

D'UN LECTORAT L'AUTRE. LA BANDE DESSINEE DE LA PRESSE ENFANTINE A L'ALBUM POUR ADULTES¹

SYLVAIN LESAGE

UNIVERSITÉ DE LILLE III (FRANCE)

RESUMO: Na França e na porção francófona da Bélgica (Valônia), os quadrinhos são publicados precocemente sob o formato de livro. O sucesso crescente dos álbuns nos anos de 1960-1970 provoca um declínio dos quadrinhos na imprensa na década seguinte, causando uma mudança na sua publicação: do mundo da imprensa para o mundo dos livros – com lógicas bastante diferentes de criação, ritmos narrativos, publicação e distribuição. Tal mudança nos suportes, que leva o álbum a suplantiar o jornal, corresponde a uma transformação social do público leitor, cujo envelhecimento progressivo é notável, levando à conquista de um leitorado adulto e a uma legitimação em torno da “nona arte” por intermédio do livro. O artigo explica como a mudança nos suportes editoriais acompanha uma transformação do público leitor e das práticas de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: História em Quadrinhos, Legitimação, Público Leitor, Práticas de Leitura, Álbum.

RÉSUMÉ: En France et en Wallonie, la bande dessinée est publiée sous forme de livre de manière très précoce. Ce succès des albums provoque dans les années 1980 un essoufflement de la presse de bande dessinée, entraînant un déplacement des supports de publication depuis l'univers de la presse à l'univers du livre – avec des logiques de publication, des rythmes, des contraintes de création et de diffusion très différentes. Cette évolution des supports, qui voit l'album supplanter le journal, correspond à une mutation sociale du lectorat, et notamment son vieillissement progressif, la conquête d'un lectorat adulte et à une légitimation accrue du «neuvième art» par l'intermédiaire du livre. Cet article explique donc comment la mutation des supports accompagne une transformation des lectorats et des pratiques de lecture.

MOTS-CLES: Bande Dessinée, Légitimation, Lectorats, Pratiques de Lecture, Album.

39

¹ Cet article reprend des éléments avancés dans la revue *Belphégor* (2015-13, *Distinctions That Matter*). Il reprend des éléments élaborés au cours d'une thèse de doctorat en histoire, soutenue en juin 2014 sous le titre *L'Effet codex: quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990* (Université de Versailles Saint-Quentin). Celle-ci est actuellement en cours de publication aux Presses de l'ENSSIB et aux Presses universitaires François Rabelais.

En 1975 Luc Boltanski, appliquant la théorie des champs tout juste élaborée par Pierre Bourdieu, décrit les mutations qui affectent le milieu de la bande dessinée². Reprenant le concept avancé à propos de la production littéraire, le sociologue analyse la structuration d'un champ de la bande dessinée sous l'influence conjuguée d'un certain nombre de facteurs, qui renvoient pour l'essentiel à l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs et de lecteurs. L'allongement des études et les bouleversements sociaux de la France des Trente Glorieuses conduisent au déplacement des ambitions d'auteurs rejetant le modèle artisanal qui dominait jusque-là dans la bande dessinée, et affirment leur qualité d'auteurs à part entière³.

Parallèlement, l'allongement des scolarités et un rapport décomplexé à la culture académique facilitent une mutation du lectorat français de la bande dessinée, marqué par la poursuite de la consommation de bande dessinée après l'enfance ; *Pilote* serait le creuset et le paradigme d'une bande dessinée s'affranchissant de ses traits enfantins, pour s'adresser résolument à de grands adolescents, ou à de jeunes adultes. Au même moment, d'ailleurs, le succès médiatique colossal d'Astérix, véritable phénomène de société, pointe avec force ce déplacement des lectorats⁴. Enfin, le troisième pilier de cette recomposition du paysage de la bande dessinée se situerait dans la formation d'un appareil de consécration. L'apparition de générations de lecteurs familiers de la culture scolaire les pousse à reporter les outils d'analyse de ces formes savantes de la culture vers la bande dessinée et s'équipent rapidement en revues, conventions, salons, expositions, festivals, conférences...

Luc Boltanski proposait donc une lecture, à chaud, d'un processus aboutissant à une légitimation unique de la bande dessinée en France, lui conférant la dignité d'un «neuvième art» peu à peu reconnu par les instances de consécration de la culture officielle.

L'analyse de Luc Boltanski a depuis été abondamment discutée et amendée⁵. Plus qu'une analyse entièrement convaincante des mutations qui affectent la bande dessinée, on peut y voir avant tout l'un des éléments qui construisent une polarité dans le paysage de la bande dessinée, en participant à l'affirmation d'une avant-garde résolument distincte d'une bande dessinée «commerciale». L'article des *Actes de la recherche en sciences sociales* renforce

² BOLTANSKI Luc. La constitution du champ de la bande dessinée. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n°1, 1975, p. 37-59.

³ Sur la transformation du métier d'auteur de bande dessinée, nous renvoyons aux travaux en cours de KOHN Jessica. *Travailler dans les petits Mickeys. Les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique (1945-1968): des passeurs culturels?* thèse de doctorat en histoire sous la direction de Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet, univ. Paris III, en cours.

⁴ Sur la construction éditoriale de ce «phénomène» et sa dimension multimédiatique, nous renvoyons à notre article: LESAGE Sylvain. Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France. In: RICHEL Bertrand (éd.). *Le Tour du monde d'Astérix*. Paris, Presses de l'Université Sorbonne-Nouvelle, 2011, p. 13-21.

⁵ Voir notamment MAIGRET Éric. La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée. *Réseaux*, Paris, vol. 12, n° 67, 1994, p. 113-140 et du même, Bande dessinée et postlégitimité In: MAIGRET Éric, STEFANELLI Matteo (dir.). *La Bande dessinée: une médiaculture*. Paris, Armand Colin / INA, coll. «Médiacultures», 2012, p. 130-148, ainsi que GUILBERT Xavier. La légitimation en devenir de la bande dessinée. *Comicalités. Études de culture graphique*. Dossier: «la bande dessinée, un art sans mémoire», 2011, <http://comicalites.revues.org/181>.

presqu'autant qu'il analyse le mouvement de légitimation de la bande dessinée en France. Au moment même où il rédige son article, la France (et la Wallonie voisine) est pourtant affectée depuis plusieurs années par un processus profond de translation de la publication de bande dessinée depuis les pages des journaux vers celles des livres.

La France occupe ainsi, dans le paysage mondial de la bande dessinée actuelle, une place unique. La singularité française peut s'observer lors du festival annuel qui rassemble tout le petit monde de la bande dessinée à Angoulême le temps d'un week-end pluvieux de la fin du mois de janvier⁶. Les plus sérieux des journaux consacrent alors, cette fois au moins, leurs pages littéraires à la bande dessinée. Aujourd'hui, la bande dessinée est très largement sortie des enfers culturels, et a gagné ses lettres de noblesse aux côtés de la littérature. Si elle est très largement consommée dans bien d'autres zones géographiques, à commencer par les États-Unis et le Japon, aucun pays n'attribue une telle place à la bande dessinée dans ses dignités culturelles. Or la France présente aussi une autre particularité: celle d'avoir très précocement pris le virage du livre. Dès les années 1960, l'édition de bande dessinée est en train de se déplacer des pages des journaux à celles des livres. Il semble bien que les deux phénomènes soient étroitement liés. Comment croire, en effet, que la sacralité symbolique attachée au livre n'ait pas joué en faveur d'une dignité nouvelle pour la bande dessinée, particulièrement dans une vieille nation littéraire comme la France?

Pour éclairer la spécificité française en matière de bande dessinée, il nous faut d'abord revenir sur le basculement inédit et massif de l'édition depuis la sphère du journal à celle du livre, avant d'examiner les effets de ce phénomène sur la dignité dont bénéficie la bande dessinée. Celle-ci, on le verra, ne s'acquiert que par la reproduction de logiques de distinction internes, qui font émerger une bande dessinée légitime par la dénonciation de nouveaux enfers culturels.

⁶ Sur l'histoire du festival international de la bande dessinée d'Angoulême, nous nous permettons de renvoyer à notre article: LESAGE Sylvain. Angoulême, la ville qui vit en ses images? Politisation de la culture et institutionnalisation du Salon international de la bande dessinée. In: FLÉCHET Anaïs, GOETSCHÉL Pascale, VERLAINE Julie (dir.), *Festivals et normes culturelles: de la création à la légitimation*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 251-264. On peut aussi se référer à l'ouvrage commémoratif de CANNET Hergé. *Angoulême, Le grand 20^e*. Angoulême, La Charente Libre, 1993, ainsi qu'à DESCHAMPS Guillaume. *La Bande dessinée à Angoulême de 1977 à 1990: culturisation de la politique ou politisation de la culture*. Maîtrise d'Histoire sous la direction de Paul Lévy, 2003, ainsi qu'à MARTY Guillaume. *Une ville et son festival: le festival international de la bande dessinée d'Angoulême*. Mémoire de troisième année à l'Institut d'Études Politiques de Bordeaux, sous la direction de F. Talanio-Des Garets, 1999. On peut enfin se référer aux mémoires d'un acteur de premier plan de la création du festival: GROUX Francis. *Au coin de ma mémoire*. Montrouge, PLG, 2011.

De la presse au livre: le basculement éditorial de la bande dessinée

L'histoire francophone de la bande dessinée a très largement négligé cette mutation fondamentale de support de publication. On peut avancer plusieurs explications à cette occultation. La recherche spécialisée sur la bande dessinée, apparue dans le sillage de la structuration d'une communauté de fans (le *fandom*), a œuvré pour la reconnaissance de la bande dessinée⁷. À ce titre, la priorité était bien d'affirmer la valeur intrinsèquement artistique de la bande dessinée – l'art est alors pensé, dans la continuité de la pensée romantique, comme antinomique de considérations matérielles ou commerciales, faisant ainsi de l'édition de bande dessinée un angle mort de travaux par ailleurs d'une très grande richesse.

Par ailleurs, la première génération d'auteurs d'avant-garde, qu'observe Boltanski, qui va contribuer à légitimer la bande dessinée, fait ses premiers pas dans la presse spécialisée: *Pilote*, *Métal Hurlant*, *Ah ! Nana*, *Fluide glacial*... L'histoire des avant-gardes en bande dessinée constitue d'abord une succession de titres de presse, à lire les histoires de la bande dessinée issues de la démarche militante des fans.

Malgré une période d'intense effervescence dans le milieu de la presse de bande dessinée, le véritable dynamisme éditorial se situe du côté du marché du livre. L'album de bande dessinée, qui trouve ses origines dans le rassemblement d'inédits au début du XXe siècle, occupe une place de plus en plus importante dans les stratégies d'éditeurs. Au cours des années soixante, le marché de l'album prend le dessus sur la presse, qui entre rapidement en crise. Selon les données officielles de l'OJD (Office de justification de la diffusion), l'édition française du *Journal de Spirou* (publication lancée en 1938 en Belgique) passe de 174 000 exemplaires entre 1963 et 1966 à moins de 150 000 exemplaires en 1969, et moins de 100 000 en 1980. Sur la même période, *Tintin* passe de presque 260 000 exemplaires en 1963 à moins de 190 000 en 1969, et s'est effondré à moins de 70 000 exemplaires en 1982.

Tous les journaux de bande dessinée ne sont pas pareillement affectés par le phénomène; significativement, les deux grands titres résistant bien au début des années 1980, *Pif-Gadget* et surtout le *Journal de Mickey* (plus de 400 000 exemplaires chacun en 1980) sont ceux qui se sont très peu adossés à un catalogue d'albums. Si ce choix de se cantonner à l'univers de la presse ne relève manifestement pas d'une stratégie délibérée, mais plutôt d'une succession d'erreurs éditoriales ne permettant pas d'investir le créneau rémunérateur de l'album, il n'en reste pas moins que cette politique permet sans doute de prolonger la survie des titres de presse, en particulier celle du *Journal de Mickey*.

En effet, l'effondrement des ventes du *Journal de Spirou* ne correspond nullement à l'effritement du lectorat des publications Dupuis. Dans le même temps, les ventes d'albums explosent: dans l'ouvrage hagiographique qu'il

⁷ Sur cette génération de bédéphiles, la thèse d'histoire en cours de Julie Demange est appelée à faire référence: DEMANGE Julie. *Émergence et développement du mouvement bédéphile français dans les années 1960-1970*, univ. Paris-1.

consacre au *Journal de Spirou* et aux éditions Dupuis, Thierry Martens, ancien rédacteur en chef et mémoire de l'entreprise, annonce une augmentation spectaculaire des ventes d'albums: «de trois millions d'exemplaires en 1970 à huit millions en 1980⁸». Les chiffres dont nous disposons concernant cette période laissent apparaître une évolution moins spectaculaire sur le marché français. Mais le fait demeure: on assiste moins à un affaiblissement des titres de presse qu'à un changement de mode de lecture, qui se traduit par le déplacement du lectorat de la presse vers le livre.

Dans les années 1970, quelques titres de presse sont encore lancés. Éditeurs comme auteurs, accoutumés au support de presse, habitués à y voir l'horizon premier de la publication, continuent à se lancer dans la création de nouveaux titres. Mais à la fin des années 1980, l'échec de *Métal hurlant* (1987), de *Vécu* (1989), l'agonie d'*(À Suivre)* (1990) et des différentes formules de *Tintin* (*Tintin reporter*, *Hello Bédé*) marquent la victoire définitive du livre sur la presse. La publication dans la presse ne présente plus dans la nouvelle économie éditoriale de la bande dessinée qu'un intérêt limité: l'abaissement du prix de vente, conjugué à l'extension du spectre des séries publiées en albums, fait de la presse un produit intermédiaire dont la rentabilité est de plus en plus incertaine.

Dans le même temps, la production d'albums explose; en 1974, les éditeurs adhérant au SNE (Syndicat national des éditeurs) déclarent publier 360 titres de bande dessinée⁹; dix ans plus tard, c'est plus de 1 000 titres qui sont publiés annuellement par les membres du SNE. Le chiffre d'affaires généré par la branche édition d'albums accompagne cette progression spectaculaire: rapportée en euros de 2014, la production d'albums passe de 37 à 91 millions d'euros sur la même période.

Secteur éditorial de plus en plus rentable, la bande dessinée attire un nombre croissant d'éditeurs. Au seuil des années 1950, seuls quelques éditeurs publiaient la bande dessinée sous forme d'albums, aux formes inspirées de l'album jeunesse. Il s'agissait encore pour la plupart de publications isolées, où l'on peine à voir de véritables politiques éditoriales: ces publications correspondent avant tout à une démarche de rentabilisation d'un produit déjà amorti dans la presse. Les séries publiées ne sont, dans un premier temps, que celles plébiscitées par les lecteurs, et les éditeurs ne prennent alors pas un grand risque à sortir ces compilations. Alors que les éditeurs actifs dans ce secteur dans l'entre-deux-guerres se retirent du marché, les nouveaux acteurs du marché sont avant tout des entrepreneurs de presse, contraints d'improviser leur stratégie éditoriale au fur et à mesure des années.

Dans les années 1960 et surtout 1970, le dynamisme de la bande dessinée se traduit par l'arrivée de nombreux éditeurs qui abordent le livre avec d'autres objectifs. Venus d'autres horizons que ceux de la presse enfantine, ils

⁸ MARTENS Thierry. *Le Journal de Spirou, 1938-1988: cinquante ans d'histoire(s)*. Marcinelle, Dupuis, 1988, p. 171. Les chiffres cités cumulent les ventes d'albums dans tous les pays.

⁹ En dépit de son intitulé, ce syndicat regroupe également des éditeurs belges, présents à travers leurs filiales françaises.

contribuent à renouveler en profondeur le paysage de la bande dessinée. Ainsi, dans les années 1960 l'éditeur Losfeld, spécialisé dans le surréalisme et l'érotisme, donne ses lettres de noblesse à l'aventure coquine en rassemblant en volume le *Barbarella* de Jean-Claude Forest, publié initialement dans les pages d'un magazine de pin-ups, *V Magazine*. Le succès de cette initiative suscite la publication d'autres albums qui feront date (*Pravda la survivreuse* de Guy Pellaert, *Saga de Xam* de Nicolas Devil, *Epoxy* de Jean Van Hamme et Paul Cuvelier...). Une décennie plus tard, la maison d'édition Futuropolis, issue d'une librairie BD, change la face de l'édition de bande dessinée en apportant un soin inédit à la fabrication de ses ouvrages, et en faisant de chacun d'eux un vecteur de célébration de son auteur.

Dans les années 1980, le paysage n'a plus rien de comparable avec l'après-guerre: si une poignée d'éditeurs traverse la période (Dupuis, le Lombard, Dargaud, Casterman), les différences l'emportent, avec l'apparition d'une riche frange de petits éditeurs, souvent provinciaux, tentant de percer dans la bande dessinée, mais aussi de libraires-éditeurs, d'auteurs-éditeurs, et surtout l'arrivée de mastodontes des industries de la communication qui s'engouffrent dans ce segment du marché du livre, attirés par sa rentabilité.

Hachette, par exemple, après une longue éclipse de sa politique éditoriale en matière de bande dessinée (il s'était retiré du secteur dans l'après-guerre), revient sur le devant de la scène à partir des années 1970, avant de se porter acquéreur de Dupuis en 1985. Alors contrôlé par le groupe de Jean-Luc Lagardère, Hachette est emblématique du passage de petites entreprises familiales à l'incorporation de la bande dessinée aux logiques industrielles – avec, à la clé, une prépondérance de la distribution sur les politiques d'édition. D'Albin Michel aux Presses de la Cité en passant par Gallimard ou Larousse, l'ensemble des maisons d'éditions françaises se prend d'intérêt pour la bande dessinée entre le milieu des années 1970 et le milieu des années 1980. L'arrivée sur le secteur de France-Loisirs ou de J'ai Lu et Pocket sonnent comme le signe d'une normalisation définitive de la bande dessinée dans l'industrie du livre.

La bande dessinée et le livre: un transfert de sacralité

La période des années 1950 aux années 1990 marque donc une transformation en profondeur de l'édition d'albums de bande dessinée, qui quitte son statut d'activité périphérique pour s'inscrire au cœur des recompositions de l'industrie éditoriale. Ce déplacement du centre de gravité de l'édition de bande dessinée depuis la sphère de la presse vers le monde du livre ne redistribue pas seulement les équilibres au sein du système éditorial. Car qui pourrait croire qu'on lit un récit de la même manière dans les pages d'un journal acheté toutes les semaines avec l'argent de poche, et dans un album offert par la famille, et condensant un récit autrefois découpé en livraisons

hebdomadaires¹⁰? Bousculant les frontières, il fait entrer la bande dessinée dans une autre phase de son histoire. Renouant massivement avec le livre, elle retrouve un peu du prestige attaché aux albums de Töpffer, Cham ou des livres luxueux de Christophe. Plus largement, elle emprunte un peu de cette sacralité attachée au livre. En effet, comme l'a remarqué par exemple Emmanuèle Payen,

La longue histoire du livre a montré comment, particulièrement dans nos civilisations occidentales, l'apparition de la forme codique qui subsiste encore aujourd'hui a coïncidé avec les balbutiements de l'ère chrétienne, à tel point que l'objet s'est confondu pendant de nombreux siècles avec la parole divine qu'il avait devoir de transmettre, et en a revêtu les attributs. Lieu de la parole absolue, de la vérité et du pouvoir, le livre s'est d'abord développé dans une quasi-hégémonie comme forme tangible de l'existence de l'immatériel, l'espace d'une Révélation sans cesse proclamée – et transmise par le texte – puis comme l'étape incontournable dans la validation et la transmission des connaissances d'un univers qui reste à ordonner. Et quand, à la Renaissance, le lien entre la religion et le livre se distend, lorsque les écrits ne sont plus seulement religieux mais deviennent également traités de sciences, de philosophie, de médecine ou d'astronomie, le livre bénéficie encore d'assez d'aura pour rester l'instrument de légitimation du discours¹¹.

Le retour au livre contribue à donner à la bande dessinée une part de sa noblesse actuelle. Ce processus n'est pas sans conséquence sur le statut de la bande dessinée et sur la composition de son lectorat. Si l'adoption de la forme-livre donne un très net coup d'accélérateur au phénomène de légitimation du 9e art, ce processus n'affecte cependant pas l'ensemble des formes de la bande dessinée, ni l'ensemble de ses publics.

Le passage de la bande dessinée dans la sphère du livre a indéniablement accru la légitimité que tâchaient alors de conquérir les militants du mouvement bédéphile. Les festivals, et en premier lieu celui d'Angoulême, ont joué un rôle majeur dans la structuration de l'action bédéphile, dans la reconnaissance du «neuvième art». Reprenant des rituels élaborés ailleurs, écartelé entre la tentation de Cannes (paradigme du rôle central d'un festival dans la légitimation d'un art) et celle d'une forme de «populaire», Angoulême a fortement contribué à forger une évidence au statut artistique de la bande

¹⁰ Sur les changements de pratiques de lectures induits par cette transformation des formes de publication, nous renvoyons, outre à notre ouvrage en cours de publication aux Presses universitaires François Rabelais, à THÉRENTY Marie-Ève. Pour une poétique historique du support. *Romantisme*, Paris, 2009, n° 143, n° 1, ainsi qu'à l'ouvrage fondamental de MCKENZIE Donald F. *La Bibliographie et la sociologie des textes*. Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, 1991.

¹¹ PAYEN Emmanuèle. La Bibliothèque et l'œuvre, entre savoir et création. In: PAYEN Emmanuèle (dir.). *Les Bibliothèques dans la chaîne du livre*. Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, 2004.

dessinée. Angoulême participe de ces célébrations qui mettent en scène une dignité artistique en construction. Ainsi Art Spiegelman déclarait:

Même si la France est brocardée ici pour l'estime qu'elle porte aux films de Jerry Lewis, elle a la réputation bien établie d'être capable de discerner ce qu'il y a de meilleur dans la culture populaire américaine. J'ai donc été très honoré par la reconnaissance qu'Angoulême a témoigné à *Maus*. D'autant plus qu'Angoulême et la France, capitales de la bande dessinée en Europe, qui ont des années-lumières d'avance sur l'Amérique, m'apparaissent comme mon deuxième chez-moi.

En effet, ce sont d'abord des livres qui sont récompensés à Angoulême. Observation banale, et quelque peu occultée par le fait que le prix le plus prestigieux, non prévu lors de la première édition, vient couronner un auteur, une carrière. Ce Grand Prix de la Ville d'Angoulême ne doit pas être pour autant l'arbre qui cache la forêt: des Alfred aux Fauves en passant par les Alph'arts, le festival s'est en permanence attaché à distinguer des livres. Il ne faut pas oublier, à cet égard, que le festival d'Angoulême s'intitule pendant très longtemps officiellement «salon»: le modèle est clairement le salon romantique. On met donc en avant les deux entités consolidées par les romantiques que sont l'auteur et son œuvre. Angoulême se trouve donc, dès les premières éditions, porté par un système de valeurs centré sur le livre. Les bédéphiles qui lancent et animent le festival y voient un moment pour se retrouver et échanger, mais aussi une occasion de fabriquer de la légitimité. Le discours sur les œuvres s'est alors greffé sur la valorisation des livres, pour contribuer à construire la figure de l'auteur de bande dessinée comme un artiste¹².

Cette conquête de la légitimité culturelle passe également par les bibliothèques et les écoles. Ces instances de reproduction des hiérarchies culturelles ont, depuis le début du XXe siècle, nourri des critiques très vives à l'endroit de la bande dessinée, accusée de démoraliser la jeunesse et de la détourner de la lecture. Quand, dans les années 1960, le neuvième art entre progressivement dans les rayons des bibliothèques et dans les salles de classe, le support livre joue un rôle déterminant, qui permet de déjouer le vieux soupçon qui pèse sur les récits en images.

En France, les bibliothèques n'accordent que très tardivement une place aux productions destinées à l'enfance¹³. Et, parmi celles-ci, ce sont les livres qui vont entrer en premier. Le journal, pas plus que le disque ou le jeu, n'a pas droit de cité dans ce temple du livre que constituent les bibliothèques françaises jusqu'aux années 1970-1980. Face à la demande pressante des enfants, constatant le succès des récits en images, les bibliothécaires infléchissent peu à peu leurs positions sur le 9^e art, avant que l'arrivée d'une nouvelle génération

¹² On trouvera un écho grinçant dans les gags de la série *Pauvre Lampil*, de Cauvin et Lambil, qui mettent en scène un alter ego du dessinateur aux prises avec un système qui valorise la notoriété.

¹³ Voir sur ce point notre mise au point dans LESAGE Sylvain. La bande dessinée en bibliothèque pour enfants: le cas de l'Heure Joyeuse et de la Joie par les livres. In: DUCAS Sylvie (éd.). *Les Acteurs du Livre*. Paris, Nicolas Malais éditeur, 2013, p. 121-137.

d'anciens lecteurs parmi les bibliothécaires ne bouscule les lignes. En se coulant dans les pages du livre, l'album a ainsi permis à la bande dessinée de se tailler plus rapidement une place dans les bibliothèques, pour des raisons à la fois formelles (résistance aux manipulations répétées des lecteurs, circuits d'approvisionnements...) et symboliques. Devenu livre, la bande dessinée perd de son pouvoir de subversion aux yeux des gardiens des hiérarchies culturelles. D'ailleurs, l'entrée de la bande dessinée dans les salles de classe puis dans les programmes scolaires se fait selon des temporalités très proches.

La bande dessinée, entre neuvième art et infra-culture: de l'album au petit format

Cette mue culturelle à laquelle s'est livrée la bande dessinée n'a cependant pas affecté l'ensemble des supports ni l'ensemble des lectorats de la même manière. Elle s'est en effet traduite par un éclatement du champ de la bande dessinée, avec une distinction croissante entre différents formats de publication. En façade, la conversion au livre de la bande dessinée fait entrer celle-ci dans une ère nouvelle, où elle jouit d'une légitimité inédite dans le paysage culturel européen et mondial. Devenue neuvième art, la bande dessinée bénéficie ainsi d'une respectabilité certes discutée, peut-être inaccomplie, mais dans tous les cas inédite sur le paysage européen.

Pourtant, pour qui observe de près le paysage éditorial de la bande dessinée, la situation de la bande dessinée française semble moins tranchée. En effet, ce double processus de basculement dans la sphère du livre et de légitimation du 9^e art s'accompagne d'un troisième terme: la relégation de la bande dessinée de «petit format» dans un «enfer» infra-culturel. Envers de l'album, envers du 9^e art, la bande dessinée de petit format condense les marques d'illégitimité. Qualité de fabrication médiocre, origine étrangère, anonymat fréquent, stéréotypie des personnages et des schémas narratifs... Isolément, aucune de ces caractéristiques ne distingue radicalement les petits formats de la bande dessinée «noble», celle qui a droit de cité dans la presse et dans les pages des livres. C'est plutôt l'accumulation des stigmates qui signe le discrédit dont pâttissent ces publications.

Ce discrédit croissant, au moment même où la bande dessinée conquiert ses lettres de noblesse, peut s'observer notamment dans la virulence de la censure à laquelle ces petits formats sont soumis. L'examen des procès-verbaux de la Commission de Surveillance et de Contrôle instituée par la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse le montre clairement. Créée en large partie pour lutter contre l'influence jugée néfaste de la bande dessinée, la commission atténuée peu à peu à la fin des années 1960 ses attaques vis-à-vis d'une production bourgeoise jugée tolérable, tandis que les formes « populaires » suscitent une inquiétude croissante. C'est là une constante de la censure que de peser d'un poids particulier sur les lectures du

peuple, ou ce qui est censé en tenir lieu. Le peuple, les femmes, les enfants: trois formes particulières d'une même minorité culturelle constamment suspecte aux yeux des moralistes, incapables de penser ces catégories comme aptes à la distanciation¹⁴.

Malgré quelques alertes ponctuelles, Dupuis, Dargaud ou Casterman réussissent à éviter l'hostilité des commissaires. Certes, la paix obtenue par ces éditeurs est payée au prix fort, par l'affadissement de leurs journaux et des albums qui en sont tirés. Si les cas de censure restent rares, cela montre avant tout l'efficacité des mécanismes d'auto-censure, dans certains cas particulièrement spectaculaires (revolvers gouachés dans *Spirou et les héritiers*, par exemple) mais la plupart du temps intégrés au travail même des dessinateurs, qui s'interdisent situations, objets ou personnages comme susceptibles de leur procurer des démêlés avec la Commission de surveillance et de contrôle.

Celle-ci se montre plus soupçonneuse et moins encline aux compromis avec des éditeurs considérés comme plus vulgaires. L'examen de ses archives montre ainsi une relation nettement plus tendue entre la Commission et des éditeurs de petits formats tels que Lug à Lyon, ou Artima à Tourcoing. Artima pèse d'un grand poids sur le marché de la bande dessinée des années 1950 à la fin des années 1970; en 1964, la maison tourquennoise publie pas moins de 28 titres (*Biggles, Commando, Météor, Tex Bill, Toni Cyclone, Vigor...*) tirant pour l'essentiel entre 65 et 75 000 exemplaires par numéro. Impéria, pour sa part, avec vingt-deux titres (*Battler Britton, Garry Pacifique, Kit Carson, Panache, X 13...*) dépasse fréquemment les 100 000 exemplaires par titre. La Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse consacre, du milieu des années 1950 au milieu des années 1960, une part importante de son énergie à tenter d'influencer le contenu rédactionnel des publications d'Imperia et, surtout, d'Artima, convoquant à de multiples reprises Émile Keirsbilk, gérant des éditions Artima, pour tenter de l'intimider, suscitant nombre de sous-commissions ad-hoc pour tâcher de mettre au pas cette production de petit format.

Mais c'est indéniablement Elvifrance qui paie le plus fort le prix de la suspicion de la Commission à l'égard des lectures considérées comme «populaires». Cette maison d'éditions fondée en 1970 par Georges Bielec importe massivement des bandes dessinées italiennes qu'elle publie en France en petits formats. Démarrant son activité en 1970, elle se spécialise dans le créneau des publications «pour adultes». Malgré cette mention figurant explicitement en couverture, la Commission mène une véritable guerre pour étouffer la production d'Elvifrance, contraint au dépôt préalable et soumis à une fiscalité confiscatoire¹⁵.

¹⁴ Sur ce point, voir notamment MOLLIER Jean-Yves. *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*. Paris, PUF, Le nœud gordien, 2001 et CHARTIER Anne-Marie et HÉBRARD Jean (dir.). *Discours sur la lecture*. Paris, Bpi-Fayard, 2000. Voir également MOLLIER Jean-Yves. *La Mise au pas des écrivains: l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XXe siècle*. Paris, Fayard, 2014.

¹⁵ Sur ce point, voir JOUBERT Bernard. Elvifrance. Des *pockets* sous surveillance. *Le Collectionneur de bandes dessinées* n° 78, p. 10-15 et n°80, p. 10-16, 1995-1996.

On peut trouver comme signe de l'ampleur du discrédit culturel dont pâtissent les publications Elvifrance cet article anonyme publié dans le *Nouvel Observateur* du 2 octobre 1970, et qui tente d'attirer l'attention de la Commission de surveillance et de contrôle sur des publications jugées scandaleuses, en particulier *Outre-Tombe*:

Pour adultes français.

80 000 exemplaires, 200 000 lecteurs – Tous nécrophiles? «Aah! mes belles garces, vous me rendez fou!» râle Anatole, le garçon-morgueur, œil de verre, jambe de bois, avant de bondir sur la croupe nue de Fanchon, qui chevauche déjà un cadavre «si froid... si dur». Nous n'en sommes qu'à la page 19. Il en reste une centaine. C'est la treizième livraison d'*Outre-Tombe*, une bande dessinée mensuelle «pour adultes». «Plus c'est dégueulasse, plus il y a de la violence et du cul, plus ça marche», explique le scénariste du *Coffret des macchabées*. Alors, pour faire marcher, il met le paquet: séance de nettoyage de cadavre (féminin, bien sûr) devant une «assistance de détraqués»; cérémonie secrète de l'ordre de Macchabée, dont l'âme apparaît en crevant le ventre ballonné d'une morte et en enflammant le jet de «gaz méphitique»... Tirée à 60 000 exemplaires – sans parler de l'édition italienne – cette bande dessinée n'a pas suffi à combler la demande. Le prochain *Outre-Tombe* sera «un numéro tout à fait exceptionnel où la mort, le sexe, la drogue et l'horreur se mêlent dans une étrange atmosphère, entre le rêve et la réalité». Tirage prévu: 80 000. Ca fera dans les 200 000 lecteurs. Qui peuvent être ces «adultes»? Quel effet cathartique, quelle purge attendent-ils de ces représentations nécrophiliques? Par le «langage de ceux qui n'ont pas de culture», comme dit Francis Lacassin, historien du «neuvième art», la bande dessinée oppose Eros et Thanatos. Ainsi offre-t-on aux analphabètes fonctionnels les moyens de refouler leur agressivité latente dans la mise en spectacle du sadomasochisme.

Pour deux francs.

L'idée d'une bande dessinée «adulte» est manifestement totalement étrangère au journaliste ; mais, surtout, sa dénonciation d'Elvifrance repose sur un préjugé social très fort, faisant de ses lecteurs de véritables «analphabètes»: au moment où le discrédit culturel pesant sur la bande dessinée commence à s'alléger, il se trouve renforcé dans le cas des publications considérées comme «populaires». Au nom de la protection de la jeunesse, Elvifrance subit donc une censure d'une grande violence... sans que les dignitaires de la bédéphilie naissante, ou les auteurs qui s'imposent sur la nouvelle scène de la dignité culturelle, ne daignent s'élever contre ces procédés. Seule exception ou presque, Delfeil de Ton se livre à des plaidoyers vigoureux contre la censure exercée par le ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin contre la production d'Elvifrance dans *Charlie Hebdo*:

Il n'y a rien, dans *Sam Bot*, qui puisse justifier une interdiction. Quand je lis *Sam Bot*, moi, j'y retrouve des échos de la bonne saine grossièreté, du bon gros jeu de mots, de la superbe incongruité que je trouvais, quand j'étais petit, à la lecture des *Pieds-Nickelés* (...).

Au temps du muet, on tournait des kilomètres et des kilomètres de films. Des courts métrages par milliers. Lesquels sont encore visibles? Lesquels sont les seuls, je dis bien les seuls, à être projetés à la télévision et ailleurs? Les bonnes grosses vieilles bandes comiques bien connues, à la *Sam Bot*. *Sam Bot*, c'est con. Bien sûr, que c'est con (...). *Sam Bot* est con comme nous, on est bête et méchant. C'est son droit. Plutôt, ça devrait l'être, et il faut être bien aveuglé par les critères de « bon goût » et de « vulgarité » pour se désintéresser de la liberté d'expression de *Sam Bot*.

Se désintéresser du sort de *Sam Bot* (et des autres), comme tout le monde le fait, c'est pratiquer le racisme culturel, c'est s'aveugler sur les vraies lectures populaires, c'est ne pas voir les faits « culturels » où ils sont...

Marcellin est moins bête que vous tous, intellectuels et journalistes assis sur vos piles de bouquins de la NRF et qui ne daignez pas en descendre pour défendre le droit à la parole de *Sam Bot* et le droit au rire gros et gras de ses lecteurs. Ça fait du bien de rire gros et gras, et Marcellin le sait bien. Marcellin sait aussi que l'esprit *Sam Bot*, qui ridiculise la culture officielle, le monde officiel, ses coutumes, ses structures, ses rites, et jusqu'à cette absence de signature qui choque si fort le directeur des impôts, charrie bien plus d'esprit de liberté, décrasse davantage la chaude niaiserie ambiante, que la plupart des livres que les lecteurs de *Sam Bot* ne liront jamais¹⁶.

Dans le même temps, une production d'albums de bande dessinée érotique s'impose en librairie comme un véritable segment de marché. Après les premiers titres publiés par Losfeld, qui doivent peut-être leur interdiction autant au parfum de soufre de l'éditeur qu'aux ouvrages eux-mêmes, les commissaires ne s'insurgent guère contre les albums de bande dessinée érotique – tout en continuant à condamner les petits formats. Dans l'esprit de la commission, la différence de support justifie cette différence de traitement: un livre de bande dessinée érotique ne risque guère de tomber entre les mains d'un enfant – tandis qu'une revue vendue quelques francs pourrait, en dépit ou à cause de la mention « réservé aux adultes », attirer les enfants. *Pravda la survivreuse* ou *Epoxy*, pourtant publiés par le sulfureux Éric Losfeld, ne posent guère problème à la Commission, comme l'indique le procès-verbal de la séance du 16 octobre 1968 concernant *Epoxy*: « Retraçant les aventures mythologiques d'une jeune femme que ses pérégrinations plongent dans une suite de situations scabreuses, cet album semble devoir coûter fort cher, ce qui en réduit sensiblement la nocivité pour les adolescents. On peut dès lors le considérer

¹⁶ Delfeil de Ton. Les fers au chaud de Marcellin. *Charlie hebdo*, Paris, n°140 du 24 juillet 1973, p. 7.

comme tolérable»¹⁷. A l'inverse, le faible coût des publications Elvifrance, leur disponibilité en kiosque, mais également la faible qualité matérielle du format (papier, impression...) concourent à reléguer les petits formats dans un enfer culturel¹⁸.

Il y a donc bien, à partir des années 1960 et surtout 1970, deux catégories de bande dessinée érotique: l'érotisme branché (Forest, Pichard, Lob, plus Manara et d'autres), publié dans des journaux d'avant-garde ou des livres luxueux, paré du parfum soufré d'une contre-culture socialement acceptable, parce que cantonné à la jeunesse petite-bourgeoise – et, de l'autre côté, une pornographie populaire, souvent anonyme, figurant dans des formats sans noblesse, et représentant un véritable péril social. Cette construction de l'ordre social par les formats n'a rien de nouveau. C'était déjà l'argument développé par le procureur de la Seine dans son réquisitoire contre Boris Vian en 1950:

Qu'on réédite [...] les œuvres de Gide sur vélin avec des estampes gravées sur cuivre, ou le *Gamiani* de Musset, sur papier couché à 20 000 francs l'exemplaire, le mal n'est pas grand, il n'est pas profond, le livre ne risque guère de troubler l'âme de quelques bibliophiles avertis qui achèteront ces ouvrages. Mais le roman noir, mais *J'irai cracher sur vos tombes*, mais *Les morts ont tous la même peau* tirent à 50000 exemplaires, ces ouvrages se vendent 165 francs, le prix du paquet de cigarettes américaines, ils s'étalent à toutes les devantures¹⁹.

Ancienne, cette condamnation réactive, dans le cas de la bande dessinée, une construction sociale de l'espace des légitimités par le support de publication. Alors que la conversion d'une frange de la bande dessinée à la publication de livres contribue à alléger le poids des stigmates culturels, ceux-ci se trouvent à l'inverse redoublés pour cette bande dessinée «populaire» qui gagne, elle aussi, un lectorat adulte.

Diversifications formelles: de l'album au livre

Dans les années 1980, tandis que la presse continue de s'effondrer, la bande dessinée se fonde de plus en plus étroitement dans le cadre du livre. En

¹⁷ AN, 1990208 – 6: archives de la Commission de Surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, séance n° 77 du 16 octobre 1968.

¹⁸ MÉON Jean-Matthieu, Illégitimité culturelle et censure de la pornographie. Le contrôle des bandes dessinées et des romans "pornographiques" en France depuis 1970. In: BEAUTHIER Régine, MÉON Jean-Matthieu, TRUFFIN Barbara (éd.). *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

¹⁹ Propos cités par POULAIN Martine. La censure. In: FOUCHÉ Pascal (dir.). *L'Édition française depuis 1945*. Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 1998, p. 555-598.

proposant formats et paginations inédites, en faisant dialoguer le neuvième art avec des formes littéraires, éditeurs et auteurs permettent de mettre à distance l'album tel qu'il avait été standardisé dans les décennies précédentes. Les éditions Futuropolis, lancées en 1974, s'imposent comme le fer de lance de ce nouveau mouvement. Une attention soutenue envers le livre et surtout une réflexion sur l'adéquation entre forme et récit conduisent ainsi l'éditeur à s'éloigner des standards, pour proposer des livres de grands formats (collection «30x40»), de petits formats (collection «X»), ou des paginations importantes («Copyright»). Le catalogue est travaillé selon une logique de collection affirmée, qui ne repose pas seulement sur des similarités narratives ou génériques, comme les grands éditeurs savaient le faire, mais également sur des choix formels affirmés: prédilection pour le noir et blanc, intense travail sur les maquettes, choix de papiers de qualité... Sous la houlette du graphiste Étienne Robial, la maison d'édition qui, significativement, constitue d'abord le prolongement d'une librairie, va donc transformer en profondeur l'art de faire du livre de bande dessinée. Là où ses prédécesseurs ne jouaient que sur des nuances (32, 48 ou 62 pages, cartonnage ou brochage...), Futuropolis ouvre l'espace des possibles, et fait entrer la bande dessinée pleinement dans l'âge du livre, en multipliant formats singuliers et jaquettes et en refusant de s'inscrire dans les cadres génériques de la bande dessinée, à commencer par la structuration en séries et la récurrence des héros. Ce mouvement est largement repris, prolongé, amplifié dans les années 1980, où l'on assiste à une diversification croissante des formats de publication. La collection «Romans (À Suivre)» représente un cas exemplaire de conversion d'un éditeur traditionnel à cette nouvelle donne. Éditeur de *Tintin*, de *Petzi* et des *4 As*, Casterman, vénérable maison tournaisienne, se lance dans la deuxième moitié des années 1970 dans la bande dessinée pour adultes, reprenant les codes qu'a popularisé Futuropolis: noir et blanc, paginations volumineuses, valorisation des auteurs au détriment de la série... Ainsi, dès la parution en 1975 de *La Ballade de la mer salée*, récit de 163 planches se jouant des codes de la bande dessinée d'aventure, Casterman prend le contrepied de sa production précédente. Et, dans ses «Romans (A Suivre)», structurés par chapitres, l'éditeur contribue à faire tomber un peu plus les frontières entre livre et album. Dix ans plus tard, les Humanoïdes associés reprendront cette revendication littéraire en baptisant l'une de leurs collections «Roman graphique», terme qui en 1988 n'est pas encore une catégorie marketing.

A la fin des années 1980, alors que les dernières revues agonisent, le marché comme la dignité de la bande dessinée se sont transportés vers le livre. Avec quelques années de décalage, ce processus touche également le marché américain de la bande dessinée, où le livre constitue longtemps une rareté. Entre 1978 et la parution du symbolique *Pacte avec Dieu* de Will Eisner, et 1992, où Art Spiegelman reçoit un prix Pulitzer pour son *Maus*, un basculement sensible de l'édition de bande dessinée s'opère aux États-Unis. Dans la décennie suivante, ce basculement fera la fortune du *graphic novel* qui désigne avec éloquence ces livres de bande dessinée que l'on cherche à toute force à

distinguer des *comics*²⁰. Il sera abondamment alimenté par les initiatives de continuateurs de Futuropolis qui, en marge des circuits traditionnels et des conventions formelles, entreprennent de faire souffler un vent nouveau sur la bande dessinée²¹.

Conclusion

L'album de bande dessinée français (et wallon) joue ainsi le rôle de catalyseur d'un mauvais genre, accélérant le processus de légitimation de la bande dessinée – tout en réactivant l'indignité de certaines formes considérées comme plus « populaires ». Le livre permet de désamorcer la suspicion dont la bande dessinée a pu être l'objet. Facilitant son entrée dans les bibliothèques, les écoles, les musées, elle permet également son incorporation rapide au champ de l'action culturelle étatique. Le corollaire de cette image nouvelle que le livre procure à la bande dessinée est la relégation du petit format dans un enfer infra-culturel. Censeurs, éducateurs mais aussi, plus largement, bédéphiles et historiens du neuvième art frappent d'un même dédain un format de publication qui constitue, aujourd'hui encore, un continent méconnu de l'histoire de la bande dessinée. L'histoire française de la bande dessinée s'est donc très largement structurée autour de l'histoire d'une poignée de journaux spécialisés, mais également autour d'auteurs ou de séries passés par l'album. Le livre patrimonialise cette histoire de la bande dessinée, et le succès actuel des intégrales proposant la réunion de plusieurs volumes en un seul livre atteste que cette mémoire de la bande dessinée est toujours menacée d'effacement. C'est donc par le livre, toujours, que cette bande dessinée semble être vouée à s'inscrire dans une histoire. Cette histoire repose donc sur le double effacement de la bande dessinée publiée dans la grande presse (on ignore à peu près tout, par exemple, des séries publiées dans *France-Soir*, dont la diffusion était pourtant bien plus colossale que celle de *Spirou* et *Tintin* réunis) et des petits formats, envers culturel du « neuvième art » promis à l'« enfer » des censeurs et moralistes.

Pourtant, on peut entrevoir l'esquisse d'un changement de perception de cette production. La réédition en 2010 par Delcourt de *Sam Bot*, titre emblématique de la maison Elvifrance, à l'humour décalé et à l'argot truculent, semble ouvrir un début de normalisation pour ce patrimoine négligé, tout comme la réédition de *Liz et Beth*, monument issu des pages de *Bédé Adult*. De même, le lancement, la même année, de la collection «BD Cul» par les Requins

²⁰ Voir notamment sur ce point l'article de Jean-Paul Gabilliet. Du comic book au graphic novel: l'eupéanisation de la bande dessinée américaine. *Image & Narrative*, n°12, août 2005, consultable à l'adresse <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm>.

²¹ Benjamin Caraco est sur le point d'achever une thèse d'histoire sur l'éditeur le plus représentatif de ce mouvement, l'Association: *Éditer autrement la bande dessinée: histoire de l'Association de 1990 à 2011*, univ. Paris-1.

marteaux peut constituer un signe que les frontières de la légitimité bougent. Qu'une maison d'édition emblématique de l'avant-garde s'empare des codes d'Elvifrance et joue avec eux au second degré pourrait ainsi constituer une revanche posthume d'un esprit *Sam Bot* sur les éteignoirs de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse.

Sobre o autor

Sylvain Lesage – Maître de conférences en histoire contemporaine, Université de Lille III. E-mail: sylvain.lesage@univ-lille3.fr.

Artigo recebido em 20 de setembro de 2015.

Aprovado em 28 de fevereiro de 2016.