça ». C'est là où j'ai fait une vache... Et là ça a été le succès, pendant quatre ans ils ont fait faire ma vache. Dans les rues de Paris partout il y avait ça,

j'étais vachement fière. Suite à ça, la loterie nationale m'a contactée – toujours tout ça, ça fait boule de neige – m'a demandé de chercher des idées. Je faisais les maquettes, j'en faisais beaucoup, trente, quarante... En deux ans, j'en ai fait sept-huit pour la loterie, c'était fou ? Puis à un moment on vendait des billets dans les petits kiosques dans les rues. Alors là il y avait plein de petites affiches, des séries... Il y avait ça dans le métro tout ça. Ça a été l'époque fantastique. Je faisais ça en maquette, en 40 sur 30, puis si c'était choisi il fallait que je fasse ça en 120 sur 160. Alors il fallait tendre sur le papier sur un grand cadre en bois, puis je faisais ça dans notre immeuble aux Invalides, il y avait la bonne de ma mère qui m'aidait à transporter ça, à la Madeleine à pied, les grandes affiches à travers Paris. Et puis même au-dessus des cinémas, ils faisaient des grands panneaux, dans des ateliers spécialisés à Montmartre, sur des matières solides.

Q : Vous y alliez dans les ateliers ?

R : Non, jamais. Ils me montraient. Là il y a eu des articles qui ont été faits, mais c'était pour faire pleurer dans les chaumières. On dit de moi « Ah, douce Constant, silencieuse Constant, quand elle vient avec le café, etc » dans *Femmes d'aujourd'hui*. [Elle donne une photocopie de l'article].

Q : À l'École Duperré, vous avez fait quelle spécialité ?

R : Ah bah oui, je voulais faire des costumes de théâtre. Mon frère m'avait présenté un costumier connu à l'époque, parce qu'il était homo alors il connaissait des gens comme ça. Il avait dit à mon frère que pour faire des costumes de théâtre fallait vraiment en vouloir, avoir de l'ambition comme ça. Moi c'était pas mon genre, donc j'ai abandonné cette idée-là. Alors je faisais figurine de mode, mais la mode ça m'intéressait pas beaucoup, il faut toujours faire du nouveau comme ça, cracher sur la saison d'avant... Alors j'ai passé mon certificat d'aptitude professionnelle pour les figurines... mais c'était pas ça, je voulais faire des costumes de théâtre. Mais c'était pas mon tempérament alors j'ai laissé tomber. Et puis tout ça, les illustrations, ça m'est tombé dessus, comme ça.

Jusque dans les années 1975 où ça a commencé à évoluer le style... *Perlin, Fripounet*... Fallait plus qu'on fasse des petits enfants gentils, des petits noirs avec des cheveux frisés, à cause du racisme... ça se passait plus dans une forêt avec des petites bêtes, mais dans une grande surface : c'était plus tout à fait mon style. Comme j'avais fait aussi des dessins pour une marque de vêtements d'enfant, ils m'avaient fait faire des draps pour des bébés, et puis la styliste m'a contactée à ce moment-là parce qu'elle avait employé à son usine, pour la marque Sucre d'Orge, une fille... alors la fille était enceinte, et elle m'a demandé si elle pouvait m'embaucher pour neuf mois. C'était pile l'époque où ça commençait à foirer, j'étais plus tout à fait dans le coup. Et alors, au lieu de me garder neuf mois, elle m'a gardé jusqu'à ma retraite. Alors là l'usine était à Cholet et je travaillais chez moi, ici, puis j'allais tous les mois sur place.

Q : Finalement, vous avez fait de la mode !

R : C'était les décors, les draps tout ça. C'était assez sympa. Quelquefois on me disait « fais attention, c'est pour des grands de trois ans » et puis je suis arrivée à la naissance.

Q : Alors que vous avez commencé avec des affiches pour les adultes !

R : C'était la mode à ce moment-là, avec deux sœurs, elles s'appelaient Lefor-Openo [Marie-Claire Lefor et Marie-Francine Oppeneau qui ne sont pas des artistes, mais des amies qui se sont rencontrées en maîtrise de dessin, puis continuent leurs études à l'atelier Paul Colin]. Elles ont fait des affiches pour la loterie nationale aussi, et moi je suis arrivée juste à ce moment-là. Et moi si vous voulez c'était un peu le même esprit, sans que ce soit copié.

Q : Et vous m'avez parlé de votre amie Simone Poulbot c'est ça ?

R : Oui, mais alors elle... elle s'est... Simone Poulbot, elle s'est suicidée, elle travaillait comme moi, on était très proches... La styliste de Sucre d'orge avait demandé d'abord à elle. Mais alors Simone, qui était comme ça, le fait de travailler pour des stylistes, jeunes et tout, elle a dit non. Mais elle a dit « j'ai une amie », c'était moi, et moi c'est grâce à ça.

Q : Vous avez rencontré où Simone ?

R : Simone était aux Arts Appliqués aussi, on était comme deux copines. Ses parents étaient très modestes, ils avaient un petit bistro, alors moi mes parents étaient plus bourgeois – mon père était tuberculeux pendant la guerre, mais ils avaient quand même des ressources par la famille de mon père, ils étaient propriétaires. À l'école laïque on me demandait quand j'étais petite – on était à Dinard – le métier... on disait aussi chez les bonnes sœurs « si on ne travaille pas on ne doit pas manger »... Et moi mon père ne travaillait pas, alors j'avais honte ! Alors je marquais « propriétaire »... Mes parents étaient propriétaires mais je n'étais pas du tout élevée... C'était la guerre, ma mère voyait sa fortune diminuer, et maman qui disait toujours : « Et la petite qu'est-ce qu'elle va devenir ? » Et c'est pour ça, mon père est mort j'avais dix-huit ans et elle pensait qu'il fallait que je travaille.

Q : C'est comme ça que vous êtes allée aux Arts Appliqués ?

R : Oui, j'avais envie aussi. Bah, ma mère elle savait pas trop. »

Q : Vous dessiniez déjà ?

R : Bah oui, c'était à l'école, j'étais complètement nulle, je suis arrivée de Bretagne, au collège près de Saint-Malo, où je commençais à me laisser vivre un peu, dans un lycée épouvantable, vachement élitiste, le lycée Duruy, parce qu'on habitait un immeuble aux Invalides. Ma mère était pas du tout intellectuelle et tout... je me suis complètement laissée aller en rade, mais il y avait des cours de dessin, on nous faisait faire des croquis, même des godasses. Quand en fin d'année ma mère a été appelée parce que j'avais rien foutu, c'est la prof de dessin qui a tout de suite pensé à moi et qui a dit à ma mère de me présenter au concours.

Q : Vous êtes entrée à seize ans ?

R : J'avais dix-sept ans parce que j'avais deux ans de retard déjà.

Q : Et donc vous entrez à Lemonnier et Simone est dans votre classe ?

R : Oui, on prenait les mêmes cours. Ses parents avaient un petit bistro juste à côté de notre immeuble que mon grand-père avait fait construire sur l'esplanade des Invalides. Alors le père de Simone il m'appelait toujours « mademoiselle », mais Simone est toujours restée ma copine.

Q : Vous avez déjà travaillé ensemble ?

R : Ah non non non. On se téléphonait, tout ça, elle était très sauvage.

Q : Il y a des cours dont vous vous souvenez ?

R : Y avait de tout, il y avait les cours de dessin, de nu, de modèle. Il y avait des travaux, des études documentaires. On nous donnait une fleur, etc, il fallait qu'on la dessine, qu'on la présente, qu'on fasse comme si c'était une recherche de sciences. C'était souvent des plantes, des fleurs, pour qu'on sache voir la précision, regarder les petits détails peut-être.

Q : Il y avait des cours qui préparait à être illustrateur pour enfant, dessinateur de journaux ?

R : Comme je suis partie en quatrième, je ne sais plus s'il y avait ça. Mais il n'y avait pas de bande dessinée. Je ne crois pas non. Y avait de la géométrie descriptive. Un escalier... c'est l'horreur ! C'était ma bête noire. J'avais une très très bonne amie [Janine], elle travaillait comme ça, c'était la première de la classe mais c'était pas la plus douée côté artistique. Quelquefois elle faisait une épure, elle trouvait que c'était pas bien parce qu'il y avait un trait de travers ou je ne sais pas quoi, je lui demandais de me la donner et avec une aiguille à l'envers je faisais des petits points de repère pour faire mon épure d'après ce qu'elle faisait. Il y avait des cours aussi d'enseignement général, pour avoir des notions un peu quand même.

Q : Et ça, ça vous intéressait ?

R : J'avais des notions déjà, mais c'était intéressant. J'ai un bon souvenir de cette école. On était un groupe sympa.

Q : Vous vous êtes fait des amies ?

R : Janine, son fils est mon filleul, c'est ma famille. À part Janine et Simone, sinon j'ai plus vu les filles.

Q : Janine a fait quoi ?

R : Elle s'est mariée à un type qui était dans la pub, et elle n'a plus travaillé.

Q : Quand vous travailliez dans les illustrés, vous avez rencontré des gens dans les rédactions ?

R : Bah oui, quand j'allais livrer mon boulot, j'y allais en scooter le soir tard, ils me connaissaient bien, à Fleurus, tout ça. Je les ai connus, mais après, quand je me suis mariée... on se perd un peu de vue. J'avais plus envie, j'ai coupé net.

Q : Quand vous travaillez encore dans les illustrés...

R : On se rencontrait comme ça, j'ai quelques amis que je rencontrais, par hasard... j'ai pas gardé.

Q : C'était pas à des réunions de rédaction ?

R : Non pas du tout. J'ai fait mon boulot puis après quand j'ai eu mon contrat de salariée à l'usine pour les vêtements de bébé ça me prenait un temps différent.

Q : Quand vous déposiez vos dessins on les regardait devant vous ?

R : Oui, souvent. Pas toujours, toujours mais quelques fois parce que les éditions Fleurus n'étaient pas loin... j'y allais en scooter, je les connaissais bien. Ça se passait très bien, parce qu'ils savaient ce qui me correspondait un peu. Le plus dur c'était un jour – j'ai la passion des animaux, et voilà que pour *Fripounet* ils me commandent une couverture, le thème c'était la chasse. Faire un chasseur, l'horreur. Alors j'ai trouvé le moyen, j'ai fait un gros bonhomme qui ronfle dans une clairière avec son fusil et il y a tous les animaux qui se foutent de sa gueule. Je m'en suis sortie, c'est comme ça que j'ai éclipsé le truc !

Q : Vous travaillez pour Bayard d'abord ?

R : J'ai travaillé un peu pour Bayard, *Pomme d'Api*, ils étaient un peu plus exigeants, un peu plus précis. C'était plus de l'illustration, moins du journaliste, vous voyez... La technique, les images étaient imprimées plus comme des petits albums. À Fleurus souvent je faisais mes dessins en couleurs avec le trait par-dessus sur un calque. Les autres c'était plus évolué, c'était plus chouette... Mais moi finalement ça m'amusait les petits trucs.

Q : Pourquoi vous appelez ça du journalisme ?

R : Parce qu'on avait la carte de journaliste. Quand on gagnait plus de 50 % dans les journaux sur les salaires qu'on déclarait, on avait le droit à la carte de journaliste. Et moi j'ai fait des pubs pour un laboratoire italien, pour un médicament, Activarol, c'était rigolo. Ça il m'en a fait faire plein plein, parce qu'à l'époque les médecins ils collectionnaient ces cartes postales qu'ils recevaient.

Q : Vous vous rappelez combien vous étiez payée ?

R : Pour les affiches... 350 000 (Anciens Francs) je crois pour une affiche à la loterie nationale. Il y avait aussi les plus petites... les couvertures c'était pas très cher... Oui, j'en faisais pas mal. On faisait aussi le courrier pour les lecteurs. J'avais eu une journaliste, un journal très à droite qui s'appelait *L'Aurore*, parce qu'elle connaissait mon frère au conseil du Cuir. Elle faisait de grandes pages dans l'*Aurore* en disant les tendances... et moi je faisais des petits cabochons pour illustrer ça d'une façon sympa, avec un petit peu d'humour, mais sans savoir beaucoup de choses.

Q : Et donc vous travailliez toujours pour plusieurs employeurs à la fois ?

R : Oui oui. Et c'est ça qui était très dur. Quand j'ai divorcé, c'était l'horreur...

Q : Vous avez travaillé aussi pour des maisons d'édition ?

R : Non non. Non, parce qu'en fait j'avais assez de boulot comme ça ; j'avais ma carte de presse, et après j'avais les vêtements de bébé, tout ça, ça suffisait. J'avais des périodes où j'étais débordée débordée... j'aurais pas eu la force, la santé, toute seule de... et puis je me suis remariée, il fallait que je sois l'épouse au foyer à m'occuper de lui.

Q : Il y a eu des dessinateurs ou des dessinatrices qui vous ont influencée ?

R : Oui, je crois que inconsciemment, celui qui était connu à l'époque c'était Peynet. En fait, l'esprit de Peynet, ça a commencé un petit peu à me pénétrer.

Q : Vous l'avez rencontré ?

R : Non, pas du tout. Mais justement la première affiche de la loterie nationale c'était la fête des amoureux, et effectivement je pensais à Peynet, j'ai fait deux petits personnages avec une balançoire.

Q : Vous n'avez jamais eu envie de faire de la bande dessinée ?

R : J'en aurais été incapable. J'ai eu une grande amie qui a fait des albums, Joëlle Savey. Elle me disait... certains elle mettait un an à travailler avec tous les détails qu'on lui demandait pour faire la vie de Balzac ou tout ça, c'était dément.

Q : Ça s'est passé comment votre rencontre [dans les années 1970] ?

R : On s'est retrouvées dans les journaux, elle travaillait pour *Perlin*, *Fripounet*. Oh par hasard, elle est hyper sympa, elle est adorable, on a parlé de choses et d'autres, et puis on se rencontrait... puis elle est aussi proche de Simone Poulbot, alors on était un peu des copines. On se téléphone tout le temps.

Q : Vous l'avez rencontré dans les couloirs de Fleurus ?

R : Oui, c'est ça dans le bureau, tout ça, et puis on a sympathisé, parce que l'ambiance était bonne à *Perlin*. Il n'y avait pas une discipline, de chef et tout... on ne restait pas longtemps, on faisait un peu d'humour. Le personnel de Fleurus, je l'ai même invité ici, on était vingt-cinq je crois. On a gardé quand même les distances, je ne les ai pas revus après, mais il y avait une très très bonne ambiance.

Q : Il y avait le rédacteur en chef, le maquettiste, des coloristes... ?

R : Oui. Ils m'ont fait faire aussi des petits livres qui s'appelaient « le marchand », une édition de petits albums pour les petits enfants... J'en ai fait quelques-uns aussi, mais c'était moche quoi, mais finalement je les ai fréquentés longtemps, puis ils étaient au courant de mes malheurs sentimentaux.

Q : Vous avez vu des choses changer entre le tout début, les années cinquante, et les années 1970 ?

R : Oh oui, après on sentait que c'était plus rigide, parce qu'ils sentaient qu'il y avait peut-être de la concurrence. Parce qu'au début, quand ils m'ont appelé, c'était la belle époque, et après c'était dur dur dur.

Q : Vous avez toujours travaillé chez vous ?

R : Sauf pour l'usine, j'y allais, je couchais là-bas une fois par mois. À l'époque ils faisaient un catalogue magnifique et les représentants parcouraient toute la France en représentant les modèles. Alors moi fallait que je fasse un décor pour la photo qui corresponde aux vêtements.

Q : Et le syndicat, vous l'avez trouvé comment ?

R : Par Simone, qu'il avait contacté, et alors qui m'a présenté Le Goff... Oh Le Goff, c'était ma terreur. On était toutes les deux en réunion pour voter... C'était apolitique je crois. On s'emmerdait un peu, on mangeait des biscottes, ça devait énerver Le Goff qui s'arrêtait... Mais c'était sa femme qui nous terrorisait... Je me permets de le dire elle n'était pas sympa... enfin je sais pas. On y allait et on se marrait... Simone elle était caustique, elle avait de l'humour. Mais on y allait parce qu'il fallait vraiment décrocher la carte de presse pour avoir la sécurité sociale. Moi à un moment j'avais rien, et j'ai eu une grossesse extra-utérine et j'ai failli en crever, hémorragie interne et tout... on m'opère à toute vitesse, on n'était pas sûr que je survive. Je m'en suis remise, je suis restée dix jours, et puis ils se sont aperçus que je n'avais pas de sécurité sociale, donc ils m'ont mise dehors. Là j'ai entamé suivant Le Goff une procédure... Et la loi de Giscard était parue, mais La Vie Catholique tout ça ils s'en foutaient un peu....Je suis partie sans rien payer, Le Goff m'a dit « tout va être pris en mains ». Puis au bout de dix mois, il y a eu le résultat, ça y est la sécurité sociale avait été admise... mais en fait la clinique avait fait faillite, elle était fermée. J'ai été nourrie, opérée, on m'a sauvée la vie et moi j'ai rien payé. Vous vous rendez compte ?

Q : Quand vous travaillez dans la journée, est-ce que vous lettrez les dessins ?

R : Je les lettrais pas. Pour les affiches non plus. Je l'ai appris... ça m'énervait. C'était l'horreur.

Q : Qu'est-ce que vous préféreriez faire ?

R : Les études documentaires, les compositions, puis j'aimais bien les dessins d'après nature aussi. On faisait quelques fois des impressions, j'avais fait l'entrée d'un marché aux fleurs dans les brumes... ça j'aimais bien, mais pas les trucs précis.

Q : Et vous étiez en contact avec les lettrés, les maquettistes ?

R : Pas du tout. Enfin j'indiquais sur ma maquette les textes comme ça, où les mettre, etc. Et puis c'était souvent très classique, pour la loterie nationale. »

Q : Vous connaissiez l'écrivain ?

R : Pas du tout. J'allais au bureau à Fleurus, et puis là ils me montraient la mise en page, et d'après la mise en page, le crayonné, y avait tous les textes, la litho, et moi les emplacements où je devais faire le dessin. Il y avait la maquettiste dans un bureau, la directrice devait être un peu plus loin. Mais la maquettiste était très gentille, qui me montrait le calque, ce qu'il fallait faire...

Q : C'était toutes les semaines ?

R : Non, il y avait des vides... Mais en octobre j'avais un boulot fou, parce qu'il fallait faire des crèches, des trucs à découper pour Noël... Et il y avait des saisons plus creuses.

Q : Et il y a un travail qu'il vous a particulièrement plu de faire ?

R : Non, ça m'amusait les couvertures, tout ça, j'aimais bien... Alors je faisais, oui beaucoup avec des tissus collés, ensuite ils re-photographiaient... Mais alors, ils m'ont rendu tous les vieux dessins, mais ça ils l'ont beaucoup gardé, sans doute pour la chambre de leurs gosses et tout.

Q : Et vous n'avez jamais eu de projet de travail commun ?

R : Non, jamais. J'ai toujours travaillé toute seule. Ou j'avais un grand chagrin j'avais besoin d'être seule, ou alors j'avais mes maris à m'occuper....

Q : Quelles sont vos techniques de travail ? Dans quel ordre vous vous mettiez à travailler, à quoi ressemblait une journée ?

R : Je faisais d'abord souvent un crayonné, que j'emmenais à la rédaction. La plupart du temps ça correspondait. Ensuite j'exécutais. Je faisais sur une feuille de papier à dessin à l'encre si ça devait être cerné, et la couleur, et ensuite au trait sur un calque si ça devait être cerné de noir, avec les points de repère. Oui, c'était toujours fait en deux trucs, avec ce qui correspondait aux lettres, et l'autre les couleurs. Je travaillais aux encres et puis je reprenais souvent aux crayons de couleurs. »

Q : Et vous étiez contente du rendu ?

R : Il y a des couleurs qui viennent plus ou moins bien à l'imprimerie... mais... de toute façon je ne considérais pas que c'était des œuvres d'art. Ça m'amusait mais c'était pas des trucs comme ça [montre les BD de Joëlle Savey]. Et puis aussi, il faut dire qu'il y avait aussi des couvertures pour Friponnet qui n'étaient pas très payées....alors j'étais très feignasse, je faisais des gros plans. J'ai aussi fait des albums pour Le Journal de Nounours tout ça, c'était pas très payé, c'était des énormes plans qui prenaient la moitié d'une page.

Q : Quand vous étiez mal payée, vous travailliez moins ?

R : Exactement !

Q : Qui payait le mieux ?

R : Le mieux, c'était le laboratoire pharmaceutique, qui n'étaient pas déclarés. Ils m'envoyaient un chèque... ça se passait en Italie. C'était le plus avantageux. Presque à tous les coups c'était pris mes maquettes. Sauf une, Activarol pour le Maghreb. Moi je connaissais pas tellement le Maghreb et tout ça, comment dessiner un Arabe fatigué par son métier ? C'était sur un fond de désert, il y avait le ciel, il y avait un seul palmier... Et puis là un tout petit Arabe ratatiné, épuisé, et son petit âne qui criait « Activarol » pour le requinquer. Ça a été la seule maquette qui m'a été refusée, on m'a rien dit, mais je suis sûre que ça faisait un peu raciste de montrer un Arabe complètement fainéant.

Q : On vous faisait des commentaires ?

R : Si on m'en demandait beaucoup, c'était que ça plaisait et c'est tout.

Q : Et il y avait de la concurrence, de la jalousie ?

R : Je ne sais pas, parce qu'à vivre toute seule, on n'a pas la notion de ce qui se passe dans les coulisses

Q : Il y avait des métiers plutôt réservés aux hommes et d'autres aux femmes ?

R : Oh, bah en tant que femme, ils allaient pas me demander la technique, les voitures, les engins... C'était toujours des petits personnages un peu naïfs.

Q : Et les maquettistes, les coloristes ?

R : Je les connais pas du tout. J'étais complètement en circuit fermé. Peut-être qu'il y avait un pot une fois de temps en temps... Les éditions Fleurus, il y a plusieurs secteurs... Ah oui il y a un autre journal, *Panorama chrétien*... Le directeur (Jacques Guilebert)... j'allais en Russie, c'était le journal *Elle* qui faisait ce voyage-là et moi je connaissais le Russe, le guide, qui m'avait proposé de m'emmener. Il m'a dit « Faites donc un journal, ce sera le journal d'une naïve qui arrive en Russie pour fêter le jour de l'an ». Moi je suis nulle, vous voyez comment je parle, alors j'ai pris des notes, et j'ai fait un petit dessin. Et voilà, dans le Panorama, trois-quatre pages « *Un voyage de notre dessinatrice Nicole Constant* ».

Q : Vous dites que c'était un circuit fermé, mais vous vous êtes fait des amis ?

R : Oui, c'était agréable, mais je pénétrais pas dedans vraiment. Avec Simone on avait du plaisir à se voir et à s'y rendre, mais on n'était pas au courant des décisions.

Q : Quand vous étiez petite, vous lisiez ?

R : Mon père avait acheté des *Lisette*, mais y avait rien, c'était la guerre.

Q : En BD ?

R : J'avais lu *Bécassine*, j'adorais.

Q : Mais pas de bande dessinée américaine ?

R : Non. Puis j'ai pas envie de lire des BD, je regarde les dessins.

Q : Comment vous travailliez pour les autres rédactions ? *Lisette*, *La vie catholique* ?

R : *Lisette*, c'était près du parc Montsouris, donc j'y allais, mais je repartais vite... C'est surtout à Fleurus quoi. La vie catholique, je les connaissais beaucoup mais par téléphone. Ils m'envoyaient un cycliste, je mettais les dessins à la porte et il les prenait le matin sans me réveiller.

2.4. Michelle Daufresne

Michelle Daufresne (née Michelle Ferrier ; 1928 – Paris 8^e)

Fille d'un médecin parisien, Michelle Daufresne commence des études d'édition au Cercle de la Librairie après avoir obtenu son baccalauréat. Dans le même temps, elle fréquente l'atelier Jullian, où elle suit les cours du peintre Cami. À la fin de ses études, elle publie ses premiers croquis en 1952 à *La Semaine de Suzette* où elle travaille jusqu'à ce que l'illustré cesse de publier en 1960. Elle essaye de travailler pour d'autres illustrés catholiques du groupe de La Bonne Presse ou de Fleurus, puis finit par s'orienter vers l'édition de livres pour enfants, notamment pour Bayard.

À partir de 1972, elle travaille pour le Père Castor où elle publie cette année-là *Vieux frère de petit balai* ; puis elle entre aux Éditions du Cerf en 1977 (*Volcan gris, volcan vert*, 1979) et travaille en parallèle avec Laurent Tisé et à l'École des Loisirs à partir de 1981 (*Jeux d'Oiseaux*, 1981) et publie finalement chez Les Femmes en 1982, où son livre *Noémie la nuit* (1983) fait date. Elle développe de nombreuses techniques de collage, de peinture et de sculptures qui participent au renouveau du livre d'enfants. Elle commence à exposer ses peintures tout en collaborant avec Suzanne Buklet, éditrice chez Syros Alternatives : dans cette maison, elle publie de 1987 à 1991 quatre *Contes du Poullailier* ensuite traduit dans plusieurs langues. Aujourd'hui, elle travaille encore sur des projets personnels et continue à exposer ses travaux.

À lire : Michelle Daufresne, *Entre les images et les mots*, Paris, L'art à la page, 1994.

Janine Kotwica, « Michelle Daufresne », in *Dictionnaire encyclopédique de littérature de jeunesse*, Paris, Cercle de la librairie, 2013.

Entretien avec Michelle Daufresne à son domicile à Paris, le 12 septembre 2016.

R : J'ai toujours dessiné. J'ai toujours eu un carnet de croquis, et j'ai même dessiné pendant la guerre le départ des Allemands. Mes parents évidemment s'opposaient à ce que je fasse les Beaux-Arts, donc j'ai fait des études d'éditeurs au Cercle de la Librairie.

Q : J'aimerais bien que vous me parliez un peu plus de ça, parce que vous êtes la seule à avoir fait vos études-là.

R : C'est parce que mes parents me disaient « c'est pas un vrai métier, il faut que tu aies un vrai métier » donc j'ai fait ça. C'était des études qui faisaient librairie et édition. J'y étais deux ans, et j'ai été reçue seconde en édition. Donc je n'ai fait aucune étude ni Arts Déco, ni Beaux-Arts, ni Arts Appliqués ni rien. Mais j'ai une amie qui m'a dit « Dans un journal, on demande un dessinateur pour enfants ». Et c'était – vous allez rire – la *Semaine de Suzette*. Donc, je fonce – et immédiatement parce qu'à l'époque je faisais des croquis et un petit dessin à la plume très années 50. Donc, je suis prise, et j'ai travaillé 6 ou 7 ans de suite pour la *Semaine de Suzette* en abandonnant l'édition. Qui est un métier que j'aurais beaucoup aimé, mais qui m'aurait pris tout mon temps. Je vois bien ce que c'est les éditeurs, je les ai connus après. J'étais très très jeune, j'avais 22, 23 ans, je

commençais à avoir des enfants. À partir de là, j'ai travaillé pour elles dans la plus grande joie. Vous allez rire, c'était tenu par deux jeunes filles qui donnaient des petits bons, et on était payées en liquide, ce qui était quand même formidable. Un jour, une des vieilles dames, on l'a su après, se faisait des bons le soir pour se droguer. On tombait des nues parce que c'était bien pensant – moi j'ai même été à la PJ pour témoigner qu'elle était charmante... Le journal est tombé, il fallait qu'il tombe, c'était plus d'époque. À la suite de ça, j'étais très démoralisée, j'ai travaillé à droite et à gauche pour des petits journaux pendant un certain temps, *Bayard*, etc.

Puis un jour, j'ai eu l'occasion, tout doucement de faire des petits livres très simples, des petites grammaires, puis par mon mari [qui est architecte] j'ai aussi eu une histoire de jardins... Des petits livres débutants, si vous voulez j'ai commencé comme ça, tout doucement, tout doucement, sur des textes qu'on me donnait, des choses pas amusantes, mais bon... Ensuite, j'ai rencontré un ami qui m'a dit « je sais que tu dessines, il n'y a aucun livre pour les douze ans sur les métiers, genre banquier, assureur... donc on va lancer cette collection-là avec un ami ». Donc j'ai illustré pour cette collection-là, avec un dessin bien appliqué, très années 50, je n'ai plus du tout le même, ça me fait rire maintenant. J'ai fait trois livres, la banque, l'assurance et l'informatique. Évidemment c'est pas moi qui écrivais les textes, c'était quelqu'un de chez Bayard, mais on se marrait quand même beaucoup, on s'est quand même bien amusés. Mais il y a eu un drame, ces deux garçons se sont tués en avion. La collection s'est arrêtée bien sûre nette.

À ce moment-là je suis allée chez Castor – Le Père Castor – avec des croquis. Alors lui il a sauté sur les croquis, c'est tout ce qu'il aimait les croquis. Donc là il m'a dit « Je vous prends tout de suite ». J'ai fait beaucoup de livres pour lui, je ne peux pas tous vous les citer. C'était un peu des histoires qu'on me donnait, que j'appliquais. Ça ne vous intéresse pas si je vous donne une liste avec tous mes livres ?

Q : Comme vous voulez. Vous savez, j'ai beaucoup moins d'informations sur les femmes dessinatrices que sur les hommes dessinateurs, donc tout ce que vous avez peu m'intéresser.

R : Je comprends, c'est comme toujours injuste. Je vous raconte la suite des événements alors. J'ai fait des petits livres carrés genre un peu bande dessinée pour les tous petits qui s'appelaient *Éléonore*, *Guillaume* ensuite avec des croquis, j'en ai fait plein plein plein à base de croquis souvent écrits pas par moi... c'était beaucoup de livres pour assez petits, assez cadrés dans des petits albums avec une mise en page moyenne. Puis un jour j'ai eu une idée ; j'ai eu un livre qui s'appelait le grand sapin qui était l'histoire de mon enfance ; l'histoire d'une grand-mère, on avait planté un sapin le jour de sa naissance qui était devenu plus grand qu'elle, et elle elle était toute petite... Enfin bref, j'ai fait un livre assez mignon, et alors il a sauté dessus, il a fait une mise en page dégueulasse, il a coupé le texte, et je me suis dit « quand même, je commence à en avoir un peu marre ».

À l'époque, je guettais une maison d'éditions qui s'appelait le Cerf, qui faisait des grands formats d'aquarelle – parce que je faisais aussi beaucoup d'aquarelles. J'ai même eu une exposition d'aquarelles à ce moment-là, en Autriche. C'est ma fille qui a appelé, j'ai été au Cerf, j'ai été très bien reçue, on m'a fait patauger un peu en me faisant illustrer trois vies de saints, ce qui m'a pas passionnée, et après j'ai pu faire deux livres qui m'ont éclatée,

Volcan gris, volcan vert et Loin dans les sables, qui étaient complètement éclatés, avec mes aquarelles qui explosaient, des collages, et tout ça écrit par moi... j'étais absolument ravie. Et un conte de Noël. Je travaillais aussi avec quelqu'un qui était très connu à l'époque, Laurent Tisé, un des éditeurs qui faisait à l'époque des livres d'art. J'ai travaillé un an pour lui, il a fait faillite, alors il m'a dit « allez à l'école des Loisirs ».

Alors je suis allée à L'École des Loisirs, on m'a acceptée. Ce qui peut vous amuser, j'arrivais chez un éditeur... ce qui a commencé à m'intéresser plus que tout, c'est mes idées, toujours des fables à la base de sentiments que j'avais ressentis ou de choses que j'avais observées... Donc j'arrive chez l'École des loisirs avec une idée sur la jalousie et le nombre trois... J'arrive avec trois petits éléphants, et l'éditeur me dit « c'est très bien, mais on va changer les éléphants en oiseau ». Comme je tremblais et que j'étais à l'École des Loisirs, j'ai accepté. Et j'ai pas eu mon livre, il a changé mon texte. Donc je me suis dit « Tiens, maintenant il faut que je fasse attention, il faut que j'écrive mon texte ». Parce que sinon les éditeurs ne savent pas dessiner mais ils savent écrire, alors ils reprennent les textes. J'ai fait encore deux ou trois livres pour eux.

Et un jour j'ai eu une idée, toujours venant de mon passé, ma génération écrasée, où tout était défendu, où on avait aucune liberté... Enfin vous voyez, moi j'ai même pas pu faire les Beaux-Arts ni rien. Alors j'ai eu une idée, mère-fille, je le dis à l'École : « Ah non, on a déjà *Pas de baiser pour maman* de Sendak ». « Puisque vous n'en voulez pas, j'ai une très bonne idée je vais aller chez Les femmes ». C'était une maison à l'époque très en vue, une maison très marrante, très féministe, qui faisait des livres très féministes... Alors j'ai eu un mal fou à avoir un rendez-vous...

Alors c'est là où il faut s'accrocher. Parce que moi j'ai adoré mon métier, mais c'est... « Allô, allô, alors voilà, je suis auteur-illustrateur, j'ai des idées, est-ce que vous voulez me recevoir ». Alors, à l'époque, il n'y avait pas encore d'informatique on vous recevait... mais après combien de coups de téléphone, combien de rendez-vous ratés... et ça c'était très dur. Surtout que moi j'étais timide, plutôt introvertie, j'avais horreur de me vendre... mais voilà. Donc, j'ai fini par avoir un rendez-vous chez « Les femmes ». On s'est beaucoup amusées, j'ai fait un livre qui s'appelait *Noémie la nuit*, une petite taupe sous terre à qui on défend tout, qui se marie et tout, a une petite fille qui ne veut pas faire tout ça, découvre un petit ver de terre, sort de terre, découvre la vie, le soleil, rentre chez elle, raconte tout, Mai 68 dans la taupinière... et finalement remonte sa mère qui ouvre des yeux émerveillés... Et le livre se termine, toutes les taupes sont sorties et font ce qu'elles veulent, sauf les irréductibles... ça ça a très très bien marché. Et l'école des Loisirs « mais pourquoi ? » ; « vous n'avez pas voulu, vous n'avez pas voulu ». C'est très agréable d'en être à ce stade.

J'avais aussi très envie d'un livre qui était une histoire de famille entre mon petit-fils et ma mère, qui s'appelait *Ni oui, ni non*, sur la mort. J'ai eu un mal fou... j'ai téléphoné à une amie qui me l'a entré chez Hachette et qui, pour moi, a fait hors collection, ce qui est très rare... c'est un livre qui a très très bien marché, qui a été traduit en chinois. J'ai travaillé pas mal chez Hachette ; ensuite j'ai été chez Syros, où j'ai fait dans une ambiance merveilleuse – parce qu'on peut avoir une ambiance merveilleuse avec les éditeurs – quatre livres qui s'appelaient *Les contes du poulailler*. C'est toujours le même esprit, les petites rebelles et les vieux conservateurs... Ça m'a permis de traiter sur quatre albums

l'indépendance des femmes, le racisme, l'enfant métisse... un tas de sujets graves, ce qui fait que ça a été traduit en seize langues et ça a eu le prix des libraires. Ça j'étais ravie, c'était très sympa. Gautier-Languereau m'a aussi pris un livre très sympa sur un petit garçon qui n'était pas compris... Et j'ai fait *Le Sourire de Sarah*, sur l'acharnement thérapeutique – on l'a envoyé au docteur Bernard qui n'a pas répondu. L'éditeur faisait un peu la gueule, mais finalement j'ai eu un très grand succès dans toutes les librairies et dans toutes les écoles. J'ai beaucoup aimé traiter des sujets comme ça, la mort, le rire, l'émotion...

Ensuite j'ai travaillé avec une maison qui s'appelait Bilboquet, avec une dame charmante qui m'a pris toutes mes idées. Et puis j'ai terminé au Seuil. Et puis j'ai quand même de temps en temps un livre d'art... Motus qui est une maison d'édition merveilleuse m'a demandée d'illustrer des poèmes d'un monsieur que je n'ai jamais vu. Ça c'était un boulot très agréable. En Suisse aussi j'ai illustré des poésies d'une dame... j'en ai quatre ou cinq. J'ai terminé au Seuil à quatre-vingt-deux ans... Avec l'Art à la page – je suis intime, on adore tous l'Art à la page – grâce à eux, j'ai quand même trois livres : un sur moi, sur ma vie, et j'en ai deux qui traitent de mon travail, genre un peu catalogue... et qui continuent à m'exposer.

À un moment, un galeriste qui est assez connu m'a dit « Maintenant, il est temps de faire des tableaux ». Alors j'ai eu la chance qu'il me lance et que j'expose déjà dans une première galerie, dans le 17e... Comme ça a fermé, on a cherché avec mon mari, et j'ai trouvé une galerie rue Jacob, et j'ai exposé six ans, c'était une époque où on vendait encore très bien... puis j'ai exposé à droite à gauche, mais enfin je ne peux pas dire tous les trucs que j'ai eus.

Et puis alors, autre chose dans ce métier que j'ai trouvé merveilleux – j'ai eu aussi toute une carrière de peintre si vous voulez, que je continue d'ailleurs... Ce qui était très sympa dans ce métier, il y avait encore un petit peu d'argent, c'était qu'on était énormément demandé par les libraires, écoles, etc. Donc j'ai fait, comme tous mes copains – enfin mes camarades – le tour de France, Belgique, Espagne, Portugal, Corse... pour rencontrer soit des classes, soit des profs... j'expliquais mon métier, en insistant beaucoup sur le croquis, parce que pour moi quand on ne sait pas croquer, on ne sait pas dessiner et on est nuls. Extrêmement intéressant, passionnant parce que c'était des rencontres formidables.

Ce qui est très dur, maintenant quand je revois le périple, surtout quand on n'est pas du tout connus, c'est « Allô, voilà, c'est moi »... J'ai des élèves des Arts Déco qui venaient chez moi, en me demandant comment on fait. Je leur disais : « Il faut le faire ». Apporter ses dessins c'était le pire. Je me rappelle d'arriver en tremblant comme une feuille, j'ai déjà fait tomber tous mes dessins. Quelques fois, c'est pas toujours très aimable... une rangée de femmes, il n'y a rien de pire.

Q : Ils regardaient les dessins devant vous ?

R : Oui. L'éditeur c'est seulement une ou deux personnes, mais dans les illustrés c'est plusieurs, ils commentaient directement. C'est à chaque fois comme un concours. Alors moi, j'apportais toujours à l'éditeur un texte et une petite maquette avec des petits

dessins pas plus grands qu'un timbre poste, mais comme un livre déjà tout fait, trente-deux pages. Ça marche, ou ça marche pas, mais très souvent j'ai été prise comme ça.

Q : À la Semaine de Suzette, vous êtes arrivée comme ça avec un petit carnet ?

R : À la Semaine de Suzette je suis arrivée avec un petit carnet et des petits dessins à la plume... si vous voulez je vais vous montrer, si ça vous amuse. Évidemment, l'évolution... quand je vois maintenant les petits dessins que je faisais à la plume... et puis... j'ai même fait des paysages abstraits. Ça a beaucoup changé si vous voulez mais... c'est une vie.

Q : Bien sûr, et puis vous avez découvert l'art au fur et à mesure aussi...

R : Oui, j'ai eu beaucoup de chance. Il y a un moment on m'a dit « Il est temps, abandonnez un peu l'illustration ». J'ai jamais abandonné les gens, j'ai des amis qui ont abandonné, moi j'ai pas abandonné parce que j'adorais ce métier et j'ai plein d'amis, donc j'ai fait les deux à la fois.

Q : Vous connaissez le travail de Jacqueline Duhême ?

R : Très bien. Je la connais très bien, elle et son travail. Jacqueline Duhême, c'est une fille qui a connu énormément d'écrivains... elle raconte sa vie d'ailleurs dans un livre. Ayant eu une enfance très dure, elle a fini par connaître Matisse, et grâce à Matisse, elle a connu Prévert et voilà... alors elle les a tous illustrés. Plutôt des petites aquarelles, c'est plutôt charmant.

Q : Vous l'avez rencontrée à quelle occasion ?

R : Je l'ai rencontrée parce que vous savez on se connaît un peu tous... C'est un petit milieu quand même. Elle a fait un livre pour le Sidathon à un moment, et elle a demandé à des gens connus d'illustrer quelque chose sur un chien qui lui venait du Brésil... Elle a demandé à des gens vraiment très connus, il y avait Cézard, tout ça... et puis elle m'a demandée, j'ai trouvé ça vraiment très gentil. J'avais la page des paniers où je sais pas quoi. Et alors après, elle a vendu tous les originaux pour le Sidathon. Moi j'étais très très flattée, parce que j'étais parmi les plus grands... parce qu'à mon époque il y a quand même des gens très très calés. Je pense à Frédéric Clément, Georges Le Moine, celle qui a fait *Ernest et Célestine*... vous voyez quand même.

Q : Oui mais qui viennent comme vous du milieu des illustrés...

R : Ça je sais pas... moi vous voyez c'est un hasard. Si j'avais pas eu cette amie. Je dessinais, je dessinais bien, je le reconnais.

Q : Sans cours

R : Jamais. Je n'ai pris, jamais aucun cours. Après, pour la peinture... [elle a été élève de Cami à l'atelier Jullian] Si vous voulez, je suis complètement autodidacte. Ces cours que j'ai suivi après à la Librairie ne m'ont jamais servi... Enfin, ils m'ont servi, si, parce que j'ai bien connu après le milieu éditeur, j'ai énormément d'amis éditeurs. J'ai pas fait les Arts Déco, les Arts Appliqués, presque toutes mes amies les ont fait, mais pas moi... je voulais être comédienne, ça n'avait aucun rapport, mais mes parents étaient... »

Q : Dans les journaux, est-ce que vous travailliez sur place, chez vous ?

R : Toujours chez moi, et j'apportais...

Q : On vous envoyait des commandes ?

R : Oui, la Semaine de Suzette, c'était des commandes, pour illustrer dans les journaux des textes qui n'étaient pas de moi.

Q : Vous n'avez jamais fait de bande dessinée ?

R : Pour les tous petits. Si ça compte, avec seulement des points. Chez Castor.

Q : Quand vous travaillez dans ces illustrés, vous rencontriez des collègues ?

R : Ah oui, je me suis fait plein d'amis. On reste quatre dessinatrices depuis vingt ans à se voir tous les mois : Noëlle Herrenchmidt – elle était chez Bayard – Pascale Tisné et Claude Lafontaine, et Édith Raymond qui fait surtout des pochoirs mais elle a aussi travaillé chez Bayard. Mais je connais plein de dessinateurs.

Q : Et vous avez connu Manon Iessel, Marie-Mad, Jacqueline Duché ?

R : Non, je ne l'ai pas vraiment connue. Duché j'ai connu, à l'époque je n'ai connu qu'elle. Juste comme ça. À l'époque elles étaient quand même plus vieilles que moi.

Q : Je me demande quand même s'il n'y a pas eu une génération qui pouvait influencer l'autre...

R : Pas tellement, moi j'ai fait mon petit dessin.

Q : Sans modèle préalable.

R : Non.

Q : Et ce n'était pas difficile ?

R : Si, j'étais étonnée qu'on me prenne, mais c'est comme ça. De mon temps, il fallait prendre rendez-vous, mais il y avait peut-être plus de possibilités que maintenant, je me rends pas tellement compte...

Q : En travaillant chez vous, comment vous faisiez pour avoir des contacts avec les autres dessinateurs ?

R : Il y avait les Salons, Montreuil, où on se rencontrait. Il y a eu un syndicat aussi à un moment où on se rencontrait. Et puis il y avait aussi ces rencontres dans les écoles, on était invités à plusieurs, on se retrouvait, on se bavardait... C'est comme ça que j'en ai rencontré plein.

Q : C'était un milieu aussi masculin que féminin ?

R : Oui, franchement oui. Dans les illustrateurs, je connais autant d'hommes que de femmes. Pour les éditeurs, j'ai eu autant d'éditeurs que d'éditrices, c'était le travail. La seule chose qui comptait : « ouvrez votre carnet, qu'est-ce que vous présentez ». Qu'on

ait fait les Arts Déco ou une maîtrise d'art, qu'on soit un homme ou une femme, on s'en fichait.

Q : Une fois qu'on vous prenait, ça se passait comment, on vous faisait un contrat ?

R : J'avais un contrat oui, on me faisait un contrat et on avait un à-valoir, une somme qui n'était pas énorme, je me rappelle plus tellement – 3-4000 Francs. Et après il ne fallait compter que sur les droits d'auteur... et donc c'est pas beaucoup. Je sais que j'ai travaillé très peu pour la publicité, mais il m'est arrivé deux fois de le faire... Incroyable la différence. A l'époque où je travaillais chez Castor, j'ai fait un petit dépliant pour Marie-Rose... vingt fois le prix ! Quand j'ai eu des jeunes qui venaient, je leur disais : « on ne gagne pas sa vie quand on fait des albums ». On gagne mieux sa vie quand on fait des journaux parce qu'on a un salaire, avec une rubrique qui revient... mais les albums c'est un luxe. Moi j'ai fait une centaine d'albums et j'ai gagné très peu d'argent.

Q : Sans votre mari vous n'auriez pas pu continuer ?

R : Non. J'ai peut-être eu deux amis qui en ont vécu. Ou un couple, « ma femme est médecin et moi je garde les enfants », ou alors ils font un métier maquettiste, ou professeur... enfin comme les peintres. L'édition jeunesse était très peu payée.

Q : Vous avez signé des contrats à chaque fois ?

R : Oui, à chaque fois j'ai signé un contrat. Les plus mauvais contrats, c'était Castor. Vous aurez 1 % au bout du 50 000^e exemplaire vendu ! Par contre Les femmes, 10 %, comme les romans, c'était extraordinaire. Et pourtant, j'apportais texte et illustrations, j'avais pas à partager en deux ! [sinon il aurait fallu diviser par deux les droits d'auteurs].

Q : Vous m'avez dit plusieurs fois « on se marrait quand même beaucoup »... Mais vous travaillez chez vous ?

R : Oui, mais en arrivant vous vous êtes sûrement rendu compte de l'aspect un peu brut de mon travail. J'arrivais toujours avec des dessins mal présentés, fichus n'importe comment, on se mettait à quatre pattes par terre avec l'éditeur, le maquettiste... on riait beaucoup, j'ai des souvenirs de grands fous rires. Et puis des idées... par exemple, les femmes, j'avais fait une souris, elles m'ont donné l'idée d'une taupe !

Q : Vous pourriez me parler du syndicat ?

R : Le syndicat... j'ai pas fait grand-chose pour tout dire. J'y suis allée deux trois fois, c'est là où j'ai plutôt connu des amis qu'autre chose, mais je n'y suis pas restée.

Q : Vous n'aviez pas de carte de presse ?

R : Non, à l'époque les dessinateurs n'avaient pas de carte de presse, et après je n'ai pas travaillé assez régulièrement pour en avoir.

Q : Donc vous avez la sécurité sociale de votre mari ?

R : Non, j'ai eu toute ma vie la sécu par la Maison des Artistes, après quand j'ai commencé à avoir pas mal d'albums, des rencontres...

Q : Donc, vous avez une retraite ?

R : Minuscule... tellement petite... Alors que les amies que j'aie qui ont travaillé très régulièrement chez Bayard en ont, comme Pascale Claude Lafontaine, ou Noëlle, elle doit en avoir une aussi. Parce que c'est un salaire si vous voulez... Moi c'était pas régulier, quand je pouvais cotiser, je cotisais... mais ça n'allait pas très loin.

Q : Comment ça se passait une journée de travail ?

R : À la *Semaine de Suzette* on me donnait un texte, je faisais mes petits dessins tranquillos et j'allais les porter... c'était très simple. Pour les livres, j'ai travaillé chez moi aussi. Mais la maquette du livre, on ne l'avait pas toujours. Très souvent il y a un maquettiste, qui est très souvent énervant parce qu'on n'est pas toujours d'accord.

Q : Ça vous est arrivé qu'on vous rappelle pour vous dire de changer un dessin ?

R : Oui, mais très amicalement. Très souvent, c'est moi qui le proposais d'ailleurs.

Q : Vous colorisez vous-même ?

R : Oui, j'ai toujours tout fait. Le lettrage, non.

Q : Et vous avez fait des couvertures ? C'était mieux payé ?

R : Oui, parce que c'était en couleurs. Mais c'était pas mal... À l'époque, *La Semaine de Suzette*, ça a l'air idiot, c'était pas mal... j'en revenais pas... Surtout qu'on l'avait en argent liquide. J'avais mon petit bon, j'allais à la banque et je revenais avec mon pécule. Une double-page couleurs c'était quand même mieux payé qu'un petit dessin comme ça... À partir du moment où on m'a embauchée j'ai travaillé régulièrement pendant six ans... Jusqu'à ce que ça s'écroule, mais c'était normal. C'était un monde qui devait s'en aller. Il fallait que ça bouge.

Q : Oui, pour les dessinateurs, c'était bien de pouvoir sortir un peu des cadres.

R : Quand je suis arrivée au Cerf, quand j'ai pu enfin avoir des grands formats et faire ce que je voulais comme illustration ça m'a... Et après, j'ai presque toujours fait ce que je voulais. Quand je me suis mise à peindre, je prenais des fonds de peinture pour certains dessins, et les éditeurs étaient ravis. Il y a eu une époque où il y avait de très beaux livres, à la limite du livre d'art.

Q : À 17-18 ans, vous vouliez être dessinatrice pour enfants ou dessinatrice tout court ?

R : Dessinatrice. Je sais pas si j'ai tellement pensé aux enfants... C'est-à-dire qu'il n'y a pas trop d'autres livres illustrés que les livres pour enfants. Enfin à l'époque je me prenais pas encore pour un artiste capable d'illustrer les livres d'art.

Q : Vous imaginiez quoi ?

R : J'imaginai rien, je savais rien, du tout, je savais que je voulais dessiner. Je pensais que c'était chez soi quand même.

Q : Il y a des dessinateurs qui ont travaillé en atelier quand même.

R : Ça vous voyez, je détesterais. Autant j'aime rencontrer les copains pour des salons, des rencontres, autant j'ai besoin de travailler seule. Puis c'est dégueulasse chez moi, j'ai de la terre, du bois, je fais des collages... j'ai tout une cuisine. J'ai besoin d'être chez moi, tranquille, un peu de musique.

Q : Et les salons, les expositions ?

R : Les salons c'était plaisant, il y avait le Salon de Montreuil, de Paris. Puis il y a eu beaucoup de signatures de livres aussi, il y a des tas d'occasion de se rencontrer. Beaucoup de bibliothèques, c'est très demandeur les bibliothèques, quand elles avaient un certain nombre de livres de vous, elles aimaient bien organiser des rencontres.

Q : Est-ce que vous avez eu des projets de travail commun avec d'autres dessinateurs ou des écrivains ?

R : On m'a donnée un jour des poèmes d'un monsieur que j'ai jamais rencontré... Sinon, jamais de dessins à plusieurs. On était toutes tellement différentes. Ce que je trouve formidable avec les amies... il y a moins de jalousie. Chacun a son style, personne ne dessine comme personne, et chacun écrit une idée que l'autre... une fois il m'est arrivée d'être jalouse. J'avais eu une idée, j'avais écrit une petite histoire sur les bains d'autrefois, du XIX^e siècle, je la donne, on me dit « c'est pas mal, est-ce que vous accepteriez que le texte soit un peu revu ». Comme à l'époque j'étais très timide, j'ai dit oui... Et quand j'ai vu le texte entièrement repris et signé par la fille qui a même pas mis « d'après »... Un jour je l'ai rencontrée, je lui ai dit « Tu es dégueulasse ! » J'étais pire en fait pour les textes, parce que je trouve que ce qui est unique, c'est l'idée... Avoir une idée, j'aime pas qu'on me la prenne. Par contre les dessins... même avec des amies, c'est tellement différent, on s'est souvent donné des adresses, on s'est pistonnées... je les aime beaucoup, j'apprécie, j'aime bien leur travail.

Q : Vous m'avez parlé du croquis ?

R : Pour moi c'est essentiel. Si tu sais dessiner, après tu fais ce que tu veux, ça n'a aucune importance de partir à l'abstrait... Sans savoir dessiner, je trouve que c'est une imposture. Je suis très violente là-dessus. À mon sens, ça commence comme ça ; c'est la seule manière d'apprendre à dessiner.

Q : Vous avez passé le bac avant d'entrer au Cercle de la Librairie ?

R : Oui, je l'ai eu. Mon père voulait que je dessine des mains pour les opérations. Il était médecin. J'ai des cahiers entiers remplis de mains, ça m'a fait du bien, parce que ça m'a fait travailler les mains... mais j'avais pas envie, puis j'avais peur de faire des bêtises, j'avais pas fait médecine.

Q : Vous avez des frères ou des sœurs qui ont travaillé dans le milieu de l'art ?

R : J'ai un frère architecte et j'ai un frère médecin. Et j'ai un mari architecte qui m'a beaucoup aidée, qui m'a accompagnée partout. Tous les ans, il y avait une grande foire à Bologne, et c'est là que je faisais les ventes. Comme j'étais très souvent exposée, il y avait

des dessins retenus pour être dans le catalogue... il m'accompagnait, c'était merveilleux. J'ai eu beaucoup de chance. Même dans les déplacements, souvent il venait aussi.

Q : Vous deviez travailler autant que lui ?

R : Non, c'est un métier béni... Moi je travaillais quand je veux. Et même pour la peinture, quand j'avais une exposition avec trente ou quarante tableaux à faire... Si j'ai pas envie, si je le sens pas... Je peux travailler quatre heures d'affilée, ça n'a rien à voir avec quelqu'un qui pointe. Le grand inconvénient de ce métier, c'est la solitude, mais moi je trouve qu'on ne peut rien faire quand on n'est pas seule. Seule, mais avec des rendez-vous avec les éditeurs, les salons... C'est un travail solitaire, mais moi j'aime ça. C'est-à-dire, je ne vois pas comment je pourrais faire autrement. Quand j'ai un gros tableau à faire, je m'enferme... et je suis bien, et j'adore ça. Je serais incapable d'avoir quelqu'un à côté. Il y en a sûrement qui travaillent différemment.

R : [En me quittant, une dernière remarque] On n'est pas très connus. On a beaucoup râlé contre la téléloche : nous sommes mineurs. On ne passait jamais chez Pivot. Ungerer c'est ma passion ; Sendak... je ne comprends pas qu'ils ne soient pas plus connus.

2.5. Alain Dubouillon (Alain Bouillon)

Alain Dubouillon (né Alain Bouillon, 1943 – Lyon)

Né à Lyon, Alain Bouillon est le fils d'un ancien policier, reconverti comme technicien à la Rhodiacéta (société de soie des usines du Rhône). De 1961 à 1962 au moins, il étudie l'illustration à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon en même temps Jacques Tardi et Jean-Jacques Loup, tous élèves de Pierre Vincendon, professeur de gravure sur burin.

Il part ensuite vivre à Paris et travaille quelque temps comme facteur pour les entreprises Shell dans le 18^e arrondissement jusqu'à ce que son premier dessin soit publié dans *Paris-Match* en 1965 puis tout de suite après à *Lui*. Il dessine également pour *Le Nouveau Candine*, *Noir et Blanc* et *La Vie du Rail*. En 1966, il commence à travailler pour *Record* et, la même année, il intègre la rédaction de *Tintin* où il dessine « Les Gribouillons ». À *Tintin*, il rencontre Reiser, avec qui il crée « Gazoual » que les deux dessinent jusqu'en 1967. Avec Auguste, il crée ensuite « Tortax » en 1971 pour *Record*. Il est également publié à l'étranger, en Angleterre (*Mayfair*) et en Allemagne (*Stern*).

Dans les années 1970, il se spécialise plutôt dans le dessin d'actualité : il déménage à Lyon et devient le dessinateur attitré (et salarié) du quotidien *Le Progrès*. Il travaille encore aujourd'hui pour *Le Progrès Dimanche*.

Entretien avec Alain Dubouillon à son domicile à Paris, le 30 novembre 2016.

R : Pour moi ça commence à dater, parce que j'ai soixante-quinze ans, ça commence à faire quoi.

Q : Vous êtes loin d'être le plus âgé parmi les personnes que j'ai rencontrées. J'ai rencontré Pierre Le Goff notamment.

R : Ça me dit quelque chose, c'est les bandes dessinées ça non ?

Q : Oui, puis il était responsable du syndicat des dessinateurs de presse enfantine.

R : Ça c'est pas tellement mon truc. Moi j'étais au syndicat SNJ des journalistes, parce que finalement j'ai ma carte de presse officielle – c'était juste pour me défendre dès fois avec simplement le SNJ.

Q : Et vous en avez eu besoin ?

R : Oui, j'en ai eu besoin une fois parce que j'avais demandé ma clause de cession quand *Le Progrès Quotidien* a été racheté. Si un journaliste n'est pas d'accord avec la direction qui est responsable du journal, il peut demander sa clause de conscience par rapport à ses idées politiques ou si moralement il n'accepte pas l'idéologie de la direction du journal. Mais elle n'existe plus, c'est ce qu'on appelle la clause de cession. Les journalistes sont très protégés par les conventions de la presse. Ils doivent toucher des indemnités de départ à condition que la direction accepte. Moi j'ai eu cette occasion pour *Le Progrès Quotidien*. Comme ils voulaient me garder mais j'en avais marre, j'ai accepté de rester dans *Le Progrès Dimanche*, où je fais l'actualité de la semaine. J'ai pris ma retraite il y a déjà huit ans, à 62 ans.

Q : C'est la seule fois où vous avez eu besoin de l'aide de la SNJ ?

R : Oui alors la SNJ j'ai eu besoin d'eux pour les dossiers concernant mon départ et la clause de cession. Ils étaient assez d'accord. On m'a demandé si je voulais partir par rapport au nouveau propriétaire ; à l'époque c'était Dassault qui était acheteur. Hersant a tout vendu. Comme ça lui faisait énormément cher, il a revendu après journaux par journaux pour ne garder que *Le Figaro*. Le dernier acheteur c'était le groupe EBRA [Est Bourgogne Rhône-Alpes] avec le Crédit mutuel.

Q : Je m'intéressais à ces questions parce que pour les dessinateurs qui travaillent dans les illustrés ça a été une vraie question.

R : Oui, ça a été difficile.

Q : Mais vous, vous avez travaillé dans les illustrés quand même ?

R : Mes premiers dessins c'est dans *Paris Match*. Ensuite, j'ai traîné dans tous les journaux un petit peu, les journaux nationaux, avec des incursions en Allemagne aussi parce que j'avais un agent qui s'occupait de moi, qui s'occupait de tous les pays du nord. Ensuite, je suis entré dans l'équipe *Tintin* et puis de 1967 à 1969-70... je faisais des petites histoires avec Reiser en scénariste, *Gazoual*. Et puis on avait fait aussi dans *Record*, un mensuel qui était fait pour les gamins, pré-adolescence quoi. On avait fait un personnage qui s'appelait *Tortax* qui a fait l'occasion d'une parution chez Dargaud en albums.

Q : Vous dites que vous aviez un agent ? Vous êtes allé le démarcher ?

R : Il démarchait, il avait un bureau à Bruxelles. Il y avait une agence de dessinateurs ou de presse, à Paris, elle s'appelait Intermonde Presse. Elle avait un correspondant pour l'étranger, qui s'appelait JFS ou JSF, qui était le correspondant pour vendre des dessins

sur tout l'ensemble des pays du nord d'Europe, même en Angleterre de temps en temps. Après j'ai eu une agence Caméra Presse à Londres qui s'occupait de vendre mes dessins. Bon, ils prenaient cher, mais ça valait le coup d'être représenté.

Q : Vous y êtes là quand vous avez commencé avec *Paris-Match* ?

R : *Paris-Match* c'était quand même un hebdomadaire de référence au niveau national, donc les gens me voyaient, la presse me voyait. Je ne suis pas resté très longtemps, mais fidélisé pendant un an ou deux, ça a permis d'ouvrir un peu sur les autres. L'agence m'a demandé après si je voulais bien rentrer chez eux. Eux, c'était intéressant parce qu'ils alimentaient en dessins à l'époque beaucoup de la presse de région, par exemple le dimanche tout ça. C'était plus facile pour eux [les journaux], économiquement d'avoir les tarifs d'agence... Là ça marchait très très bien, j'ai vendu dans toute la France pour des journaux quotidiens de région.

Q : Vous étiez payé à la facture ?

R : J'étais payé à la prestation. Quand le dessin était édité, il était comptabilisé à l'agence et l'agence me payait par parution, avec son pourcentage de 40 % qu'elle enlevait qu'était pas mal. J'étais pas contre non plus parce qu'ils étaient très efficace. Ça semble cher, mais je me rappelle de gens qui étaient à une agence qui tournait autour de 20-25 % mais ils ne travaillaient pas bien quoi. Je préférais avoir des choses efficaces, mais qui maintenaient des prix corrects. J'ai marché très longtemps avec eux, pendant quinze ans.

Q : Il y avait d'autres dessinateurs ?

R : Oui, il y avait plein de dessinateurs qui étaient dans cette agence. Ça a été créé par un type, un ancien journaliste du *Figaro*, un financier de la presse, qui a monté cette agence avec l'aide de Faizant. Il y en a plusieurs qui étaient preneurs de cette agence. Ça a permis aux jeunes comme moi à l'époque de rentrer dans cette agence et d'être distribué. Il y en avait pas mal quand même de dessinateurs.

Q : Vous les rencontriez un petit peu ?

R : Oui, on se rencontrait un petit peu, on avait l'occasion de se rencontrer. Ils envoyaient leurs dessins soit par courrier, soit ils venaient directement à l'agence déposer leurs dessins. À l'époque y avait pas internet.

Q : Vous les rencontriez ?

R : Oui, j'ai rencontré plusieurs fois... J'ai rencontré en vitesse une fois Bosc, Faizant, une fois, Dorville. Il y en avait plusieurs, je ne vais pas les citer tous... Enfin on se voyait quand même pas trop, parce qu'on y allait de temps en temps, une fois dans la semaine, mais fallait vraiment se donner rendez-vous pour les voir ou se croiser dans les bureaux.

Q : Pareil à *Paris-Match* ?

R : À *Paris-Match*, ça a débuté fin 66, décembre... Là on portait directement les dessins... Il y avait encore possibilité de voir les gens, maintenant c'est presque impossible quoi. Je me souviens, là y avait une personne, Philippe Jacoby, qui était secrétaire principal de

rédaction qui était chargé de récupérer les dessins que les dessinateurs apportaient toutes les semaines. Et puis il aimait bien mes dessins, donc au lieu d'être sous la pile de dessins j'étais un peu plus au-dessus. Ça m'a permis d'avoir une amitié comme ça, puis quelqu'un qui m'a aidé. Il regardait mes dessins en disant « celui-là il faudrait l'améliorer pour que ça passe bien au niveau de la rédaction ».

Q : Et c'était des commandes ou vous écoutiez un peu l'actualité ?

R : Non, c'était... il n'y avait pas d'actualité à l'époque, c'était ce qu'on appelle des dessins d'humeur, des gags, pour diversifier, pour illustrer un peu. Il y avait pas mal de dessinateurs hein... Il y avait Sempé aussi, qui faisait une page, Bosc commençait à faire des pages, y en avait pas mal, toute l'ancienne école quand même. Mais *Paris-Match* prenait plutôt des dessinateurs, un peu d'avant-garde, enfin pas d'avant-garde, mais moins classique que certains quoi.

Q : Plutôt la vague Siné...

R : Voilà, il y avait Siné aussi qui passait des dessins. Il y avait Mose, Aldebert, mais... c'était un dessinateur mais bon, plutôt de l'école ancienne. Il y avait aussi Pouzet.

Q : Aldebert il a fait les Beaux-Arts de Lyon d'ailleurs.

R : Oui, mais je crois qu'il vient de Saint-Étienne. Comme Piem ; lui c'était surtout après le *Figaro*. Lui c'était plutôt économique.

Q : Vous vous étiez plutôt à cheval entre le dessin de gag et un peu la bande dessinée ?

R : Voilà. La bande dessinée me plaisait bien et donc j'ai essayé de voir s'il y avait possibilité d'éditer... Comme à l'époque je n'étais pas très fort en scénario, je cherchais un scénariste. J'avais demandé une fois à un dessinateur de *Pilote*, celui qui faisait le petit cirque, le moustachu.

Q : Ils étaient tous moustachus !

R : Oui, il y avait un paquet de moustachus... qui est connu quand même, qui faisait Théophile... pas Théophile, un personnage avec un maillot rayé. Zut, qui a fait les îles avec des alphabets dans la mer...

Q : Ah, celui qui fait *Philémon* ! Fred.

R : Fred, voilà. J'ai demandé à lui, et puis il n'avait pas le temps, il avait beaucoup de travail, ce n'était pas un refus parce qu'il n'aimait pas ce que je faisais, mais il faisait déjà des trucs à lui, puis pour les autres à *Pilote*. Et à *Tintin* on m'a présenté Reiser, qui débutait toujours, parce qu'il y avait eu l'arrêt de *Hara-Kiri*, « bal tragique à Colombey, tout ça ». Après, ils n'avaient plus de travail,

Q : Et ils sont tous partis à *Pilote*.

R : Voilà. Moi je n'étais pas trop dans l'histoire *Pilote*, mes dessins ne correspondaient pas trop à l'histoire *Pilote*, c'est vrai il faut savoir se situer. *Tintin* ils recherchaient un peu le

dessin que j'avais, j'ai fait quand même quatre ou cinq couvertures dans *Tintin*, plus des histoires de Reiser avec des animaux.

Q : Ce petit monde de *Tintin*, Dargaud, comment vous les avez rencontrés ?

R : Les rencontres se faisaient en allant en direction. Parce que les gens allaient dans les rédactions. Avant, on prenait du temps de voir les gens. Y avait quelqu'un qui vous recevait, un secrétaire de rédaction, et puis si ça se passait bien, on rencontrait le rédacteur en chef. C'est comme ça que beaucoup de dessinateurs ont rencontré Goscinny qui à l'époque était avec... celui qui faisait *Les chevaliers du ciel*... comment il s'appelait ?

Q : Charlier.

R : Ah oui Charlier. Maintenant ça a changé mais bon... les rapports étaient très humains quand même.

Q : Aussi humains à *Tintin* qu'à *Pilote* ou à *Paris-Match* ? C'était la même chose, ou c'était quand même des ambiances de rédaction un peu différentes ?

R : Ah oui quand même, parce que *Paris-Match* c'était l'institution quand même, donc c'était plus rigide peut-être. Mais quand même j'ai rencontré ce secrétaire de rédaction qui était très sympa qui avait quand même un poste important. On pouvait les rencontrer quand même, c'est ça qui était bien.

Q : Vous n'avez jamais travaillé à *France Soir* ?

R : Non, *France-Soir* non. À Paris j'ai fait pas mal de pages dans *Candide*.

Q : Des gags ?

R : Oui, encore des gags, ou des satires sociales, des dessins... critiques de la société.

Q : Il n'y avait pas encore de dessin d'actualité ?

R : Non... il y a eu un grand creux. Parce qu'au 19^e siècle y avait énormément de dessins... Quand la photo a pris le pouvoir après la guerre, les dessins ont été un peu mis de côté. Personne n'avait de formation de dessinateur d'actualité ou politique, alors qu'en Angleterre ils avaient conservé ça très longtemps, cet aspect de la satire.

Q : Et en Allemagne ?

R : En Allemagne moins, parce que c'était difficile après la guerre. Dans les années 1960, ils demandaient beaucoup de dessinateurs français. Ça m'a permis d'être dans des journaux et d'éditer, j'ai édité quatre livres avec des dessins... Ils cherchaient beaucoup d'humour satirique... je ne sais pas si c'est culturel par rapport aux événements de la guerre, les artistes osaient pas peut-être.

Q : Et en parlant de satire, vous avez travaillé pour Siné ?

R : Non, j'ai travaillé un petit peu, de temps en temps... non parce que dans le dessin de presse, y a un peu des écoles, ce qu'on appellerait des chapelles, ils se connaissent entre eux... Moi j'ai toujours été indépendant, j'ai dû publier deux-trois dessins dans *Hara-Kiri* à

l'époque, au début avec Cavanna et Choron. Et ensuite j'ai vu que j'étais pas fait pour ça, que j'étais pas dans le truc. Beaucoup de dessinateurs n'y allaient pas, ils n'étaient pas dedans.

Q : Mézières m'a dit la même chose je crois, il ne se sentait pas à l'aise...

R : Voilà, si on n'est pas dans l'esprit *Charlie-Hebdo*, *Hara-Kiri*, c'est difficile. Même Fred, il est parti fâché avec Choron, parce qu'il était pas dans la même chose qu'ils pensaient... Fred a fait son parcours personnel, mais il a fait de très bonnes choses au début dans *Hara-Kiri*.

Q : Votre famille n'était pas très contente que vous fassiez du dessin ?

R : Ce n'était pas dans la culture un peu de l'époque... par exemple, les Beaux-Arts avaient mauvaise réputation parce que c'était une fabrique de fainéants, ça ne formait pas à un vrai métier.

Q : Et vous, vous en avez entendu parler comment ?

R : Bah quand j'ai commencé à dessiner, j'ai rencontré des gens quand même qui aimaient ça, ça m'a permis de rencontrer quelques personnes, dont Alain Rauche, ensuite élève avec moi, puis qui est devenu professeur des Beaux-Arts. Après Tardi, je l'ai connu à l'école... et puis il y avait aussi Nicollet, Claverie aussi. Il y avait toute une génération, qui a bien réussi après : Claverie pour les enfants, Nicollet des couvertures pour les romans et puis Tardi... grand parcours.

Q : Vous êtes entré sur concours ?

R : Non, sur dossier. À l'époque il y avait un concours, mais comme j'avais pas le bac il fallait que je présente un dossier suffisamment solide pour y être accepté. Avec des dessins, ils ont trouvé ça original. Je suis resté un an et demi en fait, pas tout à fait deux ans parce que je me suis aperçu que ce n'était pas fait pour moi.

Q : Pourquoi ?

R : C'était trop académique. Une formation académique... il n'y avait pas de formation illustrateur, il y avait très peu... bande dessinée ça n'existait pas comme formation, pas de formation illustrateur pour enfants, dessin animé. C'était vraiment l'académisme.

Q : Et vous étiez spécialisé dans quoi ?

R : Moi je faisais un petit peu de l'illustration, de l'enseignement général. J'ai fini par me débrouiller quoi. Mais je n'y allais pas tout le temps. Quand une école n'est pas très stricte comme ça, on improvise. J'avais un professeur qui était formidable ; qui a été le professeur de Loup, de Tardi aussi. Je me souviens, pour l'histoire, Vincendon, qui était un personnage qui avait une grande culture artistique, un grand prof, lui disait toujours « arrêtez de faire des tas de charbon » sur votre page, parce qu'il faisait des espèces de fouillis noirs... On s'est revus un peu après, mais sans plus. À Lyon, il revenait un peu, à Paris, pour des expositions.

Q : Après les Beaux-Arts, vous êtes partis tout de suite à Paris ?

R : J'ai essayé de publier mes dessins, donc je suis parti à Paris. Je voulais passer aussi le concours des Arts Déco à Paris, mais c'était assez compliqué, je n'avais pas les moyens, je n'avais pas préparé mon truc, c'est des gros dossiers qu'il faut présenter, et je n'avais pas assez de choses... Là j'attaquais Paris, c'était autre chose. Moi ce à quoi je pensais surtout c'était vendre des dessins, puis je faisais aussi des petits boulots en parallèle. Donc j'avais trouvé un peu de travail, j'étais facteur chez les grands bâtiments Shell à Paris dans le 18^e, grande société maritime, ils transportaient du pétrole. Tous les matins je faisais la distribution du courrier dans les bureaux, garçon de bureau. Oh, ça faisait nourrir. La surprise c'était... parce que *Paris-Match* arrivait... Je donnais les journaux à l'ensemble du personnel, et la surprise, c'est que j'avais donné mes dessins à *Paris-Match*, alors je regardais... parce que *Paris-Match* ne prévenait pas, il fallait regarder. Alors j'ai vu mon dessin en demi-page, j'étais content... puis après, deuxième semaine : encore un dessin. Et les deux dessins que j'avais vendus à *Paris-Match*, c'était l'équivalent de mon mois. C'était quand même incroyable.

Q : Ah oui, je ne pense pas que *Record* payait pareil ?

R : Ah non. C'était très bien payé à l'époque. *Paris-Match* avait des tarifs qui étaient assez élevés, peut-être trois dessins pour faire le mois. Je me souviens, j'ai redonné ma blouse. Après j'ai été porter mes dessins partout puis c'est là que ça a démarré : il y a eu *Candido* aussi, *L'Observateur*, *Pariscope*, *Elle*, *Marie-Claire*... Il y avait un paquet de trucs, suffisamment de journaux pour pouvoir vivre, disons survivre quoi.

Q : Tout ça grâce à Intermonde Presse ?

R : Intermonde Presse est venu après parce que comme ils voyaient que je marchais bien à cette époque, ils ont dit : « on va prendre pour le distribuer dans la presse locale. Ça a commencé en étant un peu connu sur Paris, pour accéder au reste... Et puis bon après, *Record* a fait faillite, *Bayard Presse* a arrêté, *Tintin*, *Dargaud*... Beaucoup de choses ont arrêté à cette époque dans les années 70. *Pilote* aussi a suivi après... Ça fait qu'il y a des tas de gens qui se sont retrouvés au chômage, enfin peut-être pas au chômage vraiment, mais sans le travail qu'ils avaient avant. Bretécher, elle a eu la chance de rentrer dans *L'Observateur*. Puis un type que je voyais souvent, que j'adorais, c'était Copi, l'Argentin. C'était quelqu'un d'extraordinaire.

Q : Et vous n'avez jamais signé de contrat ?

R : Après, le *Progrès* m'a demandé si je voulais venir faire l'actualité. Ils avaient changé un peu, ils étaient devenus un peu plus modernes, ils cherchaient à conserver le lectorat parce que ça commençait à s'effriter un petit peu. Au début, je donnais des dessins comme ça pour des illustrations dans le journal, après ils demandaient si je voulais faire des dessins d'actualité, c'est là qu'ils m'ont demandé de faire un dessin quotidien, ce qui m'a permis d'être régulier dans la rédaction. Alors j'avais pas de contrat écrit parce que je voulais pouvoir travailler avec les autres un petit peu. Ils me proposaient un contrat quand même, ce qui était rare quand même, parce que les dessinateurs, à part les gens comme Faizant tout ça, qui marchaient au contrat. Mais moi j'ai trouvé... Dans la presse

le statut de pigiste est très protégé. Donc j'avais le statut de pigiste ça me suffisait pour ça, tout est garanti. À l'époque je voulais me stabiliser par ce que j'étais assez instable, la sécurité ça n'existait pas. Et en même temps, c'était, par la suite, je me suis rendu compte que c'était un handicap aussi, parce que je n'avais plus le courage de faire la nationale [la route], d'aller démarcher... et puis en quittant Paris, c'est terrible, il y a un centralisme très fort.

Q : Mais vous étiez content d'avoir quitté Paris ?

R : J'étais content aussi, parce que ma ville, j'aimais bien aussi Lyon. Mais en même temps, j'aimais bien Paris aussi, j'étais à la fois nostalgique de Paris, pour les rencontres... Lyon... Il y avait à l'époque Rik Cursat qui travaillait dans *Le Progrès*, régulièrement, mais qui faisait pas de dessin d'actualité et Roger Sam, un peu comme Rik Cursat. c'était les deux Lyonnais les plus performants de l'époque dans la presse, mais sinon il n'y avait personne, donc les rencontres étaient très limitées. Il y en avait quelques-uns de dessinateurs qui étaient sympa, mais c'était très limité.

Q : C'est à Paris que vous avez fait toutes vos rencontres...

R : C'est difficile de savoir ce qui était la bonne décision. En même temps, *Le Progrès*, je touchais régulièrement mon mois, avec les assurances sociales, le treizième mois, les congés payés... Maintenant les copains dessinateurs ils râlent tous d'avoir des retraites de misère. Moi j'ai eu cette chance d'avoir ce statut qui correspondait à celui de journaliste et qui m'a permis plus tard d'avoir une retraite confortable.

Q : Vous avez eu quand votre carte de presse ?

R : Je l'ai eue en 1968. Symbolique hein ? J'ai fait beaucoup de parutions, je marchais pas mal dans la presse générale, et j'ai pu avoir... parce qu'il faut avoir un certain revenu, prouver que vous travaillez bien dans les journaux avec des statuts de la presse. En quarante ans, je ne l'ai perdue qu'une fois. C'est renouvelable chaque année, d'après vos déclarations. Et une année, je travaillais toujours en presse, mais j'avais plus de revenus dans le libéral, c'est pas un mot libéral, mais dans le dessin. En plus, je travaillais avec des agences de communication, de publicité, c'était pas très bien vu... Enfin, on pouvait faire ce qu'on veut, mais si on justifiait pas assez les revenus dans les journaux de la presse, à ce moment-là on n'avait pas le droit au timbre annuel. On collait ce timbre sur la carte ; je crois que j'avais perdu en 1985. J'étais un peu furieux, puis je me souviens au *Progrès* il y avait un monsieur qui était président de la Commission de la Carte de Presse. Il m'a dit « je vais faire le maximum pour que vous l'ayez quand même. » Et puis je lui ai dit « Mais c'est normal, c'est la règle. C'est vrai qu'il y a une loi. » Il m'a dit « Ça m'arrange un peu de pas trop forcer, parce que mes collègues vont être... » Maintenant comme je suis un vieux schnock, ils m'ont donné la carte honoraire, à vie. J'ai pris ma retraite, donc ma retraite justifiait que je l'ai en permanence. Puis bon c'est vrai que pendant quarante ans, ça se justifie.

Q : Est-ce que vous avez eu l'impression d'être aussi intégré à un réseau politique ? Parce que quand même votre dessin satirique est parfois un peu politique ?

R : Non, je n'ai jamais eu de problème de tendance. *Le Progrès* par exemple c'est un journal généraliste, c'est pas comme *Charlie* ou comme *Siné-Hebdo*. J'ai toujours fait des dessins un peu de temps en temps dérangeants quelque part, enfin... contradictoires sur la politique.

Q : Parce que j'ai rencontré Cardon qui me disait que ça avait toujours été important de faire du dessin... du dessin social. Je ne sais pas si pour vous c'était la même chose ?

R : C'était surtout la satire sociale, la satire de la société. C'était plus important que la politique. *Le Canard Enchaîné* ils tapent dans tous les coins, alors que *Le Progrès* il n'y a pas de ligne éditoriale politique. Il y avait souvent un directeur plutôt de droite avec un rédacteur à chef plutôt à gauche. Enfin, modéré, c'était la droite lyonnaise, et de la gauche plutôt peinarde, plutôt PS.

Q : Et *Paris-Match*, l'ambiance était comment de ce point de vue là, c'était politisé ?

R : Non, c'était pas politisé *Paris-Match*. Par contre ils avaient leur côté... pas *people*, parce qu'ils sont devenus *people* après, mais c'était vraiment la revue de reportages apolitiques. Bon, c'est vrai que c'était dirigé par un grand capitaliste.

Q : Et ce goût pour la satire sociale, il vous vient de... ?

R : Je ne sais pas, je trouvais qu'il y avait des choses qui n'allaient pas dans la vie... Comme on peut être quand on est jeune, dans la contestation. Moi je l'étais avec mes dessins, y en a qui sont plutôt dans le militantisme. Moi c'était plutôt ce que je savais faire. Au début, j'étais plutôt dans le gag pour faire rire, après j'ai senti que la société n'était pas parfaite, et puis c'était l'époque soixante-huit aussi.

Q : Surtout que vous êtes devenu journaliste en 68...

R : Oui, voilà. Ça bougeait, il y avait des mouvements intéressants, donc il y avait une ouverture quand même. Moi j'ai bien aimé cette ouverture quand même, c'était pas seulement le dessin, c'était le théâtre, la peinture, la littérature, qui s'ouvrait avec liberté. Ça a été une époque très intéressante. Après la réalité est revenue, mais je me souviens des moments très forts dans les rapports avec les gens.

Q : Et vous avez eu l'occasion d'y participer à Mai 68 ?

R : J'y ai participé à moitié parce que je n'étais pas militant. J'avais des copains qui étaient très remontés, communistes, anarchistes, libertaires, donc tout ça était très mélangé. Moi j'étais plutôt pour la réflexion individuelle, le justement personnel. Mais bon, j'étais quand même dans la mouvance de gauche, pas attiré par la droite.

Q : Étant donné votre parcours... La plupart des dessinateurs de toute façon...

R : C'est vrai que la plupart des dessinateurs sont de gauche. Ce qui fait qu'il y a une majorité de dessinateurs de ma génération qui sont... ceux qui arrivent après, ils sont très durs, très coriaces, très militants, très violents même je trouve. Comme... Bon *Siné* était à part... la nouvelle génération, je les connais pas tous, qui sont vraiment presque à l'extrême gauche... Cabu, c'est différent.

Q : Cabu est plutôt comme vous...

R : Oui, observateur... Enfin c'est quand même un personnage de gauche, bien marqué, qui est indépendant, qui n'a pas de ligne idéologique.

Q : À partir de quel moment vous vous êtes dit « je suis dessinateur-reporter » ?

R : Ça inclut d'être dans un journal de la grande presse. Ça fait partie de la grande presse, c'est l'appellation qui était portée sur la carte de presse. Il fallait donner un nom... Il y a quelqu'un qui a bien œuvré dans ça, c'était Laville. Toute cette génération... d'ailleurs, j'ai oublié tout le monde pratiquement parce qu'il y avait Avoine, Barbe, Jy, moins connu qu'eux, mais... Soulas, Willem... Willem, je le connais très bien, on est assez amis.

Q : Vous m'avez parlé d'anciens dessinateurs et nouveaux dessinateurs, vous avez dit que vous apparteniez plutôt aux nouveaux dessinateurs ?

R : Ah, la génération, moi je suis plutôt de la génération de Cabu quand même, Soulas aussi... Piem, plus vieux, c'est la génération d'avant.

Q : Comment est-ce que ça se concrétisait ça, le fait qu'il y ait plusieurs générations ?

R : C'est-à-dire, quand ils sont en activité encore, on se côtoie fortement. Quand il y a une distance... généralement c'est pas plus de 20 ans. La nouvelle génération qui arrive, je suis pas dans le truc quoi. Il y a des revues comme... ils se sont tous engouffrés là dans *Siné*, qui régnait en pacha, ça lui faisait plaisir d'avoir des dessinateurs anarchistes avec lui. Il y a aussi *Zélium*.

Q : Et vous, vous l'avez senti cette différence quand vous avez commencé ?

R : J'ai senti, à un moment, quand beaucoup de dessinateurs se sont politisés, vraiment à gauche, même à l'extrême-gauche pratiquement. Ceux que je connais pas vraiment ce sont Luz, Riess, Coco – on se connaît bien, mais on se voit très peu, elle pourrait même être ma fille. Il y en a plusieurs là que je ne connais pas bien.

Q : Et vous avez eu l'impression vous, au tout début de votre carrière, à la fin des années soixante, d'être aussi comme ça une nouvelle génération ?

R : Oui, par exemple je me souviens, avec les dessinateurs de l'ancienne génération, ils faisaient des petites histoires de société de l'époque, avec des histoires de nana, de cocu, des histoires rabelaisiennes, avec des histoires de grand-mères, de gendres... satiriques dès fois, mais toujours dans le carcan conservateur. Donc il y avait un paquet de dessinateurs, on pouvait les énumérer comme ça. Nous on venait après. Même moi, qui n'était pas très féroce, les dessinateurs quand on a vu arriver Reiser on s'est dit « ce type-là il va foutre la merde ». Et c'est ce qu'il a fait.

Q : Et ça se passait comment avec ces anciens dessinateurs ?

R : Je m'entendais très bien avec Piem par exemple. Il m'avait fait venir pour le festival de Saint-Pourçain. Il y avait Trez un peu... je voyais pas trop de dessinateurs quand même. Copi aussi, c'était un grand fêtard... Il y avait un mouvement qui était assez intéressant. Il

y avait aussi toute l'équipe de *Pilote*, Claire Bretécher aussi qui fait partie de ma génération, on se voyait souvent. Et puis tout le monde s'est réparti dans des trucs à eux. Mais il y avait une cohésion avant, un départ... un état d'esprit... je dirai pas de style parce que tout le monde était différent, mais une même manière de penser.

2.6. Nadine Forster (Nadine Foerster)

Nadine Forster (née Nadine Foerster, 1931 – Etterbeek, commune de Bruxelles)

Née dans la région de Bruxelles d'un père ingénieur d'origine allemande qui meurt pendant la Seconde Guerre mondiale, Nadine Forster se distingue par des études brillantes à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles de 1947 à 1951, où elle suit notamment l'enseignement du fresquiste Anto Carte en peinture décorative et monumentale. Elle reçoit chaque année des premiers prix aux différents concours jusqu'à gagner le prix de maîtrise de la ville de Bruxelles à la fin de sa scolarité pour une fresque intitulée *Carte astrologique* qu'elle réalise avec son professeur. À la suite de ces succès, elle fait de nombreuses expositions et voyages : en 1957, elle participe au salon de l'Art Libre au palais des Beaux-Arts de Bruxelles, puis, en 1958, elle est reçue à Mexico, Los Angeles et Houston avant d'être finalement exposée en 1959 dans la galerie Jane Harper à Philadelphie. Elle reçoit en 1960 le premier prix du Salon du Nu à la galerie Bernheim pour sa *Jeune femme à la toilette*.

D'abord connue comme artiste-peintre, Nadine Forster entame également une carrière d'illustratrice au milieu des années soixante. Elle rencontre en effet la romancière belge Maud Frère dans un train, qui lui propose de travailler sur une bande dessinée mettant en scène une jeune fille aventurière et libérée. *Le Journal de Véronique* commence à paraître chez Pierre Tisné en 1964 jusqu'en 1967, date à laquelle *Lisette* et *Bernadette* reprennent ces publications en histoire à suivre. La même année, un dessin animé de vingt-six épisodes est tiré des aventures de Véronique. À la suite de cette première expérience illustratrice, Nadine Forster signe d'autres travaux pour les enfants, édités en albums plutôt que publiés dans les illustrés, telles les aventures d'Arnie, une « exploratrice aventurière » avec Pierre Levie à partir de 1969 chez Dargaud.

En 1970, elle change encore de registre. Elle est embauchée par Lucien Adès, directeur d'une maison de disque qui lui demande de peindre les pochettes des 33 tours qu'il commercialise : l'illustratrice réalise alors pochettes et livres disques pour enfants, s'attaquant notamment aux dessins animés de Walt Disney (*Le Livre de la Jungle*, *Les 101 Dalmatiens*). Au milieu des années 1970, à la demande Christophe Izard le producteur à la télévision de *L'Île aux enfants*, elle réalise avec Anne Hoffer, la dessinatrice de l'émission, une série de livres sur Casimir. En raison de sa charge de travail, elle met alors en place un studio pour pouvoir travailler avec des assistants, et déménage en France à Aschères-le-Marché (Loiret) pour ne pas souffrir de la chute du franc français. Dans les années quatre-vingt, elle continue à travailler pour Christophe Izard (*Le Village dans les nuages*, ensuite publiés chez G.P., Rouge & Or et Gréantori) et pour Adès. Par ailleurs, Hachette

lui confie l'illustration des albums de la Bibliothèque rose. Elle anime également des cours de dessin et d'animation dans son nouveau village.

Dans sa grande demeure, elle a de nouveau un atelier de peinture et peut reprendre sa première activité d'artiste-peintre : dans les années 1990, elle est exposée dans de nombreux salons et reçoit les prix Rosa Bonheur et Sandoz. En 2004, Philippe Chatel décide de publier son conte musical *Émilie Jolie*, composé et arrangé par Jean-Louis Bucchi en 1979 : Nadine Forster illustre l'ouvrage paru en 2004 chez Albin Michel.

Entretien avec Nadine Forster par téléphone, le 08 juin 2016.

Q : Je voudrais vous poser quelques questions sur vos études de dessin ?

R : J'ai toujours su dessiner, depuis toute petite, je dessinais mes petites amies, je suis née avec un pinceau dans les mains.

Q : Il y avait quelqu'un dans votre famille qui dessinait ?

R : J'avais un oncle qui dessinait, mais qui n'avait pas suivi de cours de dessin. À cette époque-là, il exposait.

Q : C'est lui qui vous a conseillée d'aller à l'école des Beaux-Arts ?

R : Je n'ai pas fait d'école. C'est moi qui voulais ceci ou cela, on ne m'a pas obligé de faire quelque chose. Mais je pouvais demander à mon oncle un conseil d'école, il m'a fait venir là-bas en disant que je dessinais déjà très bien. C'est pas du tout comme c'est maintenant, c'était vraiment parce que je dessinais des choses extraordinaires qui épataient tout le monde. On n'avait pas une obligation d'aller dans une école de dessin.

Q : Qu'est-ce qui vous a particulièrement plu dans cette école ?

R : Ce qui m'intéressait dans l'école, c'est qu'à un moment donné, on nous demandait de faire une église, on devait s'en souvenir dans le crâne, ou des animaux. Moi je faisais tout.

Q : Vous lisiez de la bande dessinée avant d'entrer à l'académie ? Vous en dessiniez ?

R : Non, seulement quand on m'a demandé. Ça n'existait pratiquement pas à cette époque les bandes dessinées. Même quand quelqu'un parlait j'avais une image qui se faisait dans mon cerveau. J'aimais bien les voir, mais je ne les cherchais pas spécialement. Je demandais qu'on m'achète un bouquin ou un truc comme ça.

Q : Et vous vouliez être dessinatrice ?

R : Je ne savais pas du tout quel métier je voulais faire. À l'école des Beaux-Arts, c'était pour travailler à l'huile, à la peinture, pas pour faire du dessin. J'ai pas pensé métier du tout, j'ai pensé que j'adorais ça. Ce que je dessinais était très bien, j'ai appris ce que j'avais fait à l'intérieur de moi-même, c'est vraiment ça. J'avais envie de reproduire quelque chose que j'avais vu.

Q : Vous avez été l'élève d'Anto Carte, il a été important pour vous ?

R : Anto Carte n'a pas été mon professeur ; je n'ai pas eu de professeur de dessin. Il aimait bien ce que je faisais. Il m'a surtout appris à inventer une histoire. Je ne me souviens de personne à part Anto Carte. J'allais à un cours chez lui. Il y avait des personnages, et on pouvait faire des reproductions de choses qu'il mettait devant nous. C'est là que j'ai eu des modèles qui venaient.

Q : Vous vous êtes faite des amis aux Beaux-Arts ?

R : J'ai eu des amis, mais ce n'était pas des collègues de travail, ce n'était pas dans le métier de dessinateur.

Q : Vous avez commencé à travailler comment après l'école ?

R : Au début, j'ai fait des choses publicitaires... j'ai enseigné pour les enfants, amicalement, je leur montrais leurs erreurs et ça me plaisait.

Q : Et quel était votre premier travail payé ?

R : Je dessinais une petite fille qui s'appelait Véronique. J'ai carrément fait des bouquins. C'est plus tard que j'ai eu des expositions, en Hollande, en Belgique, et puis aux États-Unis, etc.

Q : Vous êtes venue quand en France ?

R : parce que je travaillais pour une quinzaine d'éditeurs qui habitaient en France, et dans les années 1970, le franc français a fait une chute verticale, si j'avais 100 ça devenait 25-30 en francs belges ; donc j'ai dû venir vivre en France parce que sinon je ne gagnais pas assez.

Q : C'était facile d'arriver comme ça en France ?

R : Au début, ce qui a été compliqué, c'est de trouver des éditeurs. C'est quand même venu assez vite heureusement. Petit à petit, ils m'ont accepté.

Q : Vous travaillez chez vous ?

R : Je travaille ici, toujours. J'ai déjà fait des choses sur place, mais en général, c'est toujours ici, j'aime bien parce que j'aime travailler la nuit.

Q : Comment vous vous organisiez pour votre travail ?

R : Quand je devais faire une bande dessinée, on me donnait le texte, j'inventais les personnages, je les montrais à l'éditeur pour voir s'il était d'accord, alors je commence à les mettre en situation, à les faire vivre.

Entretien avec Nadine Forster à son domicile à Aschères-le-Marché, le 03 août 2016.

R : À cinq ans je dessinais mes copines. Il y avait des enfants qui jouaient avec des ballons, moi c'était le dessin, etc.

Q : Je vais vous poser des questions un peu pratiques pour commencer. Est-ce que vous vous rappelez de votre premier contrat ?

R : Mon premier contrat ça a été en Belgique. Il y a eu une édition là-bas qui a demandé des dessins... Et puis des amis, mais plus tard, qui ont voulu que j'expose. Sinon je peignais pour moi, et pour ma maman, et pour tout le monde.

Q : Par exemple, vous êtes entrée à *Bernadette*, vous vous rappelez comment vous êtes entrée en contact avec elles, ils vous ont contacté ou c'est vous ?

R : Non, c'est eux qui m'ont contactée. À l'école, j'avais fait un grand tableau... évidemment, tout le monde le voit, et me contacte, « est-ce que tu veux faire des illustrations, etc ».

Q : Et Maud Frère, vous la connaissiez avant ?

R : Maud Frère, c'est elle qui m'a contacté, parce que j'avais déjà des choses qui lui plaisaient. J'étais ravie. Les *Véronique*, je les ai commencés en Belgique. Dans le village, près de la forêt de Soignes, ils m'ont demandé d'exposer des dessins à la mairie du village, donc c'est comme ça que petit à petit des gens du métier ont commencé à me contacter. Et je n'ai pas été dans une école de dessin.

Q : Ça se passait comment la collaboration avec Maud Frère ?

R : Ça se passait très bien.

Q : Mais vous envoyiez des choses par la poste, vous vous voyiez ?

R : On se voyait... je lui montrais les personnages pour être sûre que les personnages lui plaisent. Elle me montrait les textes, et je dessinais un petit croquis, elle était toujours ravie.

Q : Vous n'avez fait que *Le Journal de Véronique* avec elle ?

R : Je n'ai fait que *Le Journal de Véronique*, mais ça a été beaucoup, des années. Elle venait à la maison et elle m'apportait des textes tous les jours – c'était en Belgique.

Q : Vous avez influencé les textes à votre ?

R : Quand elle me donnait des textes, je faisais un petit croquis du personnage, et en général ça allait.

Q : Vous aviez deux planches de dessin à faire par semaine ? Comment ça se passait ?

R : J'appelais quand j'avais fait les personnages, pour que ce soit des personnages qui lui plaisent et que ça corresponde à ce qu'elle avait en tête.

Q : Vous travailliez beaucoup à l'époque ?

R : À cinq ans, je faisais les portraits de mes copines.

Q : Mais vous vous rappelez du rythme du travail que vous aviez ?

R : Je travaillais tout le temps.

Q : Vous aviez combien de commandes par semaine ?

R : Je n'avais pas vraiment des commandes au début. Puis il y a eu des éditeurs importants qui ont voulu que je dessine pour eux.

Q : Pour vous, c'était de la bande dessinée ou juste du dessin ?

R : Oui... enfin pas tout de suite. Au début, ce n'était pas de la bande dessinée, elle me donnait un texte et je faisais un dessin qui était dans l'émotion du texte. Au début, c'était des illustrations comme ça, mais c'était quand même des bouquins comme je vous ai montrés, un dessin par page, c'est pas des petits carrés...

Q : Vous faisiez tout d'un coup, ou semaine après semaine ?

R : Parfois, je sortais une quantité énorme. Parfois je n'étais pas très contente d'un personnage. C'est compliqué...

Q : Vous avez travaillé pour une femme... c'est un milieu avec beaucoup d'hommes, vous l'avez ressenti ?

R : Non. Il y a des sociétés qui m'ont demandé des dessins, et où il y avait des hommes... Avec elle, c'était extraordinaire, parce qu'elle mettait du caractère dans les personnages.

Q : Vous êtes devenues amies ?

R : Oui, elle est morte maintenant.

Q : Elle vous a permis de rencontrer d'autres scénaristes ?

R : Non, je ne travaillais qu'avec elle, et à chaque fois c'était merveilleux.

Q : Vous travaillez seule, vous n'avez jamais travaillé avec d'autres dessinateurs ?

R : Non.

Q : Vous n'aviez pas de collègues de travail ?

R : Non, c'était juste de l'imagination.

Q : Et quand vous travailliez chez Adès, Hachette, vous étiez en contact avec qui ?

R : J'étais en Belgique, j'ai créé les personnages...j'ai eu bien plus tard une personne qui me téléphonait quand on avait vu mes dessins...

Q : Les maisons d'édition vous appelaient pour passer des commandes ? Qui vous appelait ?

R : On m'envoyait un mot pour dire que c'était bien ce que je faisais.

Q : C'était plutôt des hommes, plutôt des femmes ?

R : Plutôt des hommes. Les PDG de la société sont souvent des hommes. Par contre, c'est souvent une jeune femme qui s'occupe du reste.

Q : Est-ce que vous avez des dessinatrices ou des dessinateurs qui étaient vos amis ?

R : Oui quand même.

Q : Vous pourriez me donner des noms ?

R : Euh... c'est incroyable parce que... et même ici, j'ai donné des cours de dessin. Moi, je n'ai jamais été à des cours de dessin, la seule qui m'aidait, c'était Nadine Forster.

Q : Est-ce que vous avez des dessinateurs ou des dessinatrices qui vous ont inspirée ?

R : ...

Q : Manon Iessel par exemple ?

R : Non, personne. Manon Iessel, oui j'ai vu, mais je n'ai pas eu de contact personnel

Q : Vous avez fait des connaissances ?

R : Il y a eu des expositions de dessinateurs, où il y avait d'autres dessinateurs aussi, aussi bien des hommes que des femmes.

Q : Comme qui par exemple ?

R : Il faudrait que je regarde mon carnet...

Q : Chez vous, vous receviez des gens du monde de l'art ?

R : Oui, parce qu'en plus de ça, j'ai donné des cours de dessin, déjà en Belgique. En 77, le franc français a fait une chute verticale. Quand je gagnais mille par exemple, ça faisait 250 en francs belges. En 77, quand je gagnais mille, ça faisait 200... j'ai dû venir vivre en France.

Q : Vous avez acheté cette maison ? Avec l'argent du dessin ?

R : Oui, j'ai vendu la propriété en Belgique, on est venus ici.

Q : Votre mari vous a suivi ?

R : Oui.

Q : C'est vous qui faisiez vivre votre ménage ?

R : Mon mari aussi.

Q : Il faisait quoi ?

R : Il travaillait avec des sociétés, je n'ai pas très bien suivi.

Q : Mais vous vous gagniez bien votre vie ?

R : Oui, sinon ça n'aurait pas été possible. Mais le village a été très bien ici... j'ai fait des fêtes ici. J'avais même... les enfants, le samedi, ils venaient, et je leur apprenais à dessiner.

Q : Vous savez si vous étiez payée mieux ou moins bien que les autres dessinateurs ?

R : Normalement ici en France... J'ai eu surtout beaucoup d'écrivains, qui voulaient que je leur fasse une couverture, voilà... pour enfants et pour adultes.

Q : Vous n'avez jamais eu envie d'écrire vous-même ?

R : J'ai eu des envies d'histoires, mais je le donnais toujours à quelqu'un. Par exemple j'avais une histoire en tête et puis je disais que je voulais une petite fille...

Entre son fils cadet Christophe.

Q : Comment vous êtes passée du dessin unique au dessin raconté, au dessin en bande dessinée ?

R : Je ne sais pas comment. Je n'arrive pas à me souvenir qui a vraiment enclenché le fait de faire de la bande dessinée, enfin de faire des illustrations...

C : Il y a d'abord eu les livres. Comment s'est passé ensuite la commande pour faire les petites histoires dans les *Lisette*...

Q : Qui était votre contact à *Lisette* ?

R : C'était Maud Frère...

C : Pierre Tisné était l'éditeur de *Lisette* qui avait également édité Véronique avant... Il y a André Hennes qui a mis en couleur les bandes dessinées de Véronique. Pour les livres, maman était en charge de la couleur, mais pas pour les bandes dessinées. Maman faisait le dessin, elle envoyait, on lui renvoyait quelque chose de bleu, et alors il y avait dessus un cello-transparent noir, et André Hénesse mettait en couleurs ce dessin à traits bleus. Est-ce qu'elle l'a appelé parce qu'il y avait trop de travail et au tout début elle faisait les couleurs, elle-même, ça je ne sais pas...

Q : Vous avez travaillé avec beaucoup de personnes ?

C : Il y a eu Claude Monfort... Il y a eu le créateur et producteur de Pierrot et Pipo qui sont des dessinés animés... Et puis en Belgique, a eu l'époque des Pierrot, il y a eu une Anglaise, Marianne Brooks.

Q : Vous aviez quand même des personnes avec qui vous travailliez dans votre atelier ? Vous ne travailliez pas toujours toute seule ?

R : Par exemple le serti des personnages je le faisais, mais à l'intérieur, j'avais des assistants. J'avais fait un personnage et j'avais mis la couleur des cheveux, des yeux, etc.

C : J'ai l'impression que depuis André Hénesse, tu n'as plus travaillé seule. Tu as toujours eu un assistant. Le dernier c'est Roland Baure...

R : On était cinq, six, quelque chose comme ça. En Belgique, il y en avait certainement deux.

C : Ici, je n'ai pas le souvenir qu'il y ait eu beaucoup de personnes. Par contre, au moment où tu travaillais avec les dessins animés, c'était plusieurs dessinateurs, et au moins quatre-cinq personnes. Je ne devrais pas le dire, mais il y avait même des fois où j'aidais, pour mettre en couleurs. Il y avait une grosse machine qui fabriquait sous cello le transparent et là on mettait en couleurs.

Q : Donc dès que vous avez commencé à avoir beaucoup de travail...

R : Bah oui, parce qu'il y avait plusieurs maisons d'édition qui demandaient que Nadine Forster fonctionne.

Q : On vous faisait une avance pour pouvoir payer les assistants ?

C : Normalement le producteur c'est celui qui avance l'argent. Mais l'atelier se passait ici, donc tous les assistants étaient payés par maman, jusqu'au moment où il y a eu ce problème de passage de l'ORTF à TF1, en définitive, pas mal de produits dérivés ont été refusés. Maman avait payé en avance les assistants, et elle n'a jamais été payée à son tour. Des avances, non... certainement plus récemment en France.

Christophe sort.

Q : Vous n'avez jamais eu de carte de presse ?

R : Non... je ne sais pas.

Q : Pendant tout ce temps, vous continuez à peindre ?

R : Oui, j'ai toujours peint en même temps, je mets des choses personnelles en même temps.

Q : Vous avez ressenti la présence des hommes dans le milieu du dessin ?

R : Je ne l'ai pas du tout ressenti. Vous me l'apprenez aujourd'hui.

Q : Vous n'avez jamais eu le sentiment d'être payée moins qu'un homme par exemple ?

R : Non.

Christophe rentre et enchaîne sur la question.

C : Peut-être le fait que le premier élément de Véronique, c'était que ce soit scénarisé par une femme aussi. Parce que l'écrivaine d'Angélique écrivait tout, faisait toutes les recherches, mais simplement son mari l'aidait et faisait quelques recherches. Et bien quand les journaux voulaient interviewer quelqu'un, ils interviewaient son mari, qui leur disait : « je suis désolé, ce n'est pas moi ». Puis, les journalistes se sont désintéressés d'Angélique. Puis quand son mari est décédé, elle a perdu tous les droits de ses Angélique, et elle s'est battue pour ses droits. »

Q : Est-ce que si je vous cite quelques dessinatrices de Lisette, cela vous dit quelque chose ? Janine Janvier par exemple ?

R : Non, rien...

Q : Vous n'alliez pas à Lisette porter vos dessins ?

R : Je ne crois pas

C : C'était un cas particulier en Belgique, et donc elle n'était pas dans le monde des dessinateurs. En tout cas à ma connaissance, je n'ai pas le souvenir de personnes du monde de Lisette. Et j'ai l'impression que ses contacts, c'est quand elle allait en France, à Paris, et qu'elle voyait Pierre Tisné. Il y a même ma sœur Valérie qui a fait des photos dans Lisette pour la partie axée sur les habits d'enfants. Il y a aussi eu Lucien Adès, qui est arrivé au moment des livres-disques Pierrot. Quand ils ont vu la qualité artistique de

ma mère, il lui a proposé de travailler pour elle. Elle a travaillé alors à 100 % pour eux, jusqu'à un moment où compte-tenu des différences entre le franc français et le franc belge, ça l'a poussée à venir en France.

2.7. Hachel (Hubert Lambert)

Hachel (né Hubert Lambert, 1945 – Saint-Georges-sur-Meuse, commune de Liège)

Hubert Lambert est né dans la commune de Liège. Son père est professeur d'horticulture et sa mère professeur de coupe et de couture. Il fait d'abord ses humanités classiques dans le secondaire avant de poursuivre ses études supérieures en Arts Graphiques à Saint-Luc de Liège jusqu'en 1967. De 1965 à 1967, il publie sa première série de gags dans *Spirou*, les *Mésaventures sans Paroles*, remarquées par Jacques Sternberg comme par le journal *La Wallonie*. Cette dernière l'embauche comme dessinateur régulier et il y crée alors une bande dessinée d'aventure, « Yves Saint-Georges » et les strips « Puppy » et « Charlequin ». Par l'intermédiaire de son professeur d'illustration André Dubois, il commence à travailler avec Mittéï sur « L'Indésirable Désiré » et « Modeste et Pompon » pour *Tintin* et aide également Édouard Aidans pour « Bob Binn », « Tounga » et « Les Franval ».

En 1969, il commence sa propre série, « Benjamin », scénarisée par Michel Dusart et publiée continuellement dans *Tintin* jusqu'en 1980 qu'il auto-édite dans les années 1980 et 1990. Entre 1975 et 1976, il participe également aux six numéros d'*Achille Talon Magazine* créé par Greg : il est en charge du strip « Papa Talon ». Dans les années 1980, Hachel quitte *Tintin* pour créer son studio et son agence en partenariat avec l'agence ALI pour qui il crée de nombreux jeux et bandes dessinées, dont « Lil & Skip » en 1976. Il a ensuite repris l'agence sous le nom d'Hachel International, qui représente une centaine de dessinateurs.

Entretien avec Hachel par téléphone, le 8 janvier 2017.

Q : Vous avez commencé en étant l'assistant de Mittéï à Cheratte ?

R : Je considère que c'était plus ou moins la voie nécessaire, parce que c'est un milieu quand même assez fermé. J'avais commencé à travailler tout seul en direct quand j'étais à Saint-Luc avec le journal de *Spirou*, ce qui était rarissime à l'époque, ils n'avaient jamais eu un étudiant déjà publié dans un des quatre grands journaux de l'époque. Ça n'a pas plu au public, j'ai appris après que j'étais cinq ans en avance sur mon époque.

Le système à l'époque était le système de studio, c'était la façon la plus facile, la plus professionnelle d'entrer dans les journaux. J'ai envoyé toute une série de scénarios à *Tintin*, *Spirou*, mais j'étais refusé. Donc il fallait entrer par un pro déjà en poste, à l'époque existaient plusieurs studios qui n'avaient pas d'existence officielle assez connue – parce qu'à l'époque d'Hergé, personne d'autre que lui ne signait, on ne savait pas que Bob de Moor travaillait pour lui par exemple. De mon côté, il y avait Peyo qui avait un studio à Bruxelles. Dans ma région, il y avait aussi Mittéï, et là étaient déjà passés des anciens

élèves de Saint-Luc tels que Seron, Dany. Je connaissais Mittéï parce qu'il faisait une conférence tous les ans à Saint-Luc et j'ai pu le contacter grâce à mon professeur d'illustration d'André Dubois.

Q : André Dubois, c'était votre professeur à Saint-Luc ? C'est le même que François Walthéry non ?

R : C'était le professeur d'illustration de l'époque, moi j'avais d'abord fait toutes mes humanités classiques ; François lui a fait les intérim à Saint-Luc, moi je suis entré en supérieur, mais il y avait pas de cours de bande dessinée. Il y avait des cours d'arts graphiques dans lesquels il y avait des cours d'illustration. J'avais six heures de cours avec André Dubois par semaine et une fois par an, Mittéï nous faisait une petite causerie sur le métier de dessinateur.

Q : Vous aviez eu des projets de dessin avec des camarades de Saint-Luc ?

R : J'avais un copain avec moi à Saint-Luc avec qui nous avons publié un conte de Noël pour le journal de *Spirou* et un dessin réaliste. Les rapports étaient extrêmement difficiles avec Delporte et Rosy, ils étaient sympa, mais il fallait s'acharner on attendait deux semaines, deux mois pour des réponses, il fallait recommencer, j'ai l'impression qu'ils nous testaient en tant que jeunes pour voir si on avait vraiment la hargne d'en faire.

Alors que Mittéï quand j'ai téléphoné je suis pas mal tombé parce qu'il n'avait que deux jeunes avec lui, et un venait de partir, il était sans collaborateur à l'époque. Je lui ai montré deux petites choses que j'avais faites, une histoire humoristique et une histoire réaliste dans un supplément vacances d'un quotidien liégeois qui a disparu. « Si tu dessines des voitures comme ça, tu m'intéresses ». Donc j'ai travaillé un an, un an et demi chez lui mais tout en ayant ma petite production qui commençait, des petits clients, des petits journaux d'entreprise, et puis le journal *La Wallonie*, dans lequel j'ai commencé et pour lequel j'ai travaillé une dizaine d'année, ils avaient écrit un jour d'ailleurs « notre dessinateur attitré », ils s'étaient appropriés ma collaboration, et j'avais des tas d'illustration à faire pour eux, des bandes dessinées, des couvertures.

Q : Quel type de travail vous faisiez pour Mittéï ?

R : On me faisait pas crayonner à l'époque : l'encrage, le coloriage, et un peu de scénario à l'époque. À ce moment-là, Greg constate que les planches de Mittéï portent la griffe d'un nouveau dessinateur surtout qu'il nous confiait la finition, c'est-à-dire la mise à l'encre, donc le style chez Mittéï changeait selon les collaborateurs. Moi, quand j'ai eu des collaborateurs je préférais leur confier une partie du crayonné parce que je faisais la mise au net, et je reprenais le dessus sur un crayonné qui était un peu plus amateur. Et là on s'est beaucoup moins rendu compte que j'avais des collaborateurs. Alors un jour Greg, le rédac-chef, qui m'avait refusé tout une série de scénarios auparavant, demande à Mittéï si son dessinateur pouvait le dépanner parce qu'il y avait des pages blanches dans une sélection. L'habitude était quand même de demander au maître s'il voulait bien prêter son dessinateur. J'ai envoyé un scénario à Greg qui a été accepté immédiatement alors qu'il n'arrêtait pas de m'en refuser. À partir de là, j'ai fait quelques pages, ça a commencé à marcher individuellement, sans Mittéï qui était un peu jaloux au début, mais je l'ai pas

vraiment lâché. *Benjamin* est né par accident comme ça, j'ai envoyé quelques gags d'une page ; Greg m'a accepté les deux premières en me disant que j'aimerais bien que vous continuiez dans la voie du n° 2, qui s'intitulait *Benjamin*.

Q : Et là, vous êtes allé travailler au studio de dessin de *Tintin* ou plutôt chez vous ?

R : Quand je dis que j'ai travaillé pour *Tintin*, chaque dessinateur travaillait chez lui en tant que dessinateur indépendant, sauf quand on travaillait pour un ancien : j'allais travailler chez Mittéï. Après, habitué à ce que je lui fournissais, il me laissait travailler chez moi.

Q : Vous n'étiez pas salarié alors, vous n'étiez pas dans un studio de dessin ?

R : En tant que dessinateur, je n'ai jamais été salarié. Je n'ai aucune expérience d'un studio dessin. J'ai eu Greg comme rédacteur en chef, mais je n'ai pas travaillé dans son studio. On avait beaucoup d'estime réciproque et le jour où il a créé son *Achille Talon Magazine*, il a dévoyé [sic] ses dessinateurs favoris et je faisais partie de l'équipe, donc c'était un joli cadeau. On a été réuni dans cette expérience malheureuse, très longue à aboutir et qui n'a pas marché – la politique commerciale a été désastreuse, la qualité, l'impression, le format étaient mauvais.

Q : Vous avez travaillé avec Aidans aussi non ?

R : À l'époque où j'étais chez Mittéï, Aidans l'a contacté pour lui demander s'il pouvait lui faire ses décors pour un série de 30 ou 40 pages qui s'appelait *Les Pirates de la brousse*, de Marc Franval. Il y avait énormément de matériel, des hélicoptères, des jeeps, des camions, et Aidans c'est un dessinateur a vocation naturelle avec la jungle, tout ça... : comme il faisait pour Tibet dans *Ricochet*. Alors comme j'étais là, sur place, et que j'avais la main plus jeune et plus sûre il m'a demandé de faire les mises au net du matériel dans Franval, lui se chargeant à l'époque de faire les décors naturels. Il n'avait plus la main pour s'offrir des ellipses multiples pour les camions et les voitures.

L'intérêt de ce genre de collaboration c'est qu'on a des planches de dessinateurs confirmés sous les yeux puisqu'on travaille dessus, à l'époque c'était rare, y avait pas de bouquins spécialisés, d'expos, de dédicaces, on ne rencontrait pas les dessinateurs, c'était vraiment difficile à vrai dire.

Édouard m'a confié ensuite un travail individuel, je l'ai remplacé dans un quotidien namurois, puis on est devenus amis, son épouse est devenue la marraine de ma fille, j'ai travaillé deux-trois ans avec lui.

Et puis entre temps, ma vie continuait autour de *Benjamin*, mais il y avait d'autres choses et d'autres clients, notamment une grosse agence de presse bruxelloise, que j'ai fini par reprendre, ALI, pour qui j'ai travaillé une trentaine d'années. Maintenant, je suis une agence de presse. On y édite toute une série d'albums. Nos amis flamands et néerlandophones redécouvrent *Benjamin* avec nostalgie en retard. Puis je fais des expos, des fêtes, des dédicaces, je m'auto-édite aussi pour les collectionneurs. Et puis j'ai enseigné vingt ans la bande dessinée en fin de carrière, dans une académie du soir à Bruxelles

Q : Je ne savais pas que vous aviez enseigné !

R : C'était pour adultes, c'était des cours à horaires réduits qui avaient été créés par Eddy Paape qui était mon collègue au journal *Tintin*.

Q : Vous faites quoi dans votre agence de presse ?

R : D'abord j'ai republié une bande dessinée que j'ai créée pour ce quotidien *La Wallonie*, ils avaient publié tout de suite dans un journal d'entreprise qui m'avaient demandé de continuer la série, puis ils m'ont trouvé des clients canadiens, et puis pour Aidans dans son journal namurois. À part ça j'ai surtout créé chez eux un nouveau département qui était un département de petits jeux d'observation [points à relier, 7 erreurs, etc]. On en a fait des tonnes, ils avaient des clients français notamment où j'ai fait travailler des jeunes dessinateurs là-dessus. Je suis devenu leur contact privilégié, et on a créé le studio Hachel à l'époque. Ils préféraient que je me débrouille avec les dessinateurs parce qu'ils n'aiment pas trop les agents. Et là-bas j'ai eu des jeunes sortis de Saint-Luc qui sont devenus professionnels après.

Q : Alors vous aussi vous aviez un studio ! Vous les payiez comment, ça se passait comment ?

R : Je les payais à la pièce, il n'y avait pas d'atelier, il n'y avait pas de noir parce que tout est clair dans l'édition et on ne peut pas sortir un franc sans justificatif. Ils étaient tous « indépendants accessoires ».

Q : C'était pareil pour vous dans le studio de Mittéï ? C'était toujours des indépendants ?

R : J'étais aussi à la pièce : « x francs belges pour un coloriage, pour un lettrage ». Au fil du mois je faisais les comptes, je faisais une facture, et il me payait.

Q : Et dans les autres studios ?

R : Chez Peyo il y avait le statut d'apprenti, de débutant, mais c'était pas des gros salaires... sauf Bob de Moor chez Hergé, qui est devenu chef de studio. C'est plus un tempérament flamand de préférer la sécurité de l'emploi, chez Vandersteen, il y a énormément d'employés de la bande dessinée. À l'époque ils ont travaillé des années dans l'ombre. C'est une autre mentalité ils préféraient la sécurité, nous il fallait trouver assez de clients, et quand ça n'allait plus il fallait se retourner. Mais je n'en ai jamais souffert, j'ai toujours eu trop de travail, pour en avoir assez il en fallait trop, et comme je n'ai pas mis tous mes œufs dans le panier du Lombard, je n'ai jamais chômé.

Q : Vous avez toujours travaillé pour beaucoup d'employeurs à la fois ? Il y avait des ambiances de travail différentes dans les rédactions ?

R : Ah oui ! À *Tintin*, quand je travaillais dans un autre département, ils ne comprenaient pas pourquoi j'étais en retard pour autre chose qu'ils m'avaient commandé. Tout était différent, avec mon premier journal quotidien liégeois, j'avais vraiment des rapports privilégiés, ils ne pensaient pas pouvoir s'offrir une collaboration extérieure comme ça, j'étais le seul dessinateur. Ils écrivaient des articles sur moi, c'est comme ça que je suis

entré, sur un article sur un jeune dessinateur qui commence dans la vie et qui allait bientôt connaître le « pavois de la gloire ». Je le trouvais trop flamboyant, j'avais écrit au rédac-chef, « ça m'a fait plaisir mais pourriez vous m'aider pour le pavois de la gloire », et c'est à ce moment-là qu'il m'a confié un premier travail. Il leur fallait quarante illustrations pour un roman tous les samedis par exemple. J'ai illustré la reine Margot d'Alexandre Dumas. En petit ils avaient écrit « un roman d'Alexandre Dumas » et en très gros « des illustrations de Hachel » et moi j'étais gêné une fois de plus. On avait des relations très très bonnes parce que j'étais leur seul dessinateur. Régulièrement j'avais leur rédac-chef au bout du fil. Et on a fait des beaux projets ensemble.

Q : Et chez *Spirou*, ça ne se passait pas du tout comme ça ?

R : Non, chez eux, tout s'est fait par correspondance avec le rédac-chef ; c'était le courrier, il fallait attendre interminablement. Mon dossier se baladait d'une rédaction à l'autre entre Charleroi et Bruxelles... il fallait s'accrocher, c'était des déceptions. Et puis j'ai rencontré ensuite Delporte, mais quand on est tout jeune et qu'on est impressionné, qu'on connaît pas la ville, là les relations sont difficiles, parce qu'on est tout petit. Je l'ai retrouvé en fin de vie, et je l'ai mis sur un de mes projets à moi. Il avait accepté gentiment de boucler la boucle avec moi.

Q : Chez *Tintin*, c'était plus facile ?

R : C'était difficile au début mais quand même c'était facilité par le fait que j'avais travaillé chez Mittéi. Greg avait un talent de découvreur, une fois au journal il a créé des titres extraordinaires, c'est lui qui a fait le journal. C'était plus élogieux que chez Spirou mais enfin c'était « Ok. G » ou « Non. G » sur mes scénarios.

Q : Vous aviez des occasions pour rencontrer les autres dessinateurs quand même ?

R : À *Tintin*, il y avait les repas, les expositions, les vernissages, les dédicaces. *Benjamin*, ils n'ont jamais voulu me faire d'albums, donc je me faufilais avec des cartons à dédicacer, puis j'étais copain avec quelques dessinateurs qui me prenaient à leur table. Après, je trouvais ça un peu injuste qu'ils refusent de me faire un album alors que c'est ça qui alimente aussi le portefeuille, et je comprenais pas pourquoi des dessinateurs moins bien placés que moi dans le referendum y avaient le droit et pas moi, et j'ai fini par reprendre mes droits.

Après, tout a changé avec Greg. Greg était un grand seigneur, il offrait souvent... il y avait des « après » les vernissages. On était invités à aller au vernissage d'une expo, et alors la fin de ce vernissage se terminait par des petits groupes et Greg qui demandait si on venait manger ; on savait qu'on était invités, et on se retrouvait à dix-quinze ou cinq-six, c'était des moments de privilégiés. C'est toujours des moments extraordinaires. Au moment de *Papa Talon*, on a sorti un album en France, je suis allé dédicacer à Toulon et là on a été reçus comme des princes et j'ai petit-déjeuné avec Giraud devant moi.

Q : Il y avait une bonne ambiance entre les dessinateurs, vous avez senti des tensions parfois ?

R : Il y a évidemment une compétition entre tous les dessinateurs, sauf à *Achille Talon Magazine* parce que Greg nous avait mis tous sur le même pied. Comme il nous connaissait tous, il nous a tous augmentés, et moi qui n'étais pas le plus cher, j'ai eu une forte augmentation, je suis revenu au tarif de tout le monde.

Il n'y a plus eu cette guerre du silence autour du chiffre, parce qu'en Belgique c'est abominable, vous ne pouvez pas savoir le prix à la planche... on a jamais intérêt à trop lâcher des informations financières sinon on risque d'avoir des dessinateurs qui coûtent beaucoup trop cher. J'entendais derrière moi Eddy Paape, je l'entends catastrophé, il venait d'apprendre que le Lombard payait Hermann pour la création des couvertures de ses albums, et lui depuis toujours on lui fait croire que les couvertures étaient gratuites. Dans un métier de création artistique, vous ne parlez pas d'un projet qui n'est pas abouti, soit de peur de paraître ridicule si ça ne marche pas, soit pour ne pas vous faire choper l'idée, c'est quand même un lieu de compétition, sinon pourquoi feraient-ils des referendums ? C'est la chose que je déteste le plus, c'est dégueulasse, ça nous mettait une pression.

Et puis il y a une grande différence entre ceux qui ont des droits d'auteur et ceux qui n'en ont pas, parce que j'ai touché des droits d'auteur, mais ils n'ont jamais voulu me faire d'albums. Et j'ai vu ce que ma participation à des albums collectifs me rapportait alors que je n'avais que deux trois pages, alors j'imaginai ce que ça aurait pu rapporter si j'avais eu un album seul, à condition qu'il se soit vendu aussi bien, parce qu'il y a des albums qui ne se vendent pas, parce qu'il y a des dessinateurs qui ont dû rembourser des éditeurs... L'auteur est victime de l'éditeur, honnêtement... malhonnêtement je veux dire. C'est le procès que y a eu entre Uderzo, Dany et le Lombard...

Q : Chez *Spirou*, c'était pareil ? C'était la même ambiance, les mêmes prix ?

R : Je ne sais pas pour *Spirou*. Mitter est passé de chez *Tintin* à *Spirou*, le passage a été difficile d'ailleurs pour lui financièrement. Simplement il m'a parlé de cette grande différence de mentalité et d'ambiance : *Spirou* était beaucoup plus familial et paraissait plus honnête, plus cordial.

Q : Vous êtes content d'avoir fait ce métier ?

R : On est tous un peu amers parce qu'on a tous des exceptions. Mais sinon c'est une vie exceptionnelle, mais c'est du seize heures par jour que je travaille. C'est dur, être seul à gérer un truc pendant vingt ans, et parfois un truc important.

Q : De quels dessinateurs étiez-vous le plus proche ?

R : Aidans, probablement, on a acheté chacun un appartement en Espagne dans le même petit immeuble. Y a pas longtemps, on se voyait encore tous les deux-trois mois. Alors que notre parcours professionnel commun a duré cinq-six ans.

Q : Vous n'avez jamais fait partie d'un syndicat ou d'une association pour défendre vos droits, comme en France ?

R : Il y avait une association professionnelle qui s'appelait UPCHIC [union professionnelle des créateurs d'histoires en image et de cartoon créée en 1980] qui avait été créée par

Delporte et Tibet. Il y avait un bulletin qui existait, qui donnait des informations même parfois un peu légales et des recherches et des avis. Mais c'était une union professionnelle sans cotisation, puis je l'ai quittée à un moment donné, au moment d'enseigner la bande dessinée j'en étais saturé. C'était assez contradictoire je devais donner le goût à des jeunes professionnels et moi j'en avais fait le tour... Et le goût est revenu par l'enseignement, par la transmission. Au niveau de la bande dessinée elle me sortait de tous les pores de la peau, il y avait saturation accompagnée de certaines frustrations. Mais je n'ai jamais arrêté, sauf pour l'enseignement, là j'ai dû lever le pied de la production. Mais on continue à vivre, parce que pendant ce temps *Benjamin* est devenu la mascotte du Guichet de l'énergie de Bruxelles Capitale.

Q : Avant d'entrer à Saint-Luc, vous vouliez être dessinateur ? Dessinateur de bandes dessinées, dessinateur pour enfants ?

R : Depuis tout gosse je voulais faire de la bande dessinée. J'ai réalisé un album de soixante-deux pages que mes parents m'ont fait relier avant d'entrer à Saint-Luc. C'est le travail de trois ans d'un jeune garçon qui est enragé de devoir continuer à faire de l'allemand, des maths, alors qu'il ne rêve que de dessiner. Mais mon père voulait que je finisse mes humanités.

Q : Ça l'a embêté que vous fassiez Saint-Luc ?

R : Ça allait parce que c'était de la publicité. Quand on sortait de Saint-Luc en général, il y avait des portes qui étaient ouvertes, mais moi je n'ai pas suivi cette voie-là, je me suis mis tout de suite à la bande dessinée, mais avec un statut d'indépendant qui effrayait mes professeurs. Il y a des tas de gens qui ne sauraient jamais travailler comme ça, à vingt ans et demi j'avais un comptable, sur les conseils de Mittéï, j'ai pris le même comptable que lui. Mais il faut aimer ça aussi, il faut avoir ça dans le sang, parce que je connais des tas de gens qui préféreraient être sous-payés et avoir un travail d'employé, ils n'ont pas l'ambition du créateur, il faut être vachement ambitieux ou inconscient... Il faut être prétentieux pour faire ce qu'on fait.

2.8. Pierre Le Goff

Pierre Le Goff (1932)

Après avoir raté son baccalauréat, Pierre Le Goff décide de s'orienter vers le dessin : il commence sa carrière à la Société française de presse illustrée (SFPI) en 1949, où il rencontre sa femme, Jacqueline, avec qui il travaille ensuite comme coloriste. Il participe alors aux illustrés *Zorro*, *Clan*, *Héros Magazine*, *Zorro Magazine* et *Red Sheriff*, souvent sous le pseudonyme de Pierre Brisson. Il travaille également pour *L'Intrépide* dès 1950 puis, à partir de 1954 pour *Vaillant* et *Caméra 34*. Il signe d'abord un épisode de « Bob Mallard » puis travaille avec Roger Lécureux de 1958 à 1963, avec qui il crée également la série « Capitaine James » dans *Téméraire*, aux éditions Artima. Pour ce dernier, il produit avec Pierre Le Guen la série « Topic ». Pour *Spirou*, il dessine quelques « Belles Histoires de l'Oncle Paul ». Il participe à *Hurrah*, au *Coq Hardi* et *Lisette* et *La Semaine de Suzette* à la fin

des années 1950. À partir des années 1960, il rejoint l'équipe de *Pilote* et même de *Pif Gadget*.

Dans le même temps, il est très présent dans la presse quotidienne, à *Paris-Jour*, *Libération* et surtout *France-Soir*, via l'agence *Opera Mundi*. En même temps qu'il dessine l'adaptation française de « Coplan FX-18 », il est en charge de nombreux adaptations de romans (*Rouletabille* en 1966-1970, *Gences de la Noce* en 1966, etc.). À partir de 1981 et jusqu'en 1991, il reprend la série du « Professeur Nimbus » d'André Daix.

Il adhère au syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants dès le début des années 1950 ; en 1969, il est élu président du syndicat des dessinateurs de presse enfantine et décide du changement de nom : celui-ci devient le SNDP (syndicat national des dessinateurs de presse). Pendant dix ans, il se bat avec l'avocat Maître Grelard pour que les dessinateurs obtiennent leur carte de presse et un statut de salarié qui leur permette d'être protégé par la sécurité sociale.

Entretien avec Pierre Le Goff, le 10 août 2016.

R : Je vais vous dire comment je suis devenu dessinateur. Je passais mon bac, et comme entre temps mes parents avaient déménagé, j'ai reçu la convocation pour la deuxième session du bac un mois après le passage. Alors mes parents n'étaient pas fortunés, mon père travaillait chez Renault. Comme j'étais un peu plus doué que mes collègues quant aux cours de dessin, j'ai dit « je vais essayer de m'orienter là-dedans ». Il y avait un collègue de mon père qui connaissait un éditeur, et c'est là que je suis entré à la Société française de presse illustrée [SFPI], dont le patron était Jean Chapelle et dont j'ai épousé quelques années plus tard la nièce, ce qui nous a valu d'ailleurs d'être foutus dehors tous les deux. Voilà grosso modo l'histoire. Moi j'avais fait ce métier-là parce que je savais pas trop quoi faire d'autre et parce que je m'étais dit « on ne doit pas travailler beaucoup et gagner pas mal d'argent ». On a travaillé comme des bêtes ma femme et moi, et pour gagner... comme un cadre moyen quoi.

Q : Vous êtes complètement autodidacte ?

R : Ah bah oui. À notre époque, les dessinateurs, tout de suite après-guerre... c'est-à-dire 1947 jusqu'à 1970-80 : moi j'ai d'abord été lecteur de dessinateurs que j'ai connus après. Tous les gens de mon époque, Le Guen, Cézard, tout ça, ils ont fait ça parce qu'ils avaient un peu de talent... Si, il y avait un type qui travaillait pour Marijac qui avait fait... pas une école de dessin, mais de peinture. Sinon, tout le monde s'est lancé dans ce métier-là sans études...

Pour résumer l'histoire des dessinateurs qui commencent après la guerre...

À part Poïvet qui avait démarré avant la guerre ; et certains dessinateurs qui avaient aussi travaillé pendant la guerre, comme Erik, qui ont travaillé pour un journal dont vous avez sans doute entendu parler, qui s'appelle *Le Téméraire*, dont on a dit que c'était un journal nazi... pendant la guerre... ils ne pouvaient pas faire de trucs sur Londres hein...

Il y a des dessinateurs aussi... tous les amateurs de bande dessinée et autres ne parlent que de la petite presse, alors qu'il y a des dessinateurs qui n'ont travaillé que pour les quotidiens, il y a, Josse, Poïvet qui a quand même fait une bande pour *L'Humanité* à une époque, Dupuis...

Q : Et vous vous avez beaucoup travaillé pour la grande presse ?

R : C'est-à-dire, c'est le hasard qui s'est présenté comme ça. Dans les années 1950... moi j'ai commencé ma carrière – je parle de moi comme ça on mettra ça de côté – aux éditions la SFPI, qui avait également une autre petite maison d'édition qui s'appelait... je ne sais même plus comment elle s'appelait, on ne connaissait que la patronne. Elle était dans les mêmes locaux que Chapelle, mais chacune était indépendante, sinon qu'elles avaient un service de livraison qu'ils partageaient. Donc je suis resté là, et cette brave femme m'avait pistonné pour rester à Paris pendant mon service militaire, ce qui fait que j'ai continué de travailler pendant que j'étais à l'armée. Et puis ensuite, après mon service, j'ai trouvé du boulot aux Éditions mondiales, et le responsable qui s'appelait Milocco m'a dit « Je voudrais bien vous faire travailler, mais j'attends parce que je veux mettre dehors un dénommé Le Goff ». Ce n'était qu'un lettreur, vous voyez... J'ai commencé à travailler pour *Hurrah, L'Intrépide*, les journaux du cru...

Q : Vous faisiez de la bande dessinée déjà ? Vous n'avez jamais travaillé dans le dessin politique ?

R : Non, non, j'ai jamais fait ça, j'étais dans la bande dessinée. J'ai fait quelques illustrations pour *Minute*, une illustration pour *Le Monde*, qui a été tellement mal payée que j'ai plus jamais voulu travailler pour *Le Monde*. Comme ensuite, ils ont arrêté un peu les publications de *Hurrah, L'intrépide*, la maison Del Duca m'a recasé à *Paris-Jour*, qui était un quotidien qui a duré pas mal d'années, où beaucoup de collègues ont travaillé, Nortier, Dupuis, Frisano... c'est un peu comme ça que je me suis retrouvé un peu dans la grande presse.

À ce moment-là j'ai été contacté par Opera Mundi. C'est Gauthier, le secrétaire général d'Opera Mundi qui me reçoit :

« M. Le Goff, j'aimerais bien que vous travailler pour nous, mais ça vous dérange pas de prendre un pseudonyme ?

– Moi je m'en fous, du moment que vous faites un chèque à mon nom c'est l'essentiel/

– Parce que comme vous travaillez aussi pour Paris-Jour...

– Dites-le franchement, c'est pour le Parisien libéré... »

Donc pour le Parisien, par l'intermédiaire d'Opera Mundi, j'ai fait beaucoup de séries dessinées, d'après *Le Mystère de la chambre jaune*, j'ai fait pas mal de choses... Puis à ce moment-là, quand j'ai commencé à travailler pour Opera Mundi je l'ai fait pendant dix-sept ans, les romans de Paul Genni, Francis Coplan en bandes en hauteur au lavis.

Quand j'ai commencé à travailler pour *Libération*, ma femme avait mis sur pied *Moby Dick* – c'était des bandes dessinées avec le texte en dessous. Je rigole quand les feuillets américains signalent *Moby Dick* comme la lecture favorite... ils doivent pas le lire souvent, ou en version expurgée parce que deux-cents pages où on vous dit comment décortiquer une baleine... Ma femme était folle à la fin du truc.

Ça a été mon côté grande presse entre guillemets. Des illustrations j'en ai fait pour *Minute*, j'en ai fait aussi pour ce qu'on a jadis appelé le journal de Le Pen qui n'était pas Le Pen d'ailleurs...

Q : *Rivarol* ?

R : Non, je n'ai jamais travaillé pour *Rivarol*. *National Hebdo*, où je leur revendais des Nimbus.

Parce que l'histoire de Nimbus... si vous voulez, je vous fais une parenthèse sur Nimbus pour vous dire comment les choses se sont passées. Nimbus est un personnage qui ne m'appartient pas. Il appartient à André Delachanal [André Daix de son pseudonyme], qui avait créé ça en 1934 et qui a eu des ennuis à la Libération parce qu'il a travaillé... enfin il y avait deux séries de Nimbus qui paraissaient pendant la guerre, une qui était toujours vendue par Paul Winckler, *Opera Mundi* – parce que nos patrons ne se sont pas fait inquiéter pendant la guerre, même s'ils étaient Juifs, Winckler, Del Duca... faut pas raconter d'histoire. Enfin, Daix avait travaillé directement pour un journal pro-allemand, à qui il avait vendu des Nimbus. Ensuite Winckler a fait reconnaître par un procès – je ne sais plus comment on appelle ça, comme si Daix était mort [mort par contumace], il a récupéré le personnage et il l'a fait dessiner par plusieurs dessinateurs, dont celui qui avait créé *Spirou* [Rob-Vel], et il faisait signer la bande Dartelle parce que paraît-il que Dartelle avait été une de ses maîtresses. C'était Winckler qui signait les bandes... Je me souviens qu'à l'époque, celle qui diffusait les bandes dans les journaux m'avait dit un jour : « Qu'est-ce qu'on est embêtés, on a des bandes en retard de Nimbus à envoyer en Belgique, et Winckler n'est pas là pour les signer, et si je les envoie sans qu'il les signe... » Alors qu'il ne faisait rien là-dedans !

Bien après la guerre, on m'a proposé... j'avais fait des Mickey aussi, Donald et tout ça. Le dernier dessinateur avant moi qui a fait Nimbus, on lui a fait comprendre... c'est vrai qu'il ne pouvait pas livrer, ce n'était pas un professionnel... donc le rédacteur d'AG presse qui avait pris la suite d'*Opera Mundi*, me dit un jour : « M. Le Goff est-ce que vous voudriez faire des Nimbus ? ». Comme Mickey était tombé aux mains des communistes... Je lui dis : « Écoutez, je fais un essai, je fais une bande. Ça marche, ça marche pas ». Là, j'ai fait les Nimbus. Et quand AG Presse a disparu dans le brouillard, mon avocat de l'époque s'est débrouillé pour que le personnage, tout ce que j'avais fait moi, m'appartienne. Les Nimbus faits par les précédents dessinateur, je peux pas y toucher. C'est comme ça que j'ai revendu ensuite un certain nombre de fois mes Nimbus. Après, je les ai signés moi-même. Voilà l'histoire des Nimbus. Si vous voulez qu'on passe un peu au syndicat ?

Q : Avant, j'ai quelques questions. Vous avez travaillé pour différentes rédactions. Est-ce que les conditions de travail dans ces rédactions étaient différentes ? vous avez travaillé pour *Spirou*, *Vaillant*, *Winckler*...

R : *Spirou* payait très mal. Ils vous piquaient le pognon belge en plus. C'est comme ça que j'ai connu Charlier. Différent, comment je pourrais dire...

Q : La manière dont on vous traitait, est-ce qu'il avait des rédactions où vous aviez plus de contact avec vos collègues que d'autres ?

R : À l'époque, il n'y avait pratiquement pas de contact avec les collègues. Comme j'ai travaillé sur place à la SFPI, j'y ai travaillé un an, donc j'ai connu Nortier, Forton... donc si j'en rencontrais dans une rédaction [signe d'un sourire caché]... mais fallait pas dire qu'on se connaissait. J'ai fait une série à suivre d'une trentaine de pages pour *Hurrah* sans

savoir que la scénariste c'était la femme qui me donnait le travail... Je l'ai appris il y a deux ou trois ans. C'est venu beaucoup plus tard ce genre de contact. A *Vaillant* notamment, en-dehors de leur pourriture... les dessinateurs et les scénaristes, comme pratiquement à *Vaillant* les scénarios c'était Lecureux, Olivier, Vanitas, ils étaient bien obligés de connaître les dessinateurs... L'ambiance... moi je me suis engueulé maintes et maintes fois avec eux – mais l'ambiance était différente, c'était déjà plus évolué. Tout de suite après la guerre, moi je sais que même quand j'ai travaillé sur place, les dessinateurs ils venaient... le père Chapelle était tout ce qu'on voudra, mais on pouvait parler entre nous, c'est comme ça que j'ai connu Forton, Nortier... Mais sur le plan social, les conditions étaient les mêmes, un chèque et puis c'était fini.

Q : Et il y avait des conférences de rédaction, à *Vaillant* par exemple ?

R : À *Vaillant* oui, mais c'était rare qu'il y ait des dessinateurs... Peut-être parfois des gars comme Cézard, des types qui faisaient des séries à suivre... Ou Poïvet vous voyez... fallait quand même voir l'évolution de la série, mais c'était très limité. Les seules conférences qui se faisaient dans les réunions avec les dessinateurs, c'était les pots à l'hôtel intercontinental, pour un numéro 500 ou... c'était tout. L'ambiance était différente sur ce point-là, les contacts avec les dessinateurs et les scénaristes... mais dans les autres boîtes où j'ai travaillé avant, à part à *Libération* parce que ma femme faisait les scénarios...

On va en venir quand même au syndicat, je vais vous dire pourquoi. Quand j'ai travaillé à *Libération*, un jour j'amène mes bandes, le sol jonché de papiers, le rédacteur me dit : « Le Goff, c'est le dernier numéro du journal. *L'Humanité* nous coupe les vivres, on ne paraît plus ». Ça m'avait marqué, j'avais jamais connu ça de ma vie, un journal qui disparaissait. C'est ce jour-là que je me suis senti journaliste. C'est pour ça qu'après on s'est battus, pas pour ça seulement, mais c'est pour dire... mentalement...

Q : Vous aviez déjà votre carte de presse ?

R : Non, moi je ne l'ai jamais eue. [Il montre un article qu'il a photocopié sur Christian Mathelot] Mathelot il avait eu sa carte toute de suite après la guerre, comme Poïvet et d'autres, mais il voulait acheter son appartement, mais comme il n'avait pas de fiche de paye, il n'a pas pu l'acheter – et il a quitté le métier à cause de ça. Ça résume la bagarre qu'on a menée plus tard, moi quand j'ai lu cet article-là, ça m'a frappé... Nous, on a acheté ici quand j'ai été salarié.

Q : Vous avez été salarié quand ?

R : J'ai été salarié depuis 1970. Et même quand j'ai été viré [de *Mickey*] j'ai touché des indemnités, ça m'a rapporté 500 000 francs anciens, comme Dufranne... Di Marco est resté jusqu'au bout aussi, mais il y a des dessinateurs qui ont été coincés, et ça n'a rien à voir avec l'action syndicale, dans les années 1980 où les journaux ont disparu peu à peu, en Amérique aussi.

Q : Donc la plupart des dessinateurs sont devenus salariés dans les années 1970, mais avant ce n'était que des piges ?

R : Ah oui oui oui. Enfin, pas des pigistes, justement... La pige est un mode de rémunération de journaliste. Or, un peu bêtement, ils auraient dû nous considérer... et quand on s'est battus, la caisse de retraite complémentaire pour la sécu nous a fait un reçu... depuis le début de notre entrée dans la profession jusque dans les années 1970... C'est pour ça que Dufranne et moi on est arrivés à avoir quand même une compensation... Je dis Dufranne, parce qu'il y a beaucoup de dessinateurs qui ont laissé tomber, notamment Poïvet et compagnie.

Q : Quand vous dites qu'il a renoncé, c'est qu'il a renoncé à faire valoir ses droits ?

R : Poïvet ? Oui. On est allés jusque chez notre avocat, maître Grelard, et il avait préparé son dossier, tout ça, puis après, « Ah non, je ne veux pas me mettre mal avec *Vaillant* ». Ça n'a pas empêché *Vaillant* de le mettre dehors.

Q : Oui, on m'a parlé de Maître Grelard déjà.

R : On l'a connu par un copain de Poïvet qui faisait des illustrations pour les journaux, Del Duca et tout ça, qui s'appelait Maurice-Charles Raymond. Lui n'a jamais fait de bandes dessinées, mais comme il avait comme avocat Maître Grelard, qu'il se battait justement pour les mêmes motifs que nous, il avait été viré des Éditions mondiales et Grelard voulait apporter la preuve du lien de subordination qu'il y avait entre le dessinateur et la maison. Le fait de travailler chez soi ne gêne en rien, mais il faut avoir un lien de subordination. Quand on vous dit : « Tu me fais une illustration 24 sur 21, en noir, en vert ou en rouge », c'est pas vous qui amenez les dessins... C'est maintenant que les gars sont piégés, ils se mettent avec un scénariste et ils disent « vous voulez pas mes Petits Mickeys ». On avait même obtenu, des assujettissements en travailleurs à domicile, pour une femme [Maria Della Posa], qui faisait des petits personnages d'après *Winnie L'Ourson*, des trucs comme ça... je ne sais plus comme elle était arrivée au syndicat, mais la caisse primaire l'avait reconnu du fait que ce n'était pas une création, elle reproduisait des Winnies.

En définitive, quand on a commencé à se bagarrer, on s'est bagarrés pour récupérer la carte de journaliste. En définitive, ceux qui étaient le plus contre nous, c'était les journalistes, pas les patrons.

Q : Et ça c'était quand vous étiez président du syndicat ou c'était avant ?

R : C'était avant. Je vais résumer depuis le début. Avant Mai 68, pour une fois les dessinateurs étaient précurseurs. Moi j'ai toujours été au syndicat, avant même que je m'en occupe si vous voulez. C'était bien, parce qu'on se réunissait une fois par an, on était dans un petit café, on était à sept, ça fait un bureau, il n'y avait pas d'adhérents, rien du tout. C'était Robert Rigot qui était le président du truc, qui n'en avait rien à foutre parce qu'il était salarié de l'Union des œuvres catholiques.

Q : Mais il était quand même là ?

R : Oui, mais il était secrétaire général... c'était Saint-Ogan qui était le président, qui était un type charmant, que j'avais connu quand j'ai commencé à travailler chez Chapelle.

Q : C'est lui qui vous a amené au syndicat, vous y êtes venu comment au syndicat ?

R : C'est Dansler qui m'a amené au syndicat quand je travaillais sur place chez Chapelle. Un jour il était là, il me dit : « Ah bah dis donc Le Goff, tu devrais t'inscrire au syndicat ». J'avais 20 ans même pas... « Pourquoi pas ». Je me suis inscrit, la cotisation était ridicule à l'époque, je suis resté là jusqu'au bout, j'ai suivi toute l'évolution... Quand on était à sept, qu'on faisait un bureau, j'étais secrétaire adjoint. Et puis un jour, avant Mai 68, Robert Rigot me téléphone : « Dis donc, il y a une bande de jeunes qui viennent semer la merde... » Une bande de jeunes : il y avait Poïvet qui avait déjà cinquante et quelques années, Nortier qui en avait quarante-cinq... je vais à l'assemblée, et là Poïvet a été nommé président, Nortier vice-président, Garel était secrétaire et moi j'étais resté secrétaire adjoint. Et la première chose que j'ai dit, « il faut qu'on change l'appellation du syndicat », surtout qu'on était dépendants de l'UADF. On est allés voir un conseiller juridique que je connaissais par des amis avec Poïvet, Il nous a dit, « Effectivement, vos conditions de travail ne me paraissent pas être des conditions de travail d'indépendants ». Je ne sais plus si c'est Nortier ou Poïvet qui dit : « Bon OK, faut se battre avec la commission de la carte... » On a donc fait des procédures.

Dans un premier temps, la caisse primaire... C'était un travail de Romain, heureusement que ma femme était là... on a fait des demandes auprès de la sécurité sociale. Il y avait à peu près une centaine de dessinateurs à l'époque, les gars qui travaillaient pour cinq ou six boîtes, il fallait remplir cinq ou six formulaires de sécu. Et comme la plupart des gars ça les embêtait, on remplissait tout, on leur faisait signer après. Évidemment, premier assujettissement que les dessinateurs ont eu, c'était en vertu de l'article L242.3 qui considérait qu'on était des journalistes. Nos patrons ont contesté, ils sont allés à la commission de recours gracieux, et là ils nous prennent en travailleurs à domicile. Bon, ça ne faisait pas notre bonheur. J'en parle à Grelard : « Écoutez monsieur, qu'ils vous prennent n'importe comment, après on verra ». C'était pas si bête que ça : la notion de travailleurs à domicile, pour la sécu qui cherchait des clients, pour récupérer des dessinateurs... mais il aurait fallu à chaque fois qu'on donnait un dessin, faire un bon, envoyer ça à la préfecture... vous voyez le cirque. Et c'est comme ça que petit à petit on a récupéré des cartes de journalistes : parce que pour nos patrons, coincés pour coincés, ça leur coûtait moins cher... et puis que de complications, même pour nous.

Q : Donc, vous devenez président de la SNDP quand elle est créée ?

R : Non, pas aussi simple que ça. Il y avait Nortier, qui était un garçon charmant. Mais le gros problème de Nortier, c'est qu'il était persuadé que tout le monde l'écoutait. On faisait des réunions à la maison... il y avait Dupuis à l'époque, il y avait Garel... me parlez pas de Garel... Tout le monde l'avait éjecté du syndicat, sauf Dupuis.

Nortier a quitté le syndicat à un moment parce qu'il en avait marre... Ça n'allait pas assez vite. Et Poïvet a quitté le syndicat parce que ça l'emmerdait. Mais on est restés bons copains avec Poïvet. Poïvet est le seul dessinateur que je n'ai jamais vouvoyé... et il y avait des dessinateurs qui l'appelaient maître. C'était un type très sympa et tout, on a fait des expositions, avec lui j'ai même changé des pneus de ma voiture.

Entre-temps j'avais fait la connaissance d'un copain qui travaillait au *Journal du Dimanche* et de la maison Ricard et son attaché de presse qui s'appelait André Ruppé [Ruppert?]. Ça

nous a fait connaître, on a fait des grands prix dans les salons Ricard à l'époque rue de Solférino... c'était le bon temps comme on dit. Je suis devenu secrétaire général, je ne sais même plus tellement comment, faute de hiérarchie. On avait le contact de Henri Blanc, et j'avais dit à Blanc, qui était assez sympa au départ et même s'il s'en foutait, « si tu veux bien devenir président ». J'en avais rien à foutre moi. Si vous voulez, anticommuniste primaire, j'étais à l'époque de Marchais, et c'était le secrétaire général qui s'occupait un peu de tout. Puis un jour Blanc a laissé tomber.

Moi je passais à peu près deux à trois matinées par semaines à être aux contentieux de sécurité sociale. Tout était regroupé au palais de justice, sauf pour Dargaud, c'était à Nanterre. J'étais obligé de me faire aider pour mes dessins : tout le monde m'a aidé, Di Marco, Marcello, Bourlès, des tas de gens. Ils faisaient les bandes à ma place. Comme quoi les éditeurs n'y connaissent strictement rien : vous voyez du Bourlès à la place du Le Goff... mais ce qui les intéressait, c'était que j'apparaisse. Évidemment, je les payais. Ma femme et moi on gardait les charges sociales et je leur faisais des chèques : en fait [rires] je les faisais travailler en indépendant, c'est ça le pire de l'histoire ! Mais sinon, je n'y serais pas arrivé.

Q : Et la sécurité sociale, les gens qui l'avaient, c'est parce qu'ils avaient un contrat ?

R : Non, on n'a jamais eu de contrat.

Q : Comment vous l'obteniez alors ?

R : La sécurité sociale, après toutes les démarches qu'on avait faites, nous avait assujetti. Donc à partir de là, ils ont eu des enquêtes de la CAF et de l'URSSAF, donc ils avaient intérêt à...

Q : Quel était votre statut à ce moment-là alors ?

R : On est devenu journalistes, à cause du problème du travailleur à domicile...

Q : Et donc le SNDP devient plus ou moins le syndicat Le Goff... [il proteste] plus ou moins.

R : C'est surtout parce que, si vous voulez, comme tout se faisait à la maison... Tout le monde me téléphonait à la maison. Un jour Houdelinckx m'appelle : « j'ai l'huissier à ma porte, qu'est-ce que je fais ? » Ah lui c'était un cas, il était toujours fauché.

Q : Vous, vous n'étiez pas fauché ?

R : Moi, ma femme était très économe. Comme pendant des années on avait été obligés de mettre de l'argent de côté au cas où il nous arrivait quelque chose... On avait un petit pécule, ce qui nous a permis d'acheter ici.

Q : Vous voyez encore des dessinateurs de cette époque ?

R : Très peu. Vous savez, c'était un métier quand même de solitaire. On travaillait chez soi. Les contacts étaient très limités. Même au syndicat, ils venaient aux assemblées générales, une réunion amicale tous les mois au petit Victor Hugo à Paris, mais en dehors de ça, ils avaient leur vie de famille... Puis bon, je vous dirai très sincèrement, que, à part sur le plan professionnel, je ne préférerais pas voir les dessinateurs, parce que « Ah t'as vu

j'ai fait un petit dessin, ah c'était bien »... À part Di Marco, on parlait de tout... bon sa femme était un peu snobinarde, comme elle avait été mariée à un Américain, elle était Américaine.

Q : Il y avait d'autres femmes au syndicat ?

R : Ma femme, elle faisait le lettrage, la couleur, etc. Ah oui, il y avait d'autres femmes. Madame Bretécher elle n'était pas toute seule. Dans la bêtise, elle était toute seule. Il y avait déjà Joëlle Savey qui était secrétaire générale après. Il y avait Nicole Constant et Simone Poulbot, qui travaillent pour des revues de petits. Nicole Constant a fait une connerie monstrueuse à l'époque du syndicat et finalement ça a été utile. C'est la seule qui n'a jamais été assujettie à la sécurité sociale. Un jour y a un type de la sécurité sociale qui vient faire une enquête, et elle lui dit bêtement : « Ah bah je me lève quand je veux, fais ce que je veux ». C'est un procès qu'on a perdu, un procès qu'elle a gagné en cassation, mais ça a permis à la sécu de se dédouaner et de dire qu'ils n'étaient pas aux pieds du SNDP. D'un mal est venu un bien... Puis elle est sympa. La mère Bretécher était pas la seule comme elle l'a prétendue. Évidemment, les autres faisaient ce que *le Canard Enchaîné* a dit de moi un jour, que j'étais un tâcheron. Bah vaut mieux être un tâcheron que de crever de faim. Bon, Nicole Constant, elle avait hérité.

Q : Maintenant, vous pouvez me parler de Roland Garel ?

R : Le premier qu'on a viré, c'est Mandryka. On a fait une exposition avant tout le monde en 1969 avant la démolition des Halles... Ma femme et moi, on était noirs, pour accrocher les panneaux... Mandryka il vient « Je viens vendre L'Humanité... Je lui ai pris ses trucs, je lui ai dit « T'es pas venu là pour vendre tes trucs, casse-toi », après il est parti, il nous a foutu la paix.

Mais Garel c'était un cas. Il était pas antipathique comme garçon. Mais par le fait qu'il travaillait à temps complet à *France Soir*, ça l'avait fait se gonfler et il avait été obligé d'adhérer à la CFDT puisque que France soir était CFDT. Dans chaque syndicat de journaliste, il y avait une section de dessinateurs, à la CGT aussi, à FO je ne me souviens plus. C'était plus des dessinateurs humoristiques, des gars qui faisaient des dessins pour les journaux... Garel nous faisait tellement de cinéma, en disant « c'est moi la CFDT »... Nortier et Poïvet, Josse... il n'y a que Dupuis qui n'a pas voulu le virer. Mais Dupuis ce qui l'intéressait, c'était de voir s'il pouvait s'infiltrer avec Garel pour trouver du boulot. C'était pas un type antipathique, il m'a même fait cadeau d'un costume croisé. Je l'avais connu chez Chapelle. Dupuis a commencé à faire de la bande dessinée grâce à Gillon, ils ont été tous les deux dans une maison... Garel, il faisait son cinéma, il portait préjudice, alors on a décidé de le virer. Dupuis est parti tout seul, de son propre gré, mais il avait aussi des problèmes de famille avec sa femme, j'en sais pas plus non plus, je lui ai pas demandé.

Q : Et les dessinateurs, ils étaient nombreux ?

R : Si vous voulez, il y avait une centaine de dessinateurs, il y avait en moyenne cinq à dix dossiers par personne puisqu'il y en a qui travaillaient pour deux boîtes différentes, d'autres qui travaillaient occasionnellement, qui avaient travaillé... Parmi les plus

salauds, parmi les éditeurs qu'on a eu, ça a été *Vaillant* et les maisons d'édition catholiques.

Q : Vous voulez dire quoi par « les éditeurs les plus salauds » ?

R Ils ont été jusqu'au bout. À *France Soir* ils ont abandonné avant... j'avais eu l'avocat de *France Soir* un jour, il m'avait dit « Oh vous savez M. Le Goff, c'est pas la peine qu'on continue, on sait qu'on va perdre ». Puis on a eu par contre un expert de la sécurité sociale qui était un cégétiste convaincu, mais qui était d'une honnêteté scrupuleuse. Il m'avait donné ses coordonnées personnelles, il a fait même une enquête contre *Vaillant*.

Q : Est-ce qu'il y avait vraiment une différence entre le SDJE et le SNDP ?

R : Si vous voulez Rigot, il avait la sécu... donc il faisait un peu son cinéma, il n'était pas antipathique comme garçon.

Q : Donc c'est devenu plus virulent après 68 en fait ?

R : Ça a été virulent quand il a fallu qu'on se batte pour avoir un statut professionnel. Parce que la sécurité sociale c'était une chose... Je prends le cas de Poïvet et Nortier, ils avaient leur carte de journaliste après la guerre, mais il fallait la payer tous les ans, et tant qu'il n'y a pas eu l'article L. 242/3 qui permettait aux pigistes d'avoir la sécu, le dessinateur ne voyait pas l'intérêt de payer une carte tous les ans qui ne leur servait à rien.

Q : Pourquoi ce combat n'a pas commencé plus tôt ?

R : Je dirais, faute de combattants. Saint-Ogan et son frère, ils étaient déjà âgés. Si vous voulez, c'était folklorique. Quand Dansler m'a fait rentrer là-dedans... Y en a un aussi qu'on a viré du syndicat, c'était Marijac : Je lui ai dit : « Je suis désolé mon vieux – après on est devenu copains quinze ans après – vous pouvez pas être patron et dessinateur ». Enfin, on l'a viré... Il est parti gentiment, c'était pas Garel.

Q : Tout ça c'était très différent de l'UADF, l'union des dessinateurs ?

R : Il y a certains dessinateurs qui étaient de la génération précédente à moi qui voyaient pas l'intérêt d'être salariés, ça faisait bien d'être indépendant, de travailler chez moi, ça leur traversait pas obligatoirement l'esprit... C'est parce que des types comme Nortier, et d'autres en 68, se sont fait piéger, par la CAF, qui leur réclamait 5 ans d'arriérés... Même si vous aviez un peu d'argent de côté, c'est comme ça qu'ils se sont réveillés, puis qu'on a dit, il faut laisser tomber ce truc là, c'est plus possible de continuer. C'est là que l'histoire de Mathelot prend toute sa saveur, parce qu'il n'a pas pu continuer ce métier-là. C'est un état d'esprit de la génération précédente. Mettons Rigot à part parce qu'il a été à cheval sur deux. Il y en avait un autre que ça n'intéressait pas, pourtant pour ma part, je considère que c'est un des plus grands dessinateurs français, c'était Gloesner. Il faisait n'importe quoi lui... on l'a vu arriver un jour à la maison, comme un gars qui venait de la campagne, il avait des bottes en caoutchouc. C'était un drôle de garçon, il était salarié de l'Union des Œuvres. Ils n'ont pas compris à l'époque certains dessinateurs qui même s'ils avaient été salariés de telle date à telle date... La sécu nous a rien filé.

Q : Vous aviez d'autres avocats ?

R : Maître Grelard, c'était le seul avocat. Les autres avocats qu'on a eu, c'était en face. Il [Grelard] défendait au départ Maurice-Charles Raymond, même s'il ne faisait pas de la bande dessinée, les conditions de travail chez Del Duca, il n'était pas indépendant. Nous ça nous intéressait d'avoir Grelard comme avocat, mais lui ça l'intéressait aussi d'avoir derrière des gens... non pas qu'on pouvait l'aider. Moi il m'avait dit, « M. Le Goff, si vous voulez vous battre, moi je vais vous donner des conseils », mais c'était surtout un avocat d'affaires, il ne pouvait pas défendre cinquante dossiers devant les tribunaux. J'étais allé dès fois le rencontrer à minuit, c'était un type qui dormait pas.

Q : Il y a eu des procès avant 68 ?

R : Y a eu quelques procès avant 68, mais on l'a su qu'après : avec Poïvet qui ne s'en est jamais occupé, et – c'est comme ça qu'on a commencé à se bagarrer – avec Josse. Je ne sais plus qui nous avait fait connaître Josse, il habitait dans l'Eure. Il m'avait dit au téléphone : « Écoutez Le Goff, venez avec madame, moi j'ai un arrêt de cassation me considérant comme salarié pour un album de madame Ratier » – aux éditions Aventures et Voyage. Elle l'a viré après la mère Ratier bien sûr. Il n'a pas touché d'indemnités – il avait eu la sécu, il était tout content, je ne sais pas ce qu'il a fait après, mais ça nous a aidé à démarrer. »

Q : Qu'est-ce que ça veut dire « bien payé » ou « mal payé » ?

R : Oh, c'est difficile à dire... Par exemple aux Éditions mondiales en 1955 – le tarif était identique pour tout le monde, à part Di Marco qui s'est démerdé parfois – on touchait 15 000 anciens francs par planche. C'est devenu 150 Francs en 1958, mais on faisait des choses qu'on faisait pas aujourd'hui, sauf qu'on ne pouvait pas acheter d'appartement. Pour un dessinateur, *Spirou* c'était le *Pilote* d'après. On disait, « Les Belges sont bien payés », peut-être, mais pas les Français. On déposait nos planches rue des Champs Élysées. On était payés après par la Belgique et l'État prenait au passage de l'argent, ce qui fait qu'il devait rester sur un récit de quatre pages quatre-cents francs, donc moins payé qu'une page aux Éditions mondiales... ça valait pas le coup, puis fallait attendre. Puis ils étaient chiants. Comme Artima... Enfin, le Père Keirsbilk à Artima était très honnête, pas sur le plan financier mais comme bonhomme. On vous renvoyait les pages de Belgique par le canal de Paris, il y avait des dessins à retoucher. Celui qu'avait pas de boulot... bien sûr. Moi j'avais quand même du boulot ailleurs, ça ne me passionnait pas. Ça c'est autre chose : ils vous envoyaient une page entière « dans le dessin n° 3, y a un arbre à changer » : c'était dingue.

Q : Mais, vous en tant que dessinateur, ça a dû vous aider ?

R : J'en n'avais rien à foutre, je faisais ce qu'ils me demandaient. Connaissant le travail des dessinateurs... Gigi, à l'atelier, quand il faisait ses pin-up il avait des photos de V-Magazine...

Q : Vous avez dit « c'était pas un professionnel », que vouliez-vous dire par là ?

R : Le gars qui a fait Nimbus avant moi, comme il signait Dartelle... on sait pas qui c'est, d'où il venait, on l'a jamais revu après... Parce que les bandes tous les jours, je sais ce que c'est. Le seul jour où on était contents c'était le jour où y avait la fête du travail et que ça tombait en semaine parce que le journal ne paraissait pas.

Q : C'est quoi un non-professionnel ?

R : Bah c'est un type, il avait fait un Nimbus qui ressemblait à rien du tout, puis il n'a jamais travaillé ni avant, ni après, on n'a jamais su qui c'était ce gars-là. Il y en a un autre aussi...

Q : Les dessinateurs de la bande à *Pilote* vous les fréquentez ?

R : Oh bah oui, notamment Mézières et compagnie. Gotlib, quand on habitait Asnières, il habitait juste en face. Comme il était radin, il criait par la fenêtre, plutôt que m'appeler. Puis après, quand il est devenu snobinard, qu'il s'est acheté son pavillon...

Gosciny et Charlier, c'est une histoire personnelle. Quand j'ai quitté l'armée, je m'étais engueulé avec Charlier avant. Après l'armée, je cherche du boulot, j'ai du mal à en trouver, puis j'avais connu un gars à l'armée, qui m'a fait connaître un jeune garçon, Grégoire Brénat – comme j'étais dans la merde il m'hébergeait. Il donnait mes dessins à Charlier et il les signait de son nom. Eh bien tenez-vous bien : il n'y avait jamais de retouche à faire sur mes dessins... Eh bien le jour où Charlier a su que c'était moi, il y a eu des retouches ! Et puis Gosciny... bah il suivait. Charlier, j'ai envoyé balader pas lui spécialement, mais *Spirou*. Ma femme faisait le lettrage en dépannage, et ils n'ont pas payé. En France, en principe, c'était un lettrage fait par quelqu'un d'autre, ils payaient les lettrés en indépendant. Par exemple, aux Éditions Mondiales, ma femme n'a jamais pu faire le lettrage : c'était Roland Garell, c'était son boulot, il était au fixe. Ça a toujours été un peu gênant, il a toujours été salarié. D'ailleurs, quand il a été à la retraite, il s'en est très bien tiré, il n'avait pas de problème de ce côté-là. À *Vaillant*, je ne sais pas comment ils faisaient leur compte...

2.9. Jean-Claude Mézières

Jean-Claude Mézières (1938 – Paris 12^e)

Le père de Jean-Claude Mézières est expert automobile puis comptable pour un ministère et pratique l'aquarelle ; sa mère peint sur soie et son frère entre à l'école Boule : aucune objection ne lui est donc opposée quand il entre aux Arts Appliqués en 1953, en compagnie de Pat Mallet et de Jean Giraud (futur Moëbius) où tous les trois suivent la spécialité « papier peint et dessins de tissus ». En 1952, il avait gagné un concours du *Figaro* et avait pu participer, en compagnie de Philippe Labro, à la création d'un *Journal des Jeunes*. Une fois entré aux Arts Appliqués, Mézières commence à travailler pour les éditions Fleurus (*Fripounet et Marisette*, *Cœurs Vaillants*) où il entraîne ses deux compagnons de classe. Alors que Giraud part au Mexique en 1956, Mallet et Mézières font un voyage à Bruxelles pour rencontrer Franquin, qui leur donne l'adresse de Jijé à Champrosay, près de Davreil.

Après quelques essais dans le cinéma d'animation et son service militaire de 1958 à 1960, il travaille pour Hachette avec Giraud à l'illustration d'une encyclopédie sur *L'Histoire des civilisations*. Il perd pour un temps l'envie de faire de la bande dessinée et à partir de 1963 travaille dans l'agence de publicité du fils de Jijé, Benoît Gillain, comme assistant photographe, maquettiste et graphiste. À la fin de l'année 1965, il part aux États-Unis où s'est déjà installé son ami d'enfance, Pierre Christin. Il commence d'abord comme garçon vacher, travaille pour le *Children's Friend*, un illustré mormon et pour quelques agences de publicité. Finalement, Christin et lui imaginent leurs premières histoires en commun qu'ils envoient à *Pilote* par l'intermédiaire de Giraud et qui sont publiées. En 1966, ils rentrent en France et Mézière commence à travailler dans *Pilote* : l'année suivante, ils publient le premier épisode de *Valérian et Laureline*, série de science-fiction qui paraît jusqu'en 1985 dans le journal. À partir de 1968, Mézières est aussi en charge des pages d'actualité puis, en 1969, des histoires dans les *Superpockets*.

Au début des années 1970, à la demande Claude Moliterni, Mézières enseigne la bande dessinée à l'Université de Vincennes. Il a comme étudiants André Juillard ou Régis Loisel. Parallèlement, il pratique également la photographie et travaille sur des adaptations cinématographiques, réalisant les esquisses de décors et de costumes du film de Peter Fleischmann *Un Dieu rebelle* ; il participe également aux décors du *Cinquième élément* de Luc Besson. En 2017, ce dernier adapte *Valérian et Laureline* au cinéma, cette fois sans collaboration des auteurs.

Entretien avec Jean-Claudes Mézières à son atelier à Paris, le 21 septembre 2016.

Q : D'abord, j'aurais aimé revenir sur vos études aux Arts Appliqués. Comment est-ce que vous les avez choisis, comment vous avez rencontré Giraud et Pat Mallet ?

R : J'ai un frère aîné qui a fait l'école Boulle, qui dessinait. Il y a toujours eu un petit goût pour le dessin dans ma famille, bien que mon père faisait de la comptabilité au ministère de la guerre ; avant la guerre il était assureur automobile. Mais il dessinait des dessins techniques vachement bien, des petites aquarelles du dimanche, etc. C'était tout à fait amateur. Notre mère dessinait aussi, mais comme toutes les jeunes filles de bonne famille, des dessins de tissu, de coussin, des gouaches, des abat-jours – ça c'était les années vingt, les années trente. Donc il y avait un goût dans le dessin, mon frère aîné dessinait, à quinze ans il achetait *Ok Magazine* où le jeune Albert Uderzo paraissait – j'aimais beaucoup *Arys Buck*, je faisais des dessins d'*Arys Buck*. Mon frère avait le goût de la bande dessinée jusqu'à ce qu'il rende plus ou moins à l'école Boulle, où il est rentré en gravure. Il a commencé à parler très bien, il voulait entrer aux Beaux-Arts il n'a pas été admis, il a fait une grosse dépression, et il a arrêté de dessiner. Mais quand j'étais mouflet, j'ai repris ses personnages, je travaillais sur la succession de ses histoires. Je dessinais comme Erik, un truc très dynamique... j'aurais voulu que ce soit très dynamique. C'était l'époque où j'aimais les dessinateurs les uns après les autres : j'aimais bien Uderzo, j'aimais bien Erik, puis je suis passé à *Tintin*... On m'a offert *Le Lotus bleu* quand j'ai eu dix ans. J'ai fait des petites histoires de *Tintin*. J'ai fait un album, un western quand j'ai eu treize ans, évidemment, tout le monde faisait des westerns... Je l'ai envoyé à Hergé qui m'a envoyé une petite lettre d'encouragement : « mon petit gars continue ».

Comme j'étais un fort médiocre élève sauf dans les cours de sciences ou de poésies, où j'avais des points en plus parce que je faisais des petites illustrations. J'ai fait les Arts Appliqués parce que je voulais pas faire Boule, parce que mon frère en avait un très mauvais souvenir.

Q : Qui vous a conseillé les Arts Appliqués ?

R : J'ai fait les trois concours : Boule, Estienne, et les Arts Appliqués et j'ai été pris aux trois. J'ai choisi les Arts Appliqués parce que mon copain Christin – on était déjà potes – allait aller au lycée Turgot à la République, comme les Arts Appliqués, on s'est dit « On prendra le métro ensemble ». Je voulais pas aller à Boule et Estienne me paraissait trop « livre ». J'étais copain avec Wolfgang Amadeus Moëbius, c'était quelque chose. Au début j'étais arrivé fier, parce que je commençais à être publié... Quand j'ai vu les dessins de Giraud... bon, ça met un coup dans les pattes.

Q : Vous l'avez rencontré comme, il était dans votre classe ?

R : Oui, je crois qu'il était dans...la première année on était dans deux classes différentes et la deuxième année, on était dans le même atelier.

Q : Vous avez choisi la même spécialité ?

R : oui, papier peint et dessins de tissus. Vous voyez, le papier peint...

Il y avait aussi Pat Mallet, qui était sourd, qui était un très bon copain. Il lisait sur les lèvres. Évidemment en plein cours de géométrie, il parlait comme ça « Jean-Claude, ça me fait chier ! »... mais le prof était un peu compréhensif.

Q : Et donc vous avez tous les trois choisi dessin de tissu et papier peint ?

R : on choisissait pas ! C'était en évaluation des notes générales. La publicité et la peinture décorative étaient les plus prestigieuses. Et nous on pouvait pas.

Q : Même Giraud ?

R : Même Giraud, il n'était pas très assidu, et il fallait le dégrossir d'abord. Le pire c'était la laque parce qu'ils passaient leur temps à poncer des trucs.

Q : Et lithographie ?

R : Y avait pas lithographie. Je me souviens plus, j'ai jamais refoutu les pieds, ils m'ont jamais rappelé non plus.

Q : Mais vous avez eu votre diplôme ?

R : Mais j'ai eu mon diplôme, alors que Giraud ne l'a pas eu parce qu'il est parti au Mexique.

Q : Vous vouliez déjà être dessinateur de bande dessinée ?

R : Je publiais déjà ! Je ne sais plus comment j'ai été en contact avec quelqu'un qui m'a dit « Va à *Cœurs Vaillants* ». J'ai retrouvé des numéros où il y a Giraud sur une page, Mézières sur une autre et Mallet sur la dernière. Il y avait du boulot. C'était payé une misère c'était ridicule. Mais c'était publié ! Pour mes parents, « mon fils est publié, il est payé pour

ça »... Et puis on pouvait travailler comme on voulait. Il y avait des prestigieux dessinateurs et des mecs merdiques. C'était n'importe quoi, ça n'intéressait personne.

Q : Ça vous empêchait pas de suivre un peu vos études ?

R : Non parce que les études on n'en avait rien à foutre... c'est qu'on savait déjà... alors lui il est parti au Mexique au bout de deux ans, il voulait que je l'accompagne. Mais le directeur de *Cœurs Vaillant*, rendons grâce aux éditions Fleurus, m'a dit : « Vous voulez partir aux États-Unis ? Les garçons, je vous augmente ». Il a dû nous augmenter de 50 francs, rien du tout, mais quel geste ! On a pris notre réservation sur le bateau, etc, puis mon père quand il a appris ça, j'avais seize ans, j'avais l'air d'en avoir quatorze ans, il me dit « mais t'es pas fou, pourquoi pas la lune ? ». Et donc je suis pas parti, et Giraud est parti et il est resté six mois là-bas. Quand on est rentrés, moi je travaillais toujours pour *Fripounet*, il est revenu travailler pour *Fripounet*. On était quand même très branchés bande dessinée, même moi voyant que ce que je produisais était pas terrible, mais j'étais quand même inconscient, puis Mallet et moi on est allés voir Franquin à Bruxelles...

Q : Avant de parler de ça, je vous pose juste une dernière question sur l'école. Est-ce qu'il y a des cours dont vous vous rappelez, qui vous ont particulièrement plu ou particulièrement ennuyé ?

R : Qu'est-ce qu'on séchait... on allait sur les cinémas des boulevards regarder les westerns le matin à dix heures. Il y avait des profs... je me souviens du prof du dessin sur tissu, monsieur Flandrin, il avait de l'ambition, il savait nous pousser au cul. Il y en avait un autre dont j'ai une photo encore quelque part... un dessinateur. On était tous des sales mômes à faire des conneries... On ne produisait pas encore énormément, mais le désir de passer à un stade professionnel, aller voir Franquin, parce que c'était le mythe.

Q : Vous avez pris le train ?

R : On a pris le train, on a passé la frontière. Seize ans, passer la frontière en 1957, coucher à l'hôtel et trouver Franquin. On avait bien préparé, il était adorable.

Q : Vous aviez pris rendez-vous ?

R : Bien sûr. Je ne sais même pas qui nous avait donné l'adresse personnelle de Franquin. On s'est pas si mal démerdés que ça puisqu'on est allés chez lui. On n'avait même pas emmené d'album à dédicacer, il n'y avait personne, les gens n'en avaient rien à foutre à l'époque ! J'ai retrouvé une lettre où il me dit « Merci d'être venu. Vous savez, Gillain, Jijé, habite à côté de Paris », et c'est lui qui m'a donné l'adresse, j'ai la lettre. Donc on est allés voir Jijé qui évidemment a un peu plus regardé les dessins de Giraud que les miens. Là on avait dix-huit ans, on était en dernière année des Arts Appliqués, Giraud travaillait à temps plein.

On avait le service militaire qui commençait – on allait avoir vingt ans, Giraud en mai, c'est pour ça qu'il est parti en juillet, et moi en septembre. J'ai travaillé à l'action psychologique, on lisait *Le Canard Enchaîné* et tous les journaux de gauche... pour des mecs qui travaillaient à l'action psychologique, c'était un peu conflictuel. Puis il y a eu le retour. Giraud a été libéré trois ou six mois avant puisqu'il était parti plus tôt. Il

travaillait pour Marijac qui faisait des petites publications western. Et quinze jours après ma libération, mon père me dit « tiens, il y a une petite annonce dans *Le Figaro*, importante maison d'édition recherche maquettiste, tu devrais aller voir ». Qu'est-ce que j'ai montré de publiable ? C'était mes merdes de *Fripounet et Marisette*. J'ai rien fait pendant le service militaire, j'ai pas dessiné et tout. C'était la maison Hachette, y avait personne, maintenant y aurait une émeute en bas de l'immeuble.

Q : Vous étiez maquettiste ?

R : [Montre un volume] C'était les textes des historiens et des illustrations choisies avec des reproductions. Mais ça c'était des dessinateurs italiens et ils voulaient continuer le truc en France avec plus de chapitres, etc. Il y avait des choses à faire pour nous, donc moi j'étais maquettiste, et puis très vite je me suis dit qu'il y avait moyen de faire de l'illustration et j'ai ramené le camarade Giraud, évidemment.

Q : Et Pat Mallet, non ?

R : Ah non, Mallet avait un style trop humoristique, ça passait pas.

Q : Et là, vous aviez un contrat ?

R : Non, puisqu'on n'avait même pas notre nom.

Q : Vous travailliez sur place ou chez vous ?

R : Chez nous. Moi je voulais même pas être salarié. Après dans la publicité, je voulais pas être salarié, parce que je me sentais pas libre de foutre le camp. On avait vingt-et-un ans et c'était très bien payé, jusqu'à temps que l'entreprise s'écroule complètement. C'était mal foutu, les pauvres historiens ils se mangeaient la barbe pour arriver à pondre en vingt lignes...

Q : Vous vous rappelez combien vous étiez payés ? C'est dur les chiffres...

R : Non, mais je me rappelle que Giraud qui bossait très bien, c'était « the » artiste de la bande, s'est acheté une petite voiture MG rouge au bout de six mois. C'était de l'ordre de 1500-2000 F ?

Q : La planche ?

R : Je crois... Pour nous, c'était une fortune extraordinaire par rapport à *Cœurs Vaillants*.

Q : Anciens Francs ?

R : Nouveaux Francs, 1962 !

Q : C'est mieux payé que si vous aviez bossé pour la presse ?

R : Je sais pas, parce que Gillon et Forest que j'ai bien connus m'ont dit qu'ils n'étaient jamais aussi bien payés que quand ils avaient travaillé pour *France-Soir*, « Les Amours célèbres » et tout...

Q : Mais par rapport aux illustrés, *Cœurs Vaillants*, Marijac ?

R : Marijac c'était vraiment le bas de l'échelle, celui qui payait le plus mal – et qui déconseillait à Giraud de passer au réalisme, « Tu es fait pour faire de l'humour ».

Donc on n'avait pas de sécurité sociale, on n'était pas inscrits... Quand on a calculé ma retraite je sais même pas si ces années-là ont compté.

Q : Vous êtes allé au syndicat quand même ? Au syndicat de Le Goff ?

R : Ah bah oui, je l'ai fondé avec lui hein, au début j'étais avec Le Goff, qui était chiant... Au début il voulait me faire rentrer dans le comité de censure, je lui ai dit « Mais tu te fous de ma gueule ? » On était des « peaux-rougistes » avant, c'était le terme reconnu par la sécurité sociale parce que tous les dessinateurs dessinaient des peaux rouges. On a quand même eu notre carte de journaliste à partir de 1974.

Q : Vous, vous l'avez obtenue en 1974 ?

R : Ma carte de presse, je l'ai obtenu en 1974, c'était l'époque bénie où on travaillait dans le journal et où on avait des droits d'auteur qui arrivaient avec les premiers albums. Chez Dargaud, ça m'a semblé être toujours 8 % pour l'auteur.

Q : Est-ce que les rédactions fonctionnaient différemment ou pour vous le travail c'était la même chose ?

R : Ah non pas du tout. Il y avait d'abord un amateurisme chez *Cœurs Vaillant*, on nous donnait une feuille de papier mal tapée résumant le texte dans la page... et « tu nous fais trois illustrations dessus » avec un gentil petit garçon et une gentille petite fille.

Q : Vous vous ennuyiez ?

R : Mais non ! Je ne savais pas faire autrement, en plus en toute liberté... Mais c'est pas ça qui me faisait progresser. Donc je bâclais ça, en une-demi heure une heure le dimanche après-midi c'était fait. Mais c'était payé donc c'était important, mais c'était sans ambitions. Après j'ai fait des histoires à suivre, il y avait cinq ou six bandes par pages ! Avec la censure... des trucs adorables. J'avais des gangsters qui couraient dans des couloirs sombres avec des revolvers à la main. À *Cœurs Vaillants* y avait pas de revolver alors ils l'ont effacé. Mais ils ont oublié que, comme j'avais mis un fonds de couleur sur le code à trace, j'avais détourné si bien que sur le fonds bleu apparaît le revolver inexistant en blanc.

Q : Vous passiez à la rédaction toutes les semaines déposer le travail ou on vous appelait ?

R : J'avais pas de téléphone, alors on passait déposer et reprendre du travail. La chance quand même pour des gamins de dix-huit-dix-neuf ans c'était d'être publié, et quand on est raisonnables, on se dit « ça va pas du tout ». Et moi ça m'a arrêté complètement, je me sentais plus, puis le fait d'être copain avec Giraud... Ça m'a scié les pattes. Après j'ai travaillé avec le fils de Jijé dans une petite agence de pub qu'il a créé lui, et moi son assistant. Je me planquais, je faisais de la photo, de la maquette, je ne dessinais plus des bandes dessinées. Et puis je me suis barré aux États-Unis parce que je n'avais qu'une

envie c'était de partir, après deux ans de service militaire j'avais sacrément besoin de changer d'air, et j'ai bien changé d'air !

Q : Vous avez travaillé là-bas ?

R : J'ai travaillé pour le *Cœurs Vaillants* mormon. C'était à chier, mais c'est là que Christin étant prof de littérature française à l'université en même temps... Il avait déjà une femme et un môme donc fallait qu'il assure, il avait déjà une femme et un môme. C'est là où on s'est mis à travailler ensemble et envoyer à Giraud une petite histoire de six pages qui rentrait dans les fameux trous de six pages de *Pilote*. On a été publié deux fois, il m'a envoyé le chèque parce que je n'avais pas de billet de retour. Après je suis rentré voir Gosciny, il m'a donné des trucs de Fred à faire et ça me plaisait pas et c'est après qu'on s'est dit avec Christin, « allez, on fait un truc ».

Q : Et les conditions de travail dans le journal mormon c'était les mêmes qu'en France ?

R : Je travaillais chez moi... C'était un mensuel.

Q : Et dans la manière dont on traitait les dessinateurs, on distribuait le travail ?

R : Je venais de travailler avec Benoît Gillain, donc j'étais dans la pub. Je suis allé voir quelques agences de pub à Salt Lake City, qui m'a dit d'aller voir ce journal... c'était pas des revues underground, ça commençait mais c'était à San Francisco !

Q : Bien sûr, vous n'avez pas rencontré Crumb ou *Mad* !

R : *Mad* était déjà ma grande influence, parce que je connaissais déjà.

[Montre d'anciens travaux en se plaignant de la mauvaise qualité de son travail].

Q : Et qu'est-ce qui vous a fait progresser à votre avis ? Le rythme de travail à *Pilote* ?

R : C'est pas le rythme, c'est les choix. Quand j'ai fait ma première histoire sur un scénario de Fred... quand je suis rentré Gosciny m'a sorti un scénario tout prêt de trente pages. J'ai illustré Reiser... Reiser, dessiné par Mézières, c'est pas très concluant ! C'était pas bien du tout, tout ça c'était très frustrant, y avait du boulot pour des années mais... je me voyais devenir comme Chakir.

Q : Oui, il le dit lui-même.

R : Il a jamais envie de casser un peu le moule. Il faisait douze pages par numéro dans *Pilote* alors évidemment ça rapportait... Et moi ça me convenait pas. Moi je sentais que j'allais partir pour des choses qui me plaisaient pas. Et c'est avec Christin, qui lui n'était pas du tout scénariste... Et là, je lui dis « bon, il faut qu'on fasse quelque chose ensemble ». Le western on voulait pas parce qu'il y en avait partout... Les histoires de flics, militaires, non merci. On était passionnés de SF, personne n'en faisait, alors on voulait essayer. Et on a dessiné une nana ! Et quand je vois les numéros de *Pilote*... il y a une nana dans le journal, c'est Cabu et la fille du proviseur !

Q : Et donc, l'ambiance à *Pilote* est très différente alors ?

R : Ah oui, Goscinny, fin connaisseur... d'abord il avait vu que dans les histoires qu'on lui avait envoyé des États-Unis, il y avait une petite influence *Mad Magazine* bien typée qui lui plaisait bien. J'ai fait des brouilles avec tout le monde pour travailler et ça me plaisait bien, et j'ai dit que je voulais me lancer dans une longue histoire bien que y avait pas d'albums à l'époque. On s'est lancés dans notre premier trente page. C'était beaucoup de travail et puis créer « Galaxy, empire terrien »... bon, j'avais envie de dire « on retourne au Moyen-Âge, je vais dessiner Johan et Pirlouit ! ». Mais on sort Laureline qui délivre Valérian tout de suite. Et le courrier des lecteurs... on a reçu deux-trois lettres disant « c'est marrant votre histoire de science-fiction, mais il y a une nana, elle est bien, on espère qu'il va la garder ». Alors avec Christin on s'est dit « d'accord, il la récupère ».

Q : Et l'ambiance au journal, ça se passait comment ? Vous rencontriez beaucoup de monde ?

R : Au début, avant mai 68, c'était extrêmement éparpillé. Puis il y a eu une cohésion parce qu'on allait porter à chaque fois nos trucs, et puis on se rencontrait, il y avait le bistrot en bas de chez Dargaud. Tout le monde travaillait dans son petit coin, alors on était contents de voir des copains. Il y a eu le syndicat qui s'est greffé là-dessus, mais ça c'était après soixante-huit.

Q : Et l'atelier 63, vous y êtes allés ?

R : J'y suis allé une fois, je connaissais Poïvet, mais pas plus que ça, je ne suis pas comme Mandryka qui lui, je crois, a travaillé là-bas. J'ai connu quasiment le jour ou la veille de la première réunion.

Q : Vous voulez me parler de cette réunion ?

R : Il y a eu des tas de choses très contradictoires, et pas vraiment du fait des dessinateurs de *Pilote*, mais il y a eu, puisque le choix du café... au début, c'était Giraud qui disait qu'il fallait une direction artistique, parce que c'est moche, la couleur...

Q : C'était horrible ?

R : Ah bah oui, c'était assez moche, mal imprimé. C'était épouvantable... des bagnoles, des films à la con, avec des dessinateurs pas mauvais. J'habitais rue Claude Bernard, juste à côté, donc j'avais dit qu'on pouvait faire la réunion chez moi,

Q : Sans Goscinny ?

R : Si, si, avec Goscinny qui voulait venir. On avait des téléphones, on commençait à devenir de jeunes hommes modernes. Et la réunion qui devait être à huit personnes se transforme, avec l'arrivée des mecs du syndicat en formation, avec Roland Garel, le mec qui était très virulent. Je le connais très peu alors que j'ai un peu plus connu Le Goff. Garel était chiant et virulent et je pense que c'est lui qui a agressé un petit peu Goscinny. On était des sales mômes en train de secouer son fauteuil alors qu'il arrivait enfin à la notoriété après s'être fait taper dessus, humilier par les Belges, pas le droit de mettre son nom, etc. Je comprends un peu sa réaction, mais alors il l'a pris très très mal.

Q : Il n'y a eu qu'une seule réunion ?

R : Une seule. Jijé, qui était un pote de Goscinny, on est rentrés ensemble « oh, c'était pas gentil ». Goscinny a dit « Si Charlier avait été là, ça se serait pas passé comme ça... ». Et Goscinny a décidé de faire une page d'actualité : réunion tous les lundis après-midi, remise des documents les jeudi matins, et c'est ça qu'il y a eu de réunions de rédaction.

Q : Vous en aviez jamais fait des réunions de rédaction comme ça ?

R : Jamais ! Et c'est le bien que, disons, cette grande maladresse – parce je pense que Goscinny on lui a fait de la peine et c'était pas mérité... et des éléments un peu à côté qui ont commencé à faire, le Garel il était pénible, mais c'était pas... On en a tellement parlé, on m'en a tellement fait parlé, que je recrée des choses, je refais la mise en scène, je recrée les dialogues... Il a pris ça très mal, mais en fait c'était l'essor qu'il fallait donner au canard.

Q : Donc réunion tous les lundi, et rendu tous les jeudi ? Et le reste du temps ?

R : Ah bah on recherchait des idées, et on avançait, parce qu'on avait en plus nos histoires en série ! Les histoires à suivre, les *Super Pocket* en 1969 qui avait des histoires de seize pages maximum, fallait les sortir plus les pages d'actualité de travail : on avait trop de travail.

Q : Vous ne travailliez que pour *Pilote* du coup ?

R : Oui ! Encore que ça dépend. Giraud commençait sa réputation de *Blueberry*, il faisait l'affiche du film *Touche pas à la femme blanche*, lui il arrivait à faire autre chose... Il avait des idées qu'il distribuait à un autre dessinateur et ça marchait pas forcément.

Q : Et il y avait une bonne ambiance après 68 ?

R : Ah oui, c'était là la grande éclosion des copains ; on arrivait même à passer des vacances ensemble : Giraud, Druillet, on louait une baraque à l'île de Ré parce que ma frangine m'avait prêté la baraque qu'elle avait louée. Très sympa.

[Montre de dessins]

R : Dans la mentalité de certains dessinateurs c'était « je fais tout tout seul, donc je ramasse le prix de la page, textes et dessin. C'est pas très bon, mais ça fait rien puisque ça peut paraître dans le journal ». C'est quand il y a eu des albums, où la valeur « marchande » et de qualité... mais là il n'y avait pas d'albums pour tout le monde. En 1965, sur le premier *Valérian*, il y a la liste de toutes les publications Dargaud, il y a vingt albums même pas dans l'année.

Q : Vous vous n'avez presque pas fait de scénarios ?

R : Non, sauf des histoires très courtes dans *Métal Hurlant*.

Q : Vous partagiez comment vos droits entre Christin et vous à l'époque ?

R : On a tous fait deux-tiers-un tiers, sauf pour les dérivés et l'étranger, où c'est cinquante-cinquante. Je sais plus comment on a fait ça, ça nous a peut-être été suggéré

au départ. On fait aussi 8 %, 10 %, 12 % au-delà de 35 000. C'est toujours bloqué à 12 % sauf si on casse la baraque et faudra peut-être en rediscuter.

[Montre l'album de *Tintin* qu'il a dessiné à treize-quatorze ans, dans un carton daté « avant 1965 »]

R : Mon but, c'était de faire des albums. Comme c'était pas réfléchi, c'était vite fait bien fait... Des petites cases de manière à pas dessiner le décor. Je pissais la copie. Ah *Journal des Jeunes*, ça c'est intéressant. 1951... Ah ça c'est drôle. *Le Figaro* lançait à l'occasion du Salon de l'Enfance... sur cette photo figure Philippe Labro quinze ans et demi et Jean-Claude Mézières, douze ans. Faire un petit concours puis de le gagner comme ça, ça encourage, après on se croit un petit génie. Après, il faut beaucoup travailler... Je me suis sauvé aussi. C'est pas la peine de produire des merdes, quand on dit « c'est de la merde », il faut arrêter et il faut jamais se braquer.

2.10. Henri Morez (Hers Aschkenazi)

Henri Morez (né Hers Aschkenazi – 1922, Iassy, Roumanie)

Henri Morez né en Roumanie dans une famille juive yiddishophone. Celle-ci part en 1927 en France rejoindre un grand-père déjà installé dans le vingtième arrondissement parisien. Avant la guerre, il entame une carrière de peintre et, repéré par Emmanuel Mané-Katz, alors célèbre peintre juif de l'École de Paris, il expose même au Salon d'Automne en 1938. Obligé de fuir et de se cacher pendant toute la guerre, ses parents sont déportés et assassinés. Il participe à la Libération en cachant des parachutistes américains en Normandie.

À la libération, il commence une carrière de dessinateur humoriste pour des feuilles communistes, *Le Pèlerin* et *Gavroche* en 1946. Il finit par rejoindre les pages de *L'Humanité* et collabore même au journal d'humour russe *Krokodil*. Une de ses premières commandes est celle de mille dessins illustrant les mille mots d'un dictionnaire Larousse à l'usage des étrangers. Il reçoit le prix de l'humour Robert Carrizet en 1954 et son premier recueil de dessins, *Cocktail avec un trait de Morez*, est publié en 1964 dans la collection Gag de poche de Dupuis, grâce à René Goscinny avec qui, comme avec Sempé, il est lié d'une amitié très proche. Ses dessins d'humour sont parfois publiés dans les illustrés pour enfants, comme *Hurrah !* ou *Pilote*.

Dessinateur d'humour plus que dessinateur politique, on retrouve ses gags dans *France Dimanche*, *Le Figaro Littéraire*, *Paris Match*, *Jour de France*, *Lui* et *Bizarre* ; il signe également un contrat avec le *Punch* en Angleterre, *Stern* en Allemagne et *Panorama* en Italie. À la fin de sa carrière, il recommence à peindre et publie un dernier livre de gags, *A-fou-rismes*, au Cherche Midi en 2014.

À lire : Henri Morez, *L'air était saturé de peur : Le juif qui parlait yiddish à l'oreille des nazis*, Paris, Cherche Midi, 2015.

Entretien avec Henri Morez à son domicile à Paris, le 02 août 2016.

Q : Je voudrais parler avec vous du moment où vous êtes venu de Roumanie en France

R : Nous sommes venus en France en 1925... quelque chose comme ça, à quelques mois près.

Q : Est-ce que vous savez que... vous connaissez Saul Steinberg, le dessinateur ?

R : c'est le bon dieu !

Q : Vous savez qu'il est Roumain lui aussi ? Est-ce que quand vous voyez ses dessins, vous voyez une communauté entre votre travail, qui viendrait du fait que vous êtes tous les deux Roumains ou pas du tout ?

R : Non, je ne pense pas. Il est beaucoup plus intellectuel que moi. Moi, j'ai travaillé pour *Le Punch*, pour des journaux comme ça. Ce qu'ils me commandaient, c'était des gags. Lui, il s'en foutait des gags. Parmi les grands dessinateurs, il y en avait très peu hein... ils étaient tous admiratifs de ses dessins. On était trois, Sempé, Bosc, et moi. Une amitié vraiment totale, comme des frères. Évidemment, Steinberg, c'était pour nous le bon dieu.

Q : Bosc, Sempé et vous... pas Chaval ?

R : Non, j'ai pas connu Chaval. Il s'est suicidé et il a bien fait. C'était un antisémite.

Q : Mais je vais vous raconter un petit gag. Goscinny était revenu des États-Unis en France. Etil voulait, pour l'éditeur Penguins, présenter des dessinateurs disons célèbres de France. Je l'ai vu dans un bureau qui dépendait de la Belgique. Il me dit : « est-ce que vous pourriez réunir quelques dessinateurs que vous estimez pour qu'on fasse ce livre ? ». À l'époque j'étais déjà bien connu, je lui ai dit oui, pas de problème. Je vous ai dit ça, vous allez voir où je vais en venir. À cette époque, je travaillais pour beaucoup de journaux, mais pas encore à *Paris-Match*. Je remettais mes dessins toutes les semaines à l'huissier, qui les remettait à Lazareff. Un jour, je suis en train de remettre à l'huissier quelques dessins et on me tape sur l'épaule. Et c'était Sempé, et alors il me dit « c'est toi Morez ? », et notre amitié s'est liée. On va boire un verre, et il me dit que lui aussi a rendez-vous avec Goscinny. Et d'un seul coup, je ne sais pas comment ça vient, je lui demande comment s'est passée son enfance tout ça, il appartenait à une école catholique et dans la foulée, je sais pas, il me dit « Moi j'aime pas les Juifs », je lui dis : « Dans cette condition-là, c'est toi qui vas me payer des coups ». Quand il se rend chez Goscinny, il dit « Quelle gaffe j'ai fait, j'ai dit à Morez que j'étais antisémite », et Goscinny lui répond : « Tu viens de gaffer pour la deuxième fois ». Ça n'a pas empêché qu'on devienne des amis vraiment très très proches.

Q : Il était vraiment antisémite Sempé ?

R : Non, il ne l'était pas. Enfin, il jouait avec des enfants, il était chez les frères. Un jour y a un curé qui lui a dit « Ah, tu joues avec untel ? Mais il est juif ». Mais il n'est pas antisémite.

Q : Vous avez dit que vous étiez à *Paris-Match* et que vous donniez des dessins toutes les semaines... Ça c'est des choses... j'aimerais bien comprendre comment se passait une journée de dessinateur, comment est-ce que vous travailliez, quel type de commande on vous passait ?

R : Je n'avais pas de commande. Je travaillais là-haut [dans son atelier, 75 rue Notre-Dame des Champs]. Le rêve de tous les dessinateurs c'était d'être publié dans *Paris-Match*. Moi je travaillais pour *Ici Paris, France Dimanche*, la presse catholique. J'ai eu la chance de recevoir le grand prix de l'humour, Sempé l'a eu – ça m'a mis le pied à l'étrier. En 1949, je me suis dit : il faut que je prenne contact avec *Match*. Mais vous savez, des dessinateurs même connus avaient peur d'entrer dans le hall de *Paris-Match* : c'était la cathédrale. Y a une idée qui me vient à l'esprit. On était en hiver, et au moment de Noël... j'ai pensé au Noël « insolite », on louait un autocar sans savoir où on allait. Moi j'ai fait un dessin, un « car » surprise et il se rendait... un désordre terrible, un ciel noir et en plus le car en panne et la surprise était bien mauvaise, dans la gadoue... et je me dis, je vais essayer de le présenter à *Paris-Match*. Un collaborateur prend le dessin, il me dit « Bon d'accord, au revoir ». Je connaissais les jours de publication, et j'ai fait une nuit blanche – à 5-6h du matin, il y avait une vieille bonne femme qui vendait des journaux, elle était à l'extérieur, je sors, il devait être sept heures du matin, je l'achète, je feuillette, et je vois mon dessin – une page entière. Et c'est là qu'a commencé ma collaboration avec *Paris-Match*.

Q : Et dans cette collaboration, vous ameniez vos dessins toutes les semaines ? Comment ça se passait ?

R : Ça se passait qu'on devenait une vedette.

Q : Vous connaissez Tim ? Tim Mittleberg ?

C : Celui qui est mort ? Bien sûr, on était très amis, mais il était très communiste, et moi j'étais pas très chaud.

Q : Vous n'avez pas travaillé pour *Le Krokodil*, à Moscou ?

R : Alors là, cette affaire m'a fait perdre mes cheveux. J'ai débuté dans des grandes difficultés au parti communiste tout de suite après la guerre. Avec ma femme, on n'avait pas de quoi bouffer, le samedi soir... on avait déjà un bébé, on habitait à Fontenay-sous-bois dans une espèce de taudis... on se consultait, on avait soit des olives noires et une boîte de sardines. Moi je n'avais pas un sou.

Q : Vous étiez déjà dessinateur ?

R : Pas du tout. Je n'étais rien du tout. J'avais écrit un article sur la guerre parce que j'avais fait partie d'un groupe qui ramassait les pilotes à Lille...donc on était à la sortie de la guerre et moi j'étais peintre déjà avant, j'étais reconnu. À seize ans, j'ai été retenu au Salon d'automne, et la presse juive s'était emparée de moi. Un jour, on était tellement pauvres, je dormais dans un lit cage... Mes parents n'étaient pas chauds, surtout mon père. Un matin, dans notre immeuble du dix-huitième arrondissement, j'entends plein de bruit, de Juifs qui entrent dedans. Et mon père qui ne voulait pas que je sois peintre disait à tous : « C'est ma fils, c'est ma fils ». Une pleine page dans le journal yiddish. Ils disaient,

entre autres, ce garçon de seize ans qui apparaît dans cet océan de peintres et tout ça... c'était la gloire.

À la suite de ça... c'est tellement compliqué, c'est irracontable. Ma mère m'a amené à l'école et elle me dit « je viendrai te chercher à la sortie », et j'ai connu la solitude. Je rentre là-dedans, un couloir terrible et je ne comprends rien. Je rentre là-dedans, je m'assois à côté d'un type, je ne comprends rien et j'attends que ma mère vienne me chercher. Et tout à coup un coup de sifflet et je les suis en espérant que je retrouve ma mère. Mais ce n'est pas du tout ce qui se passe... une immense cour et les gamins commencent à jouer et moi... je ne trouvais pas ma mère. Il y avait quatre ou cinq instituteurs, c'était un moment de détente, mais moi je ne savais pas ce que c'était qu'une récréation. Je me mets à crier autour d'eux, dans un espace d'angoisse indicible que je connais encore aujourd'hui : « 131 rue Championnet »... c'est ce que ma mère m'avait dit, si t'es perdu tu dis « 131 rue Championnet ». Et mon instituteur, il me prend dans ses bras et il essaye de me calmer, je comprends que c'est un bon... mais je parle yiddish, j'étais... Il m'assoit sur un banc, et il m'explique les choses et je sais que j'ai affaire à quelqu'un de gentil. Elle-même ne connaissait peut-être pas les usages... l'après-midi, j'étais un peu plus calme. Ce monsieur était extraordinaire, j'étais assis à une petite table tout seul, je ne comprenais rien... et il m'a mis à côté d'un garçon, un petit juif, qui pouvait m'expliquer. J'étais déjà rassuré, il me parlait en yiddish. Tout de suite il m'a demandé « est-ce que tu aimes les femmes avec les gros nichons ? » alors ça m'a rassuré. Très vite, j'ai commencé à comprendre le français, à parler français. À la fin de l'année, mon instituteur a rencontré ma mère et il lui dit... ma mère parlait français, elle a fait quelques études en Roumanie : « votre fils peut passer à la classe supérieure, mais laissez-le-moi encore un an. Au bout d'un an j'aurais eu le droit à recevoir le prix d'honneur, mais je ne le recevais pas, parce qu'on ne le donnait qu'à un Français...

Après je commençais, avant de quitter l'école, je dessinais à la maison, après avoir fait mes devoirs, à l'aquarelle... et à la peinture à l'eau. Et alors je fais sur un grand espace un paysage un peu exotique avec des oiseaux de couleurs. Les Juifs qui viennent chez nous disent : « faut que tu montres ça à ton professeur ». Je dis : « c'est pas possible ». Le professeur, c'était une espèce de brute, un guerrier, on avait tous peur de lui. On m'avait tellement talonné, qu'en tremblant je m'approche de lui, je parlais déjà bien français. « On m'a poussé à vous montrer ça, excusez-moi ». Il déroule le rouleau, il ne dit rien, il se retourne, lui il avait une palette avec toutes les couleurs, une palette spéciale, et il me dit « je te l'offre ». Il m'amène devant une armoire, c'était une armoire avec tous les outils de dessinateur : « tu as accès à cette armoire, tu n'as pas besoin de me demander, j'ai pris contact avec l'instituteur et tu es libre, ensuite tu viens me les apporter ».

Q : C'était le professeur de dessin à l'école ?

R : Oui, c'était une brute, on n'osait pas lui parler. Il a mis mon dessin dans la salle de cours, mais le directeur a dit « Je le veux dans mon bureau ». Après la guerre, j'ai fait un tour à l'école de la rue Championnet, il y avait encore mon dessin. Et j'ai commencé à peindre.

Q : Après la guerre, vous arrêtez la peinture ?

R : Après la guerre, je ne pouvais plus. J'avais perdu tous mes parents, à Auschwitz et tout... j'avais gardé beaucoup de stress, de nervosité, de terreur... Avant la guerre, ma mère avait eu un geste, une fois... on habitait dans un taudis. Mon grand-père travaillait dans une boîte où on cassait les œufs. Nous étions six, dans une grande pièce, y avait pas d'eau, pas d'électricité, y avait des rats, plein. On montait sept marches et on arrivait chez mon grand-père, c'est mon grand-père qui nous avait fait venir en France, mon père c'était un *luftmensch* [une personne dans la lune, aérienne]. Avec ma mère, c'est moi qui dérouillais à la place de mon père... je mangeais pas à table, comme un chien. Elle m'a brisé quelque chose dans le cerveau. Vous mettez un disque et d'un seul coup il déraille et il passe sur un autre régime... elle m'a traîné dans tous les hôpitaux, les médecins ne comprenaient pas. Pendant la guerre, la famille pensait que j'allais mourir eh ben non, j'ai vécu cinq ans de cavale incroyable, jusqu'à parler yiddish à un officier allemand sous la menace d'un revolver. Je sens encore cette menace dans la foule.

Mais j'étais très bien avec Uderzo, et avec Goscinny c'était encore mieux. J'étais une vedette. On avait une joute de mots, à tel point qu'on nous mettait face à face, et parfois je sortais sans avoir dîné et lui non plus, tellement on faisait un concours. On avait la subtilité : il n'y avait pas de perdant, il n'y avait pas de gagnant. Sempé était à notre gauche, il ne pouvait pas participer, il haussait les épaules. Parfois, Michelle, ma femme, me disait – parce qu'il y avait des rédacteurs en chef, etc – tu vas te faire des ennemis, parce qu'ils voulaient intervenir aussi, mais ça ne tenait pas la route.

Q : C'était dans quel genre d'occasion, de dîner que vous rencontriez tout ce monde-là ?

R : C'était pas « tout ce monde-là », c'était moi, c'était de temps en temps Sempé, il y avait très peu de dessinateurs.

Q : Mais vous avez dit qu'il y avait des rédacteurs en chef ?

R : Il y avait des rédacteurs en chef de *Paris-Match* par exemple.

Q : Mais c'était quel type de lieu de rencontre ?

R : C'était très haut de gamme.

Q : Mais c'était où ?

R : Goscinny me téléphonait deux, fois par semaine. Il recevait tout le temps.

Q : Donc c'était chez lui ?

R : Il avait un grand appartement, avec un jardin avec des vrais arbres.

Q : Donc pas beaucoup de dessinateurs, mais des rédacteurs de presse ?

R : Des rédacteurs, des médecins... comme dessinateurs y avait moi et Sempé.

Q : Et Goscinny, vous avez travaillé pour *Pilote* avec lui ?

R : Non, c'était pas mon genre.

Q : Pour quel journal est-ce que vous avez travaillé avec lui ?

R : Avec Goscinny, j'ai pas travaillé, j'ai fait un dessin à la parution de *Pilote*. C'était pas mon genre.

Q : Pourquoi ?

R : Parce que moi j'inventais des gags, là il y avait du texte avec ça, ça me convenait pas.

Q : La bande dessinée, ça ne vous convenait pas non plus ?

R : Ah non, je détestais. Je vais vous dire, dès fois, ça peut paraître singulier mais, j'avais du mal à lire *Astérix*. C'est pas mon genre, voilà. Moi, c'était le gag. D'ailleurs, on m'appelait souvent pour la publicité, pour que je fasse... pour l'aviation, tout ça. Je disais mes prix...

Q : Quels étaient vos prix ?

R : Très élevés, avec un dessin je pouvais vivre très très bien un mois.

Q : À partir de quand est-ce que vous avez commencé à gagner beaucoup d'argent ?

R : C'est tellement compliqué à expliquer...J'ai commencé dans un tout petit journal juif, mais en français, c'était des jeunes résistants. C'est d'une telle complexité... quand je suis rentré, je n'avais plus de famille, j'étais comme un clochard. Rue des Saules, après la guerre, il y avait un groupe d'amateurs, et j'ai rencontré là-bas des médecins, écrivains, paumés, on avait rien et on mangeait essentiellement de la betterave, des choses qui coûtent pas cher, et on venait tous les jours. Je n'avais pas d'argent, mais j'avais découvert un journal communiste et il y avait là une suite écrite par un journaliste haut de gamme sous le titre « Picasso est-il un fou ? » Et moi je me réservais l'argent pour l'acheter... Un jour, en déjeunant à table avec d'autres juifs, il y a un des dirigeants de... il vient vers moi et me dit « Il paraît que tu sais dessiner ». Il me dit « Si tu veux, on va te donner un chevalet et un carton, parce qu'il y a des combattants juifs qui sont libérés et on voudrait faire une fête pour eux ». Je dis oui, j'étais tout seul dans une grande salle et je me mets à travailler. La porte s'ouvre et un homme et une jolie femme se plantent derrière moi. Il avait un *trench-coat* et je me dis « Ce type va pas rester là comme ça » parce que j'aime pas qu'on me regarde. Je termine mon travail, il se présente et ça a été la surprise de ma vie : c'était l'auteur de « Picasso est-il un fou ? » et il me demande de travailler pour lui.

Alors, j'ai commencé à illustrer des textes. Et puis j'ai été demandé par un journal communiste de l'armée. Très peu de temps après c'est *L'Humanité*. Alors là, on commence à vivre, Michelle et moi. Je deviens très connu, à tel point qu'un jour je reçois un télégramme pour venir d'urgence au journal. J'arrive, champagne, ils m'accueillent comme un roi. Ils me disent : « c'est la première fois que *Krokodil*, journal phare de la Russie, consacre deux pages à un dessinateur français ». Ils m'avaient demandé d'attaquer Ramadier, que je ne connaissais pas, un premier ministre. Ils me donnaient des paquets comme ça à lire, mais je ne les lisais pas, je lisais les en-têtes et ça me donnait des idées.

Mais plus tard, qu'est-ce que j'apprends ? Des pogroms en Roumanie ? Sur les Juifs ? Alors là, j'ai dit que ce n'était pas normal, je me souviens c'était dans un bistro, il y avait

un dessinateur mais aussi un grand écrivain politique juif. Il est monté à la rédaction, on m'a convoqué, et ils m'ont dit : « C'est incroyable, tu as attaqué le parti. On ne peut pas ne pas casser d'œufs dans la vie ». J'ai dit « Oui, mais quand les œufs sont des Juifs, moi je ne marche pas ». Alors là, j'ai demandé à ce qu'ils me règlent, comme quand on vire quelqu'un. J'ai été au plus haut de la CGT ou je ne sais pas comment ça s'appelle. Mais le choc a été tellement fort pour moi qu'en sortant, en trois ou quatre jours, j'ai perdu tous mes cheveux. Quand je suis parti, ils m'ont dit : « Tu peux changer de pseudonyme, mais on te suivra tout le temps ». C'était des mots, pas plus.

Q : Vous avez gagné votre procès contre eux ?

R : Je n'ai pas eu de procès parce qu'ils ont payé. On vivait quand même du chômage après pendant longtemps.

Q : C'était à la pige ou vous aviez un contrat ?

R : Je n'ai jamais eu de contrat, je n'accepte pas les contrats. Si j'avais un contrat avec le *Punch* en Angleterre. J'avais un agent en Angleterre qui communiquait. Travailler pour *Le Punch* c'était royal, ils payaient très bien, il n'y avait que des dessinateurs anglais ou américains, à peine deux ou trois dessinateurs français. Notre accord était le suivant : ils me payaient très bien, mais je ne touchais pas de royalties. C'est-à-dire que quand je publiais un dessin dans *Match* ou *Le Figaro littéraire*, le dessin devait revenir au dessinateur, mais là j'annulais ce paragraphe, on me donnait rien. Mais ils payaient tellement bien... et le simple fait de dire que je travaillais à *Punch*...

Q : Et vous aviez un agent en Angleterre ?

R : Oui, je le connaissais pas, mais il parlait français, comme je ne parle pas anglais. Il se trouve qu'un jour, j'ai fait un dessin, qui a eu un tel retentissement... j'ai fait deux fois des dessins qui ont fait le tour du monde. Il y en a un il m'est tombé des tonnes d'argent, mais là j'avais un accord que je ne touchais pas les royalties... mais là ce n'était pas possible parce que c'était une masse d'argent considérable. Je téléphone à l'agent anglais, je lui dis « c'est la première fois qu'il arrive un tel bombardement de demandes du monde entier, j'ai le droit de participer » ; « Il dit non, vous avez signé, vous avez signé » et j'ai dit « Bon, si c'est comme ça, au-revoir » et j'ai quitté le *Punch*.

Il faut dire que j'étais sollicité par *Jours de France*, Dassault m'a demandé. Alors là, c'est un gag. On était quatre : Faizant et deux autres. Dassault était dans son bureau. Par malheur, c'est moi qu'on fait rentrer le premier. En deux mots c'était bâclé, « vous voulez combien ? » Je donne une somme conséquente, il dit OK. Passe le deuxième, Faizant, il ressort, et je lui demande : « Combien t'as demandé ? ». Le cochon, il avait demandé presque le double. Et les deux autres dont je ne me souviens pas les noms ils ont eu la même somme. Alors il n'était pas possible que je sois le moins payé. C'est pas parce que je voulais beaucoup d'argent, mais dans l'estimation de la qualité du dessinateur, j'étais donc amoindri. Je frappe chez sa secrétaire, j'y retourne, il me reçoit et je lui dis : « Écoutez, je démissionne ; parce que je vous ai donné un chiffre qui ne correspond pas à ce que les autres vont recevoir ». Il me dit : « Pas de problème » et hop, il a tout

changé. C'était une époque où les dessinateurs on était considéré comme des vedettes. Combien de fois mon frère téléphonait : « J'ai entendu parler de toi à la radio ».

Ça c'était mon passage dans la presse. J'ouvre une parenthèse : j'ai fait un dessin qui a fait le tour du monde, qui a déclenché des procès. C'est *Paris-Match* qui l'avait publié. Ça s'appelait « Le langage des baisers ». J'avais considéré qu'une femme qui embrassait un homme laissait une petite trace rouge sur le visage : est-ce qu'on ne pouvait pas, avec ce petit bout de rouge-à-lèvres, envisager le caractère de la femme qui embrassait ? Alors ce dessin à fait le tour du monde. À tel point que... je travaillais aux Champs Élysées pour d'autres magazines, j'ai vu une voiture formidable, une Triomphe. Je rentre, elle valait un million. À chaque fois qu'il y avait un télégramme, un téléphone, c'était le langage des baisers. Il y a eu des procès parce que le journal ne voulait pas qu'on l'utilise sans son accord. Ils ont triché, ils ont enlevé le visage... Il a fait le tour du monde. Donc, je me suis achetée la Triomphe.

Q : Vous étiez syndiqué ?

R : Jamais.

Q : Vous êtes allés voir les syndicats sans l'être ?

R : Parce que c'est eux qui faisaient la loi à l'époque, mais je n'ai jamais voulu me syndiquer.

Q : Vous aviez une carte de presse ?

R : Je l'avais oui, je l'ai encore. Si vous voulez je vous la montrerai.

Q : Vous travailliez chez vous ?

R : Oui.

Q : Et vous apportiez vos dessins toutes les semaines ?

R : À l'époque, toutes les semaines, je faisais le tour des rédactions.

Q : C'était à peu près combien de dessins par semaine ?

R : C'est une bonne question. C'était pas comme ça que ça marchait. En tout, je pense avoir fait entre 12 et 14 000 dessins en tout. Par semaine je peux pas dire, de temps en temps y avait deux dessins dans le journal... ça me préoccupait pas ça, ce qui me préoccupait c'était le dessin de demain. Je dois dire que les gags ne venaient qu'entre cinq heures et six heures du matin. J'avais pas de grande difficulté.

Q : Vous participiez aux réunions des rédactions de presse, à la vie des journaux ?

R : Michèle et moi, on était invités partout, comme Sempé d'ailleurs. Aujourd'hui, ça n'existe plus, le dessin humoristique est mort. Aujourd'hui il y a des gens qui font ce que moi je n'aime pas... la bande dessinée. J'en ai fait, quand le gag demandait une extension, je le faisais. Mais moi, c'était le coup de poing.

Les Américains m'ont appelé, pour le *New Yorker*. C'est un agent qui m'a contacté. On souhaite travailler avec vous, mais à une condition : c'est que vous veniez aux États-Unis,

parce que vous ne connaissez pas nos mœurs, comment ça se passe, l'architecture. Moi, je n'avais pas envie d'y aller... Sempé y est allé.

Q : Vous n'avez pas regretté ?

R : Je n'ai pas regretté, parce que je suis resté à la suite du choc avec ma mère... je veux dire : je n'aime pas la foule... mais ça va très très loin. Je pense qu'il y a quelque chose dans mon cerveau qui a été déplacé par le choc psychologique.

Q : Est-ce que vous pourriez me raconter une journée de travail ?

R : Oui. J'étais vraiment abruti : la loi obligeait les magazines de me rendre l'original. Je ne m'en préoccupais pas. Maintenant je me rends compte que les originaux que j'ai là valent beaucoup d'argent. C'est comme ça, j'ai connu beaucoup d'erreurs.

Une journée c'est ça ? En général, j'avais déjà des croquis de la veille que j'avais préparés. C'était sacré : entre quatre et six heures je faisais ma semaine. Mais je dessinais avec beaucoup de plaisir.

Q : Est-ce que vous avez enseigné le dessin ?

R : Ah non, jamais. Le dessin, ça ne s'enseigne pas, c'est une vocation.

Q : Il y a des dessinateurs qui vous ont donné des conseils pendant votre carrière ?

R : Vous savez, quand on donne des conseils, c'est qu'on vous fout à la porte.

Q : Vous avez travaillé pour des journaux très différents, comme *Bizarre* et *Lui*...

R : Si *Bizarre* me sollicitait, je lui apportais des dessins.

Q : C'était *Bizarre* qui vous sollicitait ? Les autres vous leur apportiez des dessins, mais là c'était eux qui vous sollicitaient ?

R : C'était d'abord un premier contact, un essai. En général, ça tournait toujours mal pour les dessinateurs. Mais quand ça marchait, ils vous accrochaient,

Q : Et ensuite ils vous sollicitaient... d'accord. Est-ce qu'il y avait des différences entre les manières dont les journaux fonctionnaient ?

R : Très différent. À *Paris-Match*, des dessinateurs très connus à moi, même dans le hall, ils ne pouvaient pas.

Q : Il y avait des journaux qui payaient mieux, qui se comportaient mieux avec des dessinateurs ?

R : Quand le dessinateur avait une renommée, ça se passait toujours bien. Prenez le cas d'un de mes meilleurs amis, il s'appelait Bosc. Bosc est venu à Paris, il était très pistonné par un homme politique, il a commencé à *Paris-Match*, ça a marché tout de suite. Les jeunes dessinateurs étaient très emballés par lui et ça a duré plusieurs années. Je le voyais toujours parce que l'atelier que j'occupais à l'époque était près de l'hôtel que je lui avais trouvé à Paris. Il avait une chambre, un lit, et sur le lit il y avait tous les journaux anglais, américains, etc. Je montais, on commençait à feuilleter un peu des journaux, on

restait parfois une heure, une heure et demie sans parler, et quand je partais, il me disait : « Tu pars déjà ? » Et il a eu un succès foudroyant, et puis un jour, il me téléphone et il me dit « Je vais me suicider dans un an ». Je lui dis « C'est un gag. Quand on se suicide on n'a pas une date précise ». Il dit « Non, mais je peux tenir un an, et au-delà je n'ai plus d'argent ». Comme il était très personnel, les journaux n'en voulaient pas, parce qu'il était plutôt du côté intellectuel. Parce que les journaux avaient une particularité : tous les deux, trois ans, ils changeaient de poste, et ceux qui arrivaient, il fallait bien qu'ils justifient quelque chose de nouveau. Mais il n'y avait rien à changer, alors c'est les dessinateurs et les dessins qui dérouillaient.

2.11. Julio Ribera

Julio Ribera (1927 – Barcelone, Espagne)

Le père de Julio Ribera, d'abord employé du journal *La voix de son maître*, est un combattant pour la république espagnole, obligé de se cacher pour un temps à la fin des années trente, avant de revenir à Barcelone retrouver sa famille et travailler comme réparateur de radio et comme électricien. Julio Ribera publie ses premiers dessins dès 1945 sous le pseudonyme de Jules Mc Side et Bop pour l'éditeur German Plaza ; il travaille avec un ami Petro Alférez et avec les frères Blascot, Batet et Figueras ; il publie également dans l'illustré pour fillettes *Florita*.

Il parle un peu français grâce à sa tante habitant à Bordeaux : après un premier voyage à Paris qui lui permet de prendre contact avec des rédacteurs en chef qui lui assurent qu'il pourra trouver du travail, il déménage à Paris avec sa femme en 1954, emboîtant ainsi le pas à Arnal, Arnao et Batet et suivi aussitôt par Larraz et Parras. Il publie d'abord « Pistol Jim » dans *Zorro* et collabore à *La Bonne Presse* pendant une vingtaine d'année, dessinant « Le Barrage », « Tony Sextant » et « Lolo et Mandoline » pour Bayard, mais travaillant également pour Bernadette, *Fillette*, *Lisette*, *Pierrot* mais aussi *Mireille* et *Vaillant*, quoique sa principale source de revenus était alors catholique.

À partir de 1955, il commença également à illustrer ou adapter en bande dessinée des romans pour *Le Parisien Libéré*, *L'Aurore* ou *France-Soir* tels *Belphégor*, *Les Amours Célèbres* ou *Le Crime ne paie pas*. En 1965, il rejoint *Pilote* où il travaille surtout pour les pages d'actualités.

Pendant toute cette période, il est proche de Raymond Poïvet est très actif au sein du syndicat des dessinateurs de presse enfantine, puis des dessinateurs de presse. Il quitte toutefois le SDP dans les années 1970 à cause d'une mésentente avec Pierre Le Goff.

À lire : Julio Ribera, *Montserrat, Souvenirs de la Guerre Civile*, Éds Bamboo, Paris, 2004.

Entretien avec Julio Ribera par téléphone le 13 septembre 2016.

Q : Vous êtes venu d'Espagne en France. Comment ça s'est passé ?

R : La première chose qu'il ne faut pas oublier, c'est que la France était une démocratie, ce qui n'était pas le cas de l'Espagne. Et moi, je ne supportais pas très bien cet état des

choses, parce qu'il y avait même des directeurs de conscience qui étaient là pour nous indiquer comment il fallait réfléchir et penser et devenir quelqu'un conforme à la société. Moi, je n'avais qu'une seule idée, c'était de sortir de cet État, et la seule frontière qu'on a en dehors du Portugal, c'était la France, et moi j'étais beaucoup plus proche de la France que du Portugal. Un jour je me suis décidé, j'ai pris des sous, avec des privations incroyables et des travaux incroyables. Je me levais à cinq heures du matin pour faire une page entière, à cette époque la valeur d'une page c'était 200 pesos, par journée. Plusieurs mois, je faisais une planche pour *Florita* chaque semaine, j'ai fait une quantité de Rosy incroyable, on ne savait plus où les mettre. C'était une envie de respirer un peu de liberté et un peu de culture. La dictature, c'est pas seulement une seule idée politique, c'est une seule idée culturelle, sexuelle, de société. D'autant plus que j'avais un papa qui avait connu la république espagnole et qui me racontait que quand il était jeune son problème c'était de choisir la conférence qu'il allait écouter – c'était un choix personnel, tandis que moi c'était pas personnel du tout.

Pour moi, la France, c'était le pays de la révolution, des philosophes comme Jean-Paul Sartre, et j'avais tout de même mon papa qui me donnait des idées sur ce qu'était la France. Et voilà j'ai fait un effort terrible de travail pour pouvoir me payer un aller simple. J'étais tout seul, directement Barcelone-Paris.

Q : Vous êtes arrivé où à Paris ?

R : Je suis descendu à la gare d'Austerlitz... de Lyon, je ne sais plus. Et j'ai une bonne fille qui m'a guidée. J'avais l'adresse de quelqu'un que j'avais connu à Barcelone qui habitait au quartier latin, qui était un peu plus âgé que moi. Là aussi j'ai été guidé par des doigts de fée, j'ai suivi les quais jusqu'à Notre-Dame, et je suis rentré dans un bistro pour demander la rue Bernardin, et c'était la prochaine à gauche. J'ai retrouvé mon copain [Pedro Alférez], c'était un artiste, c'est avec lui que j'ai fait mon premier repas place de l'Odéon. J'ai pris un sandwich de saucisse grillée et un demi de bière pression : tout ça en Espagne, c'était difficile à l'époque. Je me suis dit « c'est ici que je vais rester ».

Q : Vous étiez du côté des républicains en Espagne ?

R : Mon père, d'abord s'était battu contre Franco ; il avait voté la République et quand elle a été attaquée, il a été appelé par l'armée républicaine... il n'a pas hésité une seconde, c'était déjà un homme marié avec deux enfants. Pendant six ou sept mois on ne savait pas si on avait encore un papa ou pas. Il s'est battu, après il a été fait prisonnier – il était à la frontière française, et il ne savait pas quoi faire. Il s'est dit « D'abord je vais aller à Barcelone, si je vois que j'ai tout perdu, je ferai autre chose ». Il était cinq heures du matin, il faisait encore nuit, on sonne à la porte, et c'était une sorte de vagabond qui était mon papa. Pour lui, la dictature ça a été terrible, parce qu'il portait marqué dans tous ses papiers qu'il s'était battu contre le vainqueur qui était Franco. On ne lui facilitait aucune démarche officielle. Avant la guerre, il travaillait, dans une compagnie de disque, *La voix de son maître*, et quand il est rentré on lui a dit qu'on ne pouvait pas le reprendre. Finalement, il a pris une petite boutique à Barcelone, et il faisait des réparations de radio des gens du quartier.

Q : Pour vous, votre sœur, votre mère aussi ça a été difficile d'avoir un père républicain ?

R : Moi, ça ne m'a pas exactement porté préjudice parce que j'étais un gamin, et j'étais pas le seul qui était classé parmi les républicains. Quand on a été adolescents et jeunes, on a appris à résister. Mon papa m'avait donné plein de trucs. En Semaine Sainte, par exemple, c'était obligatoire d'aller à des conférences religieuses données par des prêtres très fermés d'extrême-droite. Il me disait qu'il ne fallait jamais se mettre en face du mec qui est convaincu qu'il a raison et lui dire qu'il n'a pas raison, il faut tourner à gauche, à droite, parler d'autre chose pour tenir, parce que tous les dictateurs un jour, ça cesse. Il a su exactement le réflexe qu'il fallait me donner.

Q : Vos parents n'ont jamais voulu vous rejoindre en France pendant la dictature ?

R : Ils sont venus me visiter en France ; mais ils ne sont pas restés, parce que je n'avais pas les moyens d'entretenir autant de monde. C'était le début de ma carrière, je gagnais ma vie mais... Puis maman ne parlait pas un mot de français, elle n'était pas intéressée par la civilisation française, elle voulait rester chez elle. J'ai pu me permettre, quand j'ai gagné un peu plus de sous, de les aider à acheter l'appartement. Ma petite sœur était morte, moi à l'étranger... si en plus ils s'étaient trouvés dans la rue, ça aurait été la fin de ces pauvres gens. Finalement, ils sont devenus propriétaires, et tout le monde était tranquille.

Q : Vous avez commencé à lire de la bande dessinée en Espagne ? Quel type de lecture vous aviez dans les illustrés ?

R : Les illustrés espagnols... C'était tellement loin de la réalité politique, c'était si innocent, très simple. J'ai toujours aimé beaucoup le lectorat féminin, et j'aimais beaucoup ma petite sœur, c'est elle qui était une vraie dessinatrice. Elle avait une sorte de don – moi j'ai jamais eu ce don, moi j'étais un forcené, c'est à force de volonté que mes dessins ont été publiés. Elle avait une facilité qui me rendait un peu fou. Il y avait une tendance quelque part – parce que mon père il faisait toujours des dessins pour expliquer aux clients une panne, des croquis... Il avait un jeune frère qui dessinait carrément très bien, il faisait de beaux dessins, pas copiés, avec de l'aquarelle. Il y avait toujours dans la famille une tendance à dessiner et à peindre.

Q : Donc vous n'avez pas eu de problème pour faire du dessin avec vos parents ?

R : Je n'ai jamais eu le moindre problème. Mon père voulait que je fasse ce que lui n'avait pas réussi à faire, il voulait devenir ingénieur – mais ses parents n'avaient pas les moyens de payer l'école industrielle de Barcelone. Quand j'ai eu l'âge d'étudier sérieusement il voulait que je rentre aussi à l'école industrielle. Pour lui faire plaisir, j'ai accepté. Pendant deux ans, c'était épouvantable, parce que je n'avais aucune envie de faire des maths à ce niveau. En même temps que j'allais à l'école industrielle, j'avais un copain [Jorge Coll] avec qui on a fait un film de dessins animés [*Le petit soldat de plomb*] qui a gagné un prix. Tout était amateur. L'oncle de mon copain faisait partie d'un club à Barcelone, avec plusieurs prix, dont un pour les enfants. Techniquement c'était très mauvais, on n'avait aucune connaissance technique, on a tout inventé. On l'a fait avec une vieille caisse de champagne, il y avait des fils électriques partout, je ne sais pas comment on n'a pas été

blessé. On a mis neuf mois pour un film qui durait neuf minutes. C'était une petite somme d'argent, plus le droit d'entrer dans quelques librairies à Barcelone et d'avoir tous les livres qu'on voulait jusqu'à une limite fixée par un libraire. C'est la première réaction que j'ai eu de professionnalisme, on a passé dans un cinéma très cossu de Barcelone une soirée les films primés amateurs, dont le nôtre. Ça m'a fait un coup, c'était impressionnant. L'autre dessinateur est décédé très jeune, mais j'ai réussi à devenir professionnel.

Q : Le dessin, ça a commencé comme ça pour vous alors ?

R : Pour faire un dessin animé, il fallait beaucoup plus de sous, il fallait une bonne caméra, je n'avais pas les moyens de la payer. C'est les circonstances qui m'ont poussé avec mon copain à faire des illustrés. Quand des copains venaient nous rendre visite, on leur faisait remplir le celluloid. Il est mort quand il avait 17 ans, son cœur a lâché, parce qu'il devait faire vingt kilomètres par jour pour travailler. Je me suis trouvé tout seul, et c'est à partir de là que j'ai commencé à travailler.

Q : Et comment avez-vous eu l'idée de Paris ?

R : Je connaissais du lycée où j'avais étudié un copain qui avait un frère beaucoup plus âgé que nous qui était allé à Paris par ses propres moyens et qui était enchanté. Je devais avoir 17-18 ans et lui déjà 21-22... un vieux quoi. Il était tellement émerveillé lui-même de Paris... avec Franco il y avait de la censure partout, tout le monde était censeur. À Paris tu peux aller partout, tu as le choix, si tu veux aller chez les communistes, les fascistes, les anarchistes, tu n'as que le choix et c'est toi qui fais le choix. La France j'ai visité quelques éditeurs, j'ai vu qu'un dessinateur de bande dessinée c'était considéré comme un travailleur comme les autres – en Espagne c'était quelqu'un qui faisait ça pour s'amuser. En France, on savait que c'était un boulot – je dirais pas comme les autres – si vous travaillez, un éditeur vous payait, plus ou moins, fallait discuter, c'était un commerce comme un autre.

Q : Vous avez travaillé chez quel éditeur en premier ?

R : Je crois que le premier qui m'a donné du boulot, c'était Bayard. J'avais trouvé un endroit formidable. Je suis allé à l'hôtel comme tout le monde, mais j'ai réussi à avoir des commandes pour des livres de français, et dès que j'ai eu des sous, ça facilitait tout. Mon premier chez-moi, je crois que c'était dans le Quartier Latin.

Q : Ça se passait comment pour faire accepter vos dessins ?

R : La démarche était partout pareil, vous arriviez, il y avait toujours une secrétaire quelque part qui demandait « nom, adresse, motif de la visite ». « J'essaye d'avoir du travail comme dessinateur de BD », il y en a qui me recevaient, d'autres qui trouvaient que je n'avais pas la tête d'un professionnel encore. J'habitais un appartement où il y avait un monsieur russe blanc qui me louait une chambre, et dans un coin il y avait une table où je dessinais les commandes qu'on me passait.

Q : Donc vous êtes parti comment d'Espagne exactement ?

R : Je me suis marié à 9 h du matin à Barcelone et avec ma femme on a pris l'avion qui venait de New York, faisait escale à Barcelone et on a atterri à Paris. J'avais un copain qui était parti depuis longtemps, il dessinait les illustrations d'*El Coyote*. Et Paris, c'était le coup de foudre. Tout le monde était d'accord pour dire que c'était la liberté à en perdre la tête, d'agir, de penser, de lire. Je le connaissais pas personnellement, il avait une adresse à Paris à Drancy. J'ai fait la connaissance de madame Lilou qui était une coiffeuse, avec une boutique en rez-de-chaussée ; à l'étage il y avait son appartement, elle m'a loué une chambre avec le droit d'utiliser la cuisine et la salle de bains. C'est comme ça qu'on est arrivé mariés, avec une adresse déjà, tout préparé.

Q : Mais ce n'était pas la première fois dont vous me parliez à Saint-Michel ?

R : La première fois que j'étais à Paris, tout ce que j'ai fait, c'était explorer, j'allais voir l'éditeur. La plupart ils étaient très gentils, « si vous dessinez ce que je vous demande, je vous donne du travail si vous voulez ». Donc j'étais pas soucieux du côté travail parce que je saurai que j'en aurais tout de suite.

Q : Alors, vous arrivez à Paris avec votre femme, comment ça se passe ensuite ?

R : Je me rappelle notre première adresse chez Madame Lilou, j'ai travaillé dans son appartement, je faisais mon atelier dans la salle à manger et chaque jour au moment du repas il fallait que je range tout ça. C'est venu doucement parce que personne ne m'attendait... Et après, quand j'ai publié... Il a fallu aller voir la police, expliquer... je me suis inscrit à l'école du Louvre parce qu'il fallait que je montre que j'étais étudiant, mais j'y ai jamais mis les pieds... C'est dommage parce que ça ne m'aurait pas fait de mal, mais je n'avais pas le temps, il fallait choisir.

Q : Mais vous connaissiez déjà un peu le français ? Comment vous avez fait ?

R : J'avais déjà une tante à Bordeaux, tante Marthe, qui s'était mariée avec mon oncle Jules. Quand j'étais adolescent j'y suis allée une ou deux fois, et si je demandais quelque chose à ma tante, il fallait que ce soit en français, sinon elle faisait semblant de ne pas comprendre. Avec ça, je me suis débrouillé un peu, et puis peu à peu on se familiarise avec la langue. Le problème c'est quand vous vous exprimez et que personne ne comprend ce que vous dites. Les Espagnols avaient tous les mêmes problèmes que moi, ils ne pouvaient pas m'aider. J'avais une notion théorique du français. J'avais le français et l'allemand – parce qu'à l'époque sous Franco on ne pouvait pas choisir l'anglais. Finalement, dans ma profession ce n'est pas la peine de parler beaucoup. Pour comprendre les scénarios... oh ça, lire, la grammaire c'était pas un problème, j'avais l'habitude.

Q : Goscinny vous a aidé un peu aussi avec l'espagnol, puisqu'il avait vécu en Argentine ?

R : Goscinny ça a été délicieux. Quand je l'ai connu, il travaillait dans une agence, juste derrière la porte. Il a été sympa, il m'a proposé de parler espagnol. Je lui ai dit « Oh merci ! ». Après, pendant longtemps on s'est plus parlé... un jour je l'ai rencontré rue du Louvre, et il me dit « Je sais que ça va pour vous, je vous ai vu dans *France-Soir* ». Je n'ai jamais réussi à tutoyer Goscinny, mais je ne suis pas le seul.

Q : À part Goscinny, vous aviez d'autres personnes avec qui parler espagnol je crois. Si je vous dis quelques noms d'Espagnols présents en même temps que vous, ça vous dit quelque chose ? Vous êtes venus en même temps que Larraz, Domenech, Bielsa et Arnal je crois... Vous étiez proches les uns des autres ?

R : José Larraz, il n'a été que de passage à Paris. Domenech et Bielsa, ils étaient comme moi. Le départ, ça a été Batet avec El Coyote, qui est parti – ça a créé une sorte de vide qu'on a essayé de remplir, et y avait Arnal... on est tous partis. Après on s'est revus à Paris, c'était une grande famille, mais pas comme on imaginait. Pour moi un ami, on mangeait ensemble, on dormait dans la même chambre... mais ça n'est jamais arrivé, tout le monde s'arrangeait chacun à sa façon, ce qui ne nous empêchait pas après de se retrouver avec plaisir. On n'avait pas grand-chose à partager.

Q : Et Muñoz, Parras ? C'était des gens avec qui vous pouviez travailler, qui sont devenus des amis ?

R : Muñoz ça me dit rien. Parras, je venais d'arriver il y avait une semaine, un jour on sonne à ma porte, j'ouvre et c'est Parras, « on m'a dit que tu étais à Paris, je me suis dit que c'était une bonne idée, et me voilà ». Ça a été une rencontre très agréable mais professionnellement ça ne nous a rien apporté ni à l'un ni à l'autre, il fallait se débrouiller chacun de son côté, et ce qui comptait c'était la qualité du dessin qu'on faisait. Si ça ne plaisait pas à un éditeur, vous pouviez avoir un copain, ça n'aidait pas. On le faisait volontiers de se donner des adresses, le nom du rédacteur... On ne faisait pas de communauté, quand on se voyait on était content, mais on se voyait rarement ou par hasard, dans une maison d'édition. On était toujours éparpillés.

Q : Il y avait des endroits où vous aviez l'habitude de vous retrouver ?

R : Au Quartier latin, il y avait une brasserie qui s'appelait *Le Bucy*, et là on se rencontrait très souvent parce qu'il y avait une forte chance de rencontrer un Espagnol ou un autre qui prenait sa bière par là. Si on travaillait à Hachette, c'était par là. C'était notre quartier. Un peu plus tard, Manfred Sommer est venu, et les frères Laffond et Arnal...

Q : Vous avez travaillé pour des maisons d'édition très différentes, certaines catholiques, et puis *Vaillant*... les ambiances de travail étaient très différentes ? Il y avait des endroits où c'était plus agréable de travailler que d'autres ?

R : Venant d'Espagne, j'étais très fier de travailler à la fois à la Bonne Presse et après je vais voir les Communistes. À la Bonne Presse, déjà, c'était un curé le rédacteur, avec sa soutane et tout, Paul Sève. À l'époque, il y avait un tel arrivage de dessinateurs, surtout espagnols, d'Italie aussi, et d'autres pays, que les rédacteurs de revue ils étaient dans une sorte de choix – c'était une ambiance très sympa. Si vous aviez la chance d'être inclus dans l'équipe c'était très bien, sinon c'était très bien aussi. Je ne faisais pas vraiment partie d'une équipe, je faisais partie d'un groupe de professionnels, et les rédacteurs en chef ils aimaient bien avoir sous la main différents styles. Ils choisissaient, comme ils avaient la liste des auteurs... Je recevais souvent un coup de fil « Est-ce que vous voulez

faire une histoire de Louis Cance », et je disais « oui » ou non, je ne peux pas j'ai pas le temps. »

Q : Et *Pilote*, c'était pareil ? Ou bien il y avait une ambiance particulière ?

R : *Pilote* c'était déjà différent, dans la façon dont il est né, parce que normalement c'était des grandes maisons qui ont plein de sous qui déléguaient un mec comme rédacteur chef. *Pilote* c'était plus spontané, des gars avec la personnalité de Goscinny ça court pas les rues malheureusement. C'était beaucoup plus ouvert, mais au même moment y avait plus de responsabilité, parce que la moindre chose qui n'était pas correctement faite ne passerait pas chez Goscinny. Une fois qu'on a travaillé à plusieurs reprises dans une revue comme *Pilote*, on sentait qu'on vous regardait autrement et on vous demandait si vous pouviez passer à la réunion du lundi matin. Fallait se préparer, ça voulait dire qu'on allait vous donner autre chose.

Q : Donc quand on commence à se faire accepter, on participe plus à la vie des rédactions ?

R : À partir du moment où on a fait des choses qui marchent, dans l'esprit de la maison, tout changeait. Il n'y avait pas de moment où on disait « tu fais partie de la rédaction », mais on sentait que peu à peu ça venait, et vous aviez le droit de parler positivement ou négativement de tout ce que vous vouliez.

Q : C'était aussi le cas chez *Vaillant* ?

R : *Vaillant* c'était un peu différent, parce qu'ils avaient une doctrine. Si vous teniez dans cette doctrine vous aviez entière liberté, mais si vous vouliez traiter de problèmes religieux, ou de foi, ou de vieux, il fallait beaucoup réfléchir.

Q : Et dans les quotidiens, comme *France-Soir*, *L'Aurore* où vous avez travaillé ?

R : À *France-Soir*, *L'Aurore*, il y avait une différence... C'était le rédacteur qui décidait... Il faisait les essais, dès fois réussis, dès fois ratés. À un moment, c'était connu que Ribera et science-fiction ça allait ensemble. À *France-Soir*, c'était très simple. Les bandes dessinées étaient sous la responsabilité de Vania Beauvais, une femme très sympa qui avait un bureau rue de Réaumur et qui était là pour choisir toutes les propositions des dessinateurs qui pleuvaient quotidiennement. Un jour, je me suis présenté avec quelques dessins, elle était très sympa, elle n'était pas vieille du tout. On m'a donné un truc à faire, et si ça convenait à la maison vous étiez admis sans qu'on vous le dise, et sinon, y avait rien à faire. C'est comme ça que je n'ai jamais travaillé pour les curés, parce que ce que je faisais ne plaisait pas aux curés. Pour *Bernadette*, *Lisette*, ça marchait, mais je forçais un peu. Ça ne sortait pas directement de ma plume, et en plus pour des filles... le mystère profond. Je ne m'en tirais pas toujours correctement.

Q : Vous avez eu une carte de presse ?

R : J'ai eu une carte de presse. J'avais presque oublié. Pendant longtemps, tout le monde me demandait la carte de presse, les impôts pour payer moins cher... Mais finalement on l'a eu parce qu'on s'est battus, on a créé un syndicat.

Q : Avec Raymond Poïvet c'est ça ?

R : Raymond Poïvet, c'était le pape de la bande dessinée, on avait tous un respect très profond et très sincère pour lui, parce que c'était le seul qui pouvait nous donner des leçons. Je l'ai connu, et j'ai supporté de lui quelque chose que je n'ai supporté de personne d'autre au monde, parce qu'il puait de sa bouche. J'ai beaucoup souffert, mais j'ai rien dit parce que c'était Poïvet.

Q : Au syndicat, il y avait aussi Le Goff... vous avez milité avec lui ?

R : Le Goff était un fasciste qui s'ignorait – il avait une façon d'imposer son point de vue que je connaissais très bien parce que j'ai connu les franquistes. Ils ont une façon tellement claire et nette, que même en le voyant de loin je l'ai su. J'ai travaillé avec lui parce que c'était le seul syndicat, et je pense que ma façon de voir les choses a empêché sa façon fasciste de faire les choses.

Y a eu une réunion dont je me rappelle très bien, parce que ça a été la dernière. Je me rappelle que c'était avenue des Champs Élysées. Je n'étais pas d'accord avec ce qu'il disait. Il a dit « si tu n'es pas d'accord, tu t'en vas, sinon j'appelle la police ». J'ai sauté comme un cabri : « Pas de menace, pas de police, si tu veux discuter on peut le faire à deux, mais pas avec la police. Et comme je vois à quel point tu es près de la police, au revoir les copains, bonne chance, et méfiez-vous de ce dictateur en puissance. »

Q : Le syndicat vous a aidé directement ? Vous avez eu des problèmes que vous avez pu résoudre ?

R : C'était jamais pour moi, les problèmes, on les résolvait pour les autres. Quand on voyait les gens qui ne faisaient pas de politique et qui avaient un problème, on avait un délégué du syndicat qui allait voir l'éditeur, et on lui expliquait que en France les syndicats sont admis et supportés, qu'il y a des lois qu'on ne peut pas transgresser, et que sinon on allait au procès. Et on avait de très bons conseillers à l'époque, des gens qui connaissaient la loi. Il y avait Gabi, qui venait de Madrid – et pourtant je suis de Barcelone et on devrait être des ennemis – il connaissait la loi à fond, et quand il y avait un problème délicat on envoyait pas un dessinateur ou le président du syndicat, on envoyait Gabi. Avec lui, je n'ai pas le souvenir qu'il n'ait pas réussi à faire gagner n'importe quel problème de n'importe quel dessinateur.

Q : Vous avez fréquenté l'atelier 63, rue des Pyramides ?

R : L'atelier des Pyramides, j'y allais très souvent parce que j'avais plein de copains.

Q : Comment y êtes-vous allé la première fois ?

R : Il y a un jour Antonio Parras qui me raconte qu'il avait été à un endroit où il y avait plein de dessinateurs français qui étaient prêts à se battre pour qu'on reconnaisse nos droits. Je me suis dit « c'est intéressant ». C'était rue des Pyramides, j'y suis allé avec Parras, et il fallait prendre l'escalier de service, et c'était tout en haut les chambres de bonne, et on arrivait déjà épuisés. C'est là que j'ai connu Poïvet. Mouminoux, on discutait un bon moment, c'était plus civilisé que Le Goff.

Q : Ensuite, vous avez travaillé là-bas ?

R : Non, j'ai pas travaillé avec eux. il y avait Gigi qui y allait tous les jours. Moi je me considérais pas aussi professionnel que ces gens-là. J'étais toujours peut-être un peu trop... je me disais que ces gens étaient bien meilleurs que moi, qu'il fallait pas les déranger... Une idée qui me vient d'Espagne sûrement.

Fin de l'entretien : Si vous faites quelque chose sur les difficultés que rencontrent les professionnels, c'est une bonne chose. J'avais un voisin qui habitait juste sous moi. Un jour, j'avais fait une histoire, je lui raconte et il me dit « Oh vous savez, je vous ai vu, vous travaillez pour la bande dessinée ». Je lui dis de venir me voir, lui montrer comment ça se passe. Et il m'a dit une bêtise énorme : « Et vous, quand vous dessinez, vous dessinez à chaque fois votre histoire ? ».

2.12. Claude Soleillant (Claude Pacot)

Claude Soleillant (née Claude Pacot, 1930 – Montrouge, France)

Le père de Claude Soleillant est lieutenant aviateur et sa mère est créatrice de mode et de chapeaux : le métier de cette dernière inspire sa fille dans le choix de ses études à l'École Duperré où elle étudie à partir de 1948 après un an de préparation : elle est reçue deuxième et peut donc sauter une classe. À la sortie de l'école, elle travaille d'abord pour la société Cellophane, puis est embauchée au bureau de dessin de Fleurus : ses dessins commencent à apparaître dans *Cœurs Vaillants* et *Fripounet et Marisette* en 1956. Licenciée parce qu'elle est enceinte, elle est ensuite employée à domicile par la Bonne Presse (*Bernadette*) et les éditions de Montsouris (*Lisette*) au début des années 1960. Elle illustre des nouvelles, mais sa spécialité reste la conception de jeux et les pages rédactionnelles : dans la section « Amies de Viviane » d'*Âmes Vaillantes*, elle illustre en bande dessinée les correspondances des lecteurs.

La directrice des éditions Fleurus lui propose alors de se lancer dans la conception de livres de bricolage et de travaux manuels : en définitive, elle réalise ainsi cinquante-cinq livres pratiques, à la fois dessinés et fabriqués par elle, qui s'éloignent un peu de la simple illustration, à l'instar des deux tomes de *Peinture sur soie* en 1984 et 1985. En 2001, habitant désormais à Ouistreham en Normandie, elle reçoit la distinction de chevalier des Arts et des Lettres.

Entretien avec Claude Soleillant par téléphone le 15 août 2016.

Q : Après l'École Duperré, où est-ce que vous avez commencé à travailler ?

R : J'avais commencé à travailler dans un pôle de dessinateurs pour de la cellophane... c'était plutôt du dessin pour décoration, publicité. Je dessinais des modèles pour la société Cellophane, nous étions un pôle de onze dessinateurs. J'avais été sélectionnée pour un stage, ils m'ont gardé me trouvant très bien. Je dessinais beaucoup de petits

personnages pour les enfants, les ours en peluche, les jouets, les oiseaux. Chez les garçons c'était plutôt les voitures, les moteurs. J'ai quand même travaillé six ans, et c'était moitié publicité, moitié décoration, illustration. C'était mes débuts d'illustratrice.

Q : Et pourquoi en être partie ?

R : La responsable de tous ces jeunes, qui était une dame, était portée sur les autres femmes... c'est pour ça que je suis partie de cette situation où j'aimais bien travailler, où on aimait mes dessins, où j'étais bien payée. Elle avait un œil sur moi. C'était pas mon truc, donc j'ai eu des ennuis avec cette personne, et mes copains de travail m'ont dit « t'as qu'à t'en aller, comme tu dessines tu devrais aller dans les journaux pour enfants, t'es tout à fait douée pour ça ». J'aurais pu rester très longtemps, j'étais bien payée, j'étais avec des copains de mon âge fort sympathique, mais voilà... j'ai pris mon petit dossier sous le bras avec mes dessins, mes illustrations et tout, et j'ai été voir le directeur chez Fleurus. Et le bon monsieur chez Fleurus m'a dit : « Oui, d'accord, on va vous faire un essai ». C'est là que je me sentais le mieux comme dessinatrice. Après ils m'ont choisi pour la mise en page. Pour les dessins, j'en avais pas tellement au départ puisque je faisais de la mise en page, de la correction, je rajoutais des dessins, je bouchais les trous, et puis je finissais par faire des pages entières. Et là, pourquoi ça s'est gâté, j'ai attendu un bébé. Le directeur, qui était bien gentil, disait que soi-disant, étant enceinte, je gêrais pour la production, c'était pas bien, donc il m'a renvoyé, « on vous enverra du travail chez vous, allez travailler chez vous ». Alors après, d'une maison d'édition à une autre, parce que j'avais vraiment le goût... pas tellement les histoires en bandes, mais les illustrations de contes, légendes, je dessinais beaucoup des illustrations qu'on me demandait selon les journaux.

Q : Et vous êtes tout de suite allée chez Fleurus ou bien vous avez d'abord été dans d'autres journaux ?

R : C'est compliqué à expliquer tout ça, comment je suis arrivée à Fleurus... Il y a tellement d'histoire qui se sont passées avant d'arriver chez Fleurus pour l'illustration des magazines, *Fripounet et Marisette*, *Cœurs Vaillants*...

L'illustration ça a été mon bonheur, je travaillais pour toutes sortes de journaux, plutôt les journaux de filles... j'ai travaillé un moment chez les scouts de France, mais pareil... c'était pas assez viril mes dessins. J'avais travaillé aussi au début pour *La Semaine de Suzette*, mais là j'ai pas eu de chance non plus, c'était la fin, mais j'ai quand même pu faire les couvertures, les frontispices...

Q : À Fleurus, vous travailliez sur place alors ?

R : Quand j'étais chez Fleurus, j'allais comme pour un travail normal sur place, puisque je corrigeais les revues, la mise en page, les correcteurs. Ça a duré plusieurs années quand même... Dans mon travail j'ai toujours été très respectueuse du temps de travail.

Q : Vous étiez toute seule ?

R : Il y avait deux personnes avec moi qui faisaient le même travail que moi. C'était un monsieur très âgé – enfin pour moi à l'époque, il avait peut-être une quarantaine

d'années – et puis une autre dame, mais qui elle n'était pas très régulière dans son travail. C'est ça que j'ai pas compris... elle faisait le même genre que moi, mais pas pour le même journal. Le monsieur il faisait l'imprimerie, le calcul de lignages, plus technique. Puis l'autre dame, on se connaissait moins, elle avait une autre fonction, mais je me rappelais plus ce qu'elle devait faire. Je voyais pas pourquoi parce que je me sentais très capable de continuer un bon moment... fallait m'arrêter un peu avant, c'est ça qui devait gêner un peu. Il a été parfaitement incorrect, il n'avait pas le droit, mais en ce temps-là on pouvait mettre une femme enceinte à la porte. Il m'avait envoyé du reste au départ un coursier, et je faisais le boulot commandé, et je renvoyais mon dessin par coursier. Mais moi comme je trouvais que ça ne suffisait pas pour ma petite famille, c'est pour ça que j'ai été voir d'autres maisons d'édition qui m'ont bien accueillie et m'ont donné beaucoup du travail... et c'est vrai que j'ai eu beaucoup de travail et beaucoup de dessins à faire.

Q : Vous avez commencé à faire des livres alors ?

R : À l'époque, dans certaines revues, il y avait des pages réservées au bricolage – donc après j'ai fait un peu de bricolage, et ça s'est terminé par des livres. C'est comme ça qu'après, on m'a dit – une dame cette fois, absolument adorable, la directrice des livres de Fleurus pour les travaux manuels – moi je disais « tout un livre, oh la la ! » Et puis, c'est pareil, ça a bien fonctionné, ce qui fait que j'ai fait énormément de livres, j'en suis arrivée à cinquante-cinq livres. Je n'ai rien copié, tout est sorti de ma tête. J'aime beaucoup les portraits féminins, c'était un de mes livres...

Q : Vous étiez payée comme salariée, régulièrement ?

R : À Fleurus, j'étais payée comme salariée, avec des mensualités et un régime de salariée normal. C'était pas pareil quand j'étais à mon compte... on devait m'envoyer un travail à faire, il fallait que je rende... j'étais considérée comme travailleuse à domicile, mais indépendante. C'est très important, parce que j'ai demandé à avoir la sécurité sociale, parce que je n'avais rien du tout. À ce moment-là j'ai eu des inspections du travail qui m'ont dit vous devez passer au régime général de la sécurité sociale, « on vous envoie un texte à illustrer, vous devez rendre à une date prévue, donc vous êtes assujettie à un rythme comme une salariée ». Il y a eu même un procès, heureusement que j'ai été aidée par l'association des dessinateurs de presse. J'ai connu tous les dessinateurs de l'époque qui faisaient les dessins humoristiques qui étaient dans la même association. J'ai été remboursée sur toutes les années où je n'avais pas de contrat avec la sécurité sociale. Je ne me rappelle plus du nom du président [Pierre Le Goff], je l'aimais beaucoup, il était très sympa, grâce à lui j'ai pu rattraper quatre années d'ancienneté. Après, les maisons avec lesquelles je travaillais, j'étais payée normalement en salaire. Après [dans les années 1970 et 1980], j'ai travaillé pour la télé, et maintenant je suis retraitée de la télé. J'ai eu plus d'ennuis du tout après, même quand j'ai travaillé dans les pages centrales de *Mode et Travaux*, « L'Atelier », à la fin des années 1980. J'en avais pour mille francs par mois pour les deux pages centrales du journal. Pour moi, mon trou, je me le suis fait après la société Cellophane, où tout était correct, quand j'ai été à mon compte pour me débrouiller.

Q : Vous avez parlé de l'association des dessinateurs, c'était le syndicat des dessinateurs ? Comme vous y êtes arrivée la première fois ?

R : C'était peut-être une autre amie qui connaissait déjà ça. J'allais aux réunions, on se parlait, puis j'ai eu ma carte de presse, je pouvais aller dans des tas de trucs. C'était très sympa, tous les gens que je rencontrais. C'était bien agréable. Quand y a eu même l'attentat à *Charlie Hebdo*, il y en a que j'ai connus, ça m'a fait un gros gros coup parce que c'était une partie de ma vie toutes ces personnes-là... et je dessinais même pour le journal des dessinateurs de presse. Je leur avais fait un dessin, c'était l'explication de comment on faisait une cocotte en papier, tout un truc humoristique.

Q : Vous avez été en contact avec des dessinateurs comme ça quand vous travailliez ? Vous aviez des amis dans le milieu du dessin ?

R : Quand j'ai été à mon compte, j'ai plus eu de contact. Je n'avais comme contact que les personnes avec qui je travaillais, qui me donnaient du travail. C'était très agréable, parce que c'était des gens très sympathiques, mais c'était plutôt des collaborateurs de l'édition du magazine... mais pas de personnes comme moi. J'ai pas eu de collègues du tout, j'ai perdu presque tous mes collègues quand j'ai quitté la société Cellophane. C'est curieux, il n'y a pas de dessinateurs dont je me suis rapprochée, on se voyait aux réunions... j'avais un boulot un petit peu spécial, comme j'étais plutôt manuelle, que je faisais des réalisations plus techniques, ça s'éloigne un peu du dessin. Bien sûr, ça m'aidait le dessin parce que j'ai illustré tous mes livres...

Q : Vous travaillez encore ?

R : Ça fait soixante-dix ans que je travaille, parce que j'ai aussi été professeure de dessin, dans une école, mais je ne suis pas restée longtemps, en collègue, jusqu'à la troisième, en même temps que je faisais des dessins d'illustration, parce que j'avais plusieurs activités avant d'être vraiment déclarée. J'ai été aussi dans les cadres MJC, là j'avais des contrats. Je donnais des cours de batik, de peinture sur soie, de peinture technique... j'ai même été nommée professeure des métiers d'art, parce que j'ai été promue chevalier des arts et des lettres, en même temps... J'adore enseigner, puisque depuis que je suis à la retraite, je n'arrête pas d'enseigner, tout le temps ! J'ai des élèves qui ont entre 76-85 ans et qui viennent chez moi dessiner. Même quand j'étais professeure de dessin à Ouistreham avec les retraités, j'ai été bénévole. Je voulais pouvoir donner des cours de dessin à des personnes qui n'avaient pas les moyens. J'adore ça, c'est en moi le besoin de pouvoir donner aux autres ce qui a fait mon bonheur, qui a fait ma vie...

Q : Vous avez l'impression d'avoir bien gagné votre vie ? On peut vivre de ce métier ?

R : J'ai bien gagné ma vie, surtout avec les droits d'auteur, parce que j'ai des livres qui ont excessivement bien marché. J'ai bien gagné ma vie quand je la gagnais mensuellement, avec les différentes sociétés qui m'ont payée correctement... Sur un salon de 11 jours, je devais me faire 11 000 francs, et déclarée, salariée, j'ai payé mes impôts, aucun problème matériel. Quand j'ai été plus dans les livres, il y a des livres qui ont excessivement bien marché, qui ont été édités et réédités plusieurs fois, comme *Petit Loup*. Enfin, je dois quand même donner à l'AGESA, la compensation pour les artistes.

Q : Il y a des dessinateurs qui vous ont inspirée ? Manon Iessel était importante pour vous ?

R : À part Manon Iessel, il y avait aussi le dessinateur qui dessinait dans les Guides scouts, mais je ne l'ai jamais rencontré... À part Manon Iessel, que je n'ai jamais connue, si une fois, elle m'a dédicacée un de ses livres. Son style, la façon dont elle dessinait, c'était très pur très simple, petite fille, pour moi c'était merveilleux ses dessins, il n'y avait pas d'autres dessinateurs comme ça. Sa façon de dessiner très pure, très simple, très linéaire, et quand même très expressif, je rêvais de dessiner comme elle, elle m'a beaucoup influencée. J'ai rencontré des dessinateurs qui étaient regroupés dans cette association des dessinateurs de presse, mais c'est tout, je n'ai jamais eu de contact... à la télé il y avait une dame qui dessinait aussi, mais on ne s'est pas vraiment connues au point d'avoir plaisir de papoter chiffons entre nous... je ne sais pas pourquoi, c'est drôle. Je suis quand même en partie un peu isolée par mes connaissances, mais il y a quand même un peu une indifférence générale. Mais j'ai été très entourée, surtout que vous ne voyez qu'une facette de ma petite personne, j'ai eu un mari, qui était passionné de voile, de bateau, on a fait énormément de bateau, après j'étais moniteur de voile, skipper, capitaine au long cours, en parallèle avec mon métier, j'ai fait 30 ans de voile. Il adorait ce que je faisais, il aimait mon métier, il aimait ce que je faisais comme dessinatrice. Il le fallait, parce que dès fois j'avais des horaires... le vendredi soir il y avait le coursier de Fleurus qui arrivait avec des textes, « c'est pour lundi », il y avait des illustrations à faire sur trois pages, j'étais bonne pour le samedi et le dimanche. C'était comme ça, il fallait que j'accepte, sinon j'avais rien... Si on refuse un travail, on risque pas de le garder, il faut faire ce qu'on vous demande.

Q : Vous colorisiez vos dessins ?

R : Moi je faisais mon dessin, en noir et blanc. S'il y avait besoin de la couleur, on avait un calque et on mettait la couleur sur calque, quand c'était une photo, j'envoyais la photo. Et après, c'est ce que j'avais fait moi avant, recadrer la photo, mettre le texte, ça c'était sur place, c'est pas moi qui le faisais, mais la mise en couleur et tout le reste, c'était moi.

Q : On vous a déjà donné des conseils ou fait des corrections ?

R : Jamais on m'a retouché un dessin. S'il y avait eu des corrections, j'aurais dit, « bon bah ma fille, fais autre chose, fallait pas qu'on touche à mes dessins.

Q : Vous avez senti une différence entre les femmes et les hommes parfois ? Les femmes n'étaient pas un peu moins nombreuses ?

R : Ce que je pourrais rapporter à la première époque, où j'étais dans un pôle de dessinateurs, il y avait moitié filles, moitié garçons. Les filles avaient un certain type de dessin, les garçons un autre type. Les garçons ils faisaient des trucs beaucoup plus techniques – s'il y avait des moteurs, des avions, des voitures – moi, bof, en forçant un peu je pourrais, mais il y avait des parties trop techniques... il y avait des filles qui faisaient ça aussi, mais moins. Les filles c'était des tendances plus douces, plus affinées. Chaque fille avait un style très personnel. Moi, mon rôle dans l'équipe c'était les

nounours, les petits animaux, tout ce qui était plutôt fraîcheur, plein de fleurs, plein de petits oiseaux.

Q : Quand vous avez travaillé à Fleurus, vous vous entendiez bien avec les personnes de la rédaction ?

R : J'ai gardé très très longtemps des rapports très chaleureux avec les personnes de Fleurus et même chez le franc-bourgeois. Pas au point d'en faire des amis. Il y avait même un des directeurs qui venait chez moi pour m'apporter des peintures, tester des couleurs. Ensuite il venait chercher les résultats, j'étais conseiller technique. J'habitais à Montrouge, il faisait l'aller-retour – pour Fleurus c'était bien, je prenais l'autobus, c'était juste à côté. J'étais plutôt bien vue et bien accueillie de tout le monde.

2.13. François Walthéry

François Walthéry (1946 – Argenteau, commune de Visé)

François Walthéry est né dans la commune de Visé, près de Cheratte où habite le dessinateur Mittéï, qui connaît ses parents : son père est soudeur et sa mère femme au foyer. En 1961, Mittéï encourage l'adolescent à intégrer l'École Saint-Luc de Liège pour y faire ses études secondaires, comme étudiant libre. Dans le même temps, il lui confie d'abord des travaux de cadrage et de mise en page jusqu'à ce que son assistant Géri tombe malade. Walthéry le remplace alors pour la série « Pipo », publiée dans le journal *Junior*.

En 1963, François Walthéry envoie des dessins à *Spirou* et Peyo décide de l'embaucher comme assistant dans son studio : il déménage donc à Bruxelles et participe au dessin de « Jacky et Célestin », publié dans *Le Soir Illustré*, reprenant le travail de Will et Jo-El-Azara. Il commence également à participer aux *Schtroumpfs* et, surtout, à *Benoît Brisefer* dès 1964, dont il réalise trois épisodes jusqu'en 1972. En 1967, il crée *Natacha hôtesse de l'air* avec Gos et Delporte pour *Spirou*, série finalement publiée en 1970, en même temps que Roger Leloup crée « Yoko Tsuno », signant l'arrivée des héroïnes féminines dans l'illustré. Finalement, Walthéry quitte le studio Peyo en 1972 et crée une nouvelle série, *Le Vieux Bleu*, scénarisée par Cauvin.

Même s'il a travaillé presque toute sa vie sur *Natacha*, il crée en 1993 pour le Lombard la série sur la policière *Rubine*, en collaboration avec Mythic, Dragan de Lazare et, plus tard, Boyan. Il a également publié deux bandes dessinées érotiques : *Betty Strip* (chez Noir Dessin, en 1992) et *Une femme dans la peau* (P&T Production et Éditions Joker, à partir de 1994), écrite par Fritax et Mythic et en collaboration avec Georges van Linthout et Bruno di Sano.

Entretien avec Walthéry par téléphone, le 07 janvier 2017.

Q : Vous avez commencé dans le studio de Mittéï. Comment cela s'est passé ?

R : Mittéï habitait le même village que moi, simplement. J'y suis allé en vélo tout bêtement, montrer mes dessins, c'était en 1961, entre la Noël et le Nouvel An. Il me

connaissait vaguement, surtout mes parents. Il est né quand même en 1930 et moi en 1946, donc il y a une solide différence entre les deux. Il dessinait de la bande dessinée, on appelait ça des « illustrés pour enfants », le terme bande dessinée viendra beaucoup plus tard, quand les intellectuels ont commencé à s'en mêler dans les années 1968 et autres. Je suis allé montrer les dessins que je faisais, que je copiais et que je faisais moi-même.

Q : Mais comment est-ce que vous le connaissiez ?

R : On le connaissait, puis ma sœur était amie avec sa sœur aussi, les parents se connaissaient, mais lui étant plus âgé, c'était une autre vie.

Q : Comment ça s'est passé votre rencontre ?

R : Il travaillait beaucoup avec Greg, qui habitait ici à côté, comme scénariste et comme dessinateur dans des journaux pour la Libre Belgique entre autres. Il travaillait déjà chez *Tintin*, il faisait des histoires complètes, des rubriques automobiles. Alors moi je lui ai montré ça, à ma grande surprise il a voulu tout de suite me voir, il a été très gentil je dois dire, il m'a conseillé deux-trois trucs et m'a dit de revenir trois-quatre mois plus tard. J'avais suivi les conseils qu'il m'avait donné et j'avais fait une petite BD sans suite. Je copiais Uderzo. Uderzo était très connu chez nous à l'époque, il faisait beaucoup de BD pour la Belgique, *Benoît*, *Chevalier sans armure*, ou *Oumpah-Pah*, j'aimais même mieux ça qu'*Astérix*.

Q : Vous avez des amis français dans le milieu du dessin ?

R : F'mur, c'est un ami, il vient souvent chez moi, j'ai des amis à Paris. Je l'ai rencontré un jour dans un train qui allait à Angoulême, un festival de BD. On s'est revus ensemble chez Wasterlain... c'est même moi qui l'ai fait entrer chez Peyo. On a le même âge tous les trois. C'est bizarre, y en a plusieurs qui sont de 1946... on est beaucoup de juste après-guerre, je sais pas pourquoi, il y a des vagues comme ça. Florence Cestac est plutôt de 1948 ou 1949, j'aime beaucoup ce qu'elle fait, elle me fait rire, et puis elle dessine toujours des gros nez. J'ai un autre ami à Paris, Franck Marjorin, il dessine des gros nez aussi.

Q : Vous aviez des occasions pour vous rencontrer, des endroits ?

R : On fait le même métier, et dans les festivals de la bande dessinée on est à côté les uns des autres, puis on a les journaux, on reçoit tout ce qui paraît dans ce domaine-là, donc on sait ce que les autres font.

Q : Il y a eu des rencontres comme ça avant les années 1970 ?

R : Ah oui, ça commence bien avant les années 1970 ! Le tout premier que j'ai vu... il y avait d'abord des petites fêtes dans les écoles où ils invitaient un ou deux dessinateurs du coin. Les Belges, on se connaît beaucoup parce qu'on se fréquentait dans les journaux de rédaction de *Spirou* ou de *Tintin*, on ne confiait pas nos planches à la poste, on allait les porter nous-mêmes. Les petits festivals, y en avait eu un terrible qui s'appelait Longwy BD [à partir de 1974], on a fait ça pendant une vingtaine d'années, bien avant Angoulême. Angoulême on l'a fait, mais c'est assez familial, j'en ai fait dix-huit en tout. On a eu aussi Derib qui est venu chez Peyo, Francis [Gieter] aussi, Gos, ça c'est des Bruxellois, ils sont

toujours bien là. Francis il était juste avant moi, c'est quand il a quitté que c'est moi qui l'ai remplacé, puis c'est parti comme ça.

Q : C'était quand ça ? Juste après Saint-Luc ?

R : Vous savez moi je dessinais avant même d'entrer à Saint-Luc, et j'ai même imprimé pour Mittéï, je remplaçais un dessinateur malade, Géri.

Q : Vous vous êtes installé chez lui pour travailler ? C'était un peu un studio non ?

R : Non, j'étais chez moi, il me fournissait le scénario, il me l'apportait ou j'allais le chercher. C'était pas du tout une ambiance de studio. Même chez Peyo, c'était plus une ambiance d'atelier, chez Franquin aussi, les autres copains comme Jidéhem, Roba, ils disaient « l'atelier ». Ils allaient, ils venaient, ils rentraient aussi chez eux. Pour moi, à Bruxelles [chez Peyo] c'était autre chose parce que je logeais là-bas, je partais le lundi d'ici, et je revenais le vendredi. Il m'avait trouvé un cot, où les étudiants viennent loger. C'était juste à côté de chez Peyo, donc c'était facile. Ça n'existait pas les studios, les deux seuls qu'on connaissait vraiment, c'était chez Hergé, un vrai studio, ils étaient payés au mois et tout, et chez Vandersteen à Anvers. Chez Peyo, ils n'avaient pas les moyens, on était payé quand le travail était fini, bien entendu, mais ils n'avaient pas les moyens de tout payer tous les mois, si on ne travaillait pas on n'était pas payés.

Q : Vous n'aviez pas de contrat alors ?

R : On n'avait pas de contrat, on est resté indépendants tous, tous ceux que j'ai cités, travailleur libéral.

Q : Et vous avez essayé de défendre vos droits en Belgique ? Je ne sais pas si vous savez qu'en France, il y a eu une grosse mobilisation syndicale...

R : J'ai connu Roland Garel, il m'a même embarqué un jour dans ces trucs de syndicat. Moi je suis belge, j'écoutais, je regardais. Avec Guy Mouminoux... je les connais tous hein, y avait Robert Gigi. C'était des Français qui essayaient de se défendre contre leurs éditeurs. Ils n'avaient pas de sécurité sociale, mais nous non plus.

Q : Comment ça se passe alors, la protection sociale pour les indépendants en Belgique ?

R : Comme indépendants, on cotise nous-même à une caisse de cotisations sociales, on est obligé de le faire. Ça nous arrangeait bien, parce qu'après tout c'était une forme de liberté, tous étaient comme ça, Franquin, Peyo, ils gardaient mieux leur vie comme ça que d'être payé au mois. C'était une question de moyen.

Q : Mais si vous tombiez malade ?

R : Mais en Belgique on est obligé de cotiser « Grands Risques/ Petits Risques », il y avait quand même une caisse sociale. On est quand même couverts parce qu'on cotise, c'est dans le même pot tout ça. Nous on commençait à cotiser et après quarante-cinq ans de cotisations, c'est la banque qui vous le signale qui verse ça, et vous touchez votre retraite, que vous le vouliez ou pas. C'est obligatoire, vous devez toucher ce que vous avez versé, mais comme indépendant c'est une plus petite pension, c'est pas tellement

éloigné. C'est pour ça que nous on ne comprenait pas bien la démarche de nos copains comme Ribera, Garel, tout ça. Plus tard on a compris.

Q : Il n'y avait pas du tout de salariés en Belgique ?

R : J'ai connu des dessinateurs salariés aux éditions Dupuis, puis qui sont devenus indépendants par la suite : Lambil, Cauvin – Cauvin il l'est resté toute sa vie. C'était des gars qui travaillaient aux éditions Dupuis, c'était un statut qu'ils ne voulaient pas quitter. Il y avait aussi Piroton, Jamic. C'était des gars du studio de Dupuis à Charleroi et à Bruxelles, ils avaient tous commencé comme ça, ils venaient faire leurs huit heures par jour, tous ceux qui faisaient les mises en pages de journal, les culs-de-lampe. J'en ai connu beaucoup qui après ont fait des séries indépendantes. Le premier dessinateur des *Tuniques Bleues* était aussi salarié. C'était chez Dupuis, au Lombard il y en avait un aussi : Jéri notamment y a travaillé aussi à Bruxelles. Chez Dupuis on appelait ça le « Gé-Groupe », le génial groupe, il avait aussi le dessin animé au tout début. J'ai connu tous ces gars-là.

Q : Alors, vous avez beaucoup de connaissances dans le milieu du dessin ?

R : C'était très fermé, on se voit beaucoup. C'est le problème de la Belgique, on est petit, c'est un petit pays. Les Français, c'est un vrai problème, même à Paris ils peuvent être abominablement seuls, tous ces gars-là ne se voient pas tous les jours, ils sont loin de tout.

Q : Comment est-ce que vous avez commencé chez Peyo ?

R : Juste après Saint-Luc, j'ai fait qu'un an à Saint-Luc. J'ai envoyé mes dessins que je faisais pour Mittéi à la rédaction de *Spirou*, ils les ont vus, Yvan les a montrés à Peyo qui cherchait quelqu'un et puis il m'a sauté dessus. Il m'a envoyé un télégramme, alors on l'a recontacté, puis on est allé le voir avec ma mère et mon père. Les contacts ont été pris ainsi. C'était un coup de chance pour moi ; au début je vais à Bruxelles, je quitte les études très vite, j'ai seize ans, je me retrouve tout seul à côté d'un dessinateur. Il est assez gentil quand même, c'est toute une famille, je mange avec eux, puis je passe la semaine là-bas. Au début je faisais les allers-retours tous les jours, mais le tout faisant que je perdais deux fois trois heures par jour, alors c'est là que j'ai logé à Bruxelles trois-quatre jours par semaine. Et j'ai fait ça une douzaine d'années.

Q : Chez Peyo, vous avez rencontré Wasterlain aussi non ?

R : Ah oui ! C'est par moi qu'il est arrivé chez Peyo... Je vous raconte. Gos n'était plus là, il fallait trouver quelqu'un d'autre : Peyo avait reçu des cartons à dessins avec leurs productions qu'on lui avait donné à la rédaction. Et c'est à moi qu'il a dit, je vais aller faire ma sieste, regarde si tu vois pas un truc qui se démarque, et je suis arrivé au carton de Wasterlain, il faisait des trucs terribles. Il travaillait déjà chez Dino Attanasio, il avait déjà une certaine formation. Quand on l'a vu c'était amusant parce qu'il y avait une sorte de communauté hippie, il s'est présenté en costume bleu clair avec un gros nez rouge. Il s'est très bien adapté, ça a été un peu dur pour lui au début comme tout le monde. Le changement c'est un peu difficile, vous êtes pas chez vous, il faut dessiner quelque part,

vous connaissez pas la ville. On sort tous de nos campagnes quand même. Puis il faut pas oublier que j'ai dû faire mon service militaire un an en Allemagne.

Q : Pourquoi est-ce que vous avez choisi Saint-Luc pour faire vos études ?

R : J'y étais sur les conseils de Mittéi. Il faut s'inscrire dans cette école et passer un examen avant. Il avait un ami qui était prof là-bas, André Dubois, et j'étais un « élève libre », je n'allais qu'aux cours de dessin et pas les cours généraux. Je suivais le cours de religion parce que c'était le plus chahuté et le plus marrant, pour aller rire avec les autres. C'était un an formidable, j'ai connu Dany et Pierre Seron. Il y en avait quelques-uns qui voulaient faire de la BD, mais il n'y avait pas de cours de BD, c'était plutôt illustration et publicité.

Q : Vous vous rappelez un peu des cours que vous avez suivis ?

R : Il fallait dessiner des statues en plâtres, des modèles qui venaient poser mais c'était assez correct. On avait aussi des techniques de gouache, je n'excellais pas du tout là-dedans parce que je suis daltonien. C'était surtout des cours de croquis, puis j'avais ma bande dessinée que j'allais faire toutes les semaines qui paraissait, alors le prof de dessin il allait me voir, il était content, c'était assez anormal d'avoir un élève qui faisait ça. Je pouvais aller à tous les cours sur les trois années, j'étais le plus jeune.

Q : Et vous saviez que vous voulez être dessinateur de bandes dessinées ?

R : C'était ce que je voulais faire, je ne savais pas que ça allait comme ça, c'est au petit bonheur de la chance parce que c'est un métier hasardeux. Bob de Groot me le disait encore, c'est un métier très précaire. Je le vois bien quand je vois des jeunes maintenant, je me demande bien comment ils vont s'en sortir. Je crois qu'il faut une bonne dose d'inconscience au moins.

Q : Ça représentait quoi ce métier pour vous à l'époque, vous le voyiez comment ?

R : Je voulais faire comme Hergé. Je me rendais pas compte de la difficulté que c'était. Je m'en étais déjà rendu compte en dessinant par moi-même, une simple image soignée ça prenait un temps fou. À l'époque je me souviens avoir senti une espèce de fatigue après un dessin. Et puis finalement, on passe dessus, et on continue... Mais c'était la même chose pour tous, on a tous commencé par faire des petits trucs...

Q : Et vos parents, ils étaient d'accord, ça ne les dérangeait pas ?

R : Mes parents m'ont toujours aidé, parce que d'abord ils aimaient bien les bandes dessinées, j'ai eu une arrière grand-mère qui était institutrice et qui a acheté les *Tintin* noirs et blancs d'Hergé dans les années 1930. C'était beaucoup plus admis chez nous, plus évident, à cause de *Tintin* et *Spirou*. C'était plus évident chez nous, les enseignants n'avaient pas encore fait obstruction à tout ça. Il n'y avait pas cette publicité comme quoi ça n'apprend pas à lire.

Q : C'était quoi le métier de vos parents ? On dessinait dans votre famille ?

R : Ma mère a fait des études d'institutrice, mais elle n'a pas profession ; mon père était soudeur, ouvrier militaire. Il dessinait pour s'amuser, il recopiait des cartes postales, ou

des cartes de vœux. Il aimait bien, et moi je recopiais les dessins qu'il faisait. J'ai eu une arrière-grand-mère qui dessinait pas mal paraît-il, je l'ai connu jusqu'à l'âge de cinq ans.

Q : Il y a juste eu Peyo après vos études ou vous avez eu d'autres lieux d'embauche ?

R : En sortant de Saint-Luc, j'avais fait une vingtaine de planches pour *Pipo*, ça m'a appris beaucoup, mais j'avais vu que je progressais beaucoup grâce aux conseils des profs et de Mittei, puis je me suis vu embarqué en immersion chez Peyo, avec en plus une histoire pour *Le Soir illustré*, Jacky et Célestin.

Q : Vous avez travaillé pour la presse quotidienne à l'époque ?

R : La presse quotidienne, j'y ai travaillé, mais beaucoup plus tard, à la demande de Glénat pour le *Canard Sauvage*. Il faut savoir que pour être payé de France en Belgique c'est tout un cirque abominable, ils envoyaient un chèque ici en Belgique, mais je devais aller dans la banque d'origine pour toucher mon chèque, à Grenoble, mais je n'ai pas pu le toucher parce que j'étais ressortissant belge. Pour les éditions Albert René, il faut inscrire des papiers pour notre double imposition.

Q : Il y avait une ambiance de rédaction ? À *Spirou*, *Tintin*, c'était facile de rencontrer les autres dessinateurs, les gens qui y travaillaient ?

R : À l'époque c'est *Spirou*, je connais aussi la rédaction de *Tintin*, parce qu'on allait leur dire bonjour de temps en temps, on se voit dans les foires du livre, etc, surtout Bob de Moor c'est un grand ami. À la rédaction de *Spirou* on y voit une fois par semaine le vendredi pour donner ses pages, c'est plutôt amusant, on boit un verre et tout, sinon le travail se faisait à Bruxelles chez Peyo, et un peu chez moi quand je rentrais le week-end.

Q : Vous aviez quel rythme de travail ?

R : Je travaillais tout le temps, tous les jours. Avant les albums c'était soixante pages, Benoît Brisefer chez Peyo c'était ça, j'en ai fait quatre. J'ai participé à pratiquement tous les épisodes des Schtroumpf jusqu'au *Bébé Schtroumpf*.

Q : Vous avez eu beaucoup d'amis finalement, c'était plutôt chaleureux comme ambiance...

R : C'était pas comme la France. On n'était pas en compétition l'un avec l'autre, on se demandait plutôt qu'est-ce que le copain va dire si c'était mal foutu. Jidhéhèm que je vois souvent est un ami, il habite tout près de Bruxelles. Le drame dans ce métier c'est d'avoir commencé très tôt, d'avoir connu énormément de monde et d'avoir perdu beaucoup, je pense à Sirius, Tillieux, tout ça avec qui j'étais très ami. J'ai voyagé avec eux, c'était formidable, en Espagne, avec la famille en vacances.

3. ARCHIVES ADMINISTRATIVES

3.1. Textes juridiques

3.1.1. Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse

Article 1

Sont assujetties aux prescriptions de la présente loi toutes les publications périodiques ou non qui, par leur caractère, leur présentation ou leur objet, apparaissent comme principalement destinées aux enfants et adolescents.

Sont toutefois exceptées les publications officielles et les publications scolaires soumises au contrôle du ministre de l'éducation nationale.

Article 2

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.

Article 3

Il est institué, au ministère de la justice, une commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

Cette commission comprend :

Un membre du Conseil d'État, désigné par le vice-président du Conseil d'État, président.

Un représentant du garde des sceaux, ministre de la justice.

Un représentant du ministre de l'intérieur.

Un représentant du ministre chargé de la presse.

Un représentant du ministre de la santé publique et de la population.

Un représentant du ministre de l'éducation nationale.

Un représentant du ministre chargé de la jeunesse.

Deux membres représentant le personnel de l'enseignement public et celui de l'enseignement privé, désignés par leurs organisations syndicales.

Trois membres représentants la presse destinée à la jeunesse, désignés par leurs organismes professionnels.

Quatre représentants des mouvements ou organisations de jeunesse désignés sur proposition de leurs fédérations, par le conseil supérieur de l'éducation nationale.

Un représentant de la commission de la presse de l'Assemblée nationale.

Un représentant de la commission de la justice et de législation de l'Assemblée nationale.

Un représentant de la commission de l'éducation nationale de l'Assemblée nationale.

Un représentant de la commission de la famille, de la population et de la santé publique de l'assemblée nationale.

Trois représentants des dessinateurs et auteurs, désignés par leurs organisations syndicales.

Un père et une mère de famille, désignés par l'union nationale des associations familiales.

Deux magistrats ou anciens magistrats siégeant ou ayant siégé dans des tribunaux pour enfants, désignés par le Conseil supérieur de la magistrature.

La commission est chargée de proposer toutes mesures susceptibles d'améliorer les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

Elle doit signaler aux autorités compétentes les infractions à la présente loi, ainsi que tous agissements ou infractions de nature à nuire, par la voie de la presse, à l'enfance et à l'adolescence.

Article 4

Toute entreprise ayant pour objet la publication ou l'édition d'un périodique visé à l'article 1er doit être soit une association déclarée, soit une société commerciale régulièrement constituée. Elle doit être pourvue d'un comité de direction d'au moins trois membres. Les nom, prénoms, et qualité de chaque membre du comité figurent obligatoirement sur chaque exemplaire.

Le comité de direction comprend obligatoirement :

Trois membres du conseil d'administration choisis par celui-ci, s'il s'agit d'une société anonyme ou d'une association déclarée ;

Le ou les gérants, s'il s'agit d'une autre forme de société.

Tout membre du comité de direction doit remplir les conditions suivantes :

1° Être de nationalité française ;

2° Jouir de ses droits civils ;

3° Ne pas avoir été l'objet d'une mesure disciplinaire ayant entraîné l'exclusion d'une fonction dans l'enseignement ou dans un établissement public ou privé d'éducation ou de rééducation, à l'exception des mesures disciplinaires prises sous l'occupation et frappant, en tant que tels, des membres de la Résistance ;

4° Ne pas avoir été déchu de tout ou partie des droits de la puissance paternelle ;

5° Ne pas avoir été l'objet d'une condamnation pour fait de collaboration ou pour délit contraire aux bonnes mœurs, d'une condamnation pour tout crime ou pour abandon de famille, pour les infractions prévues aux articles 312 et 345 à 357 inclus du code pénal, ou pour vol, abus de confiance, escroquerie ou délit puni par les lois des peines de l'escroquerie, pour soustraction commise par dépositaire public, pour extorsion de fonds ou de valeurs, ou pour recel de chose obtenue à l'aide de ces infractions, ou pour diffamation lorsque, dans ce dernier cas, la condamnation prononcée aura comporté une peine d'emprisonnement ;

6° Ne pas avoir appartenu à la direction ou au comité de direction d'une publication périodique visée par l'article 1er et frappée de suspension pour une durée excédant deux mois ;

7° Ne pas avoir été condamné antérieurement pour l'une des infractions prévues par la présente loi.

Les entreprises existant à la date de la promulgation de la présente loi ont un délai de six mois à dater de cette promulgation pour se constituer conformément aux dispositions du présent article.

Article 5

Avant la publication de tout écrit périodique visé à l'article 1er ou, pour les publications déjà existantes, dans les six mois de la promulgation de la présente loi, le directeur ou l'éditeur doit adresser au garde des sceaux, ministre de la justice, une déclaration indiquant, outre le titre de la publication, les nom, prénoms et adresse du directeur, des membres du comité de direction et, le cas échéant, des membres du conseil d'administration ou des gérants, ainsi que la dénomination et l'adresse de l'association ou de la société.

Tous changements affectant les indications fournies dans la déclaration doivent faire l'objet d'une nouvelle déclaration dans le délai d'un mois.

Article 6

Le directeur ou l'éditeur de toute publication visée à l'article 1er est tenu de déposer gratuitement au ministère de la justice, pour la commission de contrôle, cinq exemplaires de chaque livraison ou volume de cette publication dès sa parution, sans préjudice des dispositions concernant le dépôt légal.

Les dispositions du présent article seront applicables dès la publication de la présente loi.

Article 7

Sans préjudice de l'application des dispositions des articles 119 à 129 du décret du 29 juillet 1939 visant les publications contraires aux bonnes mœurs ainsi que des dispositions de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse et de toutes autres dispositions pénales applicables en la matière, toutes infractions aux dispositions de l'article 2 sont punies d'un emprisonnement d'un mois à un an et d'une amende de 50 000 F à 500 000 F.

Le jugement est publié au Bulletin officiel du ministère de l'éducation nationale, à la Bibliographie de la France et dans trois journaux désignés nommément par le jugement. Le tribunal ordonne en outre la saisie et la destruction des publications incriminées. Le tout aux frais du ou des condamnés.

Lorsque l'infraction a été commise par la voie d'une publication périodique, le jugement peut ordonner la suspension de celle-ci pour une durée de deux mois à deux ans.

En cas de récidive, s'il s'agit d'une publication périodique, l'interdiction temporaire est ordonnée et l'interdiction définitive peut être ordonnée.

Sont punis des peines prévues à l'alinéa précédent le directeur de publication et l'éditeur qui ont enfreint une décision de suspension ou d'interdiction.

Les associations reconnues d'utilité publique dont les statuts, agréés par le garde des sceaux, ministre de la justice, et le ministre de l'intérieur, prévoient la défense de la moralité, les associations de jeunesse ou d'éducation populaire agréées par le ministre de l'éducation nationale, peuvent, en cas d'infraction aux dispositions de l'article 2, exercer les droits reconnus à la partie civile par les articles 63, 64, 66, 67, 68 et 182 du code d'instruction criminelle.

Article 8

Sera puni d'un emprisonnement de deux mois à un an et d'une amende de 100 000 à 500 000 F quiconque éditera en infraction aux dispositions de l'article 4 une publication visée à l'article 1er.

Article 9

Sera puni d'une amende de 50 000 à 200 000 F le directeur ou éditeur de toute publication qui enfreindra les dispositions des articles 5 et 6.

Article 10

L'auteur d'une fausse déclaration déposée en application de l'article 5 de la présente loi sera puni d'un emprisonnement de quinze jours à trois mois et d'une amende de 100 000 F à 500 000 F.

Article 11

À l'égard des infractions prévues par l'article 2 de la présente loi, les directeurs ou éditeurs seront, pour le seul fait de la publication, passibles comme auteurs principaux des peines portées à l'article 7.

À leur défaut, l'auteur et, à défaut de l'auteur, les imprimeurs et distributeurs seront poursuivis comme auteurs principaux.

Lorsque l'auteur n'est pas poursuivi comme auteur principal, il sera poursuivi comme complice.

Outre les cas prévus à l'article 60 du code pénal, pourront également être poursuivis comme coauteurs, passibles des mêmes peines :

Les auteurs et les imprimeurs,

et comme complices :

Les distributeurs.

Article 12

À l'égard des infractions prévues par l'article 4, seront passibles des peines prévues à l'article 8 :

Les directeurs ou éditeurs des publications, quelles que soient leurs professions ou dénominations.

Article 13

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 2 ci-dessus est prohibée à titre absolu.

Est également prohibée à titre absolu l'exportation de ces mêmes publications, lorsqu'elles ont été éditées en France.

Indépendamment des pénalités qui peuvent être infligées en vertu de la réglementation douanière, les importateurs, exportateurs ou transitaires qui auront participé sciemment aux délits visés par l'article 2 seront passibles des peines prévues à l'article 7.

L'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France de publications étrangères destinées à la jeunesse est subordonnée à l'autorisation du ministre chargé de l'information, prise sur avis favorable de la commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence.

Article 14

Il est interdit, sous les peines prévues au premier alinéa de l'article 7 de la présente loi, de proposer, de donner ou de vendre à des mineurs de dix-huit ans, les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, de la place faite au crime.

Il est interdit au surplus et sous les mêmes sanctions d'exposer ces publications sur la voie publique, à l'extérieur ou à l'intérieur des magasins ou des kiosques, ou de faire pour elles une publicité dans les mêmes conditions.

Les interdictions ci-dessus résultent d'arrêtés pris par le ministre de l'intérieur.

La commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence est habilitée à signaler les publications qui lui paraîtraient justifier ces interdictions.

La vente ou l'offre couplée des publications définies à l'article 1^{er} de la présente loi, avec des publications visées au paragraphe 1^{er} du présent article, est interdite sous peine de sanctions prévues au premier alinéa de l'article 7 de la présente loi.

Article 15

Un règlement d'administration publique pris sur le rapport du garde des sceaux, ministre de la justice, du ministre de l'intérieur, du ministre de l'éducation nationale, du ministre de la santé publique et de la population et du ministre chargé de l'information fixera les modalités de l'application de la présente loi, sans préjudice de l'application immédiate des dispositions pénales édictées à l'article 7.

Article 16

La présente loi est applicable aux territoires d'outre-mer. Un règlement public déterminera les conditions de cette application.

3.1.2. Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique

Titre 1^{er} : des droits des auteurs

Article 1

L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.

Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral, ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par la présente loi.

L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa premier.

Article 2

Les dispositions de la présente loi protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination.

Article 3

Sont considérées notamment comme œuvres de l'esprit au sens de la présente loi :

Les livres, brochures et autres écrits littéraires, artistiques et scientifiques ;

Les conférences, allocutions, sermons, plaidoiries et autres œuvres de même nature ;

Les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ;

Les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque et les pantomimes dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement ; Les compositions musicales avec ou sans paroles ;

Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres cinématographiques ;

Les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ;

Les œuvres graphiques et typographiques ;

Les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie ;

Les œuvres des arts appliqués ;

Les illustrations, les cartes géographiques ;

Les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences.

Article 4

Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par la présente loi, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. Il en est de même des auteurs d'anthologie ou recueils d'œuvres diverses qui, par le choix et la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles.

Article 5

Le titre d'une œuvre de l'esprit, dès lors qu'il présente un caractère original, est protégé comme l'œuvre elle-même.

Nul ne peut, même si l'œuvre n'est plus protégée dans les termes des articles 21 et 22, utiliser ce titre pour individualiser une œuvre du même genre, dans des conditions susceptibles de provoquer une confusion.

Article 6

L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre.

Ce droit est attaché à sa personne.

Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur.

L'exercice peut en être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires.

Article 7

L'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur.

Article 8

La qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée.

Article 9

Est dite œuvre de collaboration, l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques.

Est dite composite, l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière.

Est dite collective, l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.

Article 10

L'œuvre de collaboration est la propriété commune des coauteurs. Les coauteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord.

En cas de désaccord, il appartiendra à la juridiction civile de statuer.

Lorsque la participation de chacun des coauteurs relève de genres différents, chacun pourra, sauf convention contraire, exploiter séparément sa contribution personnelle, sans toutefois porter préjudice à l'exploitation de l'œuvre commune.

Article 11

Les auteurs des œuvres pseudonymes et anonymes jouissent sur celles-ci des droits reconnus par l'article 1er.

Ils sont représentés dans l'exercice de ces droits par l'éditeur ou le publicateur originaire, tant qu'ils n'auront pas fait connaître leur identité civile et justifié de leur qualité.

La déclaration prévue à l'alinéa précédent pourra être faite par testament : toutefois, seront maintenus les droits qui auraient pu être acquis par des tiers antérieurement.

Les dispositions des alinéas 2 et 3 ne sont pas applicables lorsque le pseudonyme adopté par l'auteur ne laisse aucun doute sur son identité civile.

Article 12

L'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante.

Article 13

L'œuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée.

Cette personne est investie des droits de l'auteur.

[Article 15 à 18 sur les œuvres cinématographiques]

Article 19

L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre. Sous réserve, en ce qui concerne les œuvres cinématographiques, des dispositions de l'article 17, il détermine le procédé de divulgation et fixe les conditions de celles-ci.

Après sa mort, le droit de divulgation de ses œuvres posthumes est exercé leur vie durant par le ou les exécuteurs testamentaires désignés par l'auteur. A leur défaut, ou après leur décès, et sauf volonté contraire de l'auteur, ce droit est exercé dans l'ordre suivant : par les descendants, par le conjoint contre lequel n'existe pas un jugement passé en force de chose jugée de séparation de corps ou qui n'a pas contracté un nouveau mariage, par les héritiers autres que les descendants qui recueillent tout ou partie de la succession et par les légataires universels ou donataires de l'universalité des biens à venir.

Ce droit peut s'exercer même après l'expiration du droit exclusif d'exploitation déterminé à l'article 21.

Article 20

En cas d'abus notoire dans l'usage ou le non-usage du droit de divulgation ou des droits d'exploitation de la part des représentants de l'auteur décédé visés à l'article précédent, le tribunal civil peut ordonner toute mesure appropriée. Il en est de même s'il y a conflit entre lesdits représentants, s'il n'y a pas d'ayant droit connu ou en cas de vacances ou de déshérence.

Le tribunal peut être saisi notamment par le ministre chargé des arts et des lettres.

Article 21

L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire.

Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les cinquante années qui suivent.

Pour les œuvres de collaboration, l'année civile prise en considération est celle de la mort du dernier vivant des collaborateurs.

Article 22

Pour les œuvres pseudonymes ou collectives, la durée du droit exclusif est de cinquante années à compter du 1er janvier de l'année civile suivant celle de la publication. La date de publication est déterminée par tout mode de preuve du droit commun, et notamment par le dépôt légal.

En cas de publication échelonnée d'une œuvre collective, le délai court à compter du 1er janvier de l'année civile qui suit la publication de chaque élément. Toutefois, si la

publication est entièrement réalisée dans un délai de vingt ans à compter de la publication d'un premier élément, la durée du droit exclusif pour l'ensemble de l'œuvre prend fin seulement à l'expiration de la cinquantième année suivant celle de la publication du dernier élément.

En ce qui concerne les œuvres anonymes ou pseudonymes, si le ou les auteurs se sont fait connaître, la durée du droit d'exploitation est celle afférente à la catégorie de l'œuvre considérée et la période de protection légale commence à courir dans les conditions prévues à l'article 21.

Article 23

Pour les œuvres posthumes, la durée du droit exclusif est de cinquante années à compter de la date de publication de l'œuvre; toutefois, pour les compositions musicales avec ou sans paroles, cette durée est de soixante-dix années.

Le droit d'exploitation des œuvres posthumes appartient aux ayants droit de l'auteur si l'œuvre est divulguée au cours de la période prévue à l'article 21.

Si la divulgation est effectuée à l'expiration de cette période, il appartient aux propriétaires, par succession ou à d'autres titres, de l'œuvre, qui effectuent ou font effectuer la publication.

Les œuvres posthumes doivent faire l'objet d'une publication séparée, sauf dans le cas où elles ne constituent qu'un fragment d'une œuvre précédemment publiée. Elles ne peuvent être jointes à des œuvres du même auteur précédemment publiées que si les ayants droit de l'auteur jouissent encore sur celles-ci du droit d'exploitation.

Article 24

Pendant la période prévue à l'art. 2, le conjoint survivant, contre lequel n'existe pas un jugement passé en force de chose jugée de séparation de corps bénéficiant, quel que soit le régime matrimonial et indépendamment des droits d'usufruit qu'il tient de l'article 767 du code civil sur les autres biens de la succession, de l'usufruit du droit d'exploitation dont l'auteur n'aura pas disposé. Toutefois, si l'auteur laisse des héritiers à réserve, cet usufruit est réduit au profit des héritiers, suivant les proportions et distinctions établies par les articles 913 et 915 du code civil.

Ce droit s'éteint au cas où le conjoint contracte un nouveau mariage.

Article 25

Sous tous les régimes matrimoniaux et à peine de nullité de toutes clauses contraires portées au contrat de mariage, le droit de divulguer l'œuvre, de fixer les conditions de son exploitation et d'en défendre l'intégrité reste propre à l'époux auteur ou à celui des époux à qui de tels droits ont été transmis. Ce droit ne peut être apporté en dot, ni acquis par la communauté ou par une société d'acquêts.

Les produits pécuniaires provenant de l'exploitation d'une œuvre de l'esprit ou de la cession totale ou partielle du droit d'exploitation sont soumis aux règles applicables aux meubles, suivant le régime matrimonial adopté, uniquement lorsqu'ils ont été acquis pendant le mariage ; il en est de même des économies réalisées de ces chefs.

Les dispositions prévues à l'alinéa précédent ne s'appliquent pas lorsque le mariage a été célébré antérieurement à l'entrée en vigueur de la présente loi.

Les dispositions législatives relatives à la contribution des époux aux charges du ménage et aux biens réservés de la femme mariée sont applicables aux produits pécuniaires visés à l'alinéa 2 du présent article.

Titre II : De l'exploitation des droits patrimoniaux de l'auteur

Article 26

Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend :

Le droit de représentation ;

Le droit de reproduction.

Article 27

La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public notamment par voie de :

récitation publique,

exécution lyrique,

représentation dramatique,

présentation publique,

diffusion par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons ou des images,

projection publique,

transmission de l'œuvre radiodiffusée par les moyens d'un haut-parleur et

éventuellement d'un écran de radio-télévision placé dans un lieu public.

Article 28

La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte.

Elle peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage

et tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique

cinématographique ou magnétique.

Pour les œuvres d'architecture, la reproduction consiste également dans l'exécution répétée d'un plan ou projet type.

Article 29

La propriété incorporelle définie par l'article 1er est indépendante de la propriété de l'objet matériel.

L'acquéreur de cet objet n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par la présente loi, sauf dans les cas prévus par les dispositions de l'article 23,

alinéas 2 et 3. Ces droits subsistent en la personne de l'auteur ou de ses ayants droit qui,

pourtant, ne pourront exiger du propriétaire de l'objet matériel la mise à leur disposition

de cet objet pour l'exercice desdits droits. Néanmoins, en cas d'abus notoire du

propriétaire empêchant l'exercice du droit de divulgation, le tribunal civil pourra

prendre toute mesure appropriée, conformément aux dispositions de l'article 20.

Article 30

Le droit de représentation et le droit de reproduction sont cessibles à titre gratuit ou à titre onéreux.

La cession du droit de représentation n'emporte pas celle du droit de reproduction.

La cession du droit de reproduction n'emporte pas celle du droit de représentation.

Lorsqu'un contrat comporte cession totale de l'un des deux droits visés au présent article, la portée en est limitée aux modes d'exploitation prévus au contrat.

Article 31

Les contrats de représentation et d'édition définis au titre III de la présente loi doivent être constatés par écrit/ Il en est de même des autorisations gratuites d'exécution.

Dans tous les autres cas, les dispositions des articles 1341 à 1348 du code civil sont applicables.

La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée.

Lorsque des circonstances spéciales l'exigent, le contrat peut être valablement conclu par échange de télégrammes, à condition que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité conformément aux termes du 3e alinéa du présent article.

Article 32

Nonobstant la cession de son droit d'exploitation, l'auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut toutefois exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer.

Lorsque, postérieurement à l'exercice du droit de repentir ou de retrait, l'auteur décide de faire publier son œuvre, il est tenu d'offrir par priorité ses droits d'exploitation au cessionnaire qu'il avait originairement choisi et aux conditions originairement déterminées.

Article 33

La cession globale des œuvres futures est nulle.

Article 34

En ce qui concerne l'édition, est licite la stipulation par laquelle l'auteur s'engage à accorder un droit de préférence à un éditeur pour l'édition de ses œuvres futures de genres nettement déterminés.

Ce droit est limité pour chaque genre à cinq ouvrages nouveaux à compter du jour de la signature du contrat d'édition conclu pour la première œuvre ou à la production de l'auteur réalisée dans un délai de cinq années à compter du même jour.

L'éditeur doit exercer le droit qui lui est reconnu en faisant connaître par écrit sa décision à l'auteur, dans le délai de trois mois à dater du jour de la remise par celui-ci de chaque manuscrit définitif.

Lorsque l'éditeur bénéficiant du droit de préférence aura refusé successivement deux ouvrages nouveaux présentés par l'auteur dans le genre déterminé au contrat, l'auteur pourra reprendre immédiatement et de plein droit sa liberté quant aux œuvres futures qu'il produira dans ce genre. Il devra toutefois, au cas où il aurait reçu sur ses œuvres futures des avances du premier éditeur, effectuer préalablement le remboursement de celles-ci.

Article 35

La cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre peut être totale ou partielle. Elle doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation.

Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :

- 1° La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;
- 2° Les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut ;
- 3° Les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre ;
- 4° La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité.

Est également licite la conversion entre les parties, à la demande de l'auteur, des droits provenant des contrats en vigueur en annuités forfaitaires pour des durées à déterminer entre les parties.

Article 36

En ce qui concerne l'édition de librairie, la rémunération de l'auteur peut également faire l'objet d'une rémunération forfaitaire pour la première édition, avec l'accord formellement exprimé de l'auteur, dans les cas suivants :

- Ouvrages scientifiques ou techniques ;
- Anthologies et encyclopédies ;
- Préfaces, annotations, introductions, présentations ;
- Illustrations d'un ouvrage ;
- Éditions de luxe à tirage limité ;
- Livres de prières ;
- À la demande du traducteur pour les traductions ;
- Éditions populaires à bon marché ;
- Albums bon marché pour enfants.

Peuvent également faire l'objet d'une rémunération forfaitaire les cessions de droits à ou par une personne ou une entreprise établie à l'étranger.

En ce qui concerne les œuvres de l'esprit publiées dans les journaux et recueils périodiques de tout ordre et par les agences de presse, la rémunération de l'auteur, lié à l'entreprise d'information par un contrat de louage d'ouvrage ou de service, peut également être fixé forfaitairement. Pour toutes les œuvres publiées ainsi dans un journal ou recueil périodique, l'auteur conserve, sauf stipulation contraire, le droit de les faire reproduire et de les exploiter, sous quelque forme que ce soit, pourvu que cette reproduction ou cette exploitation ne soit pas de nature à faire concurrence à ce journal ou à ce recueil périodique.

L'auteur seul a le droit de réunir ses articles et ses discours en recueil et de les publier ou d'en autoriser la publication sous cette forme.

Article 37

En cas de cession du droit d'exploitation, lorsque l'auteur aura subi un préjudice de plus de sept douzièmes dû à une lésion ou à une prévision insuffisante des produits de l'œuvre, il pourra provoquer la révision des conditions de prix du contrat.

Cette demande ne pourra être formée que dans le cas où l'œuvre aura été cédée moyennant une rémunération forfaitaire.

La lésion sera appréciée en considération de l'ensemble de l'exploitation par le cessionnaire des œuvres de l'auteur qui se prétend lésé.

Article 38

La clause d'une cession qui tend à conférer le droit d'exploiter l'œuvre sous une forme non prévisible ou non prévue à la date du contrat [*contenu*] doit être expresse et stipuler une participation corrélative aux profits d'exploitation.

Article 39

En cas de cession partielle, l'ayant cause est substitué à l'auteur dans l'exercice des droits cédés, dans les conditions, les limites et pour la durée prévues au contrat, et à charge de rendre compte.

Article 40

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite.

Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction, par un art ou un procédé quelconque.

Article 41

Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

1° Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ;

2° Les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, à l'exception des copies des œuvres d'art destinées à être utilisées pour des fins identiques à celles pour lesquelles l'œuvre originale a été créée ;

3° Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;

Les revues de presse ;

La diffusion, même intégrale, par la voie de la presse ou de la télédiffusion, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public prononcés dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles ;

4° La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre.

Article 42

Les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques ont, nonobstant toute cession de l'œuvre originale, un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de cette œuvre faite aux enchères publiques ou par l'intermédiaire d'un commerçant.

Après le décès de l'auteur, ce droit de suite subsiste au profit de ses héritiers et, pour l'usufruit prévu à l'article 24, de son conjoint, à l'exclusion de tous légataires et ayants cause, pendant l'année civile en cours et les cinquante années suivantes.

Le tarif du droit perçu est fixé uniformément à 3 p. 100 applicables seulement à partir d'un prix de vente de 10 000 F.

Ce droit est prélevé sur le prix de vente de chaque œuvre et sur le total du prix sans aucune déduction à la base.

Un règlement d'administration publique déterminera les conditions dans lesquelles les auteurs feront valoir à l'occasion des ventes prévues au premier alinéa les droits qui leur sont reconnus par les dispositions du présent article.

Titre III : Du contrat de représentation et du contrat d'édition

Chapitre 1^{er} : Du contrat de représentation

Article 43

Le contrat de représentation est celui par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit et ses ayants droit autorisent une personne physique ou morale à représenter ladite œuvre à des conditions qu'ils déterminent.

Est dit contrat général de représentation le contrat par lequel un organisme professionnel d'auteurs confère à un entrepreneur de spectacles la faculté de représenter, pendant la durée du contrat, les œuvres actuelles ou futures, constituant le répertoire dudit organisme aux conditions déterminées par l'auteur ou ses ayants droit.

Dans le cas prévu à l'alinéa précédent, il peut être dérogé aux dispositions de l'article 33.

Article 44

Le contrat de représentation est conclu pour une durée limitée ou pour un nombre déterminé de communications au public.

Sauf stipulation expresse de droits exclusifs, il ne confère à l'entrepreneur de spectacles aucun monopole d'exploitation.

La validité des droits exclusifs accordés par un auteur dramatique ne peut excéder cinq années ; l'interruption des représentations au cours de deux années consécutives y met fin de plein droit.

L'entrepreneur de spectacles ne peut transférer le bénéfice de son contrat sans l'assentiment formel et donné par écrit de l'auteur ou de son représentant.

[Article 45 sur la radiodiffusion]

Article 46

L'entrepreneur de spectacles est tenu de déclarer à l'auteur ou à ses représentants le programme exact des représentations ou exécutions publiques et de leur fournir un état justifié de ses recettes. Il doit acquitter aux échéances prévues, entre les mains de l'auteur ou de ses représentants, le montant des redevances stipulées.

Toutefois, les communes, pour l'organisation de leurs fêtes locales et publiques, et les sociétés d'éducation populaire, agréées par le ministre de l'éducation nationale, pour les séances organisées par elles dans le cadre de leur activité, doivent bénéficier d'une réduction de ces redevances.

Article 47

L'entrepreneur de spectacles doit assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions techniques propres à garantir le respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur.

Chapitre II : Du contrat d'édition

Article 48

Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion.

Article 49

Ne constitue pas un contrat d'édition, au sens de l'article 48, le contrat dit : à compte d'auteur.

Par un tel contrat, l'auteur ou ses ayants droit versent à l'éditeur une rémunération convenue, à charge par ce dernier de fabriquer en nombre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat, des exemplaires de l'œuvre et d'en assurer la publication et la diffusion.

Ce contrat constitue un louage d'ouvrage régi par la convention, les usages et les dispositions des articles 1787 et suivants du code civil.

Article 50

Ne constitue pas un contrat d'édition, au sens de l'article 48, le contrat dit : de compte à demi.

Par un tel contrat, l'auteur ou ses ayants droit chargent un éditeur de fabriquer, à ses frais et en nombre, des exemplaires de l'œuvre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat, et d'en assurer la publication et la diffusion, moyennant l'engagement réciproquement contracté de partager les bénéfices et les pertes d'exploitation, dans la proportion prévue.

Ce contrat constitue une association en participation dans les termes des articles 42 et suivants du code de commerce ; il est régi par la convention et les usages.

Article 51

Le contrat d'édition doit indiquer le nombre minimum d'exemplaires constituant le premier tirage. Toutefois, cette obligation ne s'applique pas aux contrats prévoyant un minimum de droits d'auteur garantis par l'éditeur.

Article 52

Le contrat peut prévoir soit une rémunération proportionnelle aux produits d'exploitation, soit, dans les cas prévus aux articles 35 et 36, une rémunération forfaitaire.

L'éditeur est tenu d'effectuer ou de faire effectuer la fabrication selon les conditions, dans la forme et suivant les modes d'expression prévus au contrat.

Article 53

Le consentement personnel et donné par écrit de l'auteur est obligatoire.

Sans préjudice des dispositions qui régissent les contrats passés par les mineurs [*capacité*] et les interdits, le consentement est même exigé lorsqu'il s'agit d'un auteur légalement incapable, sauf si celui-ci est dans l'impossibilité physique de donner son consentement.

Les dispositions de l'alinéa précédent ne sont pas applicables lorsque le contrat d'édition est souscrit par les ayants droit de l'auteur.

Article 54

L'auteur doit garantir à l'éditeur l'exercice paisible et, sauf convention contraire, exclusif du droit cédé.

Il est tenu de faire respecter ce droit et de le défendre contre toutes atteintes qui lui seraient portées.

Article 55

L'auteur doit mettre l'éditeur en mesure de fabriquer et de diffuser les exemplaires de l'œuvre.

Il doit remettre à l'éditeur, dans le délai prévu au contrat, l'objet de l'édition en une forme qui permette la fabrication normale.

Sauf convention contraire ou impossibilités d'ordre technique, l'objet de l'édition fourni par l'auteur reste la propriété de celui-ci. L'éditeur en sera responsable pendant le délai d'un an après l'achèvement de la fabrication.

Article 56

L'éditeur doit fabriquer l'édition dans la forme convenue.

Il ne peut, sans l'autorisation écrite de l'auteur, apporter à l'œuvre aucune modification.

Il doit, sauf convention contraire, faire figurer sur chacun des exemplaires le nom, le pseudonyme ou la marque de l'auteur.

À défaut de convention spéciale, l'éditeur doit réaliser l'édition dans un délai fixé par les usages de la profession.

En cas de contrat à durée déterminée, les droits du cessionnaire s'éteignent de plein droit à l'expiration du délai, sans qu'il soit besoin de mise en demeure.

L'éditeur pourra toutefois procéder, pendant trois ans après cette expiration, à l'écoulement, au prix normal, des exemplaires restant en stock, à moins que l'auteur ne préfère acheter ces exemplaires moyennant un prix qui sera fixé à dire d'experts à défaut d'accord amiable, sans que cette faculté reconnue au premier éditeur interdise à l'auteur de faire procéder à une nouvelle édition dans un délai de trente mois.

Article 57

L'éditeur est tenu d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale, conformément aux usages de la profession.

Article 58

En vue du paiement des redevances qui leur sont dues pour les trois dernières années à l'occasion de la cession, de l'exploitation ou de l'utilisation de leurs œuvres, telles qu'elles sont définies à l'article 3 de la présente loi, les auteurs, compositeurs et artistes bénéficient du privilège prévu au paragraphe 4° de l'article 2101 et à l'article 2104 du code civil.

Article 59

L'éditeur est tenu de rendre compte.

L'auteur pourra, à défaut de modalités spéciales prévues au contrat, exiger au moins une fois l'an la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice et précisant la date et l'importance des tirages et le nombre des exemplaires en stock.

Sauf usage ou conventions contraires, cet état mentionnera également le nombre des exemplaires vendus par l'éditeur, celui des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou force majeure, ainsi que le montant des redevances dues ou versées à l'auteur.

Article 60

L'éditeur est tenu de fournir à l'auteur toutes justifications propres à établir l'exactitude de ses comptes.

Faute par l'éditeur de fournir les justifications nécessaires, il y sera contraint par le tribunal, dans les termes de l'article 15 du code de commerce.

Article 61

Ni la faillite, ni le règlement judiciaire de l'éditeur n'entraînent la résolution du contrat.

Si l'exploitation du fonds est continuée par le syndic, dans les conditions prévues aux articles 61 et suivants du décret n° 55-583 du 20 mai 1955, le syndic est tenu de toutes les obligations de l'éditeur.

En cas de vente du fonds de commerce, dans les termes de l'article 62 du décret n° 55-583 du 20 mai 1955, l'acquéreur est, de même, tenu des obligations du cédant.

Lorsque l'exploitation du fonds n'est pas continuée par le syndic et qu'aucune cession dudit fonds n'est intervenue dans le délai d'une année à partir du jugement déclaratif de faillite, le contrat d'édition peut, à la demande de l'auteur, être résilié.

Le syndic ne peut procéder à la vente en solde des exemplaires fabriqués ni à leur réalisation dans les conditions prévues aux articles 61 et 62 du décret n° 55-583 du 20 mai 1955, que quinze jours au moins après avoir averti l'auteur de son intention, par lettre recommandée avec demande d'acté de réception.

L'auteur possède, sur tout ou partie des exemplaires, un droit de préemption. A défaut d'accord, le prix de rachat sera fixé à dire d'experts.

Article 62

L'éditeur ne peut transmettre, à titre gratuit ou onéreux, ou par voie d'apport en société, le bénéfice du contrat d'édition à des tiers, indépendamment de son fonds de commerce, sans avoir préalablement obtenu l'autorisation de l'auteur.

En cas d'aliénation du fonds de commerce, si celle-ci est de nature à compromettre gravement les intérêts matériels ou moraux de l'auteur, celui-ci est fondé à obtenir réparation même par voie de résiliation du contrat.

Lorsque le fonds de commerce d'édition était exploité en société ou dépendait d'une indivision, l'attribution du fonds à l'un des ex-associés ou à l'un des co-indivisaires, en conséquence de la liquidation ou du partage, ne sera, en aucun cas, considérée comme une cession.

Article 63

Le contrat d'édition prend fin, indépendamment des cas prévus par le droit commun ou par les articles précédents, lorsque l'éditeur procède à la destruction totale des exemplaires.

La résiliation a lieu de plein droit lorsque sur mise en demeure de l'auteur lui impartissant un délai convenable, l'éditeur n'a pas procédé à la publication de l'œuvre ou, en cas d'épuisement, à sa réédition.

L'édition est considérée comme épuisée si deux demandes de livraison d'exemplaires adressées à l'éditeur ne sont pas satisfaites dans les trois mois.

En cas de mort de l'auteur, si l'œuvre est inachevée, le contrat est résolu en ce qui concerne la partie de l'œuvre non terminée, sauf accord entre l'éditeur et les ayants droit de l'auteur.

Titre IV : Procédure et sanction

Chapitre 1 : Procédure

Article 64

Toutes les contestations relatives à l'application des dispositions de la présente loi qui relèvent des juridictions de l'ordre judiciaire seront portées devant les tribunaux compétents, sans préjudice du droit pour la partie lésée de se pourvoir devant la juridiction répressive dans les termes du droit commun.

Article 65

Les contestations relatives à l'application de la présente loi sont soumises aux dispositions ci-après du présent chapitre.

Les organismes de défense professionnelle régulièrement constitués ont qualité pour ester en justice pour la défense des intérêts dont ils ont statutairement la charge.

Article 66

Les commissaires de police, et, dans les lieux où il n'y a pas de commissaire de police, les juges de paix sont tenus, à la demande de tout auteur d'une œuvre protégée par la présente loi ou de ses ayants droit, de saisir les exemplaires constituant une reproduction illicite de cette œuvre. Si la saisie doit avoir pour effet de retarder ou de suspendre des représentations ou des exécutions publiques en cours ou déjà annoncées, une autorisation spéciale doit être obtenue du président du tribunal civil, par ordonnance rendue sur requête.

Le président du tribunal civil peut également, dans la même forme, ordonner :

La suspension de toute fabrication en cours tendant à la reproduction illicite d'une œuvre ;

La saisie, même en dehors des heures prévues par l'article 1037 du code de procédure civile, des exemplaires constituant une reproduction illicite de l'œuvre, déjà fabriqués ou en cours de fabrication, des recettes réalisées, ainsi que des exemplaires illicitement utilisés ;

La saisie des recettes provenant de toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit, effectuée en violation des droits de l'auteur, visée à l'article 426 du code pénal.

Le président du tribunal civil peut, dans les ordonnances prévues ci-dessus, ordonner la constitution préalable par le saisissant d'un cautionnement convenable.

Article 67

Dans les trente jours de la date du procès-verbal de la saisie, prévue à l'alinéa 1er de l'article 66, ou de la date de l'ordonnance prévue au même article, le saisi ou le tiers saisi peuvent demander au président du tribunal civil de prononcer la mainlevée de la saisie ou d'en cantonner les effets, ou encore d'autoriser la reprise de la fabrication ou celle des représentations ou exécutions publiques, sous l'autorité d'un administrateur constitué séquestre, pour le compte de qui il appartiendra, des produits de cette fabrication ou de cette exploitation.

Le président du tribunal civil statuant en référé peut, s'il fait droit à la demande du saisi ou du tiers saisi, ordonner à la charge du demandeur la consignation d'une somme affectée à la garantie des dommages et intérêts auxquels l'auteur pourrait prétendre.

Article 68

Faute par le saisissant de saisir la juridiction compétente dans les trente jours de la saisie [*délai*], mainlevée de cette saisie pourra être ordonnée à la demande du saisi ou du tiers saisi par le président du tribunal, statuant en référé.

Article 69

Lorsque les produits d'exploitation revenant à l'auteur d'une œuvre de l'esprit auront fait l'objet d'une saisie-arrêt, le président du tribunal civil pourra ordonner le versement à l'auteur, à titre alimentaire, d'une certaine somme ou d'une quotité déterminée des sommes saisies.

Chapitre 2 : Sanctions

Article 70

L'article 425 du code pénal est complété ainsi qu'il suit :

« La contrefaçon, sur le territoire français, d'ouvrages publiés en France ou à l'étranger, est punie d'une amende de 36 000 à 1 200 000 F. Seront punies des mêmes peines le débit, l'exportation et l'importation des ouvrages contrefaits. »

Article 71

L'article 426 du code pénal est modifié ainsi qu'il suit :

« Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. »

Article 72

L'article 427 du code pénal est modifié ainsi qu'il suit :

« La peine sera de trois mois à deux ans d'emprisonnement et de 80 000 à 2 millions de francs d'amende, s'il est établi que le coupable s'est livré, habituellement, aux actes visés aux deux articles précédents. En cas de récidive, après condamnation prononcée en vertu de l'alinéa qui précède, la fermeture temporaire ou définitive des établissements exploités par le contrefacteur d'habitude ou ses complices pourra être prononcée. Lorsque cette mesure de fermeture aura été prononcée, le personnel devra recevoir une indemnité égale à son salaire, augmenté de tous les avantages en nature, pendant la durée de la fermeture et au plus pendant six mois. Si les conventions collectives ou particulières prévoient, après licenciement, une indemnité supérieure, c'est celle-ci qui sera due. Toute infraction aux dispositions des deux alinéas qui précèdent sera punie d'un emprisonnement d'un à six mois et d'une amende de 15 000 F à 150 000 F. En cas de récidive, les peines seront portées au double. »

Article 73

L'article 428 du code pénal est modifié ainsi qu'il suit :

« Dans tous les cas prévus par les articles 425, 426 et 427, les coupables seront, en outre, condamnés à la confiscation de sommes égales au montant des parts de recettes produites par la reproduction, la représentation ou la diffusion illicite, ainsi qu'à la confiscation de tout matériel spécialement installé en vue de la reproduction illicite et de tous les exemplaires et objets contrefaits.

« Le tribunal pourra ordonner, à la requête de la partie civile, la publication des jugements de condamnation intégralement ou par extrait, dans les journaux qu'il désignera et l'affichage desdits jugements dans les lieux qu'il indiquera, notamment aux portes du domicile, de tous établissements, salles de spectacles, des condamnés, le tout au frais de ceux-ci, sans toutefois que les frais de cette publication puissent dépasser le maximum de l'amende encourue. Lorsque l'affichage sera ordonné, le tribunal fixera les dimensions de l'affiche et les caractères typographiques qui devront être employés pour son impression. Le tribunal devra fixer le temps pendant lequel cet affichage devra être maintenu, sans que la durée en puisse excéder quinze jours. La suppression, la dissimulation ou la lacération totale ou partielle des affichés sera punie d'une amende de 300 à 1 500 F. En cas de récidive, l'amende sera portée de 36 000 à 72 000 F et un emprisonnement de onze jours à un mois pourra être prononcé. Lorsque la suppression, la dissimulation ou la lacération totale ou partielle des affiches aura été opérée volontairement par le condamné, à son instigation ou sur ses ordres, il sera procédé de nouveau à l'exécution intégrale des dispositions du jugement relatives à l'affichage, aux frais du condamné. »

Article 74

L'article 429 du code pénal est modifié ainsi qu'il suit :

« Dans les cas prévus par les articles 425, 426, 427 et 428, le matériel ou les exemplaires contrefaits, ainsi que les recettes ou parts de recettes ayant donné lieu à confiscation, seront remis à l'auteur ou à ses ayants droit pour les indemniser d'autant du préjudice qu'ils auront souffert ; le surplus de leur indemnité ou l'entière indemnité s'il n'y a eu aucune confiscation du matériel, d'objets contrefaits ou de recettes, sera réglée par les voies ordinaires. »

Article 75

Outre les procès-verbaux des officiers ou agents de police judiciaire, la preuve de la matérialité d'une représentation, d'une exécution ou d'une diffusion quelconque, ainsi que celle de toute infraction aux dispositions de l'article 46, pourra résulter des constatations d'un agent désigné par les organismes professionnels d'auteurs, agréé par le ministre chargé des arts et des lettres et assermenté dans les conditions prévues par un règlement d'administration publique.

Article 76

Dans le cas d'infraction aux dispositions de l'article 42, l'acquéreur et les officiers ministériels pourront être condamnés solidairement, au profit des bénéficiaires du droit de suite, à des dommages-intérêts.

Titre V : Dispositions diverses

Article 77

Sont abrogées toutes dispositions contraires à celles de la présente loi, et notamment :

Les articles 2, 3, 4 et 5 du décret des 13-19 janvier 1791 relatif aux spectacles ;

Le décret des 19 juillet – 6 août 1791 relatif aux spectacles ;

Le décret des 19-24 juillet 1793, modifié par la loi du 11 mars 1902, relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs ;

Les articles 1er et 2 de la loi du 1er septembre 1793 relative aux théâtres et au droit de représentation et d'exécution des œuvres dramatiques et musicales ;

Le décret du 25 prairial an III (13 juin 1795) interprétatif de celui du 19 juillet 1793 qui assure aux auteurs et artistes la propriété de leurs ouvrages ;

Le décret du 1er germinal an XIII (22 mars 1805) concernant les droits des propriétaires d'ouvrages posthumes ;

Les articles 10, 11 et 12 du décret du 8 juin 1806 concernant les théâtres ;

Les articles 40, 41 (7°), 42, 43, 44 du décret du 5 février 1810 contenant règlement sur l'imprimerie et la librairie ;

Le décret des 28 et 30 mars 1852 relatif à la propriété des ouvrages littéraires et artistiques publiés à l'étranger ;

La loi du 14 juillet 1866 sur les droits des héritiers et des ayants cause des auteurs ;

La loi du 11 mars 1902 étendant aux œuvres de sculpture l'application de la loi des 19-24 juillet 1793 sur la propriété artistique et littéraire ;

La loi du 9 avril 1910 relative à la protection du droit des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art ;

La loi du 10 novembre 1917 portant abrogation de la loi du 16 mars 1866 sur la fabrication et la vente des instruments de musique mécanique ;

La loi du 20 mai 1920 frappant d'un droit au profit des artistes les ventes publiques d'objet d'art.

Article 78

Le premier alinéa de l'article 4 de la loi n° 52-300 du 12 mars 1952 est ainsi modifié :

« La contrefaçon en vue de la vente ainsi que l'exposition, la mise en vente, le débit, l'introduction sur le territoire douanier ou l'exportation de produits réputés contrefaits, sont punis des peines prévues à l'article 425 du code pénal. Ces produits contrefaits pourront, en outre, être confisqués. »

Article 79

Les dispositions de la présente loi entreront en vigueur à l'expiration d'un délai d'un an à compter de sa promulgation.

Des décrets détermineront les conditions d'application de la présente loi, notamment en ce qui concerne les articles 42 et 75.

Article 80

La présente loi est applicable à l'Algérie sous les réserves suivantes lorsque l'auteur a conservé son statut personnel.

Le droit de divulgation est exercé après la mort de l'auteur par les exécuteurs testamentaires que ce dernier a désignés ; à leur défaut ou après leur décès et sauf volonté contraire de l'auteur, par ses héritiers dans l'ordre successoral fixé par le statut personnel de l'auteur.

Les dispositions des articles 24 et 25 ne s'appliquent pas dans ce cas.

Article 81

La présente loi est applicable aux territoires d'outre-mer et au Cameroun à l'expiration du délai prévu à l'alinéa 1^{er} de l'article 79. Un règlement d'administration publique en déterminera les conditions d'application, notamment en ce qui concerne l'alinéa 4 de l'article 45 et compte tenu du statut personnel des populations intéressées.

Article 82

Un règlement d'administration publique déterminera les conditions d'adaptation aux départements d'outre-mer de l'alinéa 4 de l'article 45.

3.1.3. Article L242 du Code de la sécurité sociale (loi n° 63/806 du 6/08/1963)

Article L.242-1 : Les assurances sociales du régime général assurent le versement des prestations en espèces liées aux risques ou charges de maladie, d'invalidité, de vieillesse, de décès, de veuvage, de maternité, ainsi que de paternité, dans les conditions fixées par les articles suivants :

Article L.242-2 : Sont affiliées obligatoirement aux assurances sociales du régime général, quel que soit leur âge et même si elles sont titulaires d'une pension, toutes les personnes quelle que soit leur nationalité, de l'un ou de l'autre sexe, salariées ou travaillant à quelque titre ou en quelque lieu que ce soit, pour un ou plusieurs employeurs et quels que soient le montant et la nature de leur rémunération, la forme, la nature ou la validité de leur contrat.

Article L.242-3 : Sont notamment compris parmi les personnes auxquelles s'impose l'obligation prévue à l'article L.242-2, même s'ils ne sont pas occupés dans l'établissement de l'employeur ou du chef d'entreprise, même s'ils possèdent tout ou partie de l'outillage nécessaire à leur travail et même s'ils sont rétribués en totalité ou en partie à l'aide de pourboires [...] les journalistes professionnels et assimilés, au sens de l'article 29B du livre premier du Code du Travail, dont les fournitures d'articles, d'informations, de reportage, de dessins ou de photographies à une agence de presse ou à une entreprise de presse quotidienne ou périodique sont réglées à la pige, quelle que soit la nature du lien juridique qui les unit à cette agence ou entreprise.

3.1.4. Loi n° 74-630 du 4 juillet 1974 dite Loi Cressard

Loi n° 74-630 du 4 juillet 1974 modifiant et complétant l'article L. 761-2 du code du travail afin de faire bénéficier les journalistes « pigistes » du statut des journalistes professionnels.

Article 1er

Le premier alinéa de l'article L. 761-2 du code du travail est ainsi rédigé :

« Le journaliste professionnel est celui qui a pour occupation principale, régulière et rétribuée l'exercice de sa profession dans une ou plusieurs publications quotidiennes ou périodiques ou dans une ou plusieurs agences de presse et qui en tire le principal de ses ressources. »

Article 2

L'article L. 761-2 du code du travail est complété par le nouvel alinéa suivant :

« Toute convention par laquelle une entreprise de presse s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un journaliste professionnel au sens du premier alinéa du présent article est présumée être un contrat de travail. Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération ainsi que la qualification donnée à la convention par les parties ».

3.2. Contrats

3.3.1. Contrat de Fred et Liliane Funcken pour les albums de Casterman consacrés à l'armée, 1964.

Source : Archives Casterman, Tournai, Dossier Fred et Liliane Funcken.

CONTRAT N° 1 492 (formulaire pour albums illustrés)

Objet : Albums consacrés à l'armée (deux volumes)

Entre les soussignés : Monsieur et Madame Fred FUNCKEN, 51, avenue des Celtes, Bruxelles 4, désigné par les mots « l'auteur », d'une part, et CASTERMAN, S.A, Éditeurs à Tournai (Belgique), ici représenté par Monsieur Louis-Robert CASTERMAN, Directeur-Gérant, et désigné par les mots « les éditeurs », d'autre part,

il est convenu ce qui suit :

1. L'auteur cède aux éditeurs le droit exclusif d'imprimer, de publier et de vendre à leurs frais, risques et périls l'ouvrage désigné ci-dessus. Il leur garantit la libre jouissance du droit cédé contre tous troubles, revendications et évictions quelconques tant que durera sa propriété littéraire (ou artistique) ou celle de ses ayants droits, et pour autant que soient respectées les dispositions du présent contrat.

L'auteur déclare en outre que son texte constitue une œuvre inédite. Il s'interdit toute publication d'une adaptation quelconque sans l'accord exprès de ses éditeurs.

2. L'auteur s'engage à livrer un manuscrit dactylographié soigneusement mis au point. Deux épreuves successives, dont l'une pourra être en placards, seront envoyées à l'auteur qui s'engage à corriger chacune d'elles dans un délai maximum de 15 jours et à retourner la dernière munie du « bon à tirer ».

3. L'ouvrage sera illustré par les soins des éditeurs et présenté dans le type des ouvrages déjà édités dans la collection ou, le cas échéant, dans le type convenu entre les deux parties. Le chiffre des tirages ainsi que le prix de vente seront déterminés par les éditeurs qui en informeront l'auteur lors de la sortie de presse. Les éditeurs effectueront le Service de Presse en accord avec l'auteur.

4. L'auteur recevra gracieusement à la sortie de presse 50 exemplaires pour le premier tirage et 25 exemplaires pour chacune de ses rééditions. Les exemplaires demandés en supplément lui seront fournis aux conditions de librairie, la remise minimum étant de 33 1/3 %.

5. Les éditeurs sont seuls habilités à négocier toutes éditions en langues étrangères. Il en est de même pour tous contrats passés avec la radio, la télévision, avec des réalisateurs de disques ou films et autres exploitants éventuels des textes (et le cas échéant des illustrés) sous une forme accessoire. La répartition des droits est précisée à l'article 6.

6. a) Dans le cadre des éventuelles dispositions complémentaires précisées en fin de contrat, les éditeurs s'engagent à attribuer à l'auteur les droits suivants :

— pour l'édition en langue française 7 % sur le prix fort de vente.

Toutefois, en raison des remises importantes qui doivent être consenties sur certains marchés étrangers pour le genre de publication considéré, les ventes sur ces marchés (notamment au Canada) pourraient, sous réserve de justification, donner lieu à un pourcentage réduit à 5 %.

— pour l'édition éventuelle en langue néerlandaise : 5 % sur le prix fort de vente.

— pour toute cession du droit de reproduction à des éditeurs étrangers : 40 % des royalties perçues ou, le cas échéant, du prix forfaitaire convenu.

— pour toutes autres cessions faisant l'objet de l'article 5 : 50 % des montants encaissés.

b) Les droits d'auteurs ne seront pas dus sur les exemplaires dits de passe dont le nombre est, selon l'usage, forfaitairement fixé à 10 % des tirages. Ces exemplaires représentent globalement les attributions gratuites à l'auteur, le service de presse et de propagande, les exemplaires gratuits accordés au libraire au titre de surremise, les exemplaires détériorés ou perdus, etc.

c) Le compte des droits d'auteur sera arrêté deux fois par an, lors des inventaires de fin mars et de fin septembre. L'envoi des relevés et les règlements seront effectués dans les trois mois qui suivent ces inventaires.

d) L'intégralité des droits sera payable dans la monnaie du pays du domicile de l'auteur.

7. L'auteur pourra recouvrer purement et simplement la libre disposition de son œuvre après avoir fait part de ses intentions aux éditeurs, si ces derniers n'ont point procédé à une réédition deux ans après l'épuisement, sauf motifs exceptionnels.

8. Si certaines circonstances justifiaient la vente à prix réduit d'une partie d'édition, l'auteur et les éditeurs pourraient être amenés à prendre accord en ce qui concerne un aménagement de la redevance, selon l'importance de la réduction de prix jugée nécessaire.

Dispositions complémentaires

Les auteurs ont reçu, anticipativement, une somme de 75 000 Francs belges constituant un à-valoir sur les droits précisés à l'article 6 ci-dessus. Ils recevront en outre, également au titre d'à-valoir, une somme de 32 000 Francs belges, chaque fois qu'une série de dix planches complètement achevées et accompagnées du texte correspondant sera remise à l'Éditeur et acceptée par celui-ci.

Ainsi fait en double et de bonne foi, à Tournai, le 8 juin 1964.

3.3.2. Contrat de Hermann pour *Les Pirates du Lokanga*, 1966.

Source : archives personnelles de Hermann, transmises à l'auteure.

CONTRAT

ENTRE :

Monsieur Hermann HUPPEN, domicilié 82 rue Monrose, Schaerbeek, ci-dessous dénommé LE DESSINATEUR.

ET

Les ÉDITIONS DU LOMBARD SPRL, 1 à 11 avenue Paul-Henri Spaak à Bruxelles 7, représentée par son Gérant-Directeur Général, Monsieur Raymond LEBLANC, ci-dessous dénommée L'ÉDITEUR.

IL A ÉTÉ CONVENU CE QUI SUIT

ART 1. Le Directeur cède à l'Éditeur l'exclusivité d'une série de dessins formant une histoire d'aventures illustrées, intitulée *Les Pirates de Lokanga (Bernard Prince)*. Ladite histoire sera composée de vingt-deux planches comprenant en moyenne un minimum de quatre bandes de trois dessins.

ART 2. Le dessinateur fournira ses planches coloriées, avec texte lettré dans les deux langues nationales. La traduction en toutes langues étrangères sera assurée par les soins de l'Éditeur.

ART 3. L'Éditeur s'engage à payer, pour la publication de cette histoire dans ses journaux *Tintin* et *Kuifje* (langues française et néerlandaise) la somme de 3 500 F par planche. Au cas où le scénario serait fourni par un tiers, il serait directement rétribué par le Dessinateur.

ART 4. Le Dessinateur fournira tous documents à la Rédaction de *Tintin* huit semaines avant la date de parution du Journal. Au cas où cette clause ne serait pas respectée, un dédommagement de 200 F par jour de retard serait dû par le Dessinateur.

ART 5. L'Éditeur se chargera d'éditer en album, l'histoire dont question ci-dessus, moyennant un droit de suite de :

— soit 6 % en cas d'édition brochée du type COLLECTION JEUNE EUROPE

— soit 10 % en cas d'édition cartonnée du type COLLECTION DU LOMBARD

sur le prix de vente au détail des exemplaires vendus en Belgique. Pour les exemplaires vendus à l'étranger, ce droit est fixé aux deux tiers du droit belge.

Si cinq années après la publication dans *Tintin* et *Kuifje* de la dernière planche de l'histoire, l'Éditeur n'avait pas édité l'album, le Dessinateur pourrait reprendre ses droits d'édition en album.

Par contre, dès que l'Éditeur a édité l'album, il conserve automatiquement les droits d'édition en toutes langues et pour tout pays, pour une durée de trente ans.

ART 6. L'Éditeur se chargera également, en exclusivité, de publier ou de diffuser dans la presse belge et étrangère, en tout ou en partie, l'histoire dont question ci-dessus, moyennant un droit de suite de 50 % en faveur du Dessinateur. Ce droit de 50 % s'entend sur les sommes nettes effectivement encaissées par l'Éditeur.

ART 7. En dehors des cas prévus aux arts. 5 et 6 ci-dessus, l'Éditeur disposera de l'exclusivité pour toute utilisation de l'histoire ci-dessus sous quelque forme que ce soit.

Les droits de reproduction ainsi obtenus seront répartis entre les deux parties, par moitié, comme prévu à l'Art 6 ci-dessus.

ART 8. Les droits de reproduction seront payables sur relevés de vente établis aux 30 juin et 15 décembre de chaque année.

ART 9. En cas de contestation, seuls les Tribunaux de Bruxelles seront compétents.

Fait et signé de bonne foi, en double exemplaire,
à Bruxelles, le 16 juin 1966.

3.3. Comptes-rendus des conférences hebdomadaire de *Tintin*

Philippe Capart nous a fait le don d'un ouvrage numérisé de près de deux-cents pages réunissant les comptes-rendus des conférences du journal *Tintin* de juillet 1952 à mai 1955, qui définissent la politique du journal. Cet ouvrage avait d'abord appartenu à Hergé, alors rédacteur en chef. À titre d'exemple, nous avons sélectionné quelques-uns de ces comptes-rendus.

Monsieur HERGE

CONFERENCE HEBDOMADAIRE DU MERCREDI 4 MARS 1953

Séance ouverte à 15 heures, par Mr HERGE

Secrétaire de séance Mr FERNEZ

Présents : MM. HERGE, EVANY, VAN MILLEGHEM, DEHAYE, FERNEZ.

Excusés : _____

N'oubliez jamais que :

OBJETS	Responsables	DECISIONS	Exécuté le
HISTOIRES COMPLETES EN 5 PAGES	LE CONSEIL	<p>A la suite de certains échos recueillis parmi nos lecteurs, il semble que la formule des histoires complètes tirées de films ne soit pas très heureuse. Nos jeunes amis se plaignent en effet de ce que ce qui paraît dans TINTIN n'est pas l'exacte reproduction de ce qu'ils voient sur l'écran (ce fut le cas notamment pour "Scaramouche"). Si nous publions encore des récits en images adaptés de films, il conviendrait de les faire paraître très longtemps avant que les bandes ne soient mises dans la circulation.</p> <p><u>"L'Anneau d'Athanase Ier"</u> : Cette histoire a suscité plusieurs remarques. Les dessins - surtout ceux des deux pages en noir - manquent de clarté, de lisibilité. Les différents plans n'y sont pas suffisamment marqués. Le scénario de l'histoire est un peu naïf et le rythme n'est pas le même dans tous ses épisodes. Telle quelle, cependant, elle témoigne d'un effort de rajeunissement incontestable.</p> <p>Parmi les sujets qui ont été retenus pour les histoires complètes à venir, citons "la vie du Père Damien", "la vie de Rubens", "la vie de Dunan" et "la vie de Charles Martel".</p> <p>Le Conseil a examiné deux projets d'histoires complètes établis par Fred Funcken; sujets : "Godefroid de Bouillon" et "Waterloo". Ces deux projets ont été acceptés.</p> <p>Mr Fernez a remis à Mr Hergé le scénario et le découpage d'un récit en images intitulé : "La Ière Ronde de François Daste".</p> <p style="text-align: right;">.../.</p>	

Monsieur HERGE

CONFERENCE HEBDOMADAIRE DU MARDI 9 JUIN 1953

Séance ouverte à 15 heures, par M^r HERGE

Présents: MM. HERGE, VAN MILLEGHEM, EVANY, DEHAYE et

Secrétaire de séance Mr FERNEZ

Excusés: FERNEZ

OBJETS	Responsables	DECISIONS
ILLUSTRATIONS "BENTO"	Mr CUVELIER	Mr HERGE soumet au Conseil les dessins exécutés par Paul CUVELIER pour les coupes 3 et 4 de "BENTO". Le Conseil se plaît à reconnaître les progrès réalisés par le dessinateur et la qualité de ses dernières illustrations.
HISTOIRES COMPLETES	MM. FERNEZ & EVANY	Mr EVANY soumet au Conseil le crayonné d'une histoire complète de RAYMOND REDING: "Mr LAPLUME EST FORMIDABLE". Il conviendrait de donner au héros de cette histoire un comparse, soit un jeune garçon, soit un animal familier, et de retravailler certains dessins. Le Conseil accepte le scénario de FUNCKEN: "LES NAUFRAGES DU LADY SHORE". Il accepte également, sous certaines réserves, le scénario de BORNERT: "LE NAUFRAGE VOLONTAIRE", à charge pour Mr FERNEZ de corriger certaines négligences de style et de préciser certains points qui, dans les légendes, sont particulièrement obscurs. Le synopsis "LES DEMONS DU CAMERON" de FUNCKEN est refusé. Mr FERNEZ remet à Mr HERGE la troisième mouture du "COURRIER DE LYON".
EXAMEN DU N° 23	LE CONSEIL	Bon numéro dans l'ensemble. Le coloriage réalisé par FUNCKEN pour son histoire complète "L'HEROIQUE DEFENCE DE PE T'HANG" n'est pas particulièrement réussi: les couleurs manquent de nuances et frisent parfois la vulgarité. Excellente présentation de la page 6 réservée aux voitures automobiles. Les 5 premières pages de ce numéro seront réservées à l'histoire complète de FUNCKEN: "CASAQUE VERTE, TOUQUE CERISE". En page 6, la fin de la chronique du bricolage: "PHOTOGRAPHES A VOS APPAREILS", avec le "SAC A MALICE" et une publicité "VROUM" (1/4 p.)
SOMMAIRE DU N° 28	MM. FERNEZ & VAN MILLEGHEM	

CONSEIL DE REDACTION

Mr. HERGE

CONFERENCE HEBDOMADAIRE DU 1^{er} février 1955Séance ouverte à 15 heures, par M^r. HERGE

Présents: MM. HERGE, FERNEZ, VAN MILLEGHEM, EVANY

Secrétaire de séance Mr. FERNEZ

Excusés: -

	DECISIONS
<u>CONTES ET HISTOIRES COMPLETES</u>	Mr. HERGE approuve l'histoire complète dessinée par René FOLLET: "Sus aux V1". Mr. FERNEZ remet à Mr. HERGE, pour lecture, un scénario d'Yves DUVAL intitulé "Les frères de la Côte". Mr. FERNEZ lit aux membres du Conseil un conte de John FLANDERS intitulé provisoirement "Le puits de l'imbécile" qui est accepté. D'autre part, "La Baraka" et "Satan ne plaisante jamais", deux contes d'Yves DUVAL, vont être transmis à Mr. GOUJON pour avis.
<u>EXAMEN DU N° 5</u>	Bon n° dans l'ensemble. Une remarque, cependant: la couverture est franchement médiocre et les dessins de l'histoire complète "L'appel du désert" témoignent, çà et là, d'une réelle négligence. La remarque a été faite à Mr. FUNCKEN.
<u>SOMMAIRE DU N° 10</u>	p. 1,2,3,4,5: histoire complète: "Sus aux V1" (FOLLET); p. 6: Entre Nous; p. 7: Monte-Cristo; p. 8: Chlorophylle; p. 9: Le Secret de l'Homme en Noir; p. 10/11: variété: Les Balles; p. 12: Sac à Malices + bande Victoria; p. 13: Pom et Teddy; p. 14/15: conte: Le Passager du Conquistador + timbre TINTIN + Son Altesse Riri; p. 16: Le Triangle Bleu; p. 17: Les Martiens sont là; p. 18 /19: Tintin-Mondial + El Mocco; p. 20: L'affaire Tournesol
<u>DIVERS</u>	Mr. FERNEZ remet à Mr. HERGE, pour examen, une série de planches dessinées "Dusty Calvert" présentées par Opera Mundi. Mr. VAN MILLEGHEM propose de publier prochainement dans "TINTIN" un petit jeu-concours: "Quel est le lecteur de "TINTIN" le plus éloigné à vol d'oiseau de Bruxelles? Qu'il nous écrive pour se faire connaître!". Ce petit jeu viserait un but publicitaire: il prouverait que "TINTIN" est lu dans les meilleurs coins les plus reculés du monde.

3.4. Procès

Source : archives personnelles de Pierre Le Goff, transmises à l'auteure.

3.4.1. Procès de Latappy

Cour d'Appel de Paris, Audience publique de la 18^e Chambre du 19 décembre 1962, appel n° 282/62

La cour, saisie de l'appel n° 282/62 dans la cause :

Entre : Société à responsabilité limitée « les publications enfantines », dont le siège social est 5 rue Palatine, à Paris 6^e ; Appelante, ayant pour conseil Me Callard, avocat.

Et : 1) Monsieur le Directeur de la Caisse Primaire Centrale de Sécurité sociale dont le siège est 69 bis rue de Dunkerque, Paris 9^e

2) Monsieur Latappy, demeurant 31 boulevard Péreire, à Paris 17^e; intimé, non comparant, contradictoire ;

La caisse primaire de sécurité sociale étant représentée par Monsieur Barillot, en vertu d'un pouvoir spécial en date du 5 décembre 1962.

Après avoir entendu à l'audience publique du 5 décembre 1962, en la lecture de son rapport Monsieur le conseiller Scwob, en sa plaidoirie Me Callard avocat de la SARL « les publications enfantines », Monsieur Barillot, en ses explications, au nom de la Caisse primaire centrale de sécurité sociale ; en ses observations orales Monsieur Bordeloup, au nom de Monsieur le Directeur régional de la sécurité sociale de la région parisienne (en vertu d'un pouvoir général) ; ensemble en ses conclusions le ministère public, et vu toutes les pièces du dossier, la cause mise en délibéré et renvoyée à l'audience publique de ce jour pour en prononcer l'arrêt, et après en avoir délibéré conformément à la loi ;

Statuant su l'appel régulièrement interjeté le 22 mars 1962 par la société « les publications enfantines », d'une décision de la commission de première instance de la sécurité sociale de Paris (6^e section), en date du 10 février 1962, qui a jugé que le sieur Latappy devait être assujetti au régime général de la sécurité sociale, en chef de son activité de dessinateur pigiste ;

Considérant qu'il résulte des faits et documents de la cause que l'intéressé travaille pour l'appelante en la qualité sus-mentionnée depuis l'année 1953, que chaque mois, à date fixe, il doit remettre à celle-ci, pour être publiée dans la revue « terre des jeunes » une bande dessinée, qui comporte onze illustrations se rapportant à un texte qui lui est fourni ; que d'une façon plus irrégulière il exécute également pour la même maison une double page illustrée sur un thème donné, destinée à paraître dans une autre publication ; qu'il est payé régulièrement à la fin de chaque mois et reçoit de 300 à 600 nouveaux francs ; que travaillant dans les mêmes conditions pour d'autres entreprises, cette somme représente environ un cinquième de ses gains totaux ; que Latappy n'exerce pas d'autre activité que celle de dessinateur-pigiste ; qu'il est titulaire à ce chef de la carte professionnelle de journaliste ;

Considérant que l'appelante, qui ne conteste pas le fait que Latappy exerce la profession de journaliste, telle qu'elle est définie par l'article 29b du Livre 1^{er} du Code du Travail,

refuse toutefois d'admettre qu'il ait à son égard la qualité de salarié, au motif que n'étant pas lié à elle par un contrat de louage de services, il ne pourrait pas de ce chef bénéficier d'un préavis ou obtenir une indemnité de licenciement, les articles 29c et 29d du même texte réservant ces avantages aux personnes ayant conclu un tel contrat ; que la société prétend en déduire que l'intéressé ne saurait pour le même motif être non plus affilié à la sécurité sociale ;

Mais considérant qu'il résulte de la définition générale donnée par l'article 241 du code de sécurité sociale, que la notion de salariat doit être distinguée dans ce domaine de celle de contrat de louage de services ; que la qualité de salarié, au sens des législations de sécurité sociale, requiert seulement un lien contractuel, quelles qu'en seraient la forme et la nature, créant entre le travailleur et celui pour le compte duquel il travaille un rapport de dépendance qui leur en donne respectivement les qualités d'employé et d'employeur, que telle est bien la nature du rapport existant entre la société « les publications enfantines » et Latappy ; que ce dernier fournit un travail égulier à échéances fixes ; qu'il est limité quant aux choix des sujets et à la manière de les traiter ; qu'il reçoit une rémunération payée chaque mois à la même date, et dont le minimum est déterminée de manière immuable qu'ainsi il doit être considéré comme ayant à l'égard de la société la qualité d'un employé et doit être de ce fait assujetti à la sécurité sociale ; qu'il échet, dans ces conditions, de confirmer la décision des premiers juges ;

Par ces motifs : Dit la société « les publications enfantines » recevable, mais mal fondée en son appel l'en déboute ; confirme la décision entreprise ; dispense l'appelante, bien que succombant en son appel du paiement du droit institué par l'article 57 du décret du 22 décembre 1958 ; dit que conformément aux articles 53 et 54 du décret du 22 décembre 1958, non modifié par celui du 27 février 1959, le délai de forclusion pour former pourvoi en cassation contre la présente décision est de deux mois à compter du jour de la réception de la notification ;

Fait et prononcé à l'audience publique de la dix-huitième chambre de la Cour d'Appel de Paris (statuant en tant que chambre sociale), du mercredi dix-neuf décembre mil neuf cent soixante-deux, où étaient présents et siégeaient, en présence de M. Fortier, Substitut, Monsieur Minjoz conseiller faisant fonctions de Président, en l'absence et par empêchement des présidents de cette chambre et de tous autres, assistés de Messieurs Schwob et Gallot, conseillers et de Maître Decool, Greffier, lequel a signé la minute avec Monsieur le Président.

Cour de cassation, chambre civile 2, Audience publique du jeudi 25 novembre 1965

Sur le moyen unique : attendu qu'il est fait grief à l'arrêt confirmatif attaqué d'avoir admis que Latappy, dessinateur-pigiste, devait être affilié au régime général de la sécurité sociale, alors que des constatations mêmes de la décision, il ne résulterait pas que celui-ci serait dans un rapport de dépendance avec la société à laquelle il livre ses dessins ;

Mais attendu que l'arrêt relève que, chaque mois, à date fixe, Latappy doit remettre à la société les publications enfantines une bande dessinée comportant un nombre d'illustrations détermine se rapportant à un texte qui lui est remis ;

Qu'il est limité dans le choix des sujets et la manière de les traiter ;

Qu'il reçoit une rémunération payée mensuellement à échéance convenue, avec un minimum garanti ;

Attendu que, de l'ensemble de ces énonciations et constatations, la cour d'appel a pu, sans encourir les reproches du pourvoi, déduire l'existence d'un lien de subordination d'employé à employeur de nature à justifier l'affiliation de Latappy à la sécurité sociale, par application de l'article 241 du code de la sécurité sociale ;

D'où il suit que le moyen n'est pas fondé ;

Par ces motifs : rejette le pourvoi formé contre l'arrêt rendu le 19 décembre 1962, par la cour d'appel de paris. N° 63 - 10 233 sarl les publications enfantines c/ directeur de la caisse primaire centrale de sécurité sociale de la région parisienne et autre. Président : M. Drouillat - Rapporteur : M. Fiatte - Avocat général : M Albaut - avocats : MM Galland et Desache. À rapprocher : 18 décembre 1963, bull 1963, iv, n° 904, p 745 ; 12 février 1964, bull 1964, iv, n° 126, p 100 ; 30 octobre 1964, bull 1964, ii, n° 670, p 491.

3.4.2. Procès de Raymond Poïvet

Cour d'Appel de Paris, Audience publique de la 18^e Chambre du 5 mai 1965, appel n° 796/62

La cour, saisie de l'appel n° 282/62 dans la cause :

Entre : La Caisse Primaire Centrale de Sécurité sociale de la région parisienne ont le siège est 69 bis rue de Dunkerque, Paris 9^e ; Appelante, représentée par Mme Montaron (en vertu d'un pouvoir en date du 24 mars 1965)

Et : La Société Anonyme Dargaud Éditeur, dont le siège est au Flessis Robinson (Seine), 15, rue Thomas Albert ; intimée, représentée par Me Cellard Avocat à la Cour.

Et : Monsieur R. Poïvet, demeurant à Paris, 19^e, 7 rue des Mignottes ; mis en cause, non comparant.

Après avoir entendu à l'audience publique du 24 mars 1965 Monsieur le Conseiller Gallot en son rapport, puis en continuation à l'audience publique du 7 avril 1965 Mme Montaron en ses explications pour la Caisse Primaire et Me Cellard en sa plaidoirie pour la Société Dargaud, puis M. Mode représentant M. le Directeur Régional de la Sécurité sociale (en vertu d'un pouvoir général), en ses explications orales, ensemble le Ministère public en ses réquisitions, la cause mise en délibéré pour l'arrêt peut être rendu ce jour, et ce aujourd'hui, en audience publique, et après en avoir délibéré conformément à la loi :

Statuant au vu :

1^{er} - de son arrêt du 1^{er} juillet 1964, lequel sur l'appel interjeté par la Caisse primaire centrale de sécurité sociale de la région parisienne, d'une décision de la Commission de première instance du contentieux de la sécurité sociale de Paris (n° 91.362 5^e section), en date du 11 juillet 1962, a confirmé cette décision en ce qui concerne le non assujettissement en raison de leurs activités de pigistes, au profit de la société Dargaud Éditeur, des sieurs Brient, Chardant, Cheval, la damme Perreux, les demoiselles Taillefer et Vidal, la dame Montsarrat, a dit également n'y avoir lieu à assujettissement du sieur Lange, mais prononçant la disjonction en ce qui concerne le sieur Poïvet, a ordonné un complément d'instruction confié à M. le Directeur régional de la Sécurité sociale, ou à tout inspecteur par lui délégué aux fins de vérifier les gains du sieur Poïvet pour ses travaux de pigistes accomplis pour le compte de la société Dargaud en 1959 et 1960, et de recueillir tous éléments de fait sur les conditions de dépendance dans lesquels ces travaux ont pu être accomplis pour les années 1956, 1957, 1958, 1959 et 1960.

2^o - du rapport de l'inspecteur délégué en date du 5 février 1965 ;

Considérant que le sieur Poïvet ne comparaît pas et ne s'est pas fait représenter ; qu'il a été régulièrement convoqué pour l'audience du 24 mars 1965 par lettre recommandée à lui délivrée le 28 janvier 1965 ; qu'il échet de statuer contradictoirement à son égard, comme à l'égard des autres parties ;

Considérant qu'au vu du rapport de l'inspecteur délégué, la caisse primaire appelante précise qu'elle limite son recours aux périodes d'activité du sieur Poïvet au profit de la société Dargaud telles qu'elles résultent du rapport, c'est-à-dire aux années 1955, 1956 et 1961 ; qu'elle fait valoir que pendant cette période la collaboration apportée par le

susnommé à la Société d'Édition sus-visée en tant que dessinateur de presse, a été régulière ; qu'il a tiré de ses seuls travaux de dessinateur de presse les ressources suffisantes à son existence, qu'enfin un lien de subordination existait entre la Société instituée et le sus-nommé ; qu'elle demande en conséquence à la Cour d'infirmier la décision des premiers juges lesquels s'étaient prononcés en faveur du non assujettissement du sieur Poïvet et de dire et de juger que ce dernier doit être assujetti au régime général de la Sécurité sociale du chef de son activité au profit de la Société Dargaud au cours des années 1955, 1956 et 1961, de réserver les droits de la Caisse en ce qui concerne l'application de l'article 241 à l'activité exercée par le sieur Poïvet au profit de la SARL « Le centre d'information de la jeunesse », activité qui suivant le rapport sus-visé en 1958, 1959 et 1960, et non au profit de la société Dargaud ainsi qu'il était jusqu'alors allégué ;

Considérant que le présent litige est limité à une contestation par la Société Dargaud d'une décision de la Commission de Recours Gracieux du 6 novembre 1961, saisie elle-même du recours exercé par la Société Dargaud contre une décision de la Caisse primaire notifiée le 21 octobre 1960, que cette contestation ne saurait donc s'étendre à l'année 1961, non comprise dans la décision de la Caisse primaire ; qu'ainsi que le précise l'auteur du rapport, l'activité du sieur Poïvet en 1961 n'a été considérée par lui qu'à titre d'information ;

Considérant ainsi que le litige se trouve limité à l'activité exercée par le sieur Poïvet au cours des années 1955 et 1956, alors qu'il illustrait des nouvelles paraissant dans la revue « À Tout Cœur » éditée par la Société Dargaud ;

Considérant qu'il n'est pas contesté qu'au cours de ces deux années le sieur Poïvet dessinateur pigiste, a touché pour ses dessins des sommes importantes s'élevant respectivement à 4 100 F en 1955, à 7 900 F en 1956 ; qu'il avait pour occupation régulière et constante l'exercice du métier de dessinateur pigiste ; qu'il n'est pas contesté qu'il était titulaire de la carte de journaliste et tirait de cette activité exercée tant pour le compte de la Société Dargaud que pour d'autres maisons d'édition la totalité de ses ressources ;

Considérant que la Société Dargaud se borne à contester qu'il existait un lien de subordination d'employeur à employé entre Poïvet la société intimée ;

Mais considérant qu'il ressort du rapport d'enquête qu'en 1955 et 1956, M. Poïvet illustrait des nouvelles qui paraissaient chaque semaine dans la revue « À Tout Cœur », que le texte de la nouvelle lui était adressé par la Société ; que son dessin devait s'inspirer du texte qu'il devait figurer dans un cadre très précis dont les dimensions, le genre, l'illustration en couleur ou en noir en trait ou simili, lui étaient prescrits par la Société ;

Que l'ouvrage devait être remis chaque semaine à une date fixée par la lettre d'envoi, l'heure exacte étant précisée ;

Considérant que la réglementation très étroite dans laquelle se trouvait ainsi comprise l'activité du sieur Poïvet permet à la Cour de constater que ce dernier exerçait son activité dans un lien de subordination ;

Qu'il échet d'infirmier la décision entreprise en ce qui concerne le sieur Poïvet et faisant droit à l'appel de la Caisse primaire, de dire et de juger que le sus-nommé doit être

assujetti au régime général de la Sécurité sociale pour son activité au profit de la Société Dargaud pour les années 1955 et 1956 et de réserver les droits de la Caisse primaire tant pour son activité au profit de la même société en 1960 que pour celle au profit de la SARL « Le centre d'information de la jeunesse » ;

Par ces motifs :

Déclare la Caisse primaire centrale de sécurité sociale de la région parisienne recevable et bien fondée en son appel ; y faisant droit

4° – Infirme la décision des premiers jugements en ce qui concerne le sieur Poïvet et statuant à nouveau

Dit et juge que le sieur Poïvet doit être assujetti au régime général de la Sécurité sociale pour son activité au profit de la Société Dargaud en 1955 et 1956 ;

Réserve les droits de la Caisse primaire sur l'application de l'article 241 tant en ce qui concerne l'activité exercée par le sieur Poïvet au profit de la Société anonyme Dargaud Éditeurs en 1961 que pour son activité au profit de la Société « Le centre d'information de la jeunesse » ;

Déboute les parties de toutes autres demandes, fins et conclusions plus amples ou contraires ;

Dit que conformément aux articles 53 et 54 du décret du 22 décembre 1958, modifié par celui du 27 février 1959, le délai de forclusion pour former pourvoi en cassation contre la présente décision est de deux mois à compter du jour de la réception de la notification ;

Fait et prononcé à l'audience publique de la dix-huitième chambre de la Cour d'Appel de Paris (statuant en tant que chambre sociale), du mercredi cinq mai mil neuf cent soixante-cinq, où étaient présents et siégeaient, en présence de M. Quest, Substitut, Monsieur Minjoz Conseiller le plus ancien des magistrats présents, faisant fonction de Président en l'absence et par empêchement de Messieurs les Présidents de cette chambre et de tous autres de la Cour, assistés de Messieurs Schwob et Gallot, Conseillers, tenant la plume Maître Morvan, Greffier.

3.4.3. Procès de Francis Josse

Cour d'Appel de Paris, Audience publique de la 22^e Chambre du 18 octobre 1966, appel n° 59

La cour saisie par application de l'article 169 du Code de procédure civile du Contredit n° 66 de 1966 formé le 3 février 1966 à l'encontre du jugement rendu le 31 janvier 1966 par le Conseil des Prud'hommes de la Seine – section du Commerce – décision par laquelle cette juridiction s'est déclarée compétente dans une instance d'...

Entre : la Société Opera Mundi ayant son siège social à Paris, 100 avenue Raymond Poincaré agissant poursuites et diligences de son Président directeur général et de ses administrateurs domiciliés audit siège, demanderesse au contredit, d'une part,

Et : Monsieur François Josse, dessinateur, journaliste, demeurant à Soulaire par Jouy (Bure et Loir), défendeur au contredit, d'autre part.

Après avoir entendu à l'audience publique de cette chambre sociale du 4 octobre 1966 en leurs plaidoiries et conclusions écrites respectives, Ader avocat de la Société Opéra Mundi, Gaudel Gruyer, avocat de Josse. La cause dûment appelée à ladite audience publique à la suite des lettres adressées par le Greffe pour l'audience des avocats de la cause. Ensemble en ses conclusions le Ministère public, la cause mise en délibéré et renvoyée à l'audience publique de ce jour pour prononcer arrêt et après en avoir délibéré conformément à la loi.

Statuant sur le contredit régulièrement formé par la Société à R.L. Opera Mundi presse, à l'encontre du jugement rendu contradictoirement le 31 janvier 1966 par lequel le Conseil des Prud'hommes du département de la Seine, section du Commerce, s'est déclaré compétent pour connaître du litige opposant le sieur Josse, journaliste, à ladite société.

Considérant que le sieur Josse, a saisi la juridiction prud'homale d'une demande en paiement de diverses sommes pour congés, treizième mois, préavis et indemnité de licenciement, et en remise du certificat, demande qui suppose démontré avant toute autre chose, pour pouvoir aboutir au fond, le cas échéant, que ledit sieur Josse, dessinateur, était au service de la société un travailleur salarié ainsi qu'il prétend, relevant par conséquent de ladite juridiction et non indépendant, comme l'affirme la Société en revendiquant la compétence du Tribunal de commerce de la Seine ou du Tribunal de Grande Instance de la Seine.

Considérant qu'il résulte des documents produits et des explications des parties que le sieur Josse a été lié à la société de 1948 à 1953, par une série de contrats écrits, correspondant chacun à une commande de bandes dessinées illustrant des découpages de romans tels *Le Comte de Monte Cristo*, *Joseph Balsamo*, *Réseau Mystère*, *Les Trois Mousquetaires*, *Notre Dame de Paris*, etc ; que les mêmes clauses se retrouvent pour la plupart, encore que sous des formes plus ou moins développées, dans chacun de ces contrats, où l'on voit le sieur Josse traiter avec la société de la livraison chaque semaine d'un certain nombre de dessins contre une rémunération fixe également hebdomadaire ; qu'il n'est d'ailleurs pas contesté que, pour l'essentiel, les clauses non reproduites dans certains desdits contrats, telle la défense de fournir à d'autres maisons des dessins sur le même sujet, ou la reconduction tacite des conventions sauf préavis, ont toujours été tenues pour implicitement conservées et qu'après 1953, l'ensemble des conditions de

travail ainsi délimité, s'est perpétué sans autre écrit fondamental jusqu'à la rupture en 1962 ; que le sieur Josse était inscrit à la sécurité sociale mais déclaré au fisc comme recevant des honoraires en tant que pigiste.

Considérant que la société expose au soutien de son contredit qu'elle puise sa conviction de ce que le sieur Josse était à son service un travailleur indépendant, dans la comparaison de sa situation avec divers précédents, comparaison d'où il appert à ses dires, que ne peut prétendre à la qualité de salarié le dessinateur à qui, notamment, est laissée la liberté de concevoir comme il le veut ses personnages ; que dans le cadre de ce commentaire détaillé de la jurisprudence en la matière, la Société veut pour prendre en l'espèce, du bien fondé de sa thèse ; a) que le sieur Josse dessinait comme il le voulait l'illustration des scénarios qui lui était remise ; b) qu'il se présentait à sa guise aux bureaux de la société et que la régularité de ses visites ne correspondait qu'à la périodicité convenue du paiement forfaitaire hebdomadaire de ses honoraires, si bien que lorsqu'en cours d'instance, il a été question de licenciement, personne n'a pu indiquer ni le jour précis où l'emploi avait commencé, ni celui où il avait fini ; c) que la défense de fournir à d'autres journaux des dessins sur le même sujet n'était pas une clause d'exclusivité à proprement parler, et qu'en fait le sieur Josse a travaillé pour d'autres entreprises (ce qui amène la société à indiquer que pour ces autres occupations, d'une part, la Sécurité sociale n'a pas voulu le reconnaître pour salarié, et, d'autre part, que s'il l'avait été, le fait de ne pas avoir informé au préalable l'employeur de l'exécution desdits travaux aurait été une violation de la convention collective) ; d) que l'emploi dans un contrat du mot préavis n'est pas à lui seul caractéristique d'une occupation salariée, les contrats des travailleurs indépendants pouvant tout aussi bien comporter un délai de prévenance ; e) que le risque professionnel était partagé, puisque le sieur Josse participait, par la faculté qui lui était laissée de signer les dessins, aux avantages et aux inconvénients de la diffusion de son travail à un public multiple ; f) qu'il avait été déclaré à la Sécurité sociale en fonction des instructions du ministre du travail des 28 juillet 1950 et 12 février 1955, admettant au bénéfice de cette institution les journalistes aussi bien non salariés que salariés, et que l'administration des impôts, sur lettre de la société du 21 décembre 1955, l'informant que le sieur Josse percevait des honoraires en tant que pigiste, n'avait jamais soulevé d'objection.

Considérant que le sieur Josse retient à l'appui de sa propre thèse : a) que la volonté des parties était d'établir entre elles une collaboration continue, d'où le caractère purement indicatif des périodes en général de trois mois figurant sur les contrats écrits, lesquels, par tacite reconduction, ont fréquemment produit effet pendant plusieurs années, devenant ainsi une succession ininterrompue de contrats à durée indéterminée incompatibles avec la nature même du louage d'industrie qui implique la fourniture d'une prestation précise ; b) que l'employeur a toujours demandé à Monsieur Josse l'exécution de travaux en nombre suffisant pour lui assurer des revenus stables contre une exclusivité reconnue dans une lettre de la Société du 8 juillet 1955, d'où l'inutilité de convenir d'un minimum garanti, encore qu'il soit arrivé que la Société ait indiqué en certaines occasions qu'elle était disposée à compenser au moins en partie par une prime, le manque à gagner pouvant résulter pour le sieur Josse de l'arrêt imprévu d'une série dessinée, jusqu'à ce qu'une nouvelle lui soit confiée ; c) que le contrôle de son travail

était sévère et qu'il en résultait une subordination caractérisant les rapports entre employeurs et salariés ; d) que l'affiliation du sieur Josse à la Sécurité sociale remontant à 1953, la Société ne pouvait utilement prétendre qu'elle avait agi dans le cadre de l'arrêté du ministre du travail de 1955 ; e) que la Société veut profiter de ce qu'étant tombé gravement malade et ayant dû réduire ses activités, il avait été contraint, recevant d'elle des commandes insuffisantes de travail, de chercher d'autres employeurs, pour nier une exclusivité antérieure certaines, prouvée notamment par le fait qu'ayant été contacté à une certaine date par une autre maison, il avait fait bénéficier la Société de l'offre.

Considérant qu'en raison de l'étendue de la période pendant laquelle le sieur Josse s'est vu confier du travail par la Société, savoir environ quinze ans, un nombre important d'écrits a été échangé, dont les termes se sont parfois avérés contradictoires au cours du présent procès, tout au moins sur certains points, qu'il échet en conséquence de rechercher parmi les éléments d'appréciation soumis par les parties, ceux qui se trouvent le moins affectés par les considérations dissonnantes desdits écrits et présentant par conséquent par leur stabilité et leur permanence un caractère déterminant quant à la question de la compétence posée.

Considérant que dans cette optique, trois éléments retiennent l'attention, savoir le premier (essentiel) la subordination et les deux autres (d'importance complémentaire) le mode de rémunération et l'affiliation à la Sécurité sociale.

Considérant en ce qui concerne la subordination, que la société a toujours exigé du sieur Josse la remise de son travail à date fixe (chaque semaine) ; que les dessins étaient réalisés d'après des textes découpés fournis par la société ; textes extrêmement précis quant aux situations à illustrer qui enlèvent au sieur Josse toute liberté de conception ; que le droit de contrôle réservé à la société par les contrats consistait non dans la faculté de refuser globalement le travail, laissant le sieur Josse libre de recommencer à sa guise, quitte à essayer le cas échéant un nouveau refus, mais bien par le droit de l'employeur de demander « chaque fois qu'il le jugera utile, tout changement ou transformation de telle ou telle planche ou dessin » sans modification de la rémunération ; qu'ainsi non seulement le sieur Josse n'était pas libre de concevoir des séries de dessin suivant son inspiration, sur un thème choisi par lui, mais encore pouvait se voir imposer jusqu'à la retouche d'un détail d'un dessin déterminé en fonction de ce qu'en pensait l'employeur.

Considérant en ce qui concerne la rémunération que celle-ci qui constituait l'essentiel, sinon la totalité des revenus du sieur Josse, a toujours été versée chaque semaine avec régularité et fixité, pour des travaux s'étendant chacun sur des périodes bien plus importantes que les contrats ayant jalonné l'emploi tout au moins jusqu'en 1953 (plus de deux ans et demi pour *Les Jumeaux de Nevers*), d'où une présomption sérieuse que les parties se tenaient pour liées par une convention continue, présomption renforcée à l'occasion par l'indication de la nécessité d'un préavis en cas de rupture.

Considérant quant à l'immatriculation du sieur Josse à la Sécurité sociale, que celle-ci effectuée en 1953, n'a pu l'être évidemment en vertu des instructions ministérielles de 1955, de deux années postérieures, étant observé que les instructions de 1950 sur les pigistes sont formellement contraires à ce que la Société prétend en déduire ; qu'il en résulte une nouvelle présomption complémentaire en faveur de la reconnaissance au sieur Josse de la qualité de salarié, ladite immatriculation ayant eu lieu à une époque où il

fallait nécessairement que le sieur Josse soit présenté par l'employeur à la Sécurité sociale comme étant un salarié pour pouvoir en bénéficier.

Par ces motifs, reçoit la société à responsabilité limitée Opera Mundi en son contredit.

Constata que le sieur Josse était lié à ladite Société par un contrat de travail.

Confirme le jugement entrepris, par lequel le Conseil des Prud'hommes du département de la Seine, section du commerce, s'est déclaré compétent.

Rejette toutes autres prétentions des parties plus amples ou contraires.

Condamne la Société à 500 F d'amende, en application des dispositions de l'article 169 du Code de procédure civile.

La condamne également aux entiers dépens du contredit, liquidé à ce jour à la somme de 42,88 F en ce non compris le coût de l'enregistrement et de la notification du présent arrêt ainsi que du droit de timbre qu'il échet.

Fait et prononcé à l'audience publique de la vingt-deuxième chambre de la Cour d'Appel de Paris, en date du mardi 18 octobre 1966 où étaient présents et siégeaient, en présence de Monsieur Brey, avocat général Monsieur Reymal, Président, Messieurs Loisel et Bioux Conseillers, assistés de Me Pardieu, Greffier.

Cour de Cassation, Chambre sociale, audience publique du mercredi 22 octobre 1969

La Cour de Cassation, Chambre sociale, a rendu l'arrêt suivant :

Sur la requête présentée par la Société Aventures et Voyages, SARL, dont le siège social est à Paris xx^e, 26-28 rue d'Aboukir, en cassation d'un arrêt rendu le 31 janvier 1968 par la cour d'Appel de Paris au profit du sieur Francis Josse, demeurant à Soulaire-Maintenon (Eure-et-Loir), défenseur à la cassation.

En présence :

1° / de la Caisse Primaire Centrale d'Assurance Maladie de la Région Parisienne, 69 bis rue de Dunkerque, Paris 9^e.

2° / de la Caisse Primaire de Sécurité sociale de l'Eure et Loir, 11, place de la République à Chartres,

3° / du Directeur régional de la Sécurité sociale de Paris, 11, avenue Lowendal, 7^e.

La demanderesse invoque à l'appui de son pourvoi le moyen unique de cassation suivant : Violation des articles 242 du Code de la Sécurité Sociale, 33 et suivants et notamment 33 à 39 q du Livre 1^{er} du Code du Travail, du décret du 4 janvier 1964, des dispositions de la loi du 11 mars 1957 et notamment de ses articles 26 à 30, et de l'article 7 de la loi du 20 avril 1810, pour défaut, insuffisance, contradiction et non pertinence de motifs, défaut de réponse à conclusions, manque de base légale, en ce que l'arrêt attaqué a décidé qu'un dessinateur travaillant à domicile devait être affilié au régime général de la Sécurité Sociale, au motif que, peu importait qu'il exerçât une activité intellectuelle, que la nature de son travail excluait tout caractère de création spontanée, aucun champ n'étant laissé à sa fantaisie, qu'il recevait une rémunération forfaitaire et n'avait aucune clientèle personnelle et que de ses circonstances il résultait qu'il remplissait bien les conditions posées par l'article 242 du code de la Sécurité Sociale et par les textes visés par cet article, alors que, d'une part, un artiste dessinateur travailleur indépendant ne saurait être assimilé à un travail à domicile au sens des articles 33 et suivants du Code du Travail

dans la mesure où il est l'auteur d'une création libre, spontanée et artistique, qu'il ne reçoit pas les fournitures nécessaires à l'exécution des commandes, qu'il reçoit des honoraires librement fixés en fonction de la qualité de l'œuvre accomplie en toute liberté, sans obligation de rendement ou de durée de son travail et sans dépendance économique ou juridique vis-à-vis de la société dont il est le libre collaborateur, alors que, d'autre part, c'est par une dénaturation manifeste des écritures et des circonstances de la cause que l'arrêt retenait que le dessinateur n'avait pas de clientèle personnelle alors que tel n'était justement pas le cas, puisqu'il collaborait par ailleurs, avec d'autres revues ou journaux, alors que la demanderesse au pourvoi avait soutenu dans des moyens auxquels il n'a pas été répondu, que le dessinateur conservait la propriété artistique de son œuvre d'où il résultait qu'il ne pouvait en aucune façon être assimilé à un travailleur à domicile devant, comme tel, être assujéti à la Sécurité sociale, en application de l'article 242 du Code de la Sécurité Sociale ;

Sur quoi, la Cour, en l'audience publique de ce jour, sur le rapport de M. le Conseiller Lecat, les observations de Me Praden, Avocat de la Société Aventures et Voyages, Me Labbé, avocat du sieur Josse, de Me Desaché, Avocat de la Caisse Primaire d'Assurance Maladie de la région parisienne et de la Caisse Primaire de Sécurité sociale d'Eure et Loir ; les conclusions de M. Mellotée, Avocat Général, et après en avoir immédiatement délibéré conformément à la loi,

Sur le moyen unique :

Attendu que Josse, dessinateur travaillant a domicile, ayant exécuté pour le compte de la Société Aventures et Voyages, des planches de dessins et de lettres destinées a l'illustration des albums publiés par cette maison, le pourvoi fait grief a l'arrêt attaqué d'avoir décidé que pour la période du 15 juin 1961 au 31 juillet 1963, il devait être assujéti au régime général de la Sécurité sociale, aux motifs que peu importait qu'il exerçât une activité intellectuelle, que la nature de son travail excluait tout caractère de création spontanée, aucun champ n'étant laisse a sa fantaisie, qu'il recevait une rémunération forfaitaire et n'avait aucune clientèle personnelle et que de ces circonstances, il résultait qu'il remplissait bien les conditions posées par l'article 242 du code de la sécurité sociale et par les textes visés par cet article, alors, d'une part, que dans des conclusions restées sans réponse, il avait été exposé que le travail visé par l'article 33 du chapitre 1er du titre III du livre 1er du code du travail, correspondant a une étape de transformation matérielle de la matière confiée par le donneur d'ouvrage, que par ailleurs, les articles 33g, 33h et 33j précisaient que des arrêtés ministériels et préfectoraux établiraient des temps d'exécution et des salaires minima des travailleurs a domicile, qu'aucune des conditions énoncées par les articles 33 et suivants n'étaient remplies en l'espèce, l'activité de Josse qui consistait à dessiner des planches ne correspondant pas a une transformation de matières premières et aucune mesure de protection des temps d'exécution et des salaires minima n'ayant fait l'objet pour les dessinateurs d'arrêtés ministériels ou préfectoraux ;

Alors, d'autre part, qu'un artiste dessinateur, travailleur indépendant, ne saurait être assimilé a un travailleur a domicile au sens des articles 33 et suivants du code du travail susvisé, dans la mesure ou il est l'auteur d'une création libre, spontanée et artistique, ou il ne reçoit pas les fournitures nécessaires a l'exécution des commandes et ou il perçoit

des honoraires librement fixes en fonction de la qualité de l'œuvre accomplie en toute liberté, sans obligation de rendement ou de durée de travail et sans dépendance économique ou juridique vis-a-vis de la société dont il est le collaborateur, alors encore que c'est par une dénaturation manifeste des écritures et des circonstances de la cause, que l'arrêt retient que le dessinateur n'avait pas de clientèle personnelle, alors que tel n'est pas justement le cas puisqu'il collaborait par ailleurs avec d'autres revues ou journaux, alors enfin, que la société avait soutenu dans des moyens auxquels il n'a pas été répondu, que le dessinateur conservait la propriété artistique de son œuvre d'où il résultait qu'il ne pouvait en aucune façon être assimilé à un travailleur à domicile, devant comme tel être assujéti à la sécurité sociale en application de l'article 242 du code de la sécurité sociale ;

Mais attendu que les juges du fond ont relevé que Josse se trouvait étroitement limité, dans les modalités de sa tâche de dessinateur à domicile, par les instructions figurant dans les scénarios et par le texte même des légendes et des dialogues qu'il devait traduire en images, de telle sorte qu'aucun champ n'était laissé à sa fantaisie ;

Qu'il était tenu de remettre son travail dans le délai fixe, pour que la société puisse publier ses albums à la date prévue ;

Que le caractère forfaitaire de sa rémunération démontrait qu'il n'était pas tenu compte de la qualité de ses dessins ;

Qu'enfin, pendant toute la période litigieuse, la collaboration de Josse avec la société aventures et voyages avait été régulière, que par ces seules constatations établissant que Josse était à l'égard de cette société dans un état de subordination devant entraîner son affiliation à la Sécurité sociale, en vertu de l'article 241, la décision de la cour d'appel se trouve légalement justifiée sans qu'il y ait lieu de rechercher s'il remplissait les conditions prévues pour les travailleurs à domicile ;

Par ces motifs :

Rejette les pourvois formes contre l'arrêt rendu le 31 janvier 1968 par la cour d'appel de Paris.

N° 68-10.738. société aventures et voyages c/ Josse et autre. N° 68-11.414. Caisse primaire centrale d'assurance maladie de la région parisienne c/ Josse et autre. Président : M. Laroque - Rapporteur : M. X. - Avocat général : M. Mellottee. - Avocats : MM. Pradon, Desache et Labbe. Même espèce : 22 octobre 1969. Rejet. N° 68-10.739. Société Aventures et Voyages. À rapprocher : 2e civ., 25 novembre 1965, bull. 1965, ii, n° 937, p. 861 (rejet); Soc., 15 mars 1968, bull. 1968, v, n° 239, p. 200 (rejet).

4. PHOTOGRAPHIES

Pierre Le Goff nous a transmis quelques photographies datant de l'époque du SNDP. Nous les avons légendées en fonction de ses indications. Bien qu'elles soient postérieures à la période étudiée, elles illustrent la sociabilité syndicale et professionnelle qui émergeait déjà dans les années 1960.



Illustration 99: Années 1960, repas derrière les locaux des Éditions Vaillant. De gauche à droite : Pierre Le Goff, Jacqueline Le Goff, Kamb, inconnu.



Illustration 100: 1970-1971, réunion du SNDP près de la bourse du travail. De gauche à droite : Corteggiani, Bourgeon, Daniel Massard, Pierre Le Goff, Joëlle Savey, Lucien Murtin, Jean Marcellin



Illustration 101: Années 1972-1973, repas du SNDP. Du fond vers l'avant, premier plan : Gabrion, Michel Motti, Granek, inconnue, Pierre Le Goff, Jacqueline Le Goff. Deuxième plan: Daniel Massard, Henri Dufranne, inconnu, Frisano



Illustration 102: Années 1972-1973, salons Ricard, Château-La-Voisine, réunion du SNDP, peut-être pour un prix du dessin de presse. De gauche à droite, premier rang : Christian Godard, Mic Delinx, Roger Bussemey, Claire Bretécher, Gramek. Derrière, de gauche à droite : Robert Bressy, Pierre Le Goff, trois représentants de Ricard.



*Illustration 103: Années 1972-1973, salons Ricard, Château-La-Voisine, réunion du SNDP.
Devant : François Pasquet; Derrière, de gauche à droite : Daniel Massard, Charles Popineau,
Pierre Le Goff, Joëlle Savey.*



*Illustration 104: Années 1973-1975, assemblée générale du SNDP
dans les Salons Ricard. De gauche à droite, premier rang : inconnue,
Marcello. Deuxième rang : Frisano, sa femme, Rino Ferrari, Michel
Motti. Troisième rang : Jean Cézard, un dessinateur argentin, Nicole
Constant. Quatrième rang: Julio Ribera, Robert Bressy.*

TABLE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Figure 1 : Nombre d'entrées annuelles dans le métier pour les dessinateurs étudiés	59
Tableau 4. Générations de dessinateurs et leur période d'activité en fonction de leur année de naissance	61
Tableau 5. Générations de dessinatrices et leur période d'activité en fonction de leur année de naissance	62
Tableau 6.1. Genre des périodiques selon la génération des dessinateurs, pourcentages en ligne	62
Tableau 6.2. Genre des périodiques selon la génération des dessinateurs : écarts à l'indépendance	62
Tableau 7. Origine géographique des dessinateurs selon les générations	69
Tableau 8. Origine géographique des dessinatrices selon les générations	70
Tableau 9. Genre de périodique selon le genre des dessinateurs, pourcentages en ligne	70
Tableau 10.1. Genre de périodique selon l'origine géographique des dessinateurs, pourcentages en ligne	71
Tableaux 10.2. Genre de périodique selon l'origine géographique des dessinateurs : écarts à l'indépendance	71
Tableau 11.1. Genre de périodique selon l'origine géographique des « Modernes », pourcentages en ligne	71
Tableau 11.2. Genre de périodique selon l'origine géographique des « Modernes » : écarts à l'indépendance	71
Tableau 12. Les périodiques belges et catholiques en pourcentage selon l'origine des dessinateurs français et belges, pourcentages en colonne	74
Tableau 13.1. Les périodiques modernes selon l'origine des dessinateurs, pourcentages en colonne	74
Tableau 13.2. Les périodiques modernes selon l'origine des dessinateurs : écarts à l'indépendance	75
Tableau 14. Origine géographique des dessinateurs selon la profession de leur mère, codification de l'INSEE (1954-1975)	81
Tableau 15. Origine géographique des dessinateurs selon la profession de leur père, codification de l'INSEE (1954-1975), pourcentages en colonne	82
Figure 2: Structure sociale de la population active masculine en France de 1881 à 1946	83
Figure 3: Structure sociale des pères des dessinateurs nés en France de 1871 à 1946	84
Tableau 16.1. Genre de périodique selon la profession des pères des dessinateurs, codification sommaire de l'INSEE (1954-1975), pourcentages en ligne	85
Tableau 16.2. Genre de périodique selon la profession des pères des dessinateurs, codification sommaire de l'INSEE (1954-1975), écarts à l'indépendance	85
Tableau 17. Origine géographique des dessinateurs selon la scolarité ou l'autodidaxie, pourcentages en colonne	96
Tableau 18. Générations des dessinateurs selon la scolarité ou l'autodidaxie, pourcentages en colonne	96
Tableau 19. Scolarité ou autodidaxie selon la profession du père, pourcentages en colonne	98
Tableau 20. Nombre de dessinateurs ayant fréquenté les écoles artistiques et d'artisanat d'art	103
Tableau 21. Origine géographique des dessinateurs selon le type de formation, pourcentages en colonne	104

Tableau 22. Génération des dessinateurs selon le type de formation, pourcentages en colonne	104
Tableau 23. Genre des dessinateurs selon le type de formation	109
Tableau 24. Type de formation selon la profession du père	110
Tableau 25.1. Genre des périodiques selon le type de formation, pourcentages en ligne	122
Tableau 25.2. Genre des périodiques selon le type de formation : écarts à l'indépendance	122
Tableau 26. Genre des périodiques selon l'origine géographique des dessinateurs, pourcentages en ligne	131
Tableau 27. Participation des étrangers dans les périodiques modernes	131
Tableau 28. Lieu de la première publication des dessinateurs. Trois coupes : dessinateurs commençant à travailler en 1945 ; entre 1955 et 1957 ; entre 1963 et 1967	156
Tableau 29.1. Fonctions exercées par les nouveaux dessinateurs pendant leurs trois premières années d'activité.	157
Tableau 29.2. Fonctions exercées par les nouveaux dessinateurs pendant leurs trois premières années d'activité.	157
Tableau 30.1. Fonctions exercées par l'ensemble des dessinateurs du corpus lors des trois coupes de 1947 ; 1957 et 1967 ; pourcentages en colonne	158
Tableau 30.2. Fonctions exercées par l'ensemble des dessinateurs du corpus lors des trois coupes de 1947 ; 1957 et 1967 : écarts à l'indépendance	158
Tableau 31.1. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » lors de leur trois premières années d'activité selon leur génération, pourcentages en ligne	159
Tableau 31.2. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » lors de leur trois premières années d'activité selon leur génération : écarts à l'indépendance	159
Tableau 32.1. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » pendant toute leur carrière, pourcentages en ligne	159
Tableau 32.2. Illustrés fréquentés par les dessinateurs « classiques », « modernes » et « jeunes » pendant toute leur carrière : écarts à l'indépendance	159
Tableau 33.1. Illustrés fréquentés par l'ensemble des dessinateurs selon les trois périodes d'activité après-guerre : 1944-1950 ; 1951-1962 ; 1963-1968 , pourcentages en ligne	159
Tableau 33.2. Illustrés fréquentés par l'ensemble des dessinateurs selon les trois périodes d'activité après-guerre : 1944-1950 ; 1951-1962 ; 1963-1968 ; écarts à l'indépendance	159
Tableau 34. Premier illustré fréquenté par les dessinatrices commençant à travailler après 1944	162
Tableau 35. Fréquentation des illustrés catholiques selon le genre des dessinateurs pendant toute leur carrière, pourcentages en ligne	163
Tableau 36. Fréquentation des illustrés non-catholiques selon le genre des dessinateurs pendant toute leur carrière, en ligne	163
Tableau 37. Moyenne du nombre d'illustrés et de types d'illustrés fréquentés et moyenne du nombre de fonctions exercées par les dessinateurs selon la génération	167
Tableau 38. Moyenne du nombre d'illustrés et de types d'illustrés fréquentés et moyenne du nombre de fonctions exercées par les dessinateurs selon l'origine géographique	177
Tableau 39. Moyenne du nombre d'illustrés et de types d'illustrés fréquentés et du nombre fonctions exercées par les dessinateurs pour les « jeunes » français et les « jeunes » belges.	178
Tableau 40. Durée de participation moyenne aux principaux illustrés dépouillés en années	178
Tableau 41. Genre des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en colonne	181
Tableau 42.1. Génération des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en colonne	182
Tableau 42.2. Génération des dessinateurs selon la fonction exercée : écarts à l'indépendance	182
Tableau 43. Origine géographique des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en	183

colonne

Tableau 44.1. Études des dessinateurs selon la fonction exercée, pourcentages en colonne	184
Tableau 44.2. Études des dessinateurs selon la fonction exercée : écarts à l'indépendance	184
Tableau 45. Prix du dessin simple en nouveaux francs courants de l'année de publication et en euros 2016 courants	256
Tableau 46. Prix de la planche en nouveaux francs courants de l'année de publication et en euros 2016 courants	257
Tableau 47. Le coût de la vie quotidienne en France métropolitaine en nouveaux francs courants et en euros courants 2016	257
Tableau 48. Projection des salaires annuels brut et net dans un seul périodique en nouveaux francs courants et en euros courants 2016 (source : CCIJP, Paris)	263
Tableau 49. Projection des revenus annuels nets moyens des dessinateurs comparés aux revenus moyens des Français hommes et femmes en nouveaux francs courants (source : INSEE)	264
Tableau 50. Projection des revenus annuels nets d'impôts en nouveaux francs courants (source : CCIJP, Paris). Pour l'année 1954, la déclaration d'impôts était disponible.	267
Tableau 51. Provenance des récits étrangers publiés dans les 32 illustrés dépouillés, échantillon sondé sur la période 1945-1968 en valeur absolue et en pourcentages en colonne	617
Tableau 1. Périodiques dépouillés	685
Tableau 2. Corpus des dessinateurs étudiés	687
Tableau 3. Les informations connues et inconnues	700

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1: Rochelle, « Ici Fripounet et Marisette »	405
Illustration 2: Gérard Dorville, Vaillant n°1000	407
Illustration 3: Christian Godard, « La rédaction de Pilote en l'an 2000 »	408
Illustration 4: Auteur inconnu, « Vive Fripounet et Marisette ! »	409
Illustration 5: Franquin et Jidéhem, « Gaston Lagaffe »	410
Illustration 6: Greg, « Au talon de la lettre »	411
Illustration 7: Gotlib, « Règlement de comptes »	412
Illustration 8: Gotlib, « Le journal de classe »	413
Illustration 9: Gotlib, « Félicité suprême »	413
Illustration 10: Gotlib, « Dingo-épilogue »	414
Illustration 11: Gotlib, « Réunion de la rédaction »	415
Illustration 12: Franquin, Mitacq, Will et Peyo, Spirou n°923	417
Illustration 13: Raymond Macherot, dessin de couverture, Tintin n°378	419
Illustration 14: Franquin et Jidéhem, « Gaston Lagaffe »	419
Illustration 15: Franquin, Gaston. 8 : Lagaffe nous gâte	420
Illustration 16: Franquin et Jidéhem, « Gaston Lagaffe »	422
Illustration 17: Gotlib, « Les plus beaux métiers du monde »	422
Illustration 18: Gotlib, « Que voit-il ? »	422
Illustration 19: Remacle, « Barbe-Noire chez les Indiens »	423
Illustration 20: Giem, Sans titre, Hara-Kiri n°2	424
Illustration 21: Auteur inconnu, « Apprenez à dessiner »	426
Illustration 22: Auteur inconnu, « Tout le monde peut dessiner »	426
Illustration 23: Auteur inconnu, Comité national de lutte contre la vie chère et pour l'éducation de l'acheteur	430
Illustration 24: Dupa, dessin de couverture, Tintin n°1049	430
Illustration 25: Gotlib, « Fichier anthropométrique du dessinateur de bandes »	431
Illustration 26: Auteur inconnu, « Vingt ans de rebuts »	432
Illustration 27: Auteur inconnu, « Le cours BÉTÉMÉ »	434
Illustration 28: Auteur inconnu, « Résultats du concours »	436
Illustration 29: Wolinski, sans titre, Hara-Kiri n°76	436
Illustration 30: Robert Rigot, « La mère des quatre saints »	462
Illustration 31: Milpatt (Eddy Paape) et Octave Joly, « Saint-Nicolas »	465
Illustration 32: Pierre Defoux, « Xavier raconté par le ménestrel »	467
Illustration 33: Pierre Defoux, « Xavier raconté par le ménestrel »	468
Illustration 34: Robert Rigot, « Un père qui nous aimait bien, le pape de Vatican II »	469
Illustration 35: Anjo et Octave Joly, « Par ce signe tu vaincras »	471
Illustration 36: Mitacq et Octave Joly, « Échec à l'islam »	472
Illustration 37: Jean Ollivier et Jacques Souriau, « Jean et Jeannette »	477

Illustration 38: Auteur inconnu, « L'évasion du Jean-Bart »	478
Illustration 39: Erik, « Les vont d'l'avant font le point »	482
Illustration 40: Dagues et Remo Forlani, « P'tit Pat »	485
Illustration 41: Jean Chakir, « Les aventures de Jules et Jim »	486
Illustration 42: Jean-Michel Charlier, Jean Devaux et Henri Dimpre, « La carte de l'histoire de France »	487
Illustration 43: Alain d'Orange, « Les grands écrivains : Jules Verne »	492
Illustration 44: Auteur inconnu, « Comment fut changée la carte du monde »	495
Illustration 45: Alexandre Devaux, « Pilotorama : Abou Simbel »	496
Illustration 46: Willy et Yves Groux et Octave Joly, « En avant pétardiers »	497
Illustration 47: Murtin, « Dans sept ans une réalité... La télécouleur »	503
Illustration 48: Pasquiez et Eddy Ryssack, « Le fureteur visite une usine à papier »	504
Illustration 49: Eddy Paape, « Le coin des petits curieux : Paris en chiffres »	507
Illustration 50: Hubuc, « Comment j'ai choisi le plus beau métier du monde : je suis devenu compagnon de Baal »	510
Illustration 51: Guy Mouminoux, « Amaury le Chevalier au Blason d'argent : l'aigle de Bratislava »	512
Illustration 52: Sirius, « Timour : alerte sur le fleuve »	513
Illustration 53: René Bastard et Jean Ollivier, « Yves le Loup et la rose noire de Bagdad »	514
Illustration 54: Yvan Delporte et Herbert, « Le lansquenet »	516
Illustration 55: Mitacq, « La patrouille des Castors : le signe indien »	517
Illustration 56: Henry Bourdens et Rémy Bourlès, « Bob Mallard »	519
Illustration 57: Jean Lebert, « L'Eusébiennne »	521
Illustration 58: Jacques Devos, « La conquête de l'espace »	523
Illustration 59: Reiser et Pouzet, « Histoire de France en 80 gags »	525
Illustration 60: Gotlib, « Et le cercle fut ! »	527
Illustration 61: Willy Vandersteen, « Connaissez-vous Breughel ? »	536
Illustration 62: Fred et Liliane Funcken et Yves Duval, « Le siècle d'or de la peinture hollandaise »	538
Illustration 63: René Goscinny et Albert Uderzo, <i>Astérix légionnaire</i>	540
Illustration 64: Gotlib, « Gai Luron : Tu vois l'tableau ? »	541
Illustration 65: Hubuc, « Travail »	541
Illustration 66: Gotlib, « La station Louvre : antichambre du musée »	542
Illustration 67: Dino Attanasio et René Goscinny, « Spaghetti et la peinture à l'huile »	543
Illustration 68: Gébé, « Histoire de la peinture »	545
Illustration 69: Gébé, « Les peintres naïfs »	547
Illustration 70: Jacqueline Duhême, « Paporama »	551
Illustration 71: Raymond Peynet, « On sèmera toute la vie »	554
Illustration 72: Saul Steinberg, sans titre, <i>The New Yorker</i>	557
Illustration 73: Saul Steinberg, sans titre, 1954	557
Illustration 74: Sempé et Goscinny, <i>Le Petit Nicolas a des ennuis</i>	558
Illustration 75: Patricia Lynch et Françoise Bertier, <i>Korik et les chaussons verts</i>	560
Illustration 76: André François, <i>Les larmes du crocodile</i> , Paris	563

Illustration 77: Maud Frère et Nadine Forster, « Le Journal de Véronique »	564
Illustration 78: Auteur inconnu, dessin de couverture, <i>Tintin</i> n°1006	566
Illustration 79: Paul Cuvelier et Greg, <i>Les aventures extraordinaires de Corentin</i>	572
Illustration 80: Yves Fournier, affiche de la Loterie nationale	577
Illustration 81: Pélotsch, sans titre, <i>Hara-Kiri</i> n°1	588
Illustration 82: Fred, « Oui, le père Noël existe encore ! »	590
Illustration 83: Collectif (dont Fred), « Que va-t-on faire des militaires ? »	590
Illustration 84: Saul Steinberg, « Cocktail »	592
Illustration 85: Pablo Picasso, Guernica	592
Illustration 86: Hachel, sans titre, <i>La Wallonie</i>	595
Illustration 87: Cabu, sans titre, <i>Hara-Kiri</i> n°16	597
Illustration 88: Patrick Legrand, « Monsieur Choubineau »	600
Illustration 89: Dupa, dessin de couverture, <i>Tintin</i> n°1019	600
Illustration 90: Ploeg, sans titre, <i>Tintin</i> n°1009	622
Illustration 91: Gotlib, « Nos ancêtres les Shadoks »	627
Illustration 92: Auteur inconnu, « Et pour nos lecteurs, le résumé des six années précédentes »	629
Illustration 93: Gotlib, « Fichier anthropométrique du dessinateur de bandes »	630
Illustration 94: Gotlib, « Gai-Lur'Hodja »	630
Illustration 95: Hergé, <i>Les bijoux de la Castafiore</i>	633
Illustration 96: François Craenhals, « Le Chevalier Ardent de Walbruge »	634
Illustration 97: Victor Moscoso, 1968	634
Illustration 98: Serge Gennaux, « La pomme »	642
Illustration 99: Années 1960, repas derrière les locaux des Éditions Vaillant.	849
Illustration 100: 1970-1971, réunion du SNDP près de la bourse du travail.	849
Illustration 101: Années 1972-1973, repas du SNDP.	850
Illustration 102: Années 1972-1973, salons Ricard, Château-La-Voisine, réunion du SNDP.	850
Illustration 103: Années 1972-1973, salons Ricard, Château-La-Voisine, réunion du SNDP.	851
Illustration 104: Années 1973-1975, assemblée générale du SNDP dans les Salons Ricard.	851

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	7
INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
1. ÉLARGIR L'HORIZON DE L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE	13
1.1. Les dessinateurs-illustrateurs franco-belges pendant les Trente Glorieuses	13
1.2. L'histoire à la rencontre de la sociologie	20
1.2.1. Une histoire sociale et culturelle du dessin	20
1.2.2. Métier, travail, profession, corporation ? Un groupe professionnel en construction	22
2. UNE PROSOPOGRAPHIE PROFESSIONNELLE	26
2.1. Des sources pour constituer un terrain d'observation	27
2.1.1. Un terrain de recherche : les illustrés	28
2.1.2. Les trajectoires des débuts de vie : états-civils et archives scolaires	31
2.1.3. Des trajectoires professionnelles individuelles et collectives	34
2.1.4. Histoire quantitative ou terrain ethnographique ?	37
2.2. Rétablir la valeur subjective des entretiens	40
3. UNE HISTOIRE PAR L'IMAGE	43
3.1. La grammaire de l'image	43
3.2. Une histoire de la culture de l'image pendant les Trente Glorieuses	46
LES DESSINATEURS-ILLUSTRATEURS EN FRANCE ET EN BELGIQUE DE 1945 À 1968 : TRAJECTOIRES, CONSTRUCTION ET RÔLE D'UN GROUPE PROFESSIONNEL DANS LA SOCIÉTÉ MÉDIATIQUE DES TRENTE GLORIEUSES	50
PREMIÈRE PARTIE : LE MÉTIER DE DESSINATEUR-ILLUSTRATEUR	53
CHAPITRE 1 : DEVENIR DESSINATEUR-ILLUSTRATEUR	55
1.1. Origines et provenance	57
1.1.1. Les générations	57
Les « Anciens »	62
Les « Classiques »	64
Les « Modernes »	64
Des générations historiques ?	67
1.1.2. Être né quelque part	69
France-Belgique	69
Paris-Province et la francophonie	72
La population immigrée	76
1.1.3. Les origines sociales	80

1.2. Se former	87
1.2.1. Pour en finir avec l'autodidaxie	88
Tous autodidactes ?	88
Postures d'autodidactes	91
Scolarisés certains et autodidactes probables	94
Un parcours commun de débutant	99
1.2.2. À l'école	102
Les écoles d'arts appliqués	105
Les écoles des beaux-arts et d'arts décoratifs	113
Académies et cours privés	118
1.3. Les premiers réseaux	119
1.3.1. Les réseaux de l'école	119
1.3.2. Les réseaux d'ateliers	122
1.3.3. Les Espagnols immigrés	128
Conclusion de chapitre	132
CHAPITRE 2 : LES CARRIÈRES	137
2.1. Entrer dans le métier	138
2.1.1. Il n'y a pas de sot métier	139
Travail alimentaire et métier auxiliaire	139
Le dessin animé : une nouvelle entrée dans le métier ?	144
2.1.2. Entrer par la petite porte ?	146
Les petites mains	146
Publier ses premiers dessins	151
Où et comment débiter ? La place croissante des illustrés	155
2.2. Appartenances	166
2.2.1. Appartenir à une maison	167
La liberté sous contrainte	167
Les illustrés : le lieu de la polyvalence	175
2.2.2. Les petits mickeys à l'assaut de tous les supports	179
2.2.3. Ne pas faire de bande dessinée	185
Le dessin éditorial	185
Illustratrices et illustrateurs	193
2.3. Se diversifier	201
2.3.1. Du crayon à la machine-à-écrire	201
Scénaristes	201
Rédacteurs en chef et éditeurs	204
Syndicalistes	209
2.3.2. Lâcher l'outil	210

Une autre carrière	210
L'enseignement artistique	212
La retraite	214
Conclusion de chapitre	215
DEUXIÈME PARTIE : AVOIR LE DESSIN POUR MÉTIER	219
CHAPITRE 3 : LES CONDITIONS DE TRAVAIL	221
3.1. À l'ouvrage	222
3.1.1. Les techniques de travail	222
Techniques de dessin et documentation	222
Du texte au dessin	228
3.1.2. Éditeurs et rédacteurs	231
Organiser son travail dans l'incertitude	231
Des rapports hiérarchiques distants	235
Les exigences commerciales	238
Des relations conflictuelles	243
3.1.3. Des espaces de travail	245
Du travail solitaire au travail à la rédaction	246
Les ateliers et les studios de bande dessinée	252
3.2. Vivre du dessin	255
3.2.1. Gagner sa vie	255
La diversité des prix	255
Les revenus annuels : de l'employé au cadre moyen	262
Gagner de l'argent : une posture ambiguë	270
3.2.2. Signer un contrat	275
Indépendants	275
Pigistes	280
Les contrats d'édition	282
3.3. Les améliorations syndicales	287
3.3.1. Des luttes professionnelles distinctes ?	287
Artistes dessinateurs et dessinateurs de journaux	287
Une lutte commune : les droits d'auteur	290
Le dessin français : la singularisation des dessinateurs de bandes dessinées	296
3.3.2. Le statut de journaliste	299
L'absence de protection sociale	299
Dessinateurs-reporters et dessinateurs de journaux	305
La bataille pour l'obtention de la carte de presse	310
La reconnaissance des rapports de subordination	313

Conclusion de chapitre	321
CHAPITRE 4 : S’AFFIRMER COMME DESSINATEUR	323
4.1. Les sociabilités	325
4.1.1. Les amis du dessin	326
4.1.2. Les réseaux des journaux	331
Une géographie très parisienne	331
Ambiance de rédaction et esprit de journal	333
L’émergence d’un réseau binational de la bande dessinée	338
4.1.3. C’est un joli nom, camarade	348
Un militantisme professionnel	348
Tensions syndicales	352
4.2. La réputation	356
4.2.1. Le mépris social	356
La mauvaise réputation	356
Un métier sans gloire	361
4.2.2. La reconnaissance professionnelle	367
Les règles du groupe	367
Salons et prix	372
Les initiatives des bédéphiles	379
4.3. Un métier qui s’incarne	388
4.3.1. « Viens petite fille dans mon comic strip » : les dessinateurs et les médias	389
Les dessinateurs à l’écran	389
Sur les pages des magazines	397
L’auto-discours des dessinateurs de bandes dessinées	400
4.3.2. Les dessinateurs dessinés par eux-mêmes	403
Parodier la rédaction	404
Figure(s) de dessinateur(s)	416
La réalité professionnelle à distance	421
4.3.3. Apprendre à dessiner	426
Leçon technique	426
Leçon de style	429
Conclusion de chapitre	437
TROISIÈME PARTIE : DESSINER ET TRANSMETTRE	439
CHAPITRE 5 : LE SAVOIR ILLUSTRÉ	441
5.1. « Notre but sera toujours de vous distraire [...] et peut-être aussi de vous instruire un peu »	443
5.1.1 Une tradition didactique qui perdure	443

5.1.2. Les conséquences de la loi de 49	451
5.2. À chaque illustré sa leçon ?	458
5.2.1. Édifier par l'exemple	461
Vies de saints et histoire religieuse	461
Les héros nationaux	473
Des biographies édifiantes	473
La morale de la nation	476
Des codes de conduite	480
5.2.1. « Suggérer plutôt qu'imposer » : cultiver la curiosité	485
La culture scolaire	485
De l'histoire avant toute chose	487
Culture commune ou culture de la répétition ?	491
Les stratégies documentaires	494
Une culture scientifique et technique masculine	498
Une culture masculine	499
Une culture du progrès technique	501
Représenter le progrès	502
Le souci de véracité : les débuts du reportage	505
5.2.3. Au-delà de la pédagogie	510
Des récits historiques documentés	510
Des fictions technologiques	517
Scientificité délirante et culture loufoque	521
Conclusion de chapitre	528
CHAPITRE 6 : DES INTERMÉDIAIRES CULTURELS	531
6.1. Transmettre l'histoire de l'art	533
6.1.1. L'art à travers les âges dans les illustrés	533
Une approche didactique de l'art classique	533
Apparitions et détournements	540
6.1.2. L'art de l'illustration et le journalisme	548
6.1.3. Du dessin d'enfant à l'avant-garde	555
L'invention du dessin d'enfant	555
Frilosités et expérimentations éditoriales	559
6.2. Trajectoires d'artistes-dessinateurs	567
6.2.1. Le pinceau et la taille	567
6.2.2. La querelle des Anciens et des Modernes	574
Une fracture générationnelle	574
Des sociabilités artistiques différenciées	579
6.2.3. La subversion par l'absurde	585

Une génération absurde	585
Un réseau parisien et politique	593
L'absurde pour la jeunesse ?	598
6.3. Des producteurs de la culture médiatique	602
6.3.1. L'Amérique, l'Amérique...	603
La fascination pour le modèle américain	603
Voyager et travailler aux États-Unis	610
Le creuset international du dessin franco-belge	613
6.3.2. La langue médiatique	623
Les Trente Glorieuses revisitées	623
Le langage de la bande dessinée	628
Conclusion de chapitre	635
CONCLUSION GÉNÉRALE	637
LA CONSTRUCTION D'UN GROUPE PROFESSIONNEL	639
UNE PRODUCTION MÉDIATIQUE	641
UNE SPÉCIALISATION GRAPHIQUE ÉPHÉMÈRE	645
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	653
SOURCES	653
I. Sources écrites : archives et sources imprimées	653
I.1. Archives nationales contemporaines	653
I.1.1. École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, site de Pierrefitte	653
I.1.2. École nationale supérieure des Arts décoratifs, site de Pierrefitte	653
I.1.3. Centre des archives contemporaines, site de Fontainebleau	654
I.2. Archives départementales de Paris	654
I.2.1. École des Arts Appliqués et École Duperré	654
I.2.1. École Estienne	654
I.3. Archives municipales de Lyon : l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon	654
I.4. Archives scolaires privées	655
I.4.1. École Duperré (75003)	655
I.4.2. École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art (75015)	655
I.4.3. Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles	655
I.4.4. Institut Saint-Luc de Bruxelles (Saint-Gilles)	656
I.5. Dossiers de dessinateurs et archives de presse	656
I.5.1. Archives Casterman, archives de l'État belge, Tournai	656
I.5.2. Archives de la Commission de la carte d'identité des journalistes, Paris (75010)	657
I.5.3. Comptes-rendus des conférences de rédaction hebdomadaires du Conseil de Tintin	657

1.5.4. Archives de Pierre Le Goff	657
1.5.5. Archives privées de dessinateurs	657
II. Sources publiées et diffusées	658
II.1. Périodiques dépouillés	658
II.2. Fanzines et journaux professionnels	658
II.3. Comptes-rendus des Salons	658
II.4. Dictionnaires	659
II. 5. Bases de données et forums spécialisés en ligne	659
II.6. Archives audiovisuelles	659
II.6.1. INA, archives de l'ORTF	659
II.6.2. SONUMA, archives de la RTBF.	661
III. Sources orales	661
BIBLIOGRAPHIE	663
I. Histoire et sociologie des professions artistiques	663
I. 1. Épistémologie et généralités	663
I.2. Les professions artistiques et culturelles	663
I.3. Autodidaxie, vocation et éducation artistique	664
II. Les trajectoires collectives	665
II.1. Approche générationnelle	665
II.2. Approche biographique, enquêtes et entretiens	665
II.3 Analyse quantitative	666
III. Études culturelles : approches disciplinaires	667
IV. Histoire sociale et et culturelle des Trente Glorieuses	668
IV.1 Généralités et outils de travail	668
IV.2. Contexte social et économique	668
IV.2.1. Contexte social et économique belge	668
IV.2.2. Contexte social et économique français	669
IV.2.3. Immigration et rayonnement international	670
IV.3. Contexte politique et production culturelle	670
IV.4. Politiques éducatives et culturelles en France et en Belgique	671
IV.4.1. Politiques éducatives et culturelles en Belgique	671
IV.4.2. Politiques éducatives et culturelles en France	671
V. Les dessinateurs, le journalisme et l'édition	672
V.1. Presse illustrée : généralités et monographies	672
V.2. Le livre illustré et l'album : généralités et monographies	673
V.3. Journalistes, auteurs et dessinateurs de presse : définition, juridiction et organisation	674
V.4. La loi de 1949 sur les publications pour la jeunesse	675
VI. Dessiner des bandes dessinées	676

VI.1. Généralités	676
VI.2 Les acteurs de la bande dessinée : auteurs, éditeurs, bédéphiles	677
VI.3. Les relations franco-belges et l'influence états-unienne	678
VI.4. Femmes et bande dessinée	678
VI.6. Études spécifiques	679
VII. Histoire du dessin et de l'image	679
VII.1. Études sur l'humour et les styles graphiques	679
VII.2. Transmettre par l'image	680
VIII. Dessinateurs : monographies, catalogues et autobiographies	681
ANNEXES	685
1. INFORMATIONS RÉCOLTÉES	685
2. BIOGRAPHIES ET ENTRETIENS	701
2.1. Jacques Cardon	701
2.2. Jean Chakir	705
2.3. Nicole Constant	716
2.4. Michelle Daufresne	726
2.5. Alain Dubouillon (Alain Bouillon)	735
2.6. Nadine Forster (Nadine Foerster)	745
2.7. Hachel (Hubert Lambert)	753
2.8. Pierre Le Goff	759
2.9. Jean-Claude Mézières	770
2.10. Henri Morez (Hers Aschkenazi)	779
2.11. Julio Ribera	788
2.12. Claude Soleillant (Claude Pacot)	796
2.13. François Walthéry	801
3. ARCHIVES ADMINISTRATIVES	807
3.1. Textes juridiques	807
3.1.1. Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse	807
3.1.2. Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique	812
3.1.3. Article L242 du Code de la sécurité sociale (loi n° 63/806 du 6/08/1963)	829
3.1.4. Loi n° 74-630 du 4 juillet 1974 dite Loi Cressard	830
3.2. Contrats	831
3.3.1. Contrat de Fred et Liliane Funcken pour les albums de Casterman consacrés à l'armée, 1964.	831
3.3.2. Contrat de Hermann pour <i>Les Pirates du Lokanga</i> , 1966.	833
3.3. Comptes-rendus des conférences hebdomadaire de <i>Tintin</i>	835
3.4. Procès	837

3.4.1. Procès de Latappy	837
3.4.2. Procès de Raymond Poïvet	840
3.4.3. Procès de Francis Josse	843
4. PHOTOGRAPHIES	849
TABLE DES FIGURES ET DES TABLEAUX	852
TABLE DES ILLUSTRATIONS	855
TABLE DES MATIÈRES	858
INDEX DES AUTEURS, DESSINATEURS ET SCÉNARISTES	867
INDEX DES PÉRIODIQUES	877
INDEX DES ÉDITEURS ET DES MAISONS D'ÉDITION	879

INDEX DES AUTEURS, DESSINATEURS ET SCÉNARISTES

A

Ache, Jean (Huet, Jean)	144, 160, 372, 429, 643
Aidans, Edouard	329, 753, 755 sq, 758
Aldebert (Bernard, Jean Antoine)	372, 586, 738
Aliette	55
André, Suzanne	164, 180, 490
Angenot, Jo	470 sq
Arnal, José Cabrero	89, 128 sq, 131, 161 sq, 174, 215, 231, 304, 351, 494, 522, 606, 682, 705, 788, 793
Attanasio, Dino	127, 327, 543 sq, 804
Auger, Raoul Léon	375
Auguste	151, 154, 600, 735
Ache, Jean (Huet, Jean)	144, 160, 372, 429, 643

B

Bara, Guy, (Willems, Guy)	76, 600, 616
Baray, Georges Bernard	311
Barbe, André-François	423, 744
Barberousse (Josse, Philippe)	372, 615
Bastard, René	479, 514
Bellus, Jean	189, 263 sq, 378, 580, 587, 705, 714
Berck (Berckmans, Arthur)	73
Berthélémy, Martine	164, 229, 620,
Bertier, Françoise	196, 226, 234, 240 sq, 261, 272 sq, 276, 282 sq, 376, 378, 560, 656
Bielsa, José	112, 129, 793
Bissot, Noël	569
Boitel, Albert	267
Bosc, Jean-Maurice	191, 271, 373, 591, 593, 596, 737 sq, 780, 787
Bouret, Germaine	215, 231
Bourlès, Rémy	209, 227 sq, 236, 325, 350, 361, 376, 519, 766
Braidy, Michel	507, 509
Brantonne, René	121, 123
Bretécher, Claire	66, 154, 164, 195 sq, 207, 213, 237, 248, 250, 334 sq, 347, 394, 600, 648, 661, 712, 716, 741, 745, 767
Breyse, Frédéric-Antonin	212, 375, 621
Brient, Georges	692, 840
Brivot, Arsène	372
Brochard, Pierre	420 sq, 657
Bruno	55

Bussemey, Roger	850
C	
Cabu (Cabut, Jean)	118, 141, 191, 207, 246, 335, 390, 392, 394, 415, 437, 509, 526, 546, 596 sq, 627 sq, 661, 679, 681 sq, 702, 708, 743 sq, 776
Caillé, Émile	692
Calvo, Edmond-François	63, 96, 100, 122, 145, 164, 327, 606, 621, 683
Cance, Louis	88, 98, 794
Cardon, Jacques	5, 99, 117, 161, 186, 236, 303 sq, 328, 335 sq, 351, 394, 449, 490 sq, 596, 598, 701, 743
Cavanna, François (Sépia)	175 sq, 191, 203 sq, 373, 390, 566, 589, 648, 681, 703, 740
Cazanave, Raymond	372
Cézard (César, Jean)	250, 325, 730, 760, 763, 851
Chabarot, Michel	265, 267, 271 sq
Chakir, Jean	5, 37, 88, 98, 100, 151 sq, 161, 172, 204, 208, 210, 214, 231 sq, 238, 246, 253 sq, 256, 260 sq, 263, 267 sq, 281 sq, 318 sq, 334 sq, 347, 351, 354, 415, 455, 481, 485 sq, 657, 705 sq, 709, 712, 716, 776
Chaperon, Jean	61, 288, 376, 378, 576 sq
Charlier, Jean-Michel	203 sq, 248, 293, 327 sq, 335, 398, 408, 411 sq, 415, 417, 454, 487, 518, 546, 604, 706 sq, 715, 739, 762, 770, 778
Chaval (Le Louarn, Yvan)	586, 593, 607, 780
Cheneval, Fernand	100
Chéret, André	89, 174, 236, 311, 662
Chéry, Pierre	121, 123
Chivot, Pierre	212
Coelho, Eduardo	132, 162, 479
Constant, Nicole	5, 109, 112, 121, 178, 213, 223, 247, 300 sq, 317, 328, 354, 549, 619, 632, 657, 716 sq, 725, 767, 851
Copuse, Roger	329, 373, 509 sq, 541, 707
Craenhals, François	144, 245, 634
Crespi, Henri	263, 267 sq, 332, 362, 615
Cuvelier, Paul	89, 151, 194, 224, 228, 245, 365 sq, 464, 565, 571 sq, 610, 682
Cuvillier, Maurice	420 sq
D	
Dallet, Robert	376
Dameron, Roger	372
Dansler, Robert	37, 288, 306 sq, 310 sq, 332, 352, 359, 378, 657, 765, 768
Dany (Henrotin, Daniel)	120 sq, 126, 140, 754, 758, 805
Daufresne, Michelle	5, 118, 152 sq, 196, 198 sq, 254, 256, 268, 284 sq, 326 sq, 330 sq, 350, 361, 568 sq, 581, 607, 681, 726

Degotte, Charles	144
Deletaille, Albertine	100, 211 sq, 661
Deleuil, Simone	376
Delinx, Mic (Houdelinckx, Michel)	850
Denayer, Christian	299
Denis, Marcel	23, 135, 305, 309, 312, 319, 321, 336, 362, 388, 395, 568, 661, 664 sq, 675, 701
Derib (Ribaupierre, Claude de)	127, 171, 335, 802
Desrieux, Jean	265
Deynis, René	693
Dimpre, Henri	487
Dody (Dodibert, Simone)	178
Dorville, Gérard	347, 406 sq, 508, 737
Douay, Michel	186
Druillet, Philippe	31, 156, 593, 648, 687, 778
Dubois, Claude	26, 39, 93, 108, 120, 180, 442, 662, 672, 753 sq, 805
Dubouillon, Alain (Bouillon, Alain)	5, 88, 92 sq, 110, 116, 121, 139, 158, 176, 186, 188 sq, 191 sq, 215, 246, 277 sq, 332, 335 sq, 600, 614, 735
Dubout, Albert	190, 193, 365, 372, 553, 580 sq, 586, 620
Duché, Jacqueline	100, 118, 327, 731
Dufranne, Henri	147, 174, 318 sq, 524, 763 sq, 850
Duhême, Jacqueline	31 sq, 197, 357, 365, 549 sq, 558 sq, 562, 581 sq, 612, 662, 682, 687, 730
Dupa (Dupanloup, Luc)	126, 430, 600,
Dupuis, Pierre Léon	331, 409
Duteurtre, Pierre	694
E-F	
Erik (Jolly, André René)	25, 160, 333, 346, 482, 760, 771
Erlich, Gustave (Gus)	186 sq, 263, 282, 364
Esgi	55
Faizant, Jacques	144, 188, 190, 247, 262, 278, 372, 587, 615, 737, 741, 785
Ferjac (Levain, Paul)	152, 186, 190, 256, 262 sq, 267, 282
Flip (Philippe, Jean)	378
Follet, René	168, 225, 234 sq, 238 sq, 258 sq, 261, 283 sq, 293, 471, 656
Folon, Jean-Michel	75, 119 sq, 193, 394, 586, 594, 607, 612
Forest, Jean-Claude	190, 204 sq, 257, 265, 267, 345, 381, 390 sq, 393, 437, 593, 660, 774
Forster, Nadine	5, 42, 76, 90, 145, 200, 202, 230, 564, 568 sq, 745 sq, 750 sq
Forton, Gerald	75, 122, 293, 333, 444, 762 sq
Fortuné, Jacques	373

Fournier, Pierre	118, 528, 576 sq, 663
Franbel (Bel, François)	180, 621
Francis (Bertrand, Francis)	204
Franquin, André	36, 64, 66, 73, 93, 100, 107 sq, 120, 123 sq, 145 sq, 151, 171, 201 sq, 232, 250, 252, 257, 259, 294, 302, 328, 334, 338, 360 sq, 363 sq, 381, 394, 398 sq, 409 sq, 417 sq, 422, 427, 456, 458, 466, 474, 481, 501, 522, 574, 593 sq, 604 sq, 608, 611, 621, 645, 679 sq, 683 sq, 770, 773, 803
Fred (Aristidès, Othon Frédéric)	64, 66, 148, 153, 168, 206, 226 sq, 234 sq, 237, 240, 243 sq, 261, 284 sq, 295, 328, 334, 371, 373, 394, 412 sq, 415 sq, 422, 466 sq, 509, 538, 546, 554, 584, 589 sq, 593, 599, 609, 612, 614, 633, 643, 656, 703, 712, 716, 738, 740, 776, 831 sq
Fromenteau, Albert	144, 212
Funcken, Liliane et Fred	148, 153, 164, 167 sq, 206, 226 sq, 233 sq, 237, 239 sq, 243 sq, 261, 284 sq, 295, 328, 371, 466 sq, 499, 538, 656, 831
G	
Galland, André	189 sq, 196, 267, 288, 296 sq, 337, 352, 372, 376, 839
Garcia, César	265, 267, 282, 372, 488, 672
Garel, Roland	41, 123, 208 sq, 256, 267, 300, 302, 325, 351 sq, 662, 706, 715, 765, 767 sq, 770, 777 sq, 803 sq
Gaty (Gatignol, Christian)	253
Gaudelette, André	311
Gébé (Blondeaux, Georges)	150, 263 sq, 282, 334 sq, 394, 412, 415 sq, 509, 528, 544 sq, 554, 576, 609, 626, 633, 702, 716
Gennaux, Serge	100, 151, 428, 642 sq, 645
Géri (Ghion, Henri)	126 sq, 801, 803
Gieter, Lucien de	127, 802
Giffey, René	164, 332, 372, 620
Gigi, Robert	122, 205, 253 sq, 605, 713, 769, 796, 803
Gillon, Paul	64, 260, 381, 512, 767, 774
Gire (Giroud, Eugène)	63, 288
Gloesner, Noël	11, 13, 175, 194, 205, 483 sq, 509, 553, 768
Godard, Christian	147, 204, 408, 419, 433, 850
Gos (Goossens, Roland)	127, 801 sq, 804
Gosciny, René	12, 21, 75, 79, 132, 154, 172, 176, 187, 203 sq, 230, 232, 236, 250, 259 sq, 268, 293, 327, 329 sq, 333, 335, 338, 381, 390, 392 sq, 408, 411, 413, 415 sq, 421, 437, 489, 509, 515 sq, 524 sq, 540 sq, 543 sq, 546, 558, 599, 604, 608 sq, 611, 624, 627 sq, 632, 648, 660 sq, 681 sq, 706 sq, 712 sq, 739, 770, 776 sq, 783 sq, 792 sq,
Gotlib, Marcel	66, 113, 123, 147, 153, 207, 223, 230, 257, 259 sq, 331, 334 sq, 337, 347, 381, 384, 394, 412 sq, 418, 420 sq, 430 sq, 524, 526 sq, 541 sq, 554, 568, 609, 613, 621, 624 sq, 629 sq, 632, 643, 645, 648, 681 sq, 713, 716, 770

Gourmelin, Gaston Jean	122, 584
Graton, Jean	75, 237, 327, 400
Grdeseloff, Micha	95
Greg (Regnier, Michel)	75 sq, 108, 124, 126 sq, 204 sq, 236 sq, 257, 259, 279, 333 sq, 363, 381, 400, 404, 411 sq, 415 sq, 421, 539, 566, 572, 600, 643, 682, 753 sq, 757 sq, 802
Gring, Robert	248
Grolleron, Roger	311
Groot, Bob de	76, 121, 126, 202, 259, 276, 329, 683, 805
Groux, Yves et Willy	72, 332, 496 sq
Guilmard, Pierre	229
H	
Hachel (Lambert, Hubert)	5, 88, 106, 108, 120, 125, 139, 147, 168 sq, 180, 236 sq, 260, 262, 329, 334, 385 sq, 594 sq, 658, 753, 756 sq
Harvec (Hervé, André)	372, 656
Henry, Maurice	123, 288, 376, 394, 477, 519, 581, 593, 607
Herbert (Geldhof, Jacques Henri Jules)	227, 516
Herboné (Bonnet, René)	282, 333, 420 sq, 569
Hergé (Rémi, Georges Prosper)	36, 49, 73, 97, 119, 124 sq, 127, 147, 151, 161, 171, 204 sq, 222 sq, 238, 245, 286, 366, 371, 375, 385, 390 sq, 399, 428 sq, 437, 492, 500, 510, 535, 565, 573 sq, 621, 633 sq, 645, 657, 660 sq, 677, 682 sq, 706, 712, 753, 756, 771, 803, 805, 835
Hermann (Huppen, Hermann)	126, 257, 261 sq, 284, 286, 295, 372, 557, 658, 758, 833
Hermet, Madeleine	129, 670
Hérouard (Haumé, Chéri-Louis-Marie-Aimé)	619
Hidalgo, Francisco	129 sq, 253, 512
HíTa	55
Hopf, Sonja	188, 568, 614
Hubinon, Victor	93, 248 sq, 327, 398, 417, 427, 518, 613
I-J	
Iessel, Manon	156, 163, 196, 263, 267, 376, 620, 731, 750, 800
Ivanovsky, Élisabeth	36, 77, 142, 168, 196, 230, 235, 239, 242, 261, 375, 445, 560 sq, 656
Jacobs, Edgar P.	120, 125, 127, 402 sq, 574, 619
Jamic (Michel, Jacques)	804
Jarry, Charles	556, 584, 588
Jay, Roger	373
Jicka (Kalaydjian, Jacques)	96, 119, 232
Jidéhem (Maesmaker, Jean de)	121, 125 sq, 328, 409 sq, 419, 422, 501, 803
Jijé (Gillain, Joseph)	64, 66, 73, 75, 93 sq, 100, 120, 123 sq, 145 sq, 151, 171, 201, 203 sq, 208, 212, 232, 250, 252, 260, 327 sq, 338, 363 sq, 398, 400, 418, 427, 460, 464, 466, 469, 474, 491, 571, 605, 611 sq, 684, 716, 770 sq, 773, 775 sq, 778

Jobbé-Duval, Félix Pol	336, 372
Joduc (David, Jean)	180 sq
Jordom (Domenech, Jorge)	129, 793
Joré (Jauréguiber, Henri)	372
Josse, Francis	16, 38, 253, 275, 281, 314 sq, 352, 371, 760, 767, 769, 843 sq
Joubert, Pierre	63, 110, 193, 223, 236, 482, 526, 619
Jourcin, André	375
Juillard, Claude-Henri	771
Julhès, Maurice	372
Lebert, Jean (Gilbert, Yves)	93, 175, 332, 521
K-L	
Kamb (Kambouchner, Jacques)	162, 189, 512, 615, 849
Kline (Chevallier, Roger)	513, 580
La Pintièrre (Thomas de), Maurice	682
Laborne, Daniel	372
Lacroix, Claude	122
Lacroix, Pierre Auguste	288, 310, 378
Lambil (Lambillotte, Willy)	149, 804
Larraz, José Ramon	78, 129 sq, 411, 788, 793
Lassalvy, Robert	373
Laudy, Jacques	120, 561, 574
Lay, Janine	163, 178
Le Goff, Pierre	5, 37, 66, 173 sq, 206, 209 sq, 212, 236, 246, 249 sq, 257, 259 sq, 265, 281, 288, 292, 297 sq, 301, 305, 307 sq, 317 sq, 326, 330, 332, 350 sq, 370 sq, 374, 430, 460, 637 sq, 641, 657, 706, 708 sq, 713, 715, 723, 736, 759 sq, 765 sq, 768 sq, 775, 777, 788, 795, 798, 837, 849 sq
Le Guen, Pierre	121, 253, 285, 759 sq
Le Monnier, Henry	288, 376
Le Rallic, Etienne	194, 288, 292, 336, 343 sq, 372
Ledoux, Line	375
Leloup, Roger	286, 801
Lenvers, Max	253
Leonardo, Vittorio	77
Liquois, Auguste	160 sq, 206, 288, 325, 338, 350, 354, 359, 374, 657
Lob, Jacques	98, 202, 229, 381, 584, 631 sq
Loup, Jean-Jacques	116, 121, 200, 416, 511, 513 sq, 564, 604, 659, 735, 740, 799
M	
Macherot, Raymond	89, 135, 149, 154, 201, 223, 365, 418 sq, 571, 682
Mallet, Pat	100, 120, 329, 770 sq

Mandryka, Nikita	66, 207, 210, 253, 334 sq, 351, 354, 648, 716, 767, 777
Manesse, Maurice	139, 569
Marcellin, Jean	144, 849
Marcello, Raffaele Carlo	102, 209, 766, 851
Marchal, Claire	376, 700
Marco, Angelo di	150, 152, 161, 209, 261, 709 sq, 763, 766 sq, 769
Marculeta, Edmundo (Marcou)	128 sq
Marie-Mad (Bourdin, Marie-Madeleine)	95, 150, 248, 265, 282, 307, 309, 311, 506, 731
Marié, Yvan	696
Marijac (Dumas, Jacques)	57, 153 sq, 160 sq, 164, 177, 204, 206 sq, 228, 253, 260, 279, 288, 616, 711, 760, 768, 774 sq
Marin, Claude	212
Marionnet, Michel	288, 700
Markova, Nina	77, 120, 202
Marmottin, Raphaël	696
Martial (Durand, Martial)	121, 145, 153, 155, 180, 248, 260, 278, 334 sq, 605, 620, 662, 715 sq
Martin, Jacques	75, 124, 167, 261, 381, 621, 656
Mas, Roger (Masmonteil, Roger)	147
Mat (Turlin, Marcel)	164, 288, 310, 376, 378
Mathelot, Christian	89, 98, 153, 211, 227, 301, 763, 768
Mazel, Luc (Maezelle, Luc)	73, 88
Melliès, Roger	222
Meunier, Georges	144
Mézières, Jean-Claude	5, 42, 66, 84 sq, 93, 100, 110 sq, 120, 146, 151, 171 sq, 176 sq, 207 sq, 212, 214, 230, 260, 276, 295, 329, 366, 511, 603 sq, 609 sq, 612, 672, 740, 770 sq, 776, 779
Mitacq (Tacq, Michel)	328, 398, 417 sq, 427, 471 sq, 482, 506, 517 sq
Mittéï (Mariette, Jean)	120, 124 sq, 147, 332, 753 sq, 801, 803 sq
Mixi-Bérel (Bérel, Maurice Magloire)	163
Moallic, Marc	93, 190, 372
Moebius (Giraud, Jean)	66, 110, 112, 119 sq, 176, 207 sq, 329, 334, 366, 604 sq, 715 sq, 757, 770 sq
Moisan, Roland	186, 256, 263 sq, 267 sq, 282
Mondet, Yves	118, 175, 212, 276 sq
Monzon, Ramon Catalunya	183
Moor, Bob de	125, 168, 621, 753, 756, 806
Moreau, Robert	621
Morel, Etienne	120, 202
Morez, Henri (Askenazi, Hers)	5, 76 sq, 187 sq, 231, 261 sq, 271, 276, 295 sq, 338, 373, 568, 591, 613 sq, 779 sq
Morris (Bévère, Maurice de)	36, 64, 73, 90, 119, 125 sq, 145 sq, 171, 201 sq, 227, 238, 251 sq, 259 sq, 328, 381, 390 sq, 398, 417, 427,

	437, 458, 466, 481, 574, 604 sq, 608, 611, 662, 679
Mose (Depond, Moïse)	188, 586, 607, 738
Motti, Michel	697, 850 sq
Mouminoux, Guy	360, 512, 795, 803
Muñoz, Miguel	691, 793
Murtin (Moutard, Lucien)	503 sq, 849
N-O	
Naret, Jacques	167, 188 sq
Nortier, Lucien	66, 94, 253, 257, 260, 311, 325, 352 sq, 383, 565, 761 sq, 765, 767 sq
Novi, René Marcel	697
Orange, Alain d'	65, 96, 121, 318, 362, 458, 460, 492 sq
P	
Paape, Eddy	107 sq, 121, 144 sq, 214, 223, 231, 251 sq, 262, 278, 293, 327 sq, 343 sq, 365, 398, 418, 465 sq, 507 sq, 574, 756, 758
Panis, Armand	168
Parent, Maurice	36, 153, 169 sq, 197, 227, 229, 242, 273 sq, 332, 450 sq, 500, 561 sq, 656
Parras, Antonio	129 sq, 311, 788, 793, 795
Pécoud, André	372
Pécourt, Marie-Louise	376
Peellaert, Guy	584, 603, 611
Pellos (Pellarin, René)	77, 89, 94, 164, 175, 252, 292, 683
Pélotsch (Perraudin, Pierre)	36, 151, 588
Pesch (Poisson, Jean-Louis)	121
Pétillot, Loÿs	153, 232, 465, 712
Peynet, Raymond	142, 190, 193, 372, 378, 554, 580, 586 sq, 619, 722
Peyo (Culliford, Pierre)	36, 73, 124 sq, 145 sq, 148, 171, 174, 201 sq, 302, 328, 398, 417 sq, 455, 458, 465, 481, 505, 574, 604 sq, 608, 616, 679, 753, 756, 801 sq, 806
Picha (Walravens, Jean-Paul)	19, 595, 662
Pichard, Georges	113, 120, 123, 139, 141, 190, 205, 213 sq, 568
Piem (Barrigue de Montvallon, Pierre)	738, 744
Pierdec (Decomble, Pierre)	311
Pinchon, Joseph Porphyre	57, 350, 354, 375 sq
Piroton, Arthur	119, 193, 517, 605, 804
Ploeg (Ploegaerts, Eddy)	600, 621 sq,
Poïvet, Raymond	16, 160, 210, 213, 233, 250, 253, 257, 262 sq, 314, 319, 326, 350, 352 sq, 460, 469, 565, 614, 620 sq, 683, 713, 760, 763 sq, 767 sq, 777, 788, 795, 840 sq
R	
Raynaud, Claude	186, 372

Reding, Raymond	75, 232 sq, 285
Reiser, Jean-Marc (Giem)	172, 176, 191 sq, 246, 412, 415, 424, 509, 524 sq, 600, 683, 711, 715 sq, 735 sq, 738 sq, 744, 776
Remacle, Marcel	423
Rémise, Jacques	267, 373
Ribera, Julio	5, 66, 78, 88, 98, 100, 128 sq, 153, 161, 164, 169, 171 sq, 184, 238, 253, 259, 302, 304, 312, 326, 329, 350 sq, 354 sq, 361, 603, 605, 620, 661, 716, 788, 794, 804, 851
Rigot, Robert	185, 213 sq, 222, 288, 310, 353, 461 sq, 466, 468 sq, 764 sq, 768
Rob-Vel (Velter, Robert)	171, 174, 247, 603, 762
Roba, Jean	123, 125 sq, 202, 624, 803
Robba (Bagage, Robert)	228
Rochelle, Roger	265, 267, 311, 405, 420
Ryssack, Eddy	504
S	
Saint-Ogan, Alain	15, 21, 156, 186, 196, 256, 267, 288, 311, 352, 359, 374 sq, 379, 385, 401, 429, 449, 621, 677, 681 sq, 709, 764, 768
Sajtinac, Borislav	146
Sempé, Jean-Jacques	14, 98, 187, 191 sq, 230, 247, 267 sq, 282, 285, 308, 329, 338, 365, 390, 392, 397, 437, 554, 557 sq, 591, 593, 599, 606, 610, 613 sq, 621, 660, 682, 738, 779 sq, 783, 786 sq
Seron, Pierre	120 sq, 126, 754, 805
Siné (Sinet, Maurice)	77, 111, 141, 143, 167, 191 sq, 212, 236, 256, 263 sq, 282, 337 sq, 358, 373, 390, 393 sq, 397, 557, 559, 562, 568, 582 sq, 596, 606 sq, 610 sq, 622, 683, 701 sq, 705, 738 sq, 743 sq
Sirius (Mayeu, Max)	64, 398, 418, 513 sq, 520, 806
Soleillant, Claude	5, 88, 92, 99 sq, 118, 140, 150, 163 sq, 198 sq, 275, 350, 620, 658, 796
Solveg (Voisin, Solange)	178
Sommer, Manfred	78, 129 sq, 793
Souriau, Jacques	477, 877
Soymier, Pierre	267
Steinberg, Saul	120, 192 sq, 358, 393, 433, 435, 557, 559, 562, 583 sq, 586, 591 sq, 599, 601, 606 sq, 610, 613, 626, 635, 682 sq, 780
Stélas	55
T	
Tabary, Jean	76, 174, 484
Tavard, Christian	263, 267 sq, 282, 493
Tibet (Gascard, Gilbert)	416
Tillieux, Maurice	76, 81, 91, 151, 202, 204, 232, 276, 605, 643, 806

Timmermans, Gommaar	202
Topor, Roland	335, 337, 365, 373, 381, 393 sq, 553, 584, 596, 680 sq, 702
Trubert, Jean	288, 297, 311, 325, 359, 374
U-V	
Uderzo, Alberto	12, 14, 75, 100, 122, 132, 141, 145 sq, 153, 174, 203, 205, 230, 232, 248, 254 sq, 259, 262 sq, 267 sq, 293, 327, 329, 390, 392 sq, 413, 415, 437, 489, 515 sq, 525, 540 sq, 604, 609, 611, 613, 624, 632, 660 sq, 683, 707, 713, 758, 771, 783, 802
Vance, William (William Van Custem)	73, 144, 173, 328, 604
Vandersteen, Willy	73, 124 sq, 535 sq, 538, 756, 803
Venet, Roland	144, 212
W	
Walthéry, François	5, 13, 57, 65, 93, 99 sq, 120 sq, 124 sq, 149, 302, 328, 362, 754, 801
Wasterlain, Marc	57, 76, 124 sq, 127, 144, 328, 802, 804
Weinberg, Albert	168, 233, 256, 327 sq, 502
Will (Maltaite, Willy)	64, 94, 119, 125 sq, 149 sq, 201, 286, 328, 398, 417 sq, 608 sq, 801
Willem (Holtrop, Bernard Willem)	77, 130, 141, 251, 595, 662, 683, 744
Wolinski, Georges	141, 256, 258, 435 sq, 593, 683, 877

INDEX DES PÉRIODIQUES

<i>Annette</i>	74, 162 sq
<i>Bayard</i>	60, 162 sq, 171, 177, 198, 204, 281, 344, 464, 615, 686, 706 sq, 712 sq, 721, 726 sq, 759, 761 sq, 731, 733, 741 788, 791
<i>Bernadette puis Nade</i>	60, 162 sq, 171, 177 sq, 202, 263, 344, 399, 444, 461, 480, 495, 500, 705, 712, 714, 745, 748, 788, 794, 796
<i>Bizarre</i>	189, 191, 593, 701 sq, 779, 787
<i>Chouchou</i>	11, 74 sq, 131, 204 sq, 459, 484, 616
<i>Cœurs Vaillants puis J2 Jeunes</i>	60, 120, 146, 150, 160, 178, 212, 248, 340, 342, 344, 346, 444, 461 sq, 468 sq, 482, 486, 493, 507, 509, 512, 521, 621, 705, 770, 772, 774 sq, 796 sq, 877 sq
<i>Coq Hardi</i>	153, 161 sq, 177, 204, 206 sq, 263, 333, 345, 616 sq, 711, 759
<i>Fillette</i>	163 sq, 426, 616, 788
<i>France-Soir</i>	13, 30, 153, 156, 161, 179, 189, 247 sq, 257, 259, 304, 511, 605, 615, 624, 658, 685, 703 sq, 739, 760, 774, 788, 792, 794
<i>Fripounet et Marisette</i>	29, 160, 162 sq, 171, 178, 344, 404 sq, 408 sq, 419 sq, 426, 483, 615, 770, 774, 796 sq
<i>Hara-Kiri</i>	29, 60, 66, 77, 130, 162, 172, 175 sq, 189, 191, 203 sq, 251, 263 sq, 282, 333, 335 sq, 341, 347 sq, 394, 423 sq, 427, 433 sq, 459, 510, 524, 528, 544 sq, 566, 569, 586, 588 sq, 593 sq, 597 sq, 601 sq, 604, 608 sq, 614 sq, 628, 635 sq, 643, 648, 661, 679, 702, 704, 738 sq sq
<i>Héroïc-Albums</i>	14, 100, 134, 151, 160, 343 sq, 428, 459, 605, 616, 643
<i>Hurrah ! Super Aventure</i>	56, 60, 173, 345, 616, 759 et sq, 779
<i>L'Astucieux</i>	29, 616
<i>L'Humanité</i>	30, 131, 161 sq, 167, 188 sq, 209, 236, 257, 263, 303, 337, 490, 493, 615, 658, 701, 703 sq, 760, 763, 767, 779, 784
<i>L'Intrépide</i>	29, 147, 173, 342, 344 sq, 616 sq sq, 759, 761
<i>La Semaine de Suzette</i>	152, 156, 162 sq, 198, 326, 444, 464, 480, 615, 726, 733, 759, 797
<i>Le Canard Enchaîné</i>	263, 552, 705, 743, 773
<i>Le Journal de Mickey</i>	11, 29, 49, 162, 341, 459, 511, 616 sq
<i>Le Peuple</i>	30, 164, 180, 190, 429, 616, 658
<i>Le Soir</i>	30, 180, 190, 616, 658, 601, 806
<i>Line : journal des chics filles</i>	74, 163 sq, 550, 552, 583, 591, 606, 612, 616, 682
<i>Lisette</i>	29, 162 sq, 171, 177 sq, 202, 342, 344, 376, 444, 481, 500, 505, 564, 620, 717, 725, 745, 751 sq, 759, 788, 794, 796
<i>Mireille : L'Intrépide</i>	74 sq, 131, 163 sq, 177, 205, 342, 345, 459, 476, 500, 509, 616 sq, 626, 673, 788
<i>Moustique</i>	74, 204, 344, 616

<i>O.K : l'hebdomadaire de la jeunesse</i>	145, 160, 162, 248, 260, 428
<i>Paul et Mic</i>	347
<i>Phénix : revue internationale de bande dessinée</i>	29, 348, 381 sq, 385 sq, 609, 616, 618
<i>Pierrot puis Champion</i>	163, 177, 341 sq, 461, 616, 681, 751 sq, 788
<i>Pilote</i>	12, 29, 57, 60, 74 sq, 79 sq, 121, 131 sq, 147, 154, 156, 160, 162, 172, 176 sq, 183, 191 sq, 204 sq, 207 sq, 250, 253, 257, 259 sq, 263, 268, 282, 286, 294, 327, 329 sq, 333 sq, 341, 347, 363, 398 sq, 406, 408, 411 sq, 419, 422 sq, 430 sq, 433, 437, 459, 465, 478, 484 sq, 487 sq, 496, 501, 503 sq, 508 sq, 518, 524 sq, 541 sq, 546 sq, 566, 577, 589 sq, 599, 602, 604, 608 sq, 615, 624, 626 sq, 635 sq, 642 sq, 645, 648, 672 sq, 679, 706 sq, 710, 712 sq, 738 sq, 741, 745, 760, 769 sq, 776 sq, 783 sq, 788, 794 sq
<i>Record</i>	158, 162 sq, 176 sq, 347 sq, 615, 706 sq, 735 sq, 741
<i>Spirou</i>	29, 60, 64, 74 sq, 100, 107, 121, 124 sq, 127, 134, 139, 146, 151, 160, 165, 171, 173, 177 sq, 183, 225, 228, 231 sq, 236 sq, 247 sq, 250 sq, 257, 259 sq, 278, 280, 298, 328, 330, 333 sq, 337 sq, 340 sq, 344 sq, 347, 363, 386, 391, 398 sq, 405, 409 sq, 416 sq, 422 sq, 427 sq, 437, 454 sq, 459, 464 sq, 467 sq, 470 sq, 478 sq, 482, 490, 492, 494, 497, 499, 501, 504, 506 sq, 512 sq, 516 sq, 522 sq, 533, 559, 566, 574, 588, 599, 606, 608, 616, 621, 626, 643, 646, 673, 679, 681, 753 sq, 757 sq, 762, 769 sq, 801 sq, 804 sq sq
<i>Tarzan</i>	344
<i>Tintin</i>	29, 36, 49, 74, 107, 120 sq, 124 sq, 134, 148 sq, 154, 158, 160, 164, 167 sq, 171, 176 sq, 183, 204 sq, 224 sq, 228, 232 sq, 236 sq, 243 sq, 248, 259 sq, 278, 284, 286, 298, 328, 330, 333 sq, 340, 342 sq, 359, 363, 371, 390 sq, 399 sq, 402, 416, 419, 428, 430 sq, 454 sq, 459, 464 sq, 470 sq, 479 sq, 485 sq, 489 sq, 492, 496, 500, 502 sq, 505 sq, 508, 511, 533 sq, 538 sq, 543, 559, 561, 566, 572, 574, 599 sq, 603 sq, 608, 616 sq, 621 sq, 626, 634, 646, 648 sq, 657, 660 sq, 673, 679, 681, 683, 713, 735 sq, 738 sq, 741, 753, 755 sq, 771, 779, 802, 805 sq, 833, 835 sq
<i>V-Magazine</i>	122, 180, 190, 205, 341 sq, 345, 348, 399, 615, 769
<i>Vaillant : le jeune patriote, le journal des jeunes le plus captivant</i>	9, 56, 63, 74 sq, 79 sq, 131 sq, 146 sq, 150 sq, 160 sq, 170 sq, 174, 177 sq, 183, 201, 237, 248 sq, 253, 257, 259 sq, 263, 298, 304, 310, 318, 325 sq, 333, 337 sq, 341 sq, 345, 347, 350, 406 sq, 429, 444, 452, 454 sq, 459 sq, 469, 476 sq, 479, 483 sq, 490, 492 sq, 498, 501, 506, 508, 511 sq, 514, 519, 522, 533, 541, 565, 585, 604 sq, 615, 618, 620 sq, 626, 629 sq, 648, 673, 681 sq, 705, 709 sq, 759, 762 sq, 768, 770, 773 sq, 788, 793 sq,

INDEX DES ÉDITEURS ET DES MAISONS D'ÉDITION

Bonne Presse (La)	56, 130, 177, 199, 256, 259, 263, 336, 342, 344, 347, 444, 458, 461, 464, 481, 686, 705, 708, 712, 716, 726, 788, 793, 796
Casterman	19, 36, 73 sq, 142, 153, 168 sq, 196 sq, 203, 224 sq, 229 sq, 233 sq, 238 sq, 258 sq, 261, 271 sq, 283 sq, 293, 332, 445, 450 sq, 466 sq, 500, 560 sq, 619, 656, 831
Cerf (éditions du)	468, 569, 679, 726 sq, 733
Dargaud	57, 146, 176, 205, 210, 212, 260, 314, 359, 412, 416, 706 sq, 736, 739, 741, 745, 766, 775, 777 sq, 840 sq
Denoël	98, 192, 558, 598
Dupuis	16, 19, 73, 80, 124, 133, 146, 149, 160, 171, 177, 203 sq, 223, 237, 250 sq, 259, 278, 286, 293 sq, 328, 331, 334, 344, 352, 354, 359, 399, 409, 411, 453 sq, 464, 466, 473, 482, 599, 619, 638, 643, 686, 760 sq, 765, 767, 779, 804
Éditions mondiales	257, 260, 686 sq, 761, 764, 769
Farandole	193, 450
Fleurus	16, 65, 140, 150, 198 sq, 223, 247, 275, 281 sq, 292, 318, 333, 342, 344, 347, 444, 458, 460 sq, 463, 469, 638, 686, 705, 707 sq, 710 sq, 714, 716 sq, 720 sq, 725 sq, 770, 773, 796 sq, 800 sq
Gautier-Languereau	460, 729
GP	558
L'École des Loisirs	200, 242, 564, 569, 726, 728
Laurent Tisé éditteur	200, 330, 564, 569, 726, 728, 731, 745, 751 sq
Lombard	16, 19, 80, 124, 133, 146, 148 sq, 154, 160, 168, 177, 223 sq, 244, 247, 251, 256, 261 sq, 284 sq, 330, 344, 359, 366, 397, 453, 473, 482, 572, 574, 619, 638, 658, 682, 686, 756, 758, 801, 804
Montsouris	177, 247, 292, 444, 461, 686, 716, 725, 796
Opera Mundi	150, 173, 180, 257, 259, 275, 278 sq, 281, 300, 314 sq, 371, 615 sq, 687, 760 sq, 843, 846
Pauvert, Jean-Jacques (éditeur)	18, 143, 167, 191 sq, 582, 584, 593, 596, 598, 701 sq
Père Castor	193, 196, 198, 200, 256, 283 sq, 557, 562, 569, 673, 726 sq
Robert Delpire (éditeur)	200, 242, 377, 562 sq, 584
Rouge & Or	272, 283, 285, 375, 745
Société d'édition enfantine	260
Square (éditions du)	424
Sternberg, Jacques (éditeur)	120, 192 sq, 385 sq, 393 sq, 559, 584 sq, 591, 593 sq, 598, 606 sq, 612, 614 sq, 619, 661, 681, 701, 753
Vaillant (éditions)	57, 174, 249, 849
World's Press	73, 75, 132, 247 sq, 278 sq, 293, 327, 333

« Travailler dans les Petits Mickeys » : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968

Ce travail s'attache à étudier la profession de dessinateur-illustrateur en France et en Belgique francophone de 1945 à 1968. La profession a longtemps été étudiée sous le seul prisme de la bande dessinée ou du dessin de presse politique. Grâce à une approche prosopographique et à l'étude de 400 trajectoires professionnelles, nous montrons que le métier de dessinateur est polyvalent dans les années 1950 et 1960, touchant autant à l'illustration qu'au dessin politique ou à la bande dessinée. Les dessinateurs sont dépendants du marché et multiplient les lieux de publication comme les pratiques graphiques, en particulier au sein des illustrés. Nous avons privilégié ce support pour appréhender la pratique professionnelle des dessinateurs du corpus.

La polyvalence des dessinateurs et leur dépendance vis-à-vis du marché a des conséquences directes sur la manière dont ils construisent et définissent leur métier, en termes d'auto-représentation, de sociabilités comme de revendications. Le statut de journaliste devient un point d'ancrage pour nombre d'entre eux, apparaissant comme le meilleur moyen de bénéficier des acquis sociaux qui concernent la société salariale de la France et la Belgique des Trente Glorieuses. Dans le même temps, certains aspirent malgré tout au statut d'indépendant.

Les dessinateurs endossent également leur rôle de journalistes dans leurs productions graphiques : leur travail pour la presse et les ouvrages à grand tirage fait d'eux des observateurs visuels de la société des Trente Glorieuses, dont ils transmettent les valeurs, les innovations et les questionnements. C'est dans ce contexte que s'imposent, parfois conjointement, le dessin absurde et la bande dessinée, sans pour autant qu'il s'agisse déjà de spécialisations professionnelles.

Mots-clefs : dessin, illustration, bande dessinée, professions culturelles, journalistes, passeurs culturels

«Being a funnies maker»: cartoonists in France and in Belgium from 1945 to 1968

This dissertation documents the cartoonist's trade in France and francophone Belgium from 1945 to 1968. Although this career has been traditionally addressed through the prism of comic art or political cartooning, this study based on a prosopographic approach and the analysis of 400 professional trajectories demonstrates that in the 1950s and 1960s, the trade was a multi-faceted one, in so far as cartoonists were equally likely to produce illustration art, political cartoons, or comics. Their dependence on the market typically brought them to rely upon multiple accounts and graphic techniques, particularly in comic magazines—the medium most closely analyzed in this study to comprehend their professional practices.

The cartoonists' versatility and dependence on the market directly conditioned how they perceived and defined their jobs in social, political, and legal terms. For most of them being identified as journalists became a recurring goal as the best means to take advantage of the same benefits and rights as wage-earners in post-World War II France and Belgium. Yet a minority valued self-employment.

In their graphic productions many cartoonists fulfilled functions similar to those of journalists. Both in the mainstream press and mass-produced books they observed and recorded the values, innovations, and collective interrogations of their national societies in the postwar decades. It was against this background that comics and nonsense cartooning became established graphic forms, although they were often practiced by the same individuals.

Key-words: cartoon, comics, cultural mediators, cultural professions, illustration, journalists, press

ED514 : EDEAGE – Études anglophones, germanophones et européennes

Université Sorbonne Nouvelle, Maison de la recherche, 4 rue des Irlandais, 75005, PARIS

Courriel : ed514@univ-paris3.fr