

Jean-Paul Gabilliet

Université Michel de Montaigne - Bordeaux III

BD, MANGAS ET COMICS : DIFFÉRENCES ET INFLUENCES

La BD a hérité de sa longue histoire de média culturellement subalterne une propension à être perçue au travers de caractéristiques exogènes. Si l'expression française « bande dessinée », elle-même relativement tardive puisqu'elle se répandit seulement à partir des années 1950, a le mérite de désigner la *forme* du moyen d'expression, fût-ce de manière restrictive, ses traductions anglaises (*comics*) et japonaises (*manga*, littéralement « images dérisoires ») mettent l'accent sur la nature légère des contenus, donc sur un genre qui serait l'apanage entier et exclusif du moyen d'expression – et pourtant, l'humour n'est depuis fort longtemps qu'un des multiples registres dans lesquels peut s'exercer l'art des auteurs de bandes dessinées.

De manière analogue, en France, au milieu du ^{XX}^e siècle, les revues illustrées étaient couramment surnommées « petits miquets », en référence à l'origine supposée hégémoniquement américaine (sinon disneyenne...) du média et des fascicules qui en proposaient. La détermination nationale est un facteur qui interfère dans la perception de ce moyen d'expression, essentiellement pour deux raisons. D'une part, il est indéniable que les bandes dessinées présentent des caractéristiques différentes dans les diverses grandes

aires culturelles. D'autre part, il est toujours risqué d'assimiler la production d'une aire culturelle à un seul type de contenu au prétexte du déséquilibre entre produits de grande consommation et de consommation restreinte : tout comme « le » cinéma américain ne se résume pas aux *blockbusters*, les *comics* ne racontent pas uniquement des histoires de super-héros. De la même façon, les *mangas* ne se limitent pas à mettre en scène dans des situations scabreuses des collégiennes aux grands yeux et aux jupes courtes, et l'essentiel de la bande dessinée produite en Europe francophone depuis trente ans n'entretient plus qu'un rapport fort éloigné avec l'école franco-belge de l'après-guerre dont Tintin fut le chef de file !

Pour une proportion considérable de lecteurs français, pourtant, la bande dessinée est d'abord et avant tout japonaise. Or les mangas étaient jusqu'aux années 1980 une denrée culturelle aussi inconnue dans notre pays qu'aux États-Unis. La perception hexagonale de la bande dessinée fut longtemps influencée par les *a priori* esthétiques du mouvement bédéphile apparu dans les années 1960, qui mettait en avant la tradition franco-belge et ce qu'on appelait alors « l'âge d'or de la bande dessinée américaine » (à savoir les séries d'humour et

d'aventure publiées dans la presse quotidienne des États-Unis dans les années 1930 et 1940) à l'exclusion des autres champs nationaux¹.

En France, au début du XXI^e siècle, la bande dessinée s'incarne en trois grandes traditions nationales : franco-belge, américaine, japonaise. Les mettre en perspective les unes par rapport aux autres est un exercice complexe, d'autant que chacune a une histoire propre déterminée par une culture, des styles graphiques et des modèles économiques spécifiques. Pour commencer, la place occupée par la bande dessinée dans la consommation culturelle globale est très différente dans les trois pays. En France, la bande dessinée pesait en 2007 environ 6,5 % du chiffre d'affaires de l'édition, soit près de 320 millions d'euros ; par ailleurs, c'est un secteur en croissance permanente depuis 1995². Les marchés nord-américain et japonais incarnent, quant à eux, deux extrêmes par rapport au cas français. Au Japon, les mangas représentent en volume 40 % du marché de l'édition et environ un quart de son chiffre d'affaires, qui s'élevait à 20 milliards de dollars en 2006³. Aux États-Unis, les ventes de comics (fascicules périodiques et *graphic novels*⁴), dont on ne peut avoir que des approximations, représentent de 650 millions à un milliard de dollars, soit de 3 à 4 % dans un marché de l'édition de livres qui représentait 25 milliards de dollars en 2007⁵.

Ces chiffres à eux seuls manifestent l'écart entre Japon et Occident vis-à-vis de la pratique culturelle que constitue la lecture de bande dessinée. Pour affiner l'analyse, il faut examiner les tendances historiques de chacune des trois traditions.

Bien que le succès des albums de Tintin en France remonte aux années 1930, la notion de « bande dessinée franco-belge » est une invention de l'après-guerre, qui résulta de la coïncidence entre un contexte idéologico-politique et un modèle économique d'édition. Avant la Seconde Guerre mondiale, la bande dessinée en France était majoritairement publiée dans des revues pério-

diques, le plus souvent hebdomadaires. Quand, dans le contexte d'anti-américanisme de la guerre froide, se mit en place un consensus politique entre chrétiens et communistes autour de la nécessité de lutter contre ce qu'on appelait à l'époque « la démoralisation de la jeunesse », celui-ci aboutit à l'adoption de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse (Crépin et Groensteen, 1999 ; Crépin, 2001). De cette législation naquit une commission de surveillance – de censure, disent certains – mise en place dans le cadre du ministère de la Justice à partir de 1950. En quelques années, essentiellement au moyen de stratégies d'intimidation administrative, celle-ci procéda à une épuration progressive des revues dont les contenus étaient jugés trop proches des modèles américains.

Dans ce nouveau contexte, les gagnants furent les communistes français, dont l'illustré hebdomadaire *Vaillant* propageait un message « patriotique » au moyen de recettes narratives américaines, mais aussi les maisons belges Dupuis et Casterman, dont les hebdomadaires respectifs *Spirou* (lancé en 1938) et *Tintin* (édition belge lancée en 1946, édition française lancée en 1948) proposaient des bandes dessinées sans coloration confessionnelle perceptible mais moralement irréprochables car produites sous la férule de l'Église catholique. Cette presse enfantine, morale sans être religieuse, fut, selon l'historien Pascal Ory, emblématique de l'idéologie de la démocratie chrétienne de l'après-guerre : tout en permettant l'émergence de la « ligne claire », graphisme d'une grande lisibilité issu de la synthèse de plusieurs influences françaises et américaines d'avant-guerre, et en ne se privant pas de recourir aux ingrédients de la culture de masse à l'américaine, tels que western, science-fiction ou policier (Gabilliet, 1996), cette bande dessinée sut maintenir une autonomie culturelle apparemment exempte d'influence étrangère reconnaissable.

Ce processus s'accompagna du développement d'un modèle économique de prépublication : très

progressivement à partir des années 1950, les maisons d'édition belges puis françaises développèrent des catalogues d'albums cartonnés reprenant les séries plébiscitées par les lecteurs de leurs hebdomadaires. Ce modèle, qui domina l'édition franco-belge de bande dessinée jusqu'aux années 1980⁶, eut une répercussion médiologique fondamentale : en l'espace d'un demi-siècle, il fit passer le moyen d'expression bande dessinée du support revue au support livre, contribuant de ce fait à la respectabilisation de la BD (qui, hors des premiers cercles bédéphiles, débuta avec la « découverte » d'Astérix par les médias généralistes en 1966) mais aussi, à partir des années 1990, à l'érosion irréversible du modèle économique de prépublication, supplanté par un système de publication directe en albums. En vingt ans, l'offre de revues périodiques s'est effondrée aussi vite que croissait celle des albums : à titre d'exemple, il suffit de comparer les 654 titres (dont 0 manga) parus en 1987 avec les 4 313 parus en 2007 (dont 43 % étaient des traductions de bandes dessinées asiatiques)⁷.

Pour sa part, la bande dessinée américaine s'est développée à partir de la toute fin du XIX^e siècle dans les journaux quotidiens, où on la trouve encore de nos jours. À partir de la seconde moitié des années 1930 apparurent des fascicules agrafés bon marché (*comic books*) : d'abord alimentés par des réimpressions de bandes déjà diffusées dans les journaux, ils prirent leur autonomie à partir de 1937-1938, notamment grâce à l'avènement du personnage de Superman, qui inaugura le genre des super-héros, devenu depuis le symbole de la BD dans ce pays (même si, là encore, il s'agit d'un cliché). Le secteur connut une croissance permanente jusqu'en 1952 et commença à décliner ensuite en raison des campagnes d'opinion contre les comics qui mobilisèrent le public jusqu'au milieu des années 1950 et, surtout, à cause de la concurrence irrésistible de la télévision dans la consommation culturelle des enfants et adolescents.

Pendant une soixantaine d'années, les *comic books* reposèrent sur un modèle économique de publication unique sans reprise ultérieure en albums où le profit était proportionnel au nombre d'exemplaires vendus. Mais le développement très progressif tout au long de la décennie 1980, notamment chez les petits éditeurs, des *graphic novels* proches des « albums » européens, eut un impact profond sur la totalité du marché. Sous l'influence, notamment, du phénomène de librairie que fut le récit d'Art Spiegelman, *Maus*, couronné par un Prix Pulitzer en 1992, un nombre croissant d'éditeurs généralistes se mirent à publier des bandes dessinées d'auteur au format livre tandis que les grands éditeurs de *comic books* (DC et Marvel, les deux « majors » spécialisés en super-héros) reconfigurèrent leur activité autour de fascicules tirés en quantités moindres mais prépubliant sur plusieurs numéros des récits destinés à connaître une seconde vie commerciale sur les étagères des librairies.

Au Japon, la bande dessinée fut un pur produit de l'ère Meiji (1868-1912), résultant de la rencontre entre une tradition de narration graphique plus diverse qu'en Europe (car moins limitée par le carcan culturel judéo-chrétien) et le dessin satirique occidental. Dès le début du siècle, les mangas (expression employée par Hokusai, artiste du XIX^e siècle, pour désigner ses esquisses) rencontrèrent un succès populaire considérable dans la presse, dans des revues d'actualité et, à partir de 1914, dans des magazines volumineux (200 pages) destinés aux jeunes lecteurs dans lesquels étaient prépubliées des séries souvent rééditées ensuite en volumes brochés. Dans l'entre-deux-guerres, la bande dessinée était déjà devenue un secteur de l'édition généraliste. La défaite de 1945, doublée du traumatisme nucléaire, prélude à une recomposition du secteur autour de séries pour enfants publiées en magazines mensuels (analogues aux *comic books* du vainqueur américain) et de « livres rouges » bon marché pour adultes : ces deux supports,

chacun à leur façon, rebrassaient les angoisses collectives nées de la chute militaire de l'Empire du Soleil levant (Bouissou 2007). À partir des années 1960, les éditeurs adoptèrent une démarche de segmentation maximale afin que toutes les catégories de *baby-boomers*



2. L'édition française d'un des plus célèbres mangas japonais.
[© Masashi Kishimoto, Shueisha]

– hommes ou femmes, enfants ou adolescents, jeunes adultes ou trentenaires, employés ou cadres – puissent trouver des mangas qui leur correspondaient⁸.

Cette ultra-segmentation de la production s'est trouvée alliée à une productivité colossale : comme la majorité des mangas sont en noir et blanc et utilisent un vocabulaire graphique stylisé, un *mangaka* (dessinateur de BD) peut produire beaucoup plus de planches par mois que ses collègues européens et américains. Depuis un demi-siècle, le modèle économique dominant est celui de revues épaisses de format A5 proposant une ou plusieurs histoires à suivre. Imprimées en noir et blanc sur mauvais papier et vendues à bas prix – on en trouve même en distributeurs automatiques – ces publications sont conçues pour être lues rapidement et jetées. Ultérieurement, les histoires les plus appréciées des lecteurs sont reprises en petits albums de 300 pages en moyenne qui, volume après volume, forment des récits-fleuves de plusieurs milliers de pages ; à titre de comparaison, les vingt-deux albums de Tintin représentent à peine un peu plus de mille quatre cents pages...

La lecture de BD est davantage une pratique culturelle « de masse » au Japon qu'en France et aux États-Unis, où seule une minorité d'ouvrages atteignent des tirages qui en font des best-sellers. Dans ces deux derniers pays, la bande dessinée s'est développée sur le socle de divertissements transgénérationnels que constituaient le dessin d'humour et la caricature, et elle est devenue une pratique culturelle surtout propre aux enfants et aux adolescents à partir de l'entre-deux-guerres, lorsque commencèrent à paraître des périodiques « spécialisés » dans ce moyen d'expression qui fonctionnaient comme les concurrents de la presse enfantine traditionnelle, peu illustrée et achetée par les parents. En Occident, la respectabilisation de la BD s'est opérée, très progressivement, par le glissement du support magazine au support livre (à partir des années 1960 en France, au tournant du XXI^e siècle aux États-Unis) et par un effet de génération

lorsque les *baby boomers* ont prolongé dans l'âge adulte une pratique culturelle de leur jeunesse – que leurs propres enfants observent maintenant à distance, occupés qu'ils sont à contempler leurs écrans... Aux États-Unis encore plus qu'en France, la BD a fait l'objet d'une légitimation « en demi-teinte » (Maigret, 1994) : là-bas, à cause de la volonté des grands éditeurs de maintenir captif le lectorat masculin, des enfants aux jeunes adultes, au moyen d'une exploitation à outrance du genre super-héroïque ; ici, parce que la production franco-belge, elle aussi implicitement tournée vers le lectorat des jeunes garçons dans les décennies de l'après-guerre, atteignit finalement une impasse, celle « des séries attrape-tout “pour les jeunes de 7 à 77 ans” dont Lucky Luke et Astérix étaient les increvables fleurons, drôles certes, mais mi-chair mi-poisson, plus qu'enfantins mais pas vraiment adultes, et limités par leur volonté d'œcuménisme transgénérationnel au seul genre du second degré comique » (Bouissou 2008).

NOTES

1. Il suffit pour s'en convaincre de feuilleter l'ouvrage fondateur de la critique historique et esthétique du moyen d'expression que fut *Bande dessinée et figuration narrative*, catalogue de l'exposition organisée en 1967 au Musée des Arts décoratifs dans lequel une poignée de cases anglaises et italiennes côtoyaient plus de deux cents pages de strips français, belges et américains. Quatre ans plus tard, l'ouvrage allemand de Reinhold Reitberger et Wolfgang Fuchs, *Comics : Anatomie eines Massenmediums*, faisait à peine mieux en consacrant un chapitre fourre-tout à la bande dessinée européenne pour dix chapitres presque exclusivement tournés vers les États-Unis. Même l'*Encyclopédie des bandes dessinées* de Marjorie Alessandrini publiée en 1979, tout en consacrant des notules à « certains pays dont la production est encore mal connue (Angleterre, Espagne, Chine...) » (p. 10), faisait encore largement l'impasse sur tout ce qui était extérieur aux traditions américaine et franco-belge ; elle ne mentionnait

La force des mangas est de s'être développés dans un contexte qui, à l'inverse de l'Occident, ne connaît pas d'élitisme culturel fondé sur la prééminence de l'écrit par rapport à l'image. Après la guerre, la BD nipponne prospéra grâce à deux facteurs simultanés : la segmentation, qui permit d'atteindre les publics des deux sexes, de tous les âges et de tous les milieux sociaux, et la synergie avec l'industrie de l'animation, dont la production, tout aussi segmentée que celle des mangas, fait du récit dessiné un objet de véritable consommation culturelle de masse au Japon. Cette double caractéristique est à l'origine de la globalisation des mangas depuis les années 1980 : proposés à bas prix (comme le sont les produits culturels déjà amortis), ils ont présenté à la jeunesse d'Europe et d'Amérique déjà consommatrice de séries animées nippones un univers de représentations et de fantasmes à la fois proches et décalés, occidentalisés mais pas occidentaux et, surtout, adaptés dans leur diversité à la pluralité des lectures et des lecteurs.

même pas le Japon, alors que dans *The World Encyclopedia of Comics* publiée trois ans plus tôt, Maurice Horn consacrait à ce pays plusieurs entrées. L'*Histoire mondiale de la bande dessinée* publiée en 1980 sous la direction de Claude Moliterni fut (en dépit de ses nombreux défauts) le premier ouvrage en langue française tentant de mettre en perspective la bande dessinée comme phénomène culturel planétaire.

2. Gilles Ratier, *Une année de bandes dessinées sur le territoire francophone européen*. 2008 : « Recherche nouveaux marchés... Désespérément ! », p. 2 ; en ligne sur <http://www.bandedessinee.info/IMG/pdf_ACBD-Rapport_2008.pdf> ; consulté le 7 février 2009.
3. « BIEF-Opérations » ; en ligne sur <<http://www.bief.org/Operation-3198-Foires-et-expositions/14supesup-Foire-internationale-du-livre-de-Tokyo.html>> ; consulté le 7 février 2009.

4. L'expression *graphic novel*, « roman graphique », désigne toute bande dessinée diffusée en format album par opposition aux *comic books*, fascicules périodiques.
5. Les chiffres de vente des comics proviennent, pour l'estimation basse, du site *Yearly Rankings for Comic Book Sales* (<<http://www.comichron.com/yearlycomicssales.html>>, consulté le 7 février 2009) ; pour l'estimation haute, d'une intervention du libraire en ligne Chuck Rozanski à la foire du livre de Francfort en octobre 2008 (cité dans *La Bande Dessinée, Recherche & Développement du Cinéma ?*, <<http://www.actuabd.com/la-bande-dessinee-recherche-developpement-du-cinema>>, consulté le 7 février 2009). Le chiffre du marché de l'édition de livres est celui donné par l'*Association of American Publishers* pour 2007 (<<http://www.publishers.org/main/industrystats/documents/s12007final.pdf>>, consulté le 7 février 2009).
6. Ajoutons que la « BD franco-belge » occulta dans le processus de respectabilisation le modèle parallèle des « récits complets » et « petits formats » (Thomassian), fascicules « populaires » proches des *comic books* américains par le fond et la forme.
7. Les deux chiffres se trouvent respectivement dans : Stan Baret & Thierry Groensteen (dir.), *L'Année de la bande dessinée 87-88*, Grenoble, Glénat, 1987, p. 12 ; Gilles Ratier, *Bilan 2007*, <<http://www.acbd.fr/bilan-2007.html>>, consulté le 7 février 2009.
8. Sur l'histoire des mangas, voir Bouissou 2007, Bouissou 2008, Gravett 2005, Koyama-Richard 2007, Schodt 2002 et Tillon 2006.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALESSANDRINI, M. (dir.), *Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, Albin Michel, 1979.
- BOUISSOU, J.-M., « Le Manga : entre idées reçues et histoire vraie », *Bulletin de la Bibliothèque Nationale de France*, printemps 2007. En ligne sur <http://www.ceri-sciencespo.com/themes/manga/documents/com3_jmbouissou.pdf>.
- BOUISSOU, J.-M., « Pourquoi le manga est-il devenu un produit culturel global ? », *Esprit*, n° 346, juillet 2008, p. 42-55. En ligne sur <http://www.eurozine.com/articles/article_2008-10-27-bouissou-fr.html>.
- COUPERIE, P., et alii (dir.), *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Musée des Arts décoratifs et Palais du Louvre, 1967.
- CRÉPIN, T., « Haro sur le gangster ! » : *La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
- CRÉPIN, T., GROENSTEEN, T. (dir.), « On tue à chaque page ! » : *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris et Angoulême, Éd. du Temps et Musée de la Bande dessinée, 1999.
- GABILLIET, J.-P., *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du Temps, 2005.
- GABILLIET, J.-P., « A Comics Interlude », in DEAN, J., GABILLIET, J.-P. (dir.), *European Readings of American Popular Culture*, Westport (Ct.), Greenwood Press, 1996, p. 23-42.
- GRAVETT, P., *Manga. Soixante ans de bande dessinée japonaise*, Monaco, Éd. du Rocher, 2005. Traduction de *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, Londres, Laurence King, 2004.
- HORN, M. (dir.), *The World Encyclopedia of Comics*, New York, Chelsea House, 1976.
- KOYAMA-RICHARD, B., *Mille ans de manga*, Paris, Flammarion, 2007.
- MAIGRET, É., « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, n° 67, 1994, p. 113-140.
- MOLITERNI, C. (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Pierre Horay, 1980.
- ORY, P., « Mickey Go Home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », in CRÉPIN, T., GROENSTEEN, T. (dir.), « On tue à chaque page ! » : *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris et Angoulême, Éd. du Temps et Musée de la Bande dessinée, 1999, p. 71-86.
- REITBERGER, R., FUCHS, W., *Comics: Anatomie eines Massenmediums*, Munich, Heinz Moos Verlag, 1971.
- SCHODT, F. L., *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga* (1996), Berkeley (Ca.), Stonebridge Press, nlle éd., 2002.
- THOMASSIAN, G., *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format*, Paris, Fantasmak Éditions, 5 vol. depuis 1994.
- TILLON, F., *Culture Manga*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006.