

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES SAINT-QUENTIN

École doctorale CRIT - Cultures, Régulations, Institutions et Territoires

Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

Thèse de doctorat

Spécialité : Histoire

Présentée par

Sylvain LESAGE

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

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

Volume II

Thèse dirigée par M. Jean-Yves Mollier

Soutenue le 23 juin 2014

Devant un jury composé de :

Rapporteurs :

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

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

Examineurs :

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

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

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

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

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

Le déplacement de la bande dessinée vers une forme livresque, ou codique, ne concerne pas seulement auteurs et éditeurs. En passant du journal, de l'illustré ou, parfois, du petit format au livre, la bande dessinée se transforme, le récit change de rythme et de nature ; ces déplacements autorisent des lectures différentes. D'une lecture épisodique, fragmentée, reposant sur une esthétique de la répétition et de l'attente, on passe à des économies narratives plus continues, moins saccadées. Le passage d'une économie éditoriale à une autre change donc bien plus que le métier d'auteur de bande dessinée, et que le paysage éditorial : il affecte la manière même dont les récits sont lus.

La réception constitue souvent une sorte de boîte noire que les historiens n'affrontent qu'avec circonspection¹. En matière de bande dessinée, les indices ne manquent pas. Qui voudrait aborder la question de front s'expose en effet à une déception, mais la forme même du livre constitue un biais pour contourner le silence des sources. Car si les témoignages concernant spécifiquement la réception restent rares, on bénéficie de nombreux indices sur l'encadrement des réceptions de la bande dessinée. La lecture de bande dessinée se trouve en effet enserrée dans un dense réseau de prescriptions qui conditionnent la lecture. Pour le petit Jean-Paul Sartre, la lecture des *Pieds-Nickelés* avait la saveur de l'interdit et de la transgression ; l'interdit, matérialisé dans l'autobiographie de Sartre par la figure du grand-père, s'incarne en effet dans de multiples autres instances, des éducateurs qui vitupèrent contre l'illustré à l'Église.

Dans le contexte d'une production passée au livre, les médiations qui encadrent la lecture de bande dessinée se font encore plus nombreuses. L'atmosphère de panique morale suscitée par les débats de l'après-guerre et l'adoption d'une législation tâchant d'encadrer « l'illustré-gangster » pèse longtemps sur la place occupée par la bande dessinée dans la hiérarchie des lectures. La lecture des albums se trouve ainsi encadrée par une censure désormais institutionnalisée ; la Commission de surveillance et de contrôle chargée de l'application de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse veille de manière stricte sur le contenu des albums, se montrant plus intraitable encore sur la tenue exigée des publications – avant que, peu à peu, ses centres d'intérêt ne se déplacent vers d'autres cibles (presse adulte, « propagande homosexuelle », publications pornographiques...). Les prescriptions de la Commission de surveillance encadrent les lectures de multiples manières, et d'abord par la délimitation de publications interdites et

¹ Voir les contributions rassemblées dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, et Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987. Pour la période contemporaine, voir Jean-Yves Mollier, *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2001.

de publications autorisées, ou tolérées. Mais ces interdictions et remontrances de la part de la Commission façonnent également les contours d'une autocensure plus insidieuse, particulièrement délicate à appréhender. Les prescriptions et recommandations de la Commission trouvent également un écho auprès des éducateurs et autres médiateurs du livre. Pendant les décennies 1950 à 1970, l'attitude de l'État vis-à-vis de la bande dessinée se cantonne à cette répression et à cet encadrement. Peu à peu, la situation évolue cependant, et se traduit par une politique de soutien, au début des années 1980, insérée dans la redéfinition du projet culturel du ministère de la Culture (chapitre I).

À cette première catégorie de médiateurs du livre, travaillant pour le compte de l'État, il faut ajouter d'autres figures d'entrepreneurs culturels de la bande dessinée (chapitre II)². Libraires et bibliothécaires jouent également un rôle central dans l'encadrement des lectures, en définissant une offre, et en produisant des discours critiques sur la bande dessinée. L'apparition de librairies de bande dessinée permet l'élaboration d'une culture graphique, offre la possibilité à la bande dessinée de dépasser son statut d'art sans mémoire. Les bibliothèques jouent également un rôle central dans l'encadrement des lectures ; dépositaires d'une forme de légitimité culturelle qu'ils construisent et redéfinissent, les bibliothécaires contribuent à la délimitation du bon goût, à la constitution d'un discours critique, et accompagnent le changement de paradigme de la bande dessinée, qui passe en vingt ans de repoussoir de la culture à forme culturelle à part entière.

C'est cependant un ensemble plus large d'entrepreneurs culturels de la bande dessinée qui s'empare du travail de patrimonialisation (chapitre III). Acte nostalgique autant que militant, la redécouverte et la réédition patrimoniales constituent un moyen de définition des frontières du médium autant qu'un retour sur son histoire ; la patrimonialisation suscite la structuration de groupes successifs de bédéphiles et l'apparition de vocations éditoriales. Éternellement inachevée, la patrimonialisation de la bande dessinée constitue donc un instrument de construction de son histoire autant qu'il prépare son avenir.

² Le modèle de l'entrepreneur est emprunté à Howard Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985, notamment chapitre 8, « les entrepreneurs de morale », p. 171-188.

Chapitre VII. L'État face à la bande dessinée

Les rapports entre l'État et la bande dessinée s'organisent d'abord autour d'enjeux liés à la morale juvénile, une situation dans laquelle la bande dessinée n'existe aux yeux d'une étroite catégorie de fonctionnaires que sous l'angle du contrôle et de la censure. Il est essentiel ici de rappeler la mise en œuvre de ce contrôle extrêmement strict qui pèse sur le secteur de la bande dessinée, tant celui-ci imprime à la bande dessinée des contraintes fortes. Cette censure s'exerce dans un premier temps avec une vigilance accrue en direction des livres : pour les censeurs, la densité de lecture offerte par l'album en explique la nocivité. Ce paradigme change cependant au début des années 1970 : face à la banalisation de la pornographie dans l'espace culturel et face, dans le domaine de la bande dessinée, à la massification d'une offre de *pockets* explicitement destinés aux adultes, les cibles de la censure se déplacent, et l'album perd alors en partie de sa charge inquiétante. Le contrôle se déplace de la sphère du politique et de la violence vers celle du sexe, et encadre les publications pour adultes au nom de la protection de la jeunesse. Dans la décennie suivante, la dignité nouvelle acquise par la bande dessinée dans l'espace culturel se traduit par une inflexion de l'attitude étatique vis-à-vis du neuvième art, qui se trouve inclus dans le périmètre de l'action ministérielle en faveur des arts et de la culture. En une poignée d'années, la bande dessinée passe donc de la surveillance des censeurs des ministères de la Justice et de l'Intérieur, au soutien du ministère de la Culture. De ce point de vue, la légitimation acquise par la bande dessinée en quelques décennies s'opère particulièrement brutalement ; là où d'autres formes culturelles bénéficient d'une revalorisation de leur statut selon des chronologies proches, aucune, sans doute, ne s'émancipe d'une tutelle aussi pesante des instances de contrôle. De la proscription au soutien, la trajectoire de la bande dessinée dans la sphère d'intervention de l'État témoigne donc d'un basculement exceptionnel.

I. L'OBSESSION DE LA CENSURE

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

La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse constitue la base institutionnelle sur laquelle repose le « contrôle-proscription » de la bande dessinée³. Cette loi organise en effet « un contrôle de l'ensemble des publications visant à proscrire certains contenus en les soumettant à des interdictions ainsi qu'à des sanctions importantes⁴ ». En d'autres termes, c'est bien une véritable censure étatique qui encadre les publications pour enfants. Cette censure repose sur la mobilisation ancienne d'acteurs aux objectifs variés ; dans le dispositif inauguré par la loi du 16 juillet 1949, la bande dessinée constitue l'une des cibles principales de ces divers groupes de pression. La bande dessinée incarne en effet largement les menaces à la fois éducatives, morales, économiques et idéologiques qui semblent peser sur la jeunesse dans les publications qui lui sont spécifiquement dédiées.

La mise en place de la loi et les premières années de sa mise en œuvre ont été minutieusement analysées par les travaux de Thierry Crépin⁵, qui a dénoué l'écheveau de son adoption paradoxale, analyse reprise et approfondie par Jean-Matthieu Méon. La constitution d'un problème de la presse enfantine s'inscrit dans un processus de longue durée. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les journaux pour enfants obéissent à une triple motivation : « moraliser, instruire et amuser⁶ ». Cet idéal trouve sa traduction notamment dans la production de Pierre-Jules Hetzel, qui fait paraître par livraisons les ouvrages de son catalogue au sein de son *Magasin d'éducation et de récréation*, véritable vitrine de la maison. Le catalogue d'Hetzel et, partant, le contenu du *Magasin* qu'il dirige lui-même, assisté de Jean Macé, obéit à un principe clair : « l'instructif doit se présenter sous une forme qui provoque l'intérêt, sans cela, il rebute et dégoûte de l'instruction ; l'amusant doit

³ Nous reprenons ici le distinguo établi par Thierry Crépin puis Jean-Matthieu Méon entre un « contrôle-conseil » et un « contrôle-proscription », qui renvoie à « un contrôle des médias reposant sur la définition de contenus à proscrire et l'établissement de moyens – effectivement mis en œuvre – permettant de prévenir la circulation de ces contenus ». Voir Jean-Matthieu Méon, *L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil*. Thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Vincent Dubois, université Robert Schuman-Strasbourg III, p. 7.

⁴ Jean-Matthieu Méon, op cit, p. 44.

⁵ Thierry Crépin, « *Haro sur le gangster !* : la presse enfantine entre acculturation et moralisation (1934-1954) », thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, université Paris I, 2000, publiée sous le titre *Haro sur le gangster ! : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001.

⁶ Alain Fourment, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants : 1768-1988*, Paris, Éole, 1987, p. 63.

« cacher une réalité morale, utile, sans cela il vide les têtes au lieu de les remplir⁷ ». Ce modèle est progressivement battu en brèche par l'apparition au tournant du siècle de journaux à tonalité moins explicitement éducative, dont le symbole demeure *L'Épatant* de la Société Parisienne d'Édition (SPE) des frères Offenstadt, qui publie les *Pieds-Nickelés* à partir de 1908. Ces trois repris de justice, qui alternent séjours en prison et fortunes éphémères, s'éloignent très nettement des préoccupations éducatives d'Hetzel et de la presse édifiante.

Les illustrés pour enfants font ainsi l'objet depuis les années 1900 d'investissements multiples qui, au-delà de leur diversité, partagent une démarche à la fois prescriptive et proscriptive comme en témoignent les combats de l'abbé Bethléem⁸. La dénonciation des publications périodiques pour la jeunesse s'inscrit en effet dans le prolongement direct des mises en cause de la presse et des livres au cours du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle en raison de leur « pornographie », de la place allouée au crime, en un mot de l'obscénité que, déjà, l'abbé flamand dénonçait dans les publications de la Société parisienne d'édition :

Les rues sont accaparées par la corpocratie ! L'air devient irrespirable ! Les gens propres ne peuvent plus faire un pas dehors sans rougir ! Et sans trembler pour l'innocence des enfants ! Or, les rues sont à nous, elles sont aux enfants, avant d'être aux propagandistes du libertinage. Et nos rues ont besoin d'être désinfectées. Et le service de voirie est défaillant. Il ne nous reste donc plus qu'une ressource : procéder nous-mêmes au nettoyage et à un nettoyage complet⁹.

L'abbé Bethléem est l'un des visages marquants de cette volonté d'encadrement moral des lectures enfantines. Il pose les jalons de la dénonciation des illustrés modernes dans *Romans-Revue* et dans son ouvrage *Romans à lire et romans à proscrire*, publié en 1904 et régulièrement réédité et remis à jour jusqu'en 1932. Après avoir pourfendu les frères Offenstadt, la *Revue des lectures* se fait l'écho de la condamnation brutale par l'abbé flamand du *Journal de Mickey*, de *Hurrah !* et de *Jumbo*. « À un contenu qu'il ne comprend pas et qui lui paraît tout aussi indigeste que néfaste pour des imaginations

⁷ Pierre-Jules Hetzel, cité par Jean Glénisson, « Le livre pour la jeunesse », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin, dir., *Histoire de l'édition française. Tome 3, Le temps des éditeurs : du romantisme à la Belle époque*, Paris, Fayard, 1990, p. 472.

⁸ Jean-Yves Mollier, *La mise au pas des écrivains*, op. cit.

⁹ Abbé Bethléem, dans *Romans-Revue. Revue des lectures*, 15 mars 1923, p. 162, cité par Jean-Yves Mollier, *La mise au pas des écrivains: l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XXe siècle*, Paris, France, Fayard, 2014, p. 154.

d'enfants facilement impressionnables, l'abbé Bethléem ajoute une origine suspecte, pour ne pas dire éminemment dangereuse¹⁰ ».

Référence cardinale des institutions catholiques en matière de lecture, il représente la tendance la plus conservatrice du discours catholique sur la lecture. Prolongeant l'action des ligues de vertu qui combattent prostitution, alcoolisme et autres vices, les coups d'éclat du « l'érotique constipé » frappent ses contemporains autant par la forme spectaculaire qu'il donne à ses actions que par le choix de l'adversaire à combattre : « l'immoralité de papier qui prostitue les cœurs et intoxique les âmes, témoign[ant] du pouvoir extraordinaire dont il n'a cessé de créditer l'imprimé¹¹ ». Dans sa croisade contre les publications Offenstadt ou la lecture des aventures de *Nick Carter* ou *Buffalo Bill* avant 1914, l'abbé Bethléem fournit déjà l'argumentaire de base, abondamment réutilisé par la suite, qui relie la lecture de récits violents à des effets supposés sur la délinquance d'enfants, qui puiseraient dans leurs lectures un répertoire d'action mécaniquement reproduites.

Dans les années trente, on assiste à un renouveau de la construction d'un « problème » de la presse enfantine. Dans un contexte marqué par les bouleversements économiques du secteur, et en particulier par l'américanisation croissante des contenus des illustrés, des actions de protestation reviennent sur le devant de la scène. La publication à partir du 19 octobre 1934 du *Journal de Mickey* par Paul Winkler synthétise et accélère une évolution décisive de cette presse illustrée¹². Le succès foudroyant du journal suscite vite des imitations, et ces transformations du secteur de la presse enfantine illustrée, marqué par l'arrivée massive de séries de bande dessinée américaines, nourrit dès les années trente une dénonciation de l'américanisation et de « l'illustré gangster ».

La constitution de la presse enfantine en problème de société repose sur la mobilisation d'acteurs d'horizons divers, parmi lesquels on retrouve aussi bien des dessinateurs que des éducateurs. Les transformations du secteur donnent lieu à des actions de protestation protectionniste de la part des auteurs français, regroupés au sein d'associations professionnelles. À la Société des dessinateurs et humoristes (SDH), fondée en 1905 mais déclinante, et l'Union des artistes dessinateurs français (UADF) créée en 1920 s'ajoute, en octobre 1935, le Syndicat des dessinateurs de journaux (SDJ), qui devient en janvier 1946

¹⁰ Jean-Yves Mollier, *La mise au pas des écrivains*, op. cit., p. 284. L'origine immigrée du Hongrois naturalisé Paul Winkler et des Italiens Cino del Duca et Ettore Carozzo constituent autant d'éléments aggravants pour l'abbé.

¹¹ Anne-Marie Chartier, *Discours sur la lecture : 1880-2000*, Paris, BPI/Fayard, 2000, p. 57.

¹² Témoignage du magistère moral exercé par le tempétueux abbé, Hachette préfère se réfugier derrière un prête-nom, Paul Winkler, comme le révélait Jean-Yves Mollier dans *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*, Paris, Fayard, 2008 : l'abbé avait amplement apporté la preuve de son pouvoir de nuisance.

le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (SDJE). La première réaction connue des dessinateurs français contre l'importation de séries américaines date de 1936 : il s'agit d'une lettre de protestation adressée au gouvernement de Léon Blum, dénonçant le succès des illustrés d'Opera Mundi, de la Librairie Moderne et des Éditions mondiales, qui menacerait les journaux pour enfants – et fustigeant plus largement la vogue des bandes dessinées étrangères qui condamnerait les dessinateurs français au chômage¹³.

Il n'est pas donné suite à ce premier acte de protestation et, en 1939, les trois organisations, SDH, UADF et section des journaux d'enfants du SDJ préparent un texte commun aux revendications identiques. Si la guerre interrompt ce travail de mobilisation, à la Libération les dessinateurs les plus en vue du moment (Licquois, Marijac, Le Rallic, Saint-Ogan) soumettent un nouveau projet « pour la réglementation des reproductions étrangères¹⁴ ». Le relatif échec de ces initiatives, malgré l'oreille gouvernementale attentive dont bénéficient certaines propositions, conduit les organisations professionnelles à adopter une stratégie de scandalisation, comme en témoigne ce texte envoyé à la presse en 1937 :

Sommes-nous en France, oui ou non ?

On ne le dirait pas, à contempler les devantures de marchands de journaux, où trônent les publications étrangères que l'on offre en pâture à la jeunesse française [...]. (T)rois constatations s'imposent au premier chef (à l'égard de ces illustrés) :

1° Ces illustrés se singularisent par une vulgarité criante.

2° Ils mettent en relief, dans les sujets traités, des sentiments, des coutumes, des mœurs qui ne sont pas de chez nous, et dont la morale est souvent exclue.

3° Ils glissent à profusion dans leurs images, des personnages à peine vêtus (hommes et femmes), ces dernières étalant avec complaisance des formes toujours avantageuses, et bien propres à troubler les sens en éveil de nos jeunes lecteurs¹⁵.

Au registre strictement économique (le chômage des dessinateurs) se rajoute donc une disqualification simultanément « protectionniste, esthétique et morale des illustrés¹⁶ ». La mobilisation professionnelle de finalité protectionniste se double ainsi d'une action menée par les ligues de moralité¹⁷.

¹³ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 173.

¹⁴ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 174.

¹⁵ Brouillon d'une lettre probablement adressée à la presse, 1937. Document reproduit intégralement dans Thierry Crépin, « Vingt ans de protectionnisme français », *Le collectionneur de bandes dessinées*, 1996, vol. 80, n° 19, p. 26-30, p. 26.

¹⁶ Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Vincent Dubois, Université Robert Schuman Strasbourg III, Strasbourg, France, 2003, p. 50.

¹⁷ Sur les ligues de moralité, voir Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989, p. 79-104 (Chapitre III « Le temps des ligues »). Voir aussi Stora-Lamarre, « L'action des ligues de moralité contre l'écrit pornographique », in Bibliothèque Publique d'Information, *Censures. De la Bible aux larmes d'Eros*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 102-110.

Alors que l'illustré affiche son tropisme américain dans les kiosques, l'abbé Bethléem obtient un succès notable avec l'adoption du Code de la famille, décret-loi du 29 juillet 1939 : son chapitre III, « Protection de la race » comporte une section consacrée à « l'outrage aux bonnes mœurs », qui organise la répression de la fabrication, l'importation, l'affichage, la vente, l'offre et la distribution de « tous imprimés, tous écrits, dessins, affiches, gravures, peintures, photographies, films ou clichés, matrices ou reproductions pornographiques, emblèmes, tous objets ou images contraires aux bonnes mœurs ». C'était « la consécration de trente années de combat inlassable contre le fléau qui frappait la France, et la reconnaissance de l'action menée tant par les ligues de moralité que par la Fédération nationale catholique¹⁸ ».

La stigmatisation de la presse enfantine de bande dessinée trouve dans cette législation une formalisation qui entérine le cadre d'analyse posé par l'abbé Bethléem. Ce cadre se retrouve en particulier dans une brochure éditée en 1941 par le Cartel d'Action Morale, intitulée *La Démoralisation de la jeunesse par les publications périodiques*¹⁹. Émanation de la Ligue française pour le relèvement de la moralité publique (LFRMP), la brochure vise à étendre les dispositions adoptées par le Code de la famille. Destiné à remédier aux faiblesses démographiques de la France, le décret-loi comporte dans son chapitre III, intitulé « Protection de la race » une section consacrée à « l'outrage aux bonnes mœurs » qui prévoit la répression de la fabrication, de l'importation et de la diffusion de « tous imprimés, tous écrits, dessins, affiches, gravures, peintures, photographies, films ou clichés, matrices ou reproductions pornographiques, emblèmes, tous objets ou images contraires aux bonnes mœurs²⁰ ». Au-delà d'un simple réquisitoire contre la presse enfantine, la brochure propose également des dispositions légales, en l'occurrence un véritable « projet de loi concernant le contrôle des journaux et des publications périodiques destinés principalement à la jeunesse ». Sous le titre « Naissance d'une nouvelle presse, nuisible à la jeunesse », la brochure attaque directement les titres des éditeurs reposant sur la bande dessinée importée : *Jumbo*, *Hurrah !*, *Le Journal de Mickey*, reprenant l'argumentaire de la *Revue des lectures*. La condamnation est sans nuance :

En quoi ces hebdomadaires sont-ils dangereux ?

Ces journaux concourent au nivellement de la jeunesse par le médiocre. Ainsi le héros, rendu populaire par ces journaux, est Tarzan, demi-sauvage, qui tient plus de la bête que

¹⁸ Jean-Yves Mollier, *La mise au pas des écrivains*, op. cit., p. 360.

¹⁹ Daniel Parker, Claude Renaudy, *La Démoralisation de la jeunesse par les publications périodiques*, Paris, Cartel d'Action Morale, 1944 (4e édition), 30 p.

²⁰ Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, op. cit., p. 53.

de l'homme. **Nivellement aussi par la laideur** : la présentation est laide, les illustrations sont affreuses. Nulle beauté, nulle poésie dans le texte.

Tous ces journaux révèlent une **nouvelle forme du matérialisme basée sur la déification de l'argent et de la violence** [...]. La patrie et la famille n'existent plus dans ces histoires dont les personnages sont des étrangers, des hors-la-loi, des êtres monstrueux. L'amour n'y est jamais conjugal mais avili au rang des aventures passagères ou des associations intéressées [...].

Ces journaux, n'ayant aucun souci de la vérité, accumulent les absurdités et les erreurs. Ils abusent des histoires de magie, de spiritisme et d'hommes-singes. On n'y trouve plus un seul récit avec des gens normaux, avec une atmosphère saine et familiale.

Ces histoires en image, visiblement destinées à des adultes, et destinées à plaire sensuellement, doivent souvent troubler leurs jeunes lecteurs²¹ [...].

Jugements moraux et esthétiques sont donc inextricablement liés : « aux défauts de la présentation répondent les manques et faiblesses des récits et des personnages²² ». La vulnérabilité des enfants justifie un recours à l'encadrement étatique. Le projet du Cartel d'action sociale et morale est d'organiser le contrôle de l'ensemble des « journaux illustrés pour enfants, les journaux et publications périodiques ou semi-périodiques destinés à être principalement lus par la Jeunesse » par le biais d'une Commission regroupant représentants des ministères, éducateurs, parents d'élèves, représentants de la Société des Gens de Lettres.

La dénonciation de l'influence néfaste des illustrés sur la jeunesse se retrouve enfin dans la démarche d'acteurs de l'encadrement culturel de la jeunesse, et notamment les militantes laïques (il s'agit essentiellement de femmes) qui investissent le domaine des bibliothèques pour enfants. On retrouve ces réticences à l'égard des illustrés modernes chez les intellectuels communistes, dont la principale expression reste la brochure publiée en 1938 par Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants*²³. Celui-ci s'y livre à une vigoureuse dénonciation des illustrés pour enfants les plus vendus, au nom de la lutte anti-impérialiste :

L'apprenti boucher qu'on rencontre dans la rue, le nez collé sur *Hurrah !* ne sera-t-il pas demain le précoce criminel qui s'est servi de son couteau pour tuer avant de voler, ou l'auteur d'une tentative de kidnapping ?

[...] Tout concorde à exalter les plus mauvais instincts de l'enfance et rien ne présente un caractère soit de culture, soit de morale, soit d'enseignement quelconque de la vie. Nous voyons dans *Hurrah !* toute nue dans sa froideur, la littérature de la propagande empoisonnée du fascisme, une littérature de mort, dont il faudrait préserver l'enfance par tous les moyen. [...]

²¹ Daniel Parker, Claude Renaudy, *La Démoralisation de la jeunesse*, op. cit., p. 11. Ce sont les auteurs qui soulignent.

²² Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, op. cit., p. 55.

²³ Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants. La presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Paris, Bureau d'Éditions, 1938, 56 p.

Ainsi, si, dans notre pays, on laisse librement les trusts étrangers conquérir le monopole des publications enfantines, c'est pour que ces journaux versent dans la cervelle malléables des enfants la pornographie la plus basse, le goût du meurtre et des exploits de gangsters, l'admiration du « héros » casqué, roi ou amant des princesses qui fait massacrer les armées et bombarder les villes, l'envie de devenir un espion toujours prêt à sortir son revolver sert à tuer, l'espoir de participer à une guerre civile destinée à replacer les rois sur leurs trônes [...] ²⁴.

Né à Nancy en 1904, cinéophile et critique de cinéma averti, il se rapproche au cours de ses études de droit parisiennes des surréalistes, avant d'adhérer au Parti communiste en 1927. Avant de devenir critique et historien du cinéma, Georges Sadoul prend en charge la rédaction en chef de *Mon Camarade*, périodique lancé en juin 1933 par la Fédération des enfants ouvriers et paysans. Comme les prêtres de l'Union des œuvres et de la Bonne Presse, Georges Sadoul lutte contre les illustrés américains en se réappropriant les armes de l'adversaire : dans le numéro 53 du 3 décembre 1936, *Mon Camarade* « devient un hebdomadaire illustré et coloré comparable aux autres journaux enfantins de l'époque ²⁵ », avec une surface dévolue pour moitié à la bande dessinée. Si cette réappropriation se confronte vite à ses limites, elle montre que la méfiance de Georges Sadoul à l'égard de la bande dessinée ne porte pas tant sur le lectorat ou la nature hybride de la bande dessinée, que sur le contenu idéologique des récits et les implications économiques de la recomposition du secteur. Au terme de son historique de la presse enfantine, il conclut ainsi :

On voit donc que la victoire des trusts étrangers contre les publications françaises est quasi-totale. Les trusts étrangers ont conquis environ les deux tiers du marché. En 1934, les journaux enfantins étaient écrits et rédigés par des Français. Actuellement les Français ne sont plus dans la presse enfantine de notre pays qu'une minorité nationale (30 à 35%). La colonisation des lectures de l'enfance française sera bientôt totale, si on laisse librement se poursuivre une telle évolution ²⁶.

La critique des illustrés pour enfants et de la bande dessinée, qui les caractérise et constitue leur principal argument de vente, se noue donc autour d'une triple dénonciation des effets économiques, moraux et culturels des illustrés. Cette critique se trouve revigorée dans l'après-guerre par les paniques morales que suscite le problème de la délinquance enfantine : la mobilisation des divers entrepreneurs de morale s'accroît grâce au rattachement du problème de la presse enfantine à la question de la délinquance juvénile. Le Cartel d'action morale et sociale poursuit la lutte contre toutes les publications « immorales ». Après les plaintes déposées en juin 1946 contre Henry Miller et juillet 1947 contre Boris Vian, le Cartel publie en février 1948 une nouvelle brochure, consacrée aux

²⁴ Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants*, op. cit., p. 35.

²⁵ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 66.

²⁶ Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants*, op. cit. p. 55.

illustrés pour la jeunesse, *Semences de crimes*²⁷. De son côté, la revue *Éducateurs* de l'Union des Œuvres multiplie les dossiers sur la presse enfantine.

La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse s'inscrit ainsi dans le contexte d'une profonde recomposition du paysage de la presse enfantine, successivement ébranlé par les effets de la publication massive de séries américaines, par la guerre puis l'échec de la tentative de remodelage du secteur par le ministère de l'Information. Portée par les communistes et les éducateurs catholiques, la loi n'est finalement pas votée par les communistes ; entre-temps, la querelle scolaire et, plus profondément, la guerre froide ont fait éclater le consensus pédagogique de fond qui existait entre les différents groupes porteurs d'une volonté de moralisation de cette presse enfantine. La rupture du tripartisme conduit les députés communistes à la suspicion, d'autant que le déroulement des débats ne permet pas de maintenir l'article 12, consacré au contingentement des flans et dessins d'origine étrangère²⁸. Des groupes multiples plaçaient de grands espoirs dans une limitation du pourcentage de bandes dessinées étrangères autorisées dans les publications françaises. Mais la peur de rétorsions commerciales, de contradiction avec la Convention de l'Unesco sur la libre circulation des moyens d'expression et, surtout, l'impossibilité pour la France de s'affranchir du cadre du plan Marshall, réduisent à néant ces espoirs de limitation ou de taxation des dessins et flans d'origine étrangère.

Dans la version finalement votée le 2 juillet 1949 par quatre cent vingt-deux voix contre cent quatre-vingt-une (celles du groupe communiste), toute idée de contingentement est écartée, et ne subsistent des débats que trois points saillants : la répression d'une série de « péchés capitaux » proscrits de la presse jeunesse (article 2), le contrôle établi sur les publications étrangères (article 13), et l'extension du contrôle aux publications adultes (article 14)²⁹. Le texte est structuré autour de la création d'un nouveau délit par son article 2 visant la démoralisation de la jeunesse par voie de presse :

Les publications visées à l'article 1^{er} 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.

²⁷ Pour une présentation détaillée de la brochure, voir Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 193-194.

²⁸ Sur la question du contingentement, la référence incontournable est le travail de Thierry Crépin, *op. cit.*, p. 294-295.

²⁹ Au début de notre période, la bande dessinée n'est pas concernée par le système de censure créé par l'article 14.

Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse³⁰.

Tout au long de la discussion des articles, des amendements ont accentué la portée et le caractère répressif des dispositions initialement prévues dans le projet de loi. Cette dimension profondément répressive de la loi est également attestée par le rattachement final de la Commission chargée de sa mise en œuvre au ministère de la Justice, plutôt qu'au ministère de l'Éducation nationale prévu par le projet gouvernemental et vivement défendu par le PCF et la SFIO à l'origine.

Pourtant, comme le montre finement Thierry Crépin dans sa thèse, c'est plutôt une stratégie de dissuasion et d'intimidation qui est mise en œuvre par la Commission de surveillance et de contrôle. Conformément à l'article 3 de la loi, la Commission se réunit pour la première fois le 2 mars 1950. Le garde des Sceaux, René Mayer, qui préside exceptionnellement la séance, rappelle les missions dévolues aux commissaires : proposer toutes mesures susceptibles d'améliorer les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence ; signaler aux autorités compétentes les infractions à la loi et les agissements ou infractions de nature à nuire par voie de presse à l'enfance et adolescence ; émettre un avis sur les demandes d'autorisation d'importer publications étrangères, et enfin signaler au ministre de l'Intérieur « les publications de toutes natures présentant un danger pour la jeunesse en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, de la place faite au crime³¹ » et susceptibles à ce titre de donner lieu à l'interdiction de vente aux mineurs de 18 ans et d'exposition aux regards du public.

Les éditeurs qui font paraître des « publications périodiques ou non qui, par leur caractère, leur présentation ou leur objet, apparaissent comme principalement destinées aux enfants et aux adolescents³² » sont tenus de « déposer gratuitement au ministère de la Justice, pour la commission de contrôle, cinq exemplaires de chaque livraison³³ ». Les publications sont reçues au secrétariat de la Commission, qui les répartit entre les commissaires chargés de les examiner et de présenter un rapport à l'assemblée plénière de la Commission qui suit en règle générale l'avis de son auteur. Dans son allocution inaugurale lors de la séance d'installation de la Commission, René Mayer met en garde les commissaires contre la tentation d'une censure excessive : il ne s'agit pas de supprimer la

³⁰ *Journal officiel de la République française, Lois et décrets*, 18-19 juillet 1949, p. 7006, loi 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, article 2.

³¹ *JORF*, Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, article 14, p. 7008.

³² *Ibid.*, p. 7006.

³³ *Ibid.*, p. 7007.

liberté de la presse, mais de « faire obstacle aux abus condamnables³⁴ ». La difficulté de l'exercice consiste à essayer de préserver la liberté de la presse en refusant tout contrôle préventif, et de ne combattre que les excès par un contrôle *a posteriori*.

De fait, la lutte judiciaire entamée contre Pierre Mouchot, seul petit éditeur à défier ouvertement la Commission, s'avère pénible pour celle-ci ; la condamnation de l'éditeur n'est obtenue qu'au prix de la plus grande difficulté, après quatre relaxes et deux cassations de son jugement ; et s'il est condamné à une peine symbolique en 1961, c'est surtout financièrement que la Commission parvient à lui briser les reins. Plus que le recours judiciaire, la Commission va donc préférer l'intimidation et la persuasion, afin d'amener les éditeurs à l'autocensure. La procédure employée pour parvenir à ce résultat est définie lors des deux premières séances de travail, les 31 mars et 27 avril 1950, qui mettent en place une sorte de riposte graduée, allant de la recommandation à la mise en demeure, en passant par l'avertissement. Avant même la définition des interdits en négatif, la Commission se livre d'entrée de jeu à une délimitation de ce qui est acceptable, par l'édiction de règles positives.

Le secrétariat de la Commission adresse bientôt à toute nouvelle maison active dans le secteur de l'édition pour enfants ou adolescents une brochure contenant les textes qui composent la législation sur la presse enfantine, brochure à laquelle est joint le compte rendu des travaux de la Commission pendant la première année de son fonctionnement, « afin de donner à l'éditeur une vue générale de ses obligations, de l'esprit qui anime la Commission et des efforts poursuivis par celle-ci en vue d'améliorer les publications soumises à son examen³⁵ ». Les consignes transmises aux éditeurs, précise le premier compte-rendu des travaux de la Commission, « ne sauraient être conçues dans un esprit de dirigisme³⁶ ». Ces vertueuses dénégations n'empêchent pas l'institution d'exercer un véritable contrôle de la presse enfantine, par l'intermédiaire de ces consignes qui font bientôt figure de « Bible » de la conception d'un journal pour enfants³⁷.

³⁴ AN, CSC, 19900208, article 1. Commission de surveillance et de contrôle, Compte-rendu de la séance inaugurale du 2 mars 1950.

³⁵ AN, CSC, 19900208, article 1. Compte rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle, des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, 1^{er} janvier 1955, p. 9.

³⁶ AN, CSC, 19900208, article 1. Compte rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle, des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au cours de l'année 1950. Melun, Imprimerie administrative, 1963, p. 21.

³⁷ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 326.

B. La Commission de surveillance face à l'album

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

Le contrôle exercé par la Commission de Surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse établit, non sans paradoxe, l'une des premières formes de discours critique sur la bande dessinée. Les prescriptions de la Commission participent en effet à l'invention d'un regard sur la bande dessinée. Cette première forme de discours critique révélera son importance lorsque, dans les années 1960, une génération d'anciens lecteurs et d'entrepreneurs culturels s'attache à réhabiliter la bande dessinée. Ces bédéphiles s'inscrivent alors en partie dans le cadre posé par la Commission de surveillance et de contrôle – pour en contester le bien-fondé. Le discours critique trouve donc l'un de ses creusets dans l'entreprise de moralisation lancée par l'organisme de censure.

La Commission rend publiques un certain nombre de règles par la publication de rapports et par la convocation des éditeurs, procédé auquel le secrétariat procède régulièrement pour expliciter ses choix, justifier ses mesures et tâcher de peser sur le contenu des publications jugées litigieuses. La condamnation des publications, si elle constitue la facette la plus spectaculaire de l'œuvre de la Commission, n'est donc que la partie immergée d'un iceberg de consignes, par lesquelles les commissaires et le secrétariat s'emploient à remodeler le paysage de l'édition pour enfants et adolescents.

Ces règles traduisent directement une méfiance très profonde à l'égard de la bande dessinée. Dès sa deuxième séance, la Commission commence le travail d'énonciation de critères qui permettraient de distinguer publications condamnables et publications tolérables. Sont d'abord loués comme qualités premières le souci de « la vraisemblance, de l'honnêteté et de la modération, ainsi que les traditions de l'esprit français³⁸ ». Alain Saint-Ogan, qui siège alors en qualité de président du Syndicat des dessinateurs, prend soin de préciser que « la plupart des dessins ou illustrations apparaissant comme condamnables sont d'origine étrangère, américaine ou italienne ». Cette incise rapportée sur le procès-verbal témoigne des tensions à l'œuvre au sein de la Commission, entre une majorité de commissaires condamnant d'un bloc la bande dessinée, et les représentants des auteurs qui s'efforcent de justifier la censure de publications étrangères au nom de la protection des intérêts français.

³⁸ AN, CSC, 19900208, article 2, PV du 8 avril de la 2e séance du 31 mars 1950.

Pourtant, dans la même séance, les interventions des représentants des dessinateurs témoignent des contradictions qu'ils peinent à dépasser. C'est à la demande d'Auguste Liquois que la Commission émet un avis défavorable à l'importation de l'album *Mowg, fils de la brousse*, un ouvrage que son lieu d'édition en Belgique soumet aux rigueurs de l'article 13, mais qui est pourtant signé d'un dessinateur français... puisqu'il s'agit de Chott, alias Pierre Mouchot, qui reçoit là son premier témoignage de défiance de la part de la Commission. De la même manière, *En mission au pays jaune* reçoit un avis défavorable à l'unanimité de la Commission, car « un sujet de cette nature [n'a] pas à être traité par une publication étrangère³⁹ » ; quatrième album des aventures de Bernard Chamblet, il met en scène les aventures d'un soldat pendant la guerre d'Indochine. Ses aventures sont pourtant dessinées par Étienne le Rallic, grande figure du dessin français et « premier porte-parole des dessinateurs français à protester contre la vague des bandes dessinées étrangères dans la presse enfantine⁴⁰ ». L'implantation liégeoise de l'éditeur, Gordinne, permet de disqualifier le récit de Le Rallic, même si la coloration politique du récit reste déterminante⁴¹.

Les conseils formulés aux éditeurs sont limpides : pour améliorer leurs publications, ils sont invités à abandonner les bandes dessinées étrangères et renoncer à les imiter⁴². Mais plus que les récits étrangers, c'est bien la bande dessinée en tant que telle qui fait l'objet d'une hostilité déclarée. En 1950, la Commission exprime sa préférence pour les journaux variant les types de rubriques et de récits, reprenant la recommandation en 1955 :

S'il n'y a que de la facilité à flatter l'intérêt de l'enfant pour les aventures mouvementées en même temps que sa tendance au moindre effort d'assimilation, il n'en convient que davantage de chercher à éveiller en lui des intérêts plus sérieux et plus profonds⁴³.

Cette valorisation des sommaires panachés, faisant la part belle aux rubriques documentaires et aux récits édifiants, s'accompagne d'une dénonciation des récits complets de bande dessinée dont la lecture « consiste en un abandon passif à des impressions sensorielles qui exercent une suggestion violente et éliminent tout contrôle

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 168.

⁴¹ Lors du débat qui accompagne la décision d'attribuer un avis défavorable à l'importation de ces deux albums, Raoul Dubois, des Francs et Franches Camarades, tente de faire adopter la même mesure à l'encontre de trois autres titres de Gordinne – sans fournir d'élément probant quant à leur caractère nocif, et sa proposition est rejetée. Les justifications protectionnistes s'avèrent donc insuffisantes pour les commissaires, même dans cette période de tâtonnements. Par ailleurs, l'avis défavorable émis à l'encontre d'*En mission au pays jaune* n'est pas suivi d'effets, comme le relève Madeleine Bellet, représentante du journal *Vaillant*, dans les séances suivantes : l'ouvrage se trouve dans les commerces en dépit de la recommandation de la Commission.

⁴² Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 319.

⁴³ AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux*, op. cit., 1955, p. 8.

critique et dont l'accumulation des images enferme l'imagination de l'enfant par la représentation concrète de la qualité des scènes relatées⁴⁴ ». Les recommandations témoignent d'une profonde incompréhension du médium et des pratiques de lecture de l'enfance : férus de culture écrite, les commissaires peinent à comprendre les codes de la bande dessinée, ses mécanismes de lecture et ses techniques expressives. Dans le rapport de 1955, les commissaires regrettent le nombre élevé de publications dans lesquelles « les faits se succèdent sans aucun lien logique, ce qui ne peut que contribuer à introduire une certaine instabilité dans l'esprit des enfants⁴⁵ » : dans cette condamnation de l'ellipse séquentielle, les commissaires manifestent surtout leur incompréhension des fondements du langage du récit dessiné.

Lors de la septième séance, les débats entre commissaires mettent au jour la profondeur des clivages entre auteurs et éditeurs défenseurs de la bande dessinée, et éducateurs dénonçant ses codes. Alors que les commissaires discutent un texte de recommandations aux éditeurs⁴⁶, l'abbé Pihan attribue l'« impression d'indigence [des récits] à la présentation entièrement illustrée des histoires, qui est maintenant devenue habituelle et ne peut être bannie ». Simone Lamblin « insiste également sur le danger de l'absence de texte, remplacé par le procédé des “ballons” ». Face à ces deux éducateurs, Jean Chapelle tente de défendre la bande dessinée, qui correspondrait « aux goûts actuels de l'enfant, habitué au cinéma et au rythme de la vie moderne » tandis qu'Alain Saint-Ogan, qui peut à bon droit s'estimer personnellement visé, défend « cette technique moderne », qu'il « compare au dialogue dramatique⁴⁷ », sans renverser l'hostilité de ses collègues.

Le contenu thématique des récits fait aussi l'objet de condamnations récurrentes de la part des commissaires. Outre la dénonciation du racisme implicite, les commissaires rejettent ainsi largement les récits empruntant au merveilleux et au fantastique, et leurs recommandations sont imprégnées d'une valorisation du réalisme quotidien. Au super-héros, à l'aventurier exotique, ils opposent les vertus du boy-scout du coin de la rue. Le refus de la science-fiction ou des formes de fantastique se fonde sur la conviction que l'enfant va perdre dans la lecture le sens des réalités :

⁴⁴ AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux*, op. cit., 1950, p. 29

⁴⁵ AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux*, op. cit., 1955, p. 7.

⁴⁶ Intitulé selon le procès-verbal de cette septième séance *Thèmes généraux inspirant les recommandations et représentations aux éditeurs*, ce document n'a pu être retrouvé dans les archives de la Commission. Il n'est cependant pas impossible qu'il s'agisse de la première mouture de la *Notice sur l'examen des publications de presse enfantine en vue de l'application des articles 2, 3 et 13 de la loi du 16 juillet 1949*.

⁴⁷ AN, CSC, 19900208, article 2, PV du 1^{er} décembre de la 7^e séance du 16 novembre 1950.

Trop de récits empruntent encore leur affabulation à des formes d'anticipation scientifique discutables, voire anti-scientifiques, en ce qu'on y surmonte les obstacles par les moyens les plus fantaisistes ou qu'on y porte les affirmations les plus arbitraires, sans prendre aucun appui sur les probabilités ou même les simples conjectures actuellement permises par l'avancement des sciences. C'est seulement par le recours à des vocables bizarres ou par la mise en scène d'appareils ridicules qu'on s'efforce d'imposer à l'esprit de l'enfant de telles anticipations, qui ne sont en fait qu'un tissu d'éléments incohérents, sinon absurdes. De tels récits, fréquemment combinés avec des épisodes horribles, ne peuvent que nuire à l'instruction et à l'éducation de l'enfant⁴⁸.

Les commissaires reprennent donc le vieux procès fait à la littérature de perdre les âmes faibles que seraient les femmes, le peuple et les enfants, en l'adaptant sommairement aux récits en images. La dénonciation du fantastique et de la science-fiction, qui constituent l'une des catégories génériques de prédilection de la bande dessinée américaine, est sans appel.

Une « notice sur l'examen des publications de presse enfantine en vue de l'application des articles 2, 3 et 13 de la loi du 16 juillet 1949 » témoigne de l'obsession des commissaires d'accroître la dimension édifiante des récits, et la place prise par les rubriques documentaires :

[...] en-dehors des récits comiques, des récits à trame historique, la littérature enfantine s'alimentera toujours d'Aventures en tous genres. Encore faut-il que de tels récits ne soient pas uniquement un étalage de brutalités et d'exploits anti-sociaux.

Au lieu d'être nuisibles, ils demeureront utiles, s'ils tendent à montrer que dans la vie – qui peut être et est en fait pleine de difficultés, d'embûches et de dangers – celui qui veut être digne du nom d'homme peut se tirer d'affaire par son courage, des initiatives hardies, sa ténacité, triompher des obstacles, des choses, des événements, s'imposer à tous, même à ses rivaux, par ses « vertus » et ses qualités humaines, jusqu'à forcer l'estime de ses ennemis...

On s'étonne de constater que, dans les actuels illustrés d'enfants, on ne trouve presque jamais d'aventures « chics » comme celles de « scouts ». Or l'aventure « chevaleresque » correspond parfaitement aux tendances de l'âme française et aux besoins vrais des jeunes ! De tels récits d'aventure « scoutisée », aux cours desquelles les acteurs auront des occasions de jouer, beaucoup mieux que les Zorro et les Tarzan, le rôle de « chevaliers errants », auraient, semble-t-il, la faveur des lecteurs.

Ne pourrait-on pas faire une place dans les journaux pour enfants, aux plus belles aventures, c'est-à-dire aux sauvetages, aux actes de dévouement qui se produisent au jour le jour, et que nous lisons dans les journaux sans y attacher plus d'attention que n'importe quel « fait divers » ?

[...] On gagnerait à rechercher les revues pour la jeunesse parues depuis une centaine d'années : *Le Magasin d'Education* de Hertz (sic.) ; *Le Journal de la Jeunesse* [...]. Si l'on s'en inspirait quelque peu, peut-être entendrait-on moins fréquemment reprocher aux publications actuelles de ne comporter que des bandes d'images plus ou moins acceptables, sans aucun récit « correct⁴⁹ ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹ AN, CSC, 19900208, article 1. SN, *Notice sur l'examen des publications de presse enfantine en vue de l'application des articles 2, 3 et 13 de la loi du 16 juillet 1949*. Le document, à usage interne pour la Commission, n'est pas daté, mais on peut estimer sa date de publication à 1951.

La grille de lecture des commissaires est donc tout entière tournée vers les grands modèles pédagogiques du passé ; le combat qu'ils déploient au sein de la Commission se fait au nom d'un modèle éducatif battu en brèche par une littérature en images qui leur échappe très largement. La nostalgie des commissaires valorise un modèle de journaux rendu désuet par deux décennies de présence de la bande dessinée américaine dans la presse et la librairie française. Les commissaires refusent non seulement ce qu'ils perçoivent des spécificités formelles de la bande dessinée (la succession de dessins, l'articulation texte/image), mais dénoncent également les conventions génériques. Ce cadre normatif pèse fortement sur les éditeurs de bande dessinée, même si ceux-ci réagissent de façon variable aux injonctions de la Commission.

Le contrôle des publications étrangères obéit initialement aux mêmes motivations que le contrôle des publications françaises, mais ses modalités pratiques sont sensiblement différentes, suscitant écarts et tensions éventuelles. Après l'abandon des projets de contingentement de la bande dessinée étrangère, seules les publications étrangères sont examinées : au projet de contrôle du contenu, on est passé à un encadrement des contenants. La loi met cependant en œuvre un cadre protectionniste par l'intermédiaire de l'article 13 qui permet d'autoriser ou d'interdire certaines publications, mais également, par le travail auquel se livre la Commission pour amener les éditeurs à assainir leurs publications.

Alors que la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse repose en théorie sur un contrôle *a posteriori* des journaux et livres soumis à la Commission, les publications étrangères visées par l'article 13 se trouvent – en théorie – soumises à une censure *a priori*. Les publications étrangères pour la jeunesse doivent en effet obtenir une autorisation d'importation, délivrée par le ministre chargé de l'Information, qui sollicite et se conforme à l'avis de la Commission de surveillance. Concrètement, la Commission désigne en son sein une sous-commission devant siéger au ministère de l'Information, formée de dix membres, dont un éditeur et un dessinateur, ce qui laisse augurer une dérive protectionniste⁵⁰. La lourdeur de la procédure d'examen ne facilite pas la réactivité et bien souvent, le ministère de l'Information court-circuite les décisions de la Commission. Face au constat de cette inefficacité, la Commission institue une sous-commission chargée

⁵⁰ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 322.

d'opérer le tri entre les publications ne soulevant pas d'objection et celles à examiner en séance plénière⁵¹.

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

En demandant d'inclure dans le texte les mots « la haine », je ne crée pas un cas spécial. La haine est un sentiment très diffus qui colore les faits et le ton d'une publication de telle sorte qu'il est impossible, à mon sens, de la mettre sous les yeux d'un enfant. Je voudrais rappeler à l'Assemblée toute entière que c'est en faisant ligne par ligne, page par page, aux enfants d'Allemagne et d'Italie, l'éducation de la haine que l'on a préparé l'avènement des régimes totalitaires et de la monstruosité qu'ils ont été⁵².

La finalité est certes commune, mais les deux articles mettent en place des modalités distinctes de contrôle, d'autant que les refus d'importation n'ont pas à être motivés. Pour autant, les visées protectionnistes de la loi sont indiscutables. Dans son article pionnier sur la désaméricanisation de la bande dessinée permise par la loi de 1949⁵³, Pascal Ory posait la question du lien entre l'action de la Commission de surveillance et de contrôle et l'émergence d'une école « franco-belge ». À la lumière du travail de Thierry Crépin, cette hypothèse d'une désaméricanisation facilitée par le cadre législatif se trouve confirmée : la censure mise en place par la loi de 1949 permet à l'école belge

[de] jouer sa carte en proposant à un public en grand danger de frustration des substituts acceptables, qu'on peut définir comme alliant la modernité américaine avec le moralisme catholique hérité des origines de l'identité belge – la réforme catholique des XVI^e et XVII^e siècles. Le catholicisme social – socialement conservateur, voire réactionnaire, mais adepte de moyens de propagande (*propaganda fide*) modernes – unit le destin de maisons d'éditions comme Casterman et Dupuis, d'auteurs comme Hergé ou Jijé⁵⁴.

Le cadre législatif offert par la loi de 1949 facilite l'éclosion d'une école belge et sa domination sur le paysage français des loisirs pour la jeunesse ; il reste à mesurer en quoi la spécificité formelle qui la caractérise – l'appétence pour l'album – peut orienter le regard de la Commission pour les productions d'outre-Quévrain.

La Commission manifeste une sévérité variable en fonction des types de publication. La mise en place d'un dispositif de contrôle étroit des illustrés pour la jeunesse s'opère en

⁵¹ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 22^e séance du 1^{er} avril 1954, qui adopte le projet élaboré par Madeleine Dietsch et nomme dans la foulée une sous-commission. C'est au terme de cette procédure que l'importation du second volume du *Secret de l'Espadon* reçoit un avis défavorable.

⁵² *JORF*, Débats parlementaires, AN, séance du 22 janvier 1949, p. 98.

⁵³ Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *op. cit.*

⁵⁴ Pascal Ory, « Une révolution européenne », in Pascal Ory, Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 265.

effet au moment où l'édition belge commence à s'emparer du support de l'album. Dans un premier temps, cette mutation des supports est accueillie très fraîchement par la Commission, qui condamne plus aisément certains livres qu'elle ne le fait des illustrés. Mais après quelques années de frictions répétées, les tensions ouvertes s'espacent entre la Commission et ces éditeurs belges : elle concentre son action sur des éditeurs « populaires » et en particulier sur les petits formats, et les éditeurs belges se trouvent de plus en plus épargnés. Cette victoire est cependant maigre : elle n'est obtenue qu'au prix d'une généralisation de pratiques de censure interne et d'auto-censure. Il s'agit évidemment, du point de vue des auteurs, d'une victoire à la Pyrrhus, mais qui présente pour les éditeurs l'avantage de sortir en partie du champ de surveillance de la commission.

Dans une économie de rareté de l'album, la reprise d'une série sous forme de volume constitue souvent un facteur aggravant pour les commissaires. Lors des débats entourant l'adoption de la loi, le conseiller socialiste Pierre Pujol justifiait ainsi au Conseil de la République l'adoption d'une législation restrictive concernant l'imprimé pour enfants :

On a fait le procès du cinéma et du journal illustré ; le cinéma a cependant cet avantage, sur le plan moral, que, la séance finie, l'image s'évanouit peu à peu de la mémoire, tandis que l'image, dans le journal illustré, étalé au kiosque, acheté, reste, persiste, peut être découpée, conservée par l'enfant, l'image du gangster au corps épais, à la tête minuscule, imposant aux mœurs la dictature de la mitrailleuse⁵⁵.

Cette prise de position – dans laquelle on trouve la trace indéniable de l'action de l'abbé Bethléem – reflète largement les motivations des commissaires ; s'ils concentrent leurs efforts sur les périodiques, c'est que leur nombre est nettement plus important que les ouvrages. Mais l'un des chevaux de bataille de la Commission est de ramener la place de la bande dessinée à des doses homéopathiques, une recommandation affirmée dès le premier rapport de 1955, où la Commission déplore

l'habitude trop généralement suivie d'abuser des bandes dessinées qui remplissent presque la publication [...]. Il est désirable qu'une publication enfantine présente une composition variée et équilibrée. S'il n'y a que de la facilité à flatter l'intérêt de l'enfant pour les aventures mouvementées en même temps que sa tendance au moindre effort d'assimilation, il n'en convient que davantage de chercher à éveiller en lui des intérêts plus sérieux et plus profonds⁵⁶.

Signe d'une relative difficulté à faire appliquer strictement une telle mesure, qui ne relève que du sentiment personnel des commissaires, et nullement de la lettre de la loi, la Commission s'attache à rappeler cette nécessité d'un « équilibre » dans son rapport de 1958 :

⁵⁵ Pierre Pujol, conseiller de la République socialiste, *J.O., Débats, CR, 1949*, p. 534.

⁵⁶ AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux, op. cit., 1955*, p. 7.

[...] la Commission a eu fréquemment l'occasion de déplorer la permanence des illustrés « monolithiques », c'est-à-dire composés d'une seule histoire, ou ne contenant que des bandes dessinées. Dans la perspective [...] d'une composition équilibrée de la publication, un rôle utile peut être joué par quelques rubriques éducatives, présentées d'une façon attrayante.⁵⁷

L'hostilité déclarée aux formes de récits en images se double donc du refus de voir la bande dessinée occuper une majorité de pages. La bande dessinée ne semble en effet tolérée par la Commission qu'à titre de nécessaire concession à l'air du temps, dédiée surtout à accrocher des lecteurs pour les édifier dans les rubriques documentaires. Les premières mises en demeure visent d'ailleurs des publications de récits complets, comprenant presque exclusivement de la bande dessinée, parmi lesquelles la collection *Aventures et Mystères* ou la collection *Victoire* de la SAGE. Ce refus d'une place dominante de la bande dessinée au sein d'une publication donnée se retrouve évidemment dans les prises de position adoptées à l'égard des albums. Le rapport de 1958 condense avec éloquence un refus théorique de l'album de bande dessinée :

Il s'agit en définitive d'une question de mesure et la politique de la Commission s'est toujours inscrite dans cette perspective en considérant, par exemple, que certaines bandes dessinées empreintes d'un « dynamisme » quelque peu excessif étaient tolérables à petite dose, dans chaque numéro d'une publication enfantine. Il en va autrement lorsque ces bandes sont ultérieurement regroupées en album, car leur densité dépasse alors la limite admissible et appelle une solution plus sévère⁵⁸.

Cette hostilité déclarée aux albums se retrouve dans les prises de position de la Commission, y compris lorsque celle-ci émet un avis favorable à l'importation, comme c'est le cas par exemple de l'album *60 Gags de Boule et Bill* : le procès-verbal de la Commission mentionne ainsi un

avis favorable à l'importation mais il y aurait à reprocher à l'importateur les expressions ou images d'un goût contestable qu'on peut relever au fil des pages, le groupement, dans un même ouvrage, des épisodes autrefois publiés par un hebdomadaire venant fortifier ces réserves⁵⁹.

⁵⁷ AN, CSC, 19900208, article 1. Compte rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle, des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au cours de l'année 1958, p. 9.

⁵⁸ AN, CSC, 19900208, article 1. Compte rendu des travaux, *op. cit.*, 1958, p. 13.

⁵⁹ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 59^e séance du 13 décembre 1962. *Boule et Bill* jouent un rôle particulier dans l'histoire de la censure de l'album de bande dessinée belge en France. En effet, un mythe a longtemps voulu que le deuxième volume ait été censuré par la Commission de surveillance. Il existe en effet deux versions de cet album, sous des couvertures identiques. La bizarrerie est expliquée par une interdiction d'importation ; interdit une première fois par la Commission, l'album serait réédité par Dupuis sous une couverture identique, mais avec un contenu différent. Cependant, l'examen des archives de la Commission met à mal cette explication : dans sa soixante-sixième séance du 13 février 1964, la Commission émet un avis favorable, ne reprochant à Dupuis qu'une « désinvolture » faisant « bon marché des sujétions de la Commission et du Secrétariat », simplement parce que l'album a été envoyé à la dernière minute. Il faut donc plutôt conclure que seules les réprimandes adressées aux éditions Dupuis lors de l'importation du premier album ont suscité la fabrication de deux versions : l'autocensure éditoriale a prévalu sur la censure administrative.

Le premier album à recevoir un avertissement direct est un album *Pif le Chien* « qui non seulement n'a pas été déposé, mais fait de la publicité pour un quotidien à tendance politique très marquée⁶⁰ ». Une recommandation est adressée, lors de la même séance, à la publication 34, des mêmes éditions Vaillant. Madeleine Bellet, représentante des éditions Vaillant, fera preuve d'une assiduité plus marquée après cette cinquième séance à laquelle elle n'avait pu se rendre. Faut-il voir dans ce coup de semonce l'une des raisons des réticences des éditions Vaillant à s'engager sur le chemin d'une politique d'albums suivie ? Nous manquons d'éléments archivistiques probants pour nous engager sur ce terrain. Pourtant, deux décennies plus tard, on ne peut manquer de voir dans le cas de la publication manquée de *Corto Maltese* un élément supplémentaire accréditant l'hypothèse faisant de la Commission de surveillance l'un des principaux responsables de l'incapacité des éditions Vaillant à se lancer durablement sur un marché qui aurait pu s'avérer rentable.

En 1969, après le succès critique de « Una ballata del mare salato », les éditions Vaillant commandent à Hugo Pratt des récits complets en vingt pages mettant en scène les aventures du flegmatique gentilhomme de fortune. Ils s'abstiennent cependant de décliner ces récits en albums, laissant le champ libre à la concurrence. Rétrospectivement, il est aisé de railler l'erreur stratégique de la maison d'édition Vaillant de ne pas publier d'albums de *Corto Maltese*. Mais l'accueil réservé à la série par la Commission de surveillance et de contrôle est particulièrement glacial. Le 10 mars 1971, le représentant de l'Union nationale des associations familiales formule plusieurs griefs à l'égard de *Pif*, en particulier de la série « Le Grêlé 7-13 », des monstres représentés dans « Les Pionniers de l'Espérance » et, surtout de « Corto Maltese », « fort répréhensible par l'accumulation d'épisodes violents et de scènes scabreuses, qu'un dessin très noir vient encore renforcer⁶¹ ».

Pierre Morelli, secrétaire de la Commission, convoque alors le 22 avril 1971 le rédacteur en chef de *Pif*, Georges Rieu, pour un avertissement solennel. Le secrétaire déplore d'une part les monstres des « Pionniers de l'Espérance », mais c'est surtout « Corto Maltese » qui concentre l'hostilité de la Commission, en raison des « violences répétées du récit [...] encore renforcées par un dessin très noir ». Il est en particulier reproché au récit d'Hugo Pratt « le nombre et la dimension des canons braqués vers le lecteur, sur trois pages successives, le style agressif de ces images, ainsi que les onomatopées ponctuant des péripéties très agitées, [qui] créaient une impression assez angoissante et totalement contraire aux souhaits des Commissaires ». Georges Rieu, tout en

⁶⁰ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 5^e séance du 29 juin 1950.

⁶¹ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 86^e séance du 10 mars 1971.

défendant la « recherche graphique assez intéressante » à laquelle se livre Hugo Pratt, reconnaît ses « erreurs » et « entend concilier les préoccupations éducatives avec un souci normal de rentabilité commerciale » afin d'apaiser la Commission.

La série est cependant maintenue au sommaire du journal jusqu'en 1973, lorsque Hugo Pratt est remercié à la faveur de la redéfinition de la politique rédactionnelle de *Pif*⁶². Mais étant donnée la sévérité accrue des commissaires à l'égard des albums, les éditions Vaillant ne pouvaient que craindre la sévérité de la Commission au cas où ils publieraient dans leur catalogue d'albums pour enfants les aventures de *Corto Maltese*. Les éditions Vaillant laissent donc le champ libre à Publicness pour publier à partir de 1971 les premiers recueils des récits parus dans *Pif* (sous forme de luxueux ouvrages à l'italienne), avant que Casterman ne prenne le relais en 1973. Si l'hostilité des services commerciaux à l'égard de *Corto Maltese* est connue, il est difficile de ne pas voir dans cette erreur éditoriale majeure le résultat du contrôle tâillon exercé par la Commission.

Dans les années 1950, après l'avertissement adressé à *Pif le Chien*, ce sont surtout les éditeurs belges qui se trouvent menacés de refus d'importation au titre de l'article 13⁶³. Jusqu'en 1965, les albums interdits relèvent exclusivement de cet article, et aucun avertissement n'est à l'égard d'un éditeur français d'album n'est mentionné dans les archives de la Commission. Faut-il en conclure que les albums français seraient moins condamnables que leurs équivalents belges ? Étrangement, les éditeurs français ne suscitent aucune hostilité déclarée de la part de la Commission en matière de livres ; même les ouvrages des *Pieds-Nickelés*, qui suscitaient la fureur de l'abbé Bethléem, paraissent suffisamment anodins pour que la Commission les ignore tout au long de ses réunions.

L'attitude de la Commission relève donc d'un paradoxe. À l'intérieur des frontières nationales, la Commission déploie un activisme alliant interdictions et manœuvres d'intimidation (convocations des éditeurs, constitution de sous-commissions, etc.), et réserve – en matière de bande dessinée – l'essentiel de son énergie à des magazines. Hors des frontières nationales, l'essentiel de l'activité se déploie sur le front de la librairie. Ainsi, alors que la Commission déclare de manière répétée condamner la réunion d'histoires sous forme d'albums, seuls les albums belges feront réellement les frais de cette politique ; la

⁶² Richard Medioni revient longuement sur cet épisode, la dépression nerveuse qui le tient éloigné de la rédaction et le poids croissant du marketing dans la politique éditoriale, qui aboutit à la fin de la « période rouge » dans Richard Medioni, « Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », « Le Jeune camarade », « Le Jeune patriote », « Mon camarade », « Vaillant », « Pif gadget » : *l'histoire complète*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant collector, 2012, p. 489-522.

⁶³ Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, op. cit., p. 1097.

suspicion répétée des éditeurs à l'égard des albums belges permet ainsi de nuancer la position de Thierry Crépin, qui voyait dans le faible nombre d'interdictions réellement prononcées les effets d'une « adaptation réussie » des éditeurs belges⁶⁴ :

Baignées dans une culture chrétienne, les Éditions Dupuis et les Éditions du Lombard [...] ont une capacité d'adaptation aux exigences de moralisation imposées par la nouvelle loi, plus forte que leurs confrères qui diffusent des bandes dessinées américaines ou italiennes. [Elles] franchissent [...] avec succès, malgré quelques alertes, l'examen de la commission de surveillance [...] au contraire d'autres éditeurs belges⁶⁵.

Cependant, l'argument d'une bande dessinée « belge » moins suspecte aux yeux des commissaires ne résiste pas à l'examen, d'une part parce qu'il nous semble, en l'état, douteux que les commissaires effectuent réellement au début des années 1950 un distinguo entre auteurs italiens et auteurs belges. Les visées protectionnistes assumées de la loi font d'un auteur belge un auteur tout aussi étranger qu'un auteur italien, et les archives de la Commission ne permettent pas de mettre en avant une réelle « mansuétude » des commissaires à l'égard des auteurs belges : lorsque *Bob et Bobette* s'attire la mention « rien à signaler », la rapporteuse, Mme Klippfel, représentante du Conseil protestant de la jeunesse, nuance par la formule « si ce n'est son ineptie⁶⁶ ». Le cas de Gordinne témoigne particulièrement des limites de cette « adaptation réussie » : même lorsqu'il publie des auteurs français, et même quand ces auteurs français sont montés en première ligne dans la défense d'un certain « esprit français » (pour reprendre les termes mêmes de la Commission), un éditeur belge ne se voit pas accorder les mêmes droits qu'un éditeur français.

Reste une question cependant : Dupuis et les éditions du Lombard auraient-ils réussi à bénéficier d'une clémence plus grande par rapport à leurs homologues belges ? Malgré l'adoption de procédures spécifiques, il nous semble qu'il faille répondre à cette question par la négative. On peut en effet être frappé de la récurrence des entorses aux règles de fonctionnement de la Commission dans les relations que celle-ci entretient avec ces deux éditeurs belges. Lorsque *Le Journal de Tintin* décrit des jeux que les commissaires estiment « dangereux pour les enfants », l'avertissement formel est remplacé par une simple remarque de l'abbé Pihan, « sur le plan confraternel⁶⁷ ». Par ailleurs, lorsque des

⁶⁴ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 415.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 21^e séance du 4 février 1950. L'anecdote est rapportée dans le compte-rendu à charge (et injustifié) de l'ouvrage de Thierry Crépin par Harry Morgan, « Contrairement à un mythe tenace... ou comment un historien de la presse enfantine travaillant sur la censure des littératures dessinées en France parvint à justifier les menées des censeurs (2^e partie) », <http://theadamantine.free.fr/crepin2.htm> (consulté le 12 novembre 2010).

⁶⁷ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 35^e séance du 21 février 1957.

albums sont frappés d'un refus d'interdiction, les éditeurs parviennent à plusieurs reprises à contourner ces interdictions en allant plaider auprès des commissaires et, surtout semble-t-il, du ministère de l'Information.

Le premier ouvrage à bénéficier d'un tel aménagement est le deuxième tome du *Secret de l'Espadon*, d'Edgar P. Jacobs : le 1^{er} avril 1954, la Commission émet un avis défavorable à l'importation. Celui-ci n'est pas motivé, mais il n'est pas difficile d'imaginer ce qui a pu déplaire aux commissaires dans ce récit de science-fiction apocalyptique, particulièrement lorsque l'« empereur jaune » Basam-Dadu décide de lancer un holocauste nucléaire sur la Terre pour éradiquer les rébellions naissantes. Les éditions du Lombard envoient un courrier de protestation auprès du Secrétariat de la Commission ; l'habileté de l'éditeur est de ne pas chercher à contester le jugement de la Commission sur le fond, mais de protester « contre l'inégalité du sort réservé aux deux parties de ce récit⁶⁸ ». Une sous-commission est improvisée pour juger plusieurs albums ; les commissaires cherchent surtout à évaluer *Humo présente Marco Polo*, un récit complet signé de l'atelier Chott, et en profitent pour examiner des publications soumises au titre de l'article 13, parmi lesquels, outre l'album de Jacobs, trois albums des éditions Dupuis : un album de la série *Buck Danny (Ciel de Corée)*, un autre de *L'Epervier bleu (La Vallée interdite)* et un troisième de la série *Une aventure de Johan (Le Châtiment de Basenhau)*. Après quelques minutes de délibération, la Commission accepte de revenir sur sa décision initiale, mais l'avis favorable à l'importation est assorti d'une remarque soulignant le fait

qu'il ne s'agit pas d'un satisfecit de la Commission à l'égard du tome II, mais d'une décision exceptionnelle, en raison de la dissociation qui résulterait d'un avis défavorable, le tome I ayant obtenu un avis favorable⁶⁹.

Le cas des éditions Dupuis marque plus encore la capacité des éditeurs belges d'albums à trouver une oreille attentive de la part des pouvoirs français. Fin 1953, l'attitude de la commission à l'égard du *Journal de Spirou* se durcit. Le rapporteur, M. Tridoux, directeur de l'école Saint-Sulpice, considère que la tenue du journal baisse, et l'éditeur Jean Chapelle fait remarquer que « le périodique *Spirou* [...] doit être surveillé de près, car il contient des éléments nocifs qui ne seraient pas tolérés dans les publications françaises ». S'y ajoute une vive campagne de presse lancée par Madeleine Bellet et l'Union des Vaillants et des Vaillantes contre *Le Journal de Spirou* et *Le Journal de Tintin*, « accusés de propagande belliqueuse dans presque tous les numéros de *La Revue de la presse enfantine*⁷⁰ ». En

⁶⁸ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 23^e séance du 24 juin 1954.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 428.

séance, Madeleine Bellet reprend ces accusations, estimant en particulier que « le récit relatif à la guerre de Corée est inopportun⁷¹ ». Il s'agit du récit de *Buck Danny*, série dessinée par Victor Hubinon sur des scénarios de Jean-Michel Charlier qui, en sa qualité de principal scénariste de l'éditeur carolo, est chargé d'apporter des gages de bonne volonté aux services de l'Information.

Si Charlier tente d'arguer que ses récits ne sont pas engagés politiquement, et en tout cas bien moins que le « Fils de Chine » de Paul Gillon, qui exalte dans *Vaillant la Longue Marche*, son interlocuteur au ministère de l'Information lui rétorque qu'« il n'était pas question de tolérer dans un journal étranger ce qui était toléré dans un journal français⁷² ». Comme l'analyse Thierry Crépin, il existe cependant un écart important entre les souvenirs de Jean-Michel Charlier et la réalité de l'action du Secrétariat à l'Information, compétent pour délivrer les autorisations d'importation. Selon ses souvenirs, le scénariste aurait été convoqué toutes les semaines au moment de la publication de *Ciel de Corée* et d'*Avions sans pilotes*, et aurait reçu la consigne de « modifier complètement [son] scénario [dans les trois semaines] sous peine de faire interdire le journal⁷³ ». Pourtant, les éditions Dupuis trouvent bien – n'en déplaise à Harry Morgan – un allié de poids en Alfred Barbariche⁷⁴. Celui-ci convoque en effet Jean-Michel Charlier pour un long entretien que le scénariste qualifie lui-même d'« extrêmement cordial » dans le compte-rendu qu'il en dresse à son éditeur⁷⁵. Alfred Barbariche se montre, de fait, très sensible aux propositions avancées par Jean-Michel Charlier pour amadouer les censeurs français :

- Supprimer les onomatopées et les scènes d'horreur et de brutalité trop réalistes, les visages patibulaires. Adoucir le ton général des récits, introduire des héros français et faire disparaître les armes vues en gros plan et en action.
- Terminer, en l'adoucissant très fort, Valhardi, de même que Stanley, et les remplacer respectivement par une histoire de boy scouts, et par Mermoz.
- Étendre prochainement les didactiques sur deux planches.
- Opérer une sélection plus rigoureuse des Oncle Paul.
- Supprimer toute allusion politique dans *Buck Danny*. En bannir les scènes de guerre, orienter l'histoire vers des activités de paix.
- Transformer Kim Devil en simple récit de voyage et en supprimer l'héroïne.
- Adoucir considérablement l'histoire de Timour⁷⁶.

⁷¹ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 19^e séance du 15 octobre 1953.

⁷² Entretien de Jean-Michel Charlier avec Henri Filippini, *Les Cahiers de la bande dessinée* n°37, 2^e trimestre 1978, p. 17.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Harry Morgan, « “Contrairement à un mythe tenace”... », *op. cit.*

⁷⁵ Lettre du 11 février 1954 de Jean-Michel Charlier à Charles Dupuis, citée par Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 428.

⁷⁶ *Ibid.*

Toutes ces propositions sont, note Jean-Michel Charlier, chaleureusement accueillies par Alfred Barbariche, qui estime qu'elles sont suffisantes pour permettre désormais aux éditions Dupuis d'échapper « aux rigueurs de la Commission ». Il faut dire que le sommaire est radicalement bouleversé par ces inflexions... S'improvisant censeur *a priori*, Alfred Barbariche accepte d'examiner des planches de *Buck Danny* et *Jerry Spring* apportées par Jean-Michel Charlier pour relever des remarques avant la parution dans *Le Journal de Spirou*. Le fonctionnaire émet quelques réserves provoquées par quelques scènes de *Jerry Spring*, « notamment, un couteau à cran d'arrêt planté dans une guitare ». La lettre dévoile également des préventions personnelles à l'égard du Marsupilami, abandonnées par l'interlocuteur de Jean-Michel Charlier qui concède – outrepassant tout à fait de son rôle – que « Franquin peut continuer sans risques à utiliser [...] à condition de ne pas en faire l'unique vedette et le seul pivot de son scénario⁷⁷ ».

Plus extraordinaire encore que cette censure *a priori* improvisée, en l'absence de toute cadre légal, est l'aveu que fait Alfred Barbariche ; celui-ci confie à Jean-Michel Charlier que, selon lui,

le principal danger pour *Le Journal de Spirou* ne réside pas dans son contenu, mais dans la volonté de protection du marché français de certains membres de la Commission, en particulier des représentants des professionnels, éditeurs et dessinateurs, plus soucieux d'éliminer un concurrent que de moraliser les illustrés⁷⁸.

Désavouant le chauvinisme de fait de la Commission, Alfred Barbariche, d'humeur prolix, prend l'engagement de défendre les éditions Dupuis si la Commission persistait dans une telle dérive : « Je vous avertirai en tout cas et vous indiquerai quand et comment agir à l'échelon supérieur. Parallèlement, j'interviendrai personnellement et directement auprès du ministre en passant par-dessus la Commission⁷⁹ ». Il ne pourrait guère mieux préciser les limites du pouvoir exercé par la Commission... Cependant, cette réunion rassurante pour les éditions Dupuis – elle l'est moins, on s'en doute, pour les auteurs – est suivie d'une alerte beaucoup plus inquiétante moins de cinq mois plus tard, lorsque la Commission émet un avis défavorable à l'importation à l'encontre de quatre albums de bande dessinée des éditions Dupuis, ainsi que d'un roman illustré de la « Série brune / Spirou-Sélection ». En dépit de ses engagements, Alfred Barbariche ne peut empêcher l'application de ces mesures ; en octobre, deux nouveaux titres (*Point zéro*, septième titre de la série *L'Épervier bleu*, et *Avions sans pilotes*, de la série *Buck Danny*) puis, en

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 429.

⁷⁹ Lettre du 11 février 1954 de Jean-Michel Charlier à Charles Dupuis, *op cit.*

décembre, un album de *Johan, Le Maître de Roucybeuf*, sont à leur tour interdits d'importation.

Les éditions Dupuis se trouvent alors encore plus enclines à collaborer avec Alfred Barbariche ; celui-ci s'érige en véritable censeur informel :

Lorsqu'un problème se présentait, Mme Ferreboeuf, directrice de Dupuis France, le réglait directement avec lui. Cela a permis aux Dupuis d'éviter nombre d'avertissements [...]. Un principe équivalent fut même mis en place pour les albums dans les années 60⁸⁰.

Stanislas Faure précise même que, dans les années 1960, un certain « monsieur Paquet, qui corrigeait les épreuves à la rédaction, était chargé de faire des maquettes des albums de BD et de les envoyer à la commission de surveillance⁸¹ ». De telles pratiques, qui ne s'inscrivent dans aucun cadre législatif ou réglementaire, permettent de contourner les effets du contrôle *a posteriori*. Réaliser de telles maquettes coûte bien moins cher qu'un refus d'importation, ce qui prive brutalement un album de son débouché sur le marché français, qui représente une énorme part du chiffre d'affaires de Dupuis. Étonnamment, une telle pratique n'est pas sans rappeler le subterfuge mis en place pendant la décennie suivante par Georges Biélec pour contourner les interdictions multiples de ses petits formats pour adultes :

Elvifrance a également mis en œuvre une des stratégies éditoriales des plus originales face aux contraintes nées du contrôle de la CSC. Le fondateur et directeur d'Elvifrance, Georges Biélec, a été astreint au dépôt préalable à partir de 1973 [...]. Il a développé en conséquence une double stratégie de contournement. D'une part, il a déposé des micro-tirages d'une trentaine d'exemplaires auprès du ministère de la Justice, afin d'attendre l'avis de la CSC avant de retirer à un tirage normal ces *pockets* avec le même contenu. D'autre part, il a déposé deux *pockets* de plus chaque mois que ce qu'il envisageait de publier, les numéros « de réserve » ainsi accumulés pouvant être utilisés à l'occasion d'une nouvelle vague d'interdiction⁸².

L'acharnement méthodique dont fait preuve la Commission à l'égard d'Elvifrance et des *pockets* pour adultes est certes sans commune mesure avec les condamnations prononcées à l'encontre des albums Dupuis. Il nous semble cependant frappant de voir deux éditeurs déployer des stratagèmes comparables pour limiter les effets dévastateurs de la censure sur le plan économique. Si Elvifrance contourne la censure par la pratique du faux (ou plutôt du vrai-faux), Dupuis s'attache la collaboration d'un fonctionnaire œuvrant à l'orchestration même de cette censure. Mais alors même qu'Alfred Barbariche présente cette solution comme un moyen de contourner la Commission, les procès-verbaux de

⁸⁰ Stanislas Faure, *L'univers du "Journal de Spirou", (1946-1968): étude de contenu et analyse de l'adaptation de l'illustré belge à son public*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Philippe Levillain et Pascal Ory, Paris X-Nanterre, 1993, p. 69.

⁸¹ *Ibid.* Stanislas Faure se fonde là sur les souvenirs de Thierry Martens, qui prend en main la rédaction en chef du *Journal de Spirou* à partir de 1968.

⁸² Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, *op. cit.*, p. 194.

séances montrent que Dupuis soumet ouvertement ses maquettes à la Commission. En décembre 1960, la Commission émet un avis favorable à l'importation du dixième volume des aventures de *Valhardi, Le Secret de Neptune*, « bien qu'il faille ici se prononcer sur maquettes⁸³ ».

Les décisions de la Commission s'avèrent donc fortement nimbées d'arbitraire : les règles sont pour l'essentiel tacites, les procès-verbaux non publics, et les décisions ne peuvent faire l'objet d'aucun appel. De plus, l'absence de toute gradation dans les mesures prises à l'encontre des publications étrangères amène à refuser toute demi-mesure. Lors des discussions préliminaires à la rédaction du rapport de 1958, les commissaires déclarent regretter

l'inconvénient des dispositions qui, pour ses avis sur l'importation des publications étrangères, obligent la Commission à répondre par oui ou par non, sans disposer de la gamme des mesures organisées par l'article 2 (recommandation, avertissement, mise en demeure)⁸⁴.

Les entretiens sollicités de manière informelle par le Secrétariat peuvent constituer des voies d'aménagement d'un espace de négociation entre éditeurs et commissaires. Mais c'est surtout en s'attirant les bonnes grâces d'un fonctionnaire du ministère de l'Information que Charles Dupuis parvient à atténuer les effets les plus menaçants sur le plan économique des interdictions d'importation. En arguant de sa bonne volonté, et en pratiquant une auto-censure impitoyable, Dupuis parvient à obtenir des aménagements du système répressif. Après l'avis défavorable prononcé en décembre 1954 à l'encontre du *Maître de Roucybeuf*, l'album fait l'objet d'un nouvel examen « sollicité par l'éditeur », à l'issue duquel la Commission « décide d'adresser seulement une recommandation ». Si l'appel et l'avertissement ne ressortissent pas *a priori* des outils de la Commission dans son examen des publications étrangères, Dupuis réussit à assouplir à son profit les règles.

Dupuis est également l'éditeur qui recourt le plus à une autre stratégie pour contourner les rigueurs de l'article 13 : la publication par sa filiale française. Dupuis soumet en effet, de manière répétée, ses albums au titre de l'article 2 de la loi en raison de sa sévérité moindre. Les albums Dupuis sont examinés fin 1956 au titre de l'article 2 : ils sont en effet soumis par les éditions Dupuis, sises rue des Bois à Paris, et non par la société-mère de Marcinelle⁸⁵. Pourtant, l'été 1957 venu, les albums Dupuis sont à nouveau présentés

⁸³ AN, CSC, 19900208, article 3, PV de la 51^e séance du 15 décembre 1960.

⁸⁴ AN, CSC, 19900208, article 2, PV du 20 décembre de la 38^e séance du 24 octobre 1957. Les commissaires y déplorent d'ailleurs que « certaines importations semblent être réalisées avant que la Commission ait exprimé son opinion », autre limite forte à son action coercitive.

⁸⁵ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 34^e séance du 20 décembre 1956.

comme des « albums d'origine belge, importés par les éditions Dupuis, 27 rue des Bois⁸⁶ ». Le procédé est renouvelé deux ans plus tard, avec l'album *Valhardi contre le soleil noir*. Entre-temps, les éditions Dupuis se sont vu refuser l'importation de deux albums, *Le Ranch de la malchance*, septième tome de *Jerry Spring*, et un nouvel album de *Buck Danny*, *Le Tigre de Malaisie* ; celui-ci est probablement soumis à l'état de maquette, le titre n'étant officiellement publié qu'en 1959. Lors de la séance du 11 juin 1959, *Valhardi contre le soleil noir* est soumis au titre de l'article 2. Les commissaires reprochent à l'album « un certain nombre de scènes de violence et un vocabulaire empreint de vulgarité qui, si cet album était, comme initialement, de provenance étrangère, conduiraient vraisemblablement à refuser l'importation ». L'efficacité des conseils dont bénéficie Dupuis lui permet d'échapper en partie aux rigueurs de la loi.

Cette séance de juin 1959 témoigne des tensions récurrentes entre la Commission et les services de l'Information : Madeleine Dietsch, fonctionnaire au Service juridique et technique du ministère de l'Information, y révèle en effet fort imprudemment que c'est sur ses propres conseils que « l'éditeur a transformé cet album en publication relevant de l'article 2, parce qu'elle l'avait averti des difficultés auxquelles son ouvrage donnerait lieu sur le plan de l'article 13⁸⁷ ». Si Madeleine Dietsch a cherché à préserver cet album, elle ne pousse pas le zèle jusqu'à conseiller à Dupuis de soumettre l'ensemble de ses albums au titre de l'article 2 et, lors de la même séance, Dupuis soumet donc au titre de l'article 13 des albums que l'ensemble des instances de contrôle a trouvés anodins : les récits sont successivement soumis à l'opinion du rédacteur en chef du *Journal de Spirou*, à la relecture par le bureau de correction dirigé par Georges Van den Noortgaete à Charleroi, à l'intervention de Charles Dupuis en cas d'indécision des correcteurs et, enfin, aux conseils des services de l'Information⁸⁸. Il faut croire que l'ensemble de ces instances de contrôle n'a pas trouvé à redire à *Pavillons noirs*, de Marcel Remacle, premier album de la série *Vieux Nick*, et à *Libellule s'évade*, premier album de la série *Gil Jourdan*.

Faut-il voir dans l'interdiction de ces deux titres une mesure de rétorsion de la part des commissaires, désappointés de s'être fait court-circuiter par les services de l'Information ? Ce n'est évidemment pas là le motif déclaré de ces interdictions. Et après l'interdiction du *Maître de Roucybeuf* qui met en scène un Moyen Âge bonhomme où les combats à l'épée n'occasionnent que quelques bosses, tout paraît possible de la part de la Commission. Il

⁸⁶ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 37^e séance du 4 juillet 1957.

⁸⁷ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 45^e séance du 11 juin 1959.

⁸⁸ Stanislas Faure, *L'univers du « Journal de Spirou », (1946-1968), op. cit.*, p. 69.

n'en reste pas moins qu'au vu des albums, les interdictions paraissent surprenantes. Lors de la même séance, la Commission accorde un avis favorable à l'importation de *La Jeunesse aventureuse de Winston Churchill* « tout en souhaitant que l'attention de l'éditeur soit appelée sur la trop grande place accordée aux scènes de violence et de répression envers les indigènes, à l'occasion du récit des épisodes guerriers de la vie de Sir Winston Churchill⁸⁹ ». Si l'apologie d'un colonialisme brutal ne suscite qu'une remontrance sans grande conséquence quant à la commercialisation du volume, le récit policier tournant en ridicule les forces de police françaises (*Libellule s'évade*), et le récit humoristique de pirates (*Pavillons noirs*) rencontrent un accueil nettement plus frais :

[...] outre un thème, une atmosphère et des enseignements inopportuns, le premier de ces ouvrages comporte de multiples scènes de violence (dont la présentation, non plus en épisodes comme dans Spirou, mais sous forme d'album, accentue notablement la nocivité) et [...] l'histoire contenue dans le second équivaut à un assemblage de « loufoqueries » et de violences d'un intérêt très discutable pour la Jeunesse⁹⁰.

Dans la foulée, Raoul Dubois, des Francs et Franches Camarades, émet une protestation dans la manœuvre de Dupuis et de Mme Dietsch, craignant « qu'il puisse y avoir là une possibilité de tourner la loi » ; la Commission prend alors la décision de faire convoquer par le Secrétariat le directeur des éditions Dupuis « pour lui faire part des objections majeures qu'appelle la solution utilisée et le mettre en garde contre un procédé dont le renouvellement entraînerait rapidement toutes mesures appropriées⁹¹ », menaces dont, comme le relève Bernard Joubert, « on chercherait vainement un fondement juridique⁹² ». Lors de la séance suivante de la Commission, le 15 octobre 1959, le représentant du garde des Sceaux rapporte la teneur de la réunion qu'il a tenue avec les représentants de Dupuis :

[...] il [leur] a signalé que si le procédé consistant à situer des albums, relevant auparavant de l'article 13, dans le cadre de l'article 2, se révélait constituer une manœuvre, destinée à tourner les dispositions dudit article 13 et devait se généraliser par la suite, la Commission de surveillance et de contrôle ne manquerait pas de prendre toutes les mesures de nature à décourager une semblable initiative. Il serait en effet inacceptable que, par un tel artifice, la maison Dupuis, ou ses imitateurs, obtiennent un traitement plus favorable qu'en restant dans le domaine juridique de l'article 13⁹³.

Malgré la promesse faite au cours de cet entretien de ne plus recourir au procédé, Dupuis l'emploie dès l'année suivante avec *Charles de Foucauld, conquérant pacifique du*

⁸⁹ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 45^e séance du 11 juin 1959. À noter que nous n'avons pu retrouver nulle trace de cette édition en album du récit qui reprend le style édifiant des « Belles histoires de l'oncle Paul » ; les collectionneurs ne connaissent à cet album que l'édition qu'en réalise en 1978 le libraire-éditeur Michel Deligne.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits*, op. cit., p. 1101.

⁹³ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 46^e séance du 15 octobre 1959.

Sahara, de Jijé, soumis au titre de l'article 2 alors que les maquettes du *Cachot sous la Seine* (neuvième album des *Timour*), de *Mission vers la vallée perdue* (vingt-troisième album de *Buck Danny*) et du *Voyageur du Mésozoïque* sont soumises au titre de l'article 13⁹⁴.

Pour Dupuis, cet épisode de l'interdiction simultanée de *Libellule s'évade* et de *Pavillons noirs* constitue la dernière alerte sérieuse de la période en matière de censure directe, et quatorze années s'écoulent avant qu'un nouveau titre des éditions Dupuis ne soit interdit d'importation : *Le Maître de l'épouvante*, de Jean-Marie Brouyère et Malik, premier album mettant en scène Archie Cash, un aventurier au physique décalqué sur celui de l'acteur Charles Bronson. Trois ans plus tard, la dernière interdiction d'importation prononcée par la Commission frappe *Les Gorilles et le roi dollar*, huitième album de *Sammy*, série humoristique narrant les aventures de deux détectives privés dans le Chicago des années trente, rongé par la prohibition et la corruption⁹⁵. Après douze titres interdits d'importation entre 1954 et 1959, cette clémence relative s'obtient par une auto-censure accrue, mais également par un renoncement délibéré par Charles Dupuis à soumettre certains albums, en particulier *Popaïne et vieux tableaux*, suite du récit amorcé avec *Libellule s'évade*, qui n'est soumis à la Commission qu'en juin 1971 : Dupuis soumet simultanément les deux titres à la Commission, qui ne trouve plus rien à leur reprocher. Entre-temps, les auteurs ont fait les frais de cette mise au pas de la bande dessinée belgo-française.

Le 12 janvier 1961, la condamnation de Pierre Mouchot au terme de six ans de procès marque les limites des pouvoirs de la Commission. Aux termes d'un processus judiciaire chaotique, qui n'a permis qu'à grand-peine de condamner Pierre Mouchot, l'éventualité d'un nouveau procès fait craindre aux commissaires une perte de crédibilité de l'institution – et donc de son autorité vis-à-vis des professionnels du secteur – en cas d'échec⁹⁶.

Dès lors, l'article 13 est utilisé comme arme de coercition envers les éditeurs récalcitrants, non seulement pour les publications périodiques d'Artima, Impéria, les éditions du Rempart et autres éditeurs de « petits formats », mais aussi pour les albums ; le 2 mars 1961, c'est ainsi au titre de l'article 13 que la Commission examine un « album, d'origine italienne, importé par les Editions ODEJ », en l'occurrence *Jim la Jungle*, dans la

⁹⁴ AN, CSC, 19900208, article 3, PV de la 48^e séance du 17 octobre 1960.

⁹⁵ AN, CSC, 19900208, article 8, PV de la 107^e séance du 3 mars 1976. Relevons que dans la même séance, la Commission interdit d'importation le livre pour enfants *Xandi et le monstre* publié par Casterman, mais revient sur sa décision lors d'un réexamen le 23 juin suivant.

⁹⁶ Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, *op. cit.*, p. 160.

version de l'un des continuateurs d'Alex Raymond, Paul Norris⁹⁷. Alors que l'éditeur est parisien et les films d'origine américaine, la Commission prend prétexte de la nationalité de l'imprimeur (Fabbristampa à Milan) pour examiner la publication au titre de l'article 13. C'est également au titre de l'article 13 que la Commission examine l'album *La Griffé noire* lorsqu'il est importé d'abord par Dargaud, entreprise parisienne, puis par Casterman, par l'intermédiaire de sa filiale française.

La Griffé noire, de Jacques Martin, cinquième album des aventures d'Alix, se déroule à Pompéi, où des hommes revêtus de cagoules de léopards frappent des dignitaires avec une griffe métallique empoisonnée pour venger une petite ville située près de Carthage et détruite par l'armée romaine. Cet album, paru au Lombard en 1959, est d'abord importé par Dargaud, et l'album est examiné le 18 décembre 1961. L'album est autorisé à l'importation, tout en soulevant des réticences « en raison des nombreuses scènes d'horreur et de violence ». Les commissaires enjoignent alors fermement les éditions Dargaud de mieux sélectionner les récits importés depuis la Belgique :

S'ils doivent composer leurs albums à l'aide de récits précédemment publiés dans leurs livraisons hebdomadaires, les responsables des Editions Dargaud auraient avantage à sélectionner dorénavant, parmi ces récits, des histoires d'une inspiration plus calme⁹⁸.

Le message est donc clair pour les commissaires : « l'indulgence » dont ils font preuve, selon eux, est « tempérée par une invitation à ne plus récidiver⁹⁹ ». En 1965, cependant, Jacques Martin change d'éditeur et passe chez l'éditeur tournaisien Casterman, qui publie la sixième histoire d'Alix, *Les Légions perdues*, et réédite le fonds sous son nom. Pour l'occasion, la maquette est modifiée, sans doute pour complaire aux commissaires : au dynamisme de la première couverture, de ses couleurs tranchées et du geste menaçant du personnage surgissant d'une explosion de couleurs, succède une représentation opérant le choix d'une présence plus discrète de la silhouette, qui guette dans les arbres le passage d'Alix.

La réédition déplaît cependant fortement à la rapporteuse, qui déplore « la densité des violences qui émaillent » l'album, « l'atmosphère de haine entourant celles-ci et le caractère traumatisant de nombreuses illustrations », la couverture étant « à elle seule, un exemple de ce genre inadmissible¹⁰⁰ ». S'ensuit alors une discussion animée qui révèle les limites du pouvoir de la Commission ; Raoul Dubois s'étonne en effet que les commissaires débattent

⁹⁷ Il s'agit sans doute du titre *Jim la Jungle et les chasseurs d'éléphants*, d'Alex Raymond, Paris, ODEJ, « Éléphant blanc », 1961.

⁹⁸ AN, CSC, 19900208, article 3, PV de la 55^e séance du 18 décembre 1961.

⁹⁹ AN, CSC, 19900208, article 4, PV de la 70^e séance du 14 octobre 1965.

¹⁰⁰ AN, CSC, 19900208, article 4, PV de la 69^e séance du 17 juin 1965.

d'un album déjà disponible en librairie, et déclare, non sans lucidité, mal discerner « l'utilité d'un refus d'importation » dans un cas semblable. Alors que le Secrétariat entreprend de rappeler Casterman à l'ordre sur l'observation stricte des prescriptions de l'article 13, l'éditeur tournaisien proteste de la « disparité de traitement » entre l'édition de Dargaud et la sienne¹⁰¹. Saisis de la requête d'un réexamen, les commissaires font finalement machine arrière. C'est là l'alerte la plus sérieuse à laquelle Casterman est confronté ; en 1974, *Le Prince du Nil*, onzième tome de la même série, est autorisé à l'importation, tout en faisant l'objet d'un avertissement (non motivé) à l'éditeur¹⁰².



Ill. 76 Jacques Martin, *La Griffe noire*. Dargaud, « collection du Lombard », 1959 et Tournai, Casterman, 1965

Les éditeurs belges sont donc traités par la Commission comme des éditeurs étrangers, quand bien même ils disposent de partenaires français (Lombard / Dargaud) ou de filiales leur permettant théoriquement de prétendre à la nationalité française (Dupuis, Casterman). Cette attitude est renforcée entre 1960 et 1965 par le souhait de lutter plus efficacement contre les publications litigieuses. Pendant cinq ans, le critère d'extranéité de l'imprimeur offre des armes nouvelles à la Commission, avant que le garde des Sceaux n'intervienne pour dénoncer la pratique. Le 1^{er} février 1965, le ministère de la Justice saisit le ministère

¹⁰¹ AN, CSC, 19900208, article 4, PV de la 70^e séance du 14 octobre 1965.

¹⁰² AN, CSC, 19900208, article 7, PV de la 100^e séance du 26 juin 1974.

de l'Information sur les « inconvénients grandissants du système consistant à subordonner au lieu d'impression la nationalité d'une publication régie par l'article 13 ». Le ministère de la Justice, tout en reconnaissant « la simplicité et l'efficacité » d'une telle mesure, n'en déplore pas moins qu'elle aboutisse « à réputer étranger un illustré ou un ouvrage parce que celui-ci a été matériellement fabriqué, par exemple, en Italie, alors que sa substance intellectuelle a été créée ou réunie en France » :

le Garde des Sceaux a suggéré de renoncer à la doctrine du lieu d'impression et de lui substituer le critère – reconnu plus valable à la lumière de l'expérience – de la nationalité de l'entreprise éditrice, ce qui amènerait à n'assujettir désormais à l'article 13 que les journaux, livres, ou albums, de provenance véritablement étrangère, vis-à-vis desquels les firmes françaises joueraient uniquement le rôle de distributeurs¹⁰³.

La Commission se trouve donc à nouveau désavouée par le ministère de la Justice, qui tente de circonscrire le zèle anastasique des commissaires. Celui-ci se détourne de plus en plus du terrain des publications strictement enfantines pour se concentrer sur les publications adultes susceptibles de tomber entre des mains enfantines. Mais il serait trompeur de considérer que l'impact de la censure se limite aux quelques cas d'interdiction prononcées par la Commission, ou même aux avertissements dont sont assorties certaines autorisations. La difficulté à faire condamner Pierre Mouchot a bien témoigné de la faiblesse des outils dont dispose la Commission pour mettre en œuvre pratiquement ses décisions ; le ministère de l'Information (pour l'article 13) et le ministère de l'Intérieur (pour les articles 2 et 14) disposent d'une marge de manœuvre qui les autorise à interdire *motu proprio* une publication et donc à se passer de l'avis de la Commission, ou plus simplement à désavouer celle-ci. L'arme la plus redoutable dont dispose la Commission est donc celle de la persuasion. La coercition mise en œuvre pour remodeler le paysage éditorial de la jeunesse dépasse donc très largement le cadre du contrôle proscriptif ; c'est au contraire par le « conseil » que la Commission mène l'essentiel de son activité. Les sanctions adoptées ont donc une vocation largement dissuasive, et l'examen des procès-verbaux de la Commission manifeste l'écart entre éditeurs soucieux de se plier aux desideratas de la Commission (comme Dupuis), et ceux qui adoptent une stratégie de l'esquive (comme Artima).

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

Au-delà des interdictions, finalement relativement rares, et des avertissements eux aussi épisodiques, l'essentiel du travail de remodelage de la bande dessinée s'opère en

¹⁰³ AN, CSC, 19900208, article 4, PV de la 68^e séance du 11 mars 1965.

amont, chez les éditeurs et les auteurs eux-mêmes, sans oublier divers intermédiaires que peuvent constituer les rédacteurs en chefs ou les correcteurs. Il s'agit là d'un travail plus délicat à appréhender. Les archives éditoriales que nous avons pu consulter ne permettent pas de creuser ce point frontalement, et il faut donc emprunter des chemins de traverse. Les situations d'auto-censure et de censure éditoriale sont très nombreuses, aussi n'en évoquerons-nous ici que quelques-unes, choisies pour leur valeur significative.

La littérature secondaire d'inspiration fanique a consacré une place importante à la question de la censure éditoriale et à l'auto-censure, la censure de la loi de 1949 étant souvent moins bien comprise par les auteurs. André Franquin constitue un bon indicateur de cette relative incompréhension des mécanismes précis de la Commission de surveillance et de contrôle. Dans un entretien paru pour la première fois en 1969¹⁰⁴, l'auteur revient sur l'opposition qu'a pu susciter le personnage du Marsupilami : « Au début, le Marsupilami était considéré comme très nocif pour la jeunesse par la Commission de censure parce qu'il s'agissait “d'une créature absurde et imaginaire qui poussait des cris inarticulés¹⁰⁵” »... Or dans sa séance du 28 octobre 1954, la Commission émet un avis favorable à l'album *Les Voleurs du Marsupilami*. Les réticences dont Franquin se fait l'écho ne viennent en effet pas de la Commission elle-même, mais d'Alfred Barbariche qui après avoir exposé ses « préventions personnelles » s'était laissé convaincre par Jean-Michel Charlier : « Franquin peut continuer sans risque à utiliser [le Marsupilami] [...] à condition de ne pas en faire l'unique vedette et le seul pivot de son scénario¹⁰⁶ ». Cette censure est donc d'autant plus nocive qu'elle sort du cadre (pourtant déjà flou) de la loi de 1949, pour reposer sur les « recommandations » et « conseils » de fonctionnaires qui s'arrogent des pouvoirs inédits. Pour Franquin et ses lecteurs, l'effet ne diffère guère ; sa créativité s'est vue placée sous surveillance, l'étrangeté du Marsupilami, son caractère fantasque et malicieux se trouvant bridés par cet avertissement sévère. Mais la distinction témoigne de la pluralité des pôles de la censure et de son caractère éminemment pernicieux, puisque difficile à identifier avec précision.

Sur le fond, les conceptions d'Alfred Barbariche ne diffèrent guère de celles de la Commission : infantilisation du lectorat, refus de la fantaisie, méfiance forcenée à l'égard de tout ce qui ressort d'un imaginaire merveilleux constituent sans aucun doute un socle partagé. Mais le contrôle de la bande dessinée s'exerce de façon diffuse : non seulement

¹⁰⁴ André Franquin, Joseph Gillain, et Philippe Vandooren, *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Gérard et Cie, « Marabout Réussir », 1969.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁶ Courrier de Jean-Michel Charlier à Charles Dupuis du 11 février 1954, *op cit.*

parce que la Commission, sortant de ses attributions, entreprend régulièrement de se livrer à une véritable censure *a priori*, mais également parce que plusieurs de ses membres entreprennent de colporter la doxa en matière de bande dessinée au-delà du strict cadre de leurs attributions – et d'ailleurs au mépris de leur obligation de confidentialité. Mais le relais le plus efficace de ce contrôle est constitué par les éditeurs eux-mêmes : la docilité marquée à l'égard des « recommandations » de la Commission caractérise les éditeurs belges d'albums, et leur empressement à s'y conformer en raison des risques financiers encourus en cas de mésentente.

Pendant que les éditeurs français d'albums restent largement invisibles aux yeux des commissaires, que les éditeurs de périodiques sont éminemment suspects, les éditeurs belges d'albums redoublent d'efforts pour se conformer aux prescriptions de la Commission. Ils font ainsi preuve d'un grand zèle dans l'application des consignes qui leur sont transmises, ou de la perception qu'ils ont des attentes de la Commission. Les cas de censure éditoriale abondent ainsi dans l'histoire de cette bande dessinée belge destinée au marché français. Chez Dupuis, il est significatif qu'Yvan Delporte ait commencé sa carrière dans l'atelier de photogravure, où il retouche les héroïnes des bandes américaines de l'après-guerre pour atténuer les formes féminines¹⁰⁷. Chez Dupuis, on peut observer des cas nombreux de retouches de cases entre la publication dans les pages du journal et l'édition en album¹⁰⁸. La soumission du *Journal de Spirou* aux observations des commissaires permet en effet de recueillir un premier ensemble d'impressions sur les récits s'exposant le plus aux critiques ultérieures lorsqu'ils seront repris en album. En octobre 1952, lors de sa quatorzième séance, la Commission formule plusieurs critiques à l'encontre du *Journal de Spirou*, en raison de ses « aventures violentes et angoissantes¹⁰⁹ ». Le journal publie alors plusieurs séries qui s'attirent des observations de la part des commissaires : Buck Danny (« Les gangsters du pétrole »), Valhardi (« Le rayon de la mort »), Spirou et Fantasio (« Les voleurs du Marsupilami »), Lucky Luke (« Tumulte à Tumbleweed »), Johan (« Le Châtiment de Basenhau ») et l'Épervier bleu (« La planète silencieuse »). En janvier 1953, le journal contient toujours, à en croire son rapporteur, M. Tridoux, « des récits angoissants et pénibles ». Ces remarques sont en fait récurrentes dans l'histoire des premières années de la Commission.

¹⁰⁷ Dans un entretien avec Hugues Dayez, Yvan Delporte présente ainsi ses débuts chez Dupuis : « Un apprenti-photographeur est un type qui fait toutes les corvées. Et parmi ces corvées, il fallait, sur les plaques de zinc, corriger au bitume les courbes trop prononcées des figures féminines ». Propos rapportés dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰⁸ Cf sur ce point Thierry Martens, « Dupuis à l'ombre de la censure », *Neuvième Art* n°4, janvier 1999.

¹⁰⁹ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 14e séance du 16 octobre 1952.

Ces avertissements permettent ainsi à Dupuis d'évaluer les risques potentiels encourus par ses albums. Pour éviter ces interdictions qui se multiplient au milieu des années 1950, Dupuis adopte des mesures drastiques. Plusieurs récits sont retouchés dans l'urgence pour atténuer les aspects qui pourraient heurter la sensibilité des commissaires ; l'exemple le plus célèbre, par l'absurdité graphique et narrative que la censure peut générer reste sans doute *Spirou et les héritiers* : lors d'une course-poursuite entre Spirou, Fantasio et des cambrioleurs, ceux-ci brandissent des revolvers (dont ils ne font pas usage). La crainte de rétorsions conduit Dupuis à faire gouacher les cases (sans que l'on puisse déterminer avec certitude si Franquin s'est lui-même chargé de la retouche)¹¹⁰. Ce type de retouches paraît d'un usage relativement répandu, même si nous manquons de données précises pour en évaluer la fréquence exacte. Certaines interviennent dans le processus de mise en livre – et la différence entre le journal et l'album permet ainsi de dévoiler les ressorts de cette auto-censure éditoriale.



Ill. 77 Maurice Tillieux, « Le Chinois à deux roues », *Spirou*, 28 juillet 1966 et *Le Chinois à deux roues*, Marcinelle, Dupuis, 1967, p. 25¹¹¹

Gil Jourdan offre un exemple éloquent de ce type de censure. Après l'interdiction d'importation du premier album de la série, le deuxième n'est pas même soumis à la Commission. Dans « Le Chinois à 2 roues », dont la publication est entamée en mars 1966, Tillieux présente une sorte de *road-movie* en bande dessinée, mettant en scène Gil Jourdan, Libellule et l'inspecteur Croûton à bord d'un camion pour tenter de déjouer les agissements d'une filière de contrebande de scooters. Pendant les vingt-deux premières planches, Tillieux relègue Croûton au second plan. Présent en permanence, il somnole la plupart du temps, incapable de comprendre les événements qui se déroulent sous son nez. Libellule est le premier à s'étonner de son comportement... avant de demander à Croûton une

¹¹⁰ André Franquin, *Et Franquin crea la gaffe*, op. cit., p. 32.

¹¹¹ Les deux cases sont reproduites dans le troisième volume de l'intégrale *Gil Jourdan*, Paris, Dupuis, 2010 dont nous les avons extraites pour une qualité optimale.

cigarette. Il s'étouffe alors à la première bouffée : « Vous savez ce que vous fumez ? Des cigarettes d'opium. Pas étonnant que vous soyez dans le coton depuis trois jours ». L'explication de Tillieux à cette somnolence de Croûton – et la saveur du gag de ce policier toxicomane à son insu – n'est cependant accessible qu'aux lecteurs du *Journal de Spirou*¹¹² ; l'année suivante, lorsque Dupuis publie l'album, le texte de l'intervention de Libellule a été modifié : « Vous savez ce que vous fumez ? Des cigarettes chinoises ! C'est fait avec de la paille de riz. Pas étonnant que vous soyez dans le coton depuis trois jours¹¹³ ». Le gag initial est savoureux, mais pas forcément au goût des commissaires : si ceux-ci n'ont plus critiqué ouvertement le *Journal de Spirou* depuis quelques années, les derniers cas de refus d'importation datent seulement de 1965 et, dans le doute, le gag est modifié – on distingue d'ailleurs nettement la différence de lettrage. Certaines auto-censures éditoriales vont plus loin encore : le cas le plus spectaculaire est très vraisemblablement l'arrêt de la série *L'Épervier bleu* de Sirius par Charles Dupuis. L'interdiction par la Commission de *Point zéro* en 1954 marque la fin de la série¹¹⁴ ; le deuxième volet de l'aventure, *La Planète silencieuse*, n'est certes pas interdit par la Commission, mais il semble que Charles Dupuis ait décidé de l'interrompre pour ne pas risquer de heurter les commissaires¹¹⁵.

Ce type d'auto-censures mises en œuvre pour tenter de se conformer aux prescriptions de la Commission se retrouve pour l'ensemble des éditeurs. Edgar P. Jacobs en donne un autre exemple ; la publication de « La Marque jaune » suscite ainsi des réticences au sein même du *Journal de Tintin* de la part d'Hergé, qui amende le premier projet de couverture, jugé trop impressionnant : la silhouette méphistophélique planant sur le ciel londonien des premières esquisses est alors remplacée par un mur de briques. Au cours de sa prépublication dans *Le Journal de Tintin*, le récit s'attire d'autres foudres. Edgar P. Jacobs livre un récit rétrospectif circonstancié des réactions inattendues suscitées par une case d'apparence anodine dans laquelle le professeur Septimus, confortablement installé dans le train, lit un magazine, en l'occurrence *l'Illustrated*, que Jacobs utilise abondamment pour sa documentation anglaise :

Le hasard voulut que le jour où je dessinais cette planche, la couverture de *l'Illustrated* annonçât le départ en tournée du ballet de Covent Garden. Ce départ était illustré par la photographie d'une ballerine assise sur un panier de costumes (je tiens à préciser que dans mon dessin ledit magazine faisait exactement 2,5x1,5 cm). Lorsque les premières

¹¹² *Le Journal de Spirou* n° 1476 du 28 juillet 1966.

¹¹³ Maurice Tillieux, *Le Chinois à 2 roues*, Marcinelle, Dupuis, 1967, p. 25.

¹¹⁴ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 24^e séance du 28 octobre 1954.

¹¹⁵ André Franquin, dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, op. cit., p. 261.

épreuves sortirent de presse, il n'y eut qu'un cri : « Jacobs est un cochon ! ». Complètement affolée, la rédaction fit immédiatement tramer les jambes de l'infortunée danseuse. Ce fut pire encore ! Enfin, en désespoir de cause, on fit tramer le tout !... Il paraît qu'à Paris, un bon Père aurait proclamé à cette occasion que, si un dessin aussi indécent reparaisait dans *Tintin*, il en interdirait la lecture dans son établissement¹¹⁶.

Un tel récit est malheureusement invérifiable¹¹⁷. La tonalité fantastique du récit étant marquée, il n'est guère surprenant qu'il suscite l'ire de la Commission ; pourtant, on ne peut en trouver qu'une trace indirecte, à l'occasion d'un examen du *Journal de Tintin* en décembre 1956, alors que la publication du récit est terminée depuis plus de deux ans. Les commissaires émettent en effet des remarques quant à la publicité proposée pour « un album intitulé *La Marque Jaune*, qui a fait l'objet de certaines réserves de la part de la Commission¹¹⁸ ». Entre la tonalité science-fictionnelle du récit et les sursauts de sensualités que certains pensent voir dans un récit pourtant fort chaste, Jacobs suscite donc des réactions fortes, y compris auprès de ses éditeurs : il aurait ainsi été contraint de finir ses planches en catastrophe, et Georges Dargaud « aurait fort peu goûté la séance d'autocritique de Vernay, Calvin et [Macomber] et affirmé qu'il aurait stoppé l'histoire si elle n'en avait pas été à six planches de la fin¹¹⁹ ». Il n'est sur ce point pas possible de vérifier les affirmations de Jacobs. Mais même si les pressions exercées au sein de la rédaction, et par son éditeur parisien, sont exagérées, la place importante qu'elles occupent encore dans les récits de l'auteur un quart de siècle plus tard témoignent de la pesanteur très forte que peuvent représenter ces dispositifs de contrôle de la « bonne tenue » des publications destinées à la jeunesse pour les auteurs.

Les mémoires de dessinateurs et d'éditeurs abondent ainsi en anecdotes sur le contrôle exercé par la Commission de surveillance et de contrôle, qui a laissé « le souvenir d'une institution tatillonne, toute-puissante et obscurantiste, uniquement soucieuse d'un ordre moral étriqué. Cette légende noire a été favorisée par le secret des délibérations de la Commission¹²⁰ ». Là où, cependant, Thierry Crépin récuse en doute la réalité de cette censure à l'égard des dessinateurs, nous préférons voir la marque d'un traumatisme. Les auteurs comprennent mal le fonctionnement de la Commission mais, surtout, mêlent les interventions directes de la Commission aux conséquences qui en sont tirées par leurs

¹¹⁶ Edgar-P Jacobs, *Un opéra de papier*, *op. cit.*, p. 131-132.

¹¹⁷ Par ailleurs, ni le *Journal de Tintin* ni la version en album ne font apparaître de trame sur les fameuses jambes de cette danseuse. S'il semblerait donc que l'épisode ait été reconstruit, il témoigne cependant de la réception difficile du récit fantastique lors de sa publication, et de la position délicate d'Edgar P. Jacobs dans un *Journal de Tintin* alors marqué par la figure de son directeur artistique, Hergé.

¹¹⁸ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 34^e séance du 20 décembre 1956.

¹¹⁹ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 421.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 301.

éditeurs – qui ont beau jeu de s'abriter derrière des décisions administratives parisiennes pour justifier leurs interventions.

Les éditeurs de publications pour la jeunesse ont tenté à deux reprises d'institutionnaliser cette autocensure pratiquée jusque-là de manière informelle. La première tentative fait long feu : de 1955 à 1957, le Syndicat National des Publications Destinées à la Jeunesse (le SNPDJ), anime un « bureau d'étude » dont l'un des objectifs est de rendre possible une « autocritique mutuelle » des directeurs de publications¹²¹. Dans son rapport de 1958, la Commission se félicite d'ailleurs de cette initiative, par laquelle les éditeurs « entendent contribuer, sur le plan professionnel, à l'amélioration de leurs publications, et seconder l'action de la Commission de Surveillance et de Contrôle¹²² ». Après 1957, le Syndicat semble cependant, au moins sur ce point, entrer en sommeil, et lors de son assemblée générale du 21 mars 1961, deux mois après la condamnation de Pierre Mouchot, le principe de reconstitution du bureau d'étude est repoussé.

La seconde initiative d'institutionnalisation de l'autocontrôle par les éditeurs s'effectue dans le cadre d'une association fondée au niveau européen, l'Association européenne des éditeurs de publications pour la jeunesse. En janvier 1959, des éditeurs allemands, belges, français, hollandais et italiens mettent en place un Secrétariat européen provisoire des publications destinées à la jeunesse¹²³. Ce secrétariat organise en mars 1960 un colloque au cours duquel les éditeurs fondent l'Association européenne des éditeurs de publications pour la jeunesse, ou Europress Junior, qui poursuit quatre objectifs principaux : l'étude de « tous les problèmes rédactionnels, pédagogiques, techniques, juridiques et économiques des publications destinées à la jeunesse dans les pays du Marché commun », la liaison entre les éditeurs et les organismes en charge de ces questions, les échanges entre les éditeurs et la promotion des contacts internationaux¹²⁴. Comme le SNPDJ, il s'agit donc d'un regroupement à vocation avant tout économique, qui inclut cependant dans ses considérations la question des contraintes juridiques et pédagogiques. Le 29 avril 1966, l'association, sous le nom d'Europress Junior, adopte un « code moral » qui prolonge directement les efforts de la Commission, non seulement par les liens entretenus entre les membres français d'Europress Junior (au premier rang desquels Jean Chapelle) et la Commission, mais surtout parce que le code même est élaboré par Pierre Morelli,

¹²¹ Thomas Egbert James, Henri Michard, *La Presse et la protection des jeunes*, Rapport présenté au Comité européen pour les problèmes criminels, Conseil de l'Europe, 1967, p. 54.

¹²² AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux*, *op. cit.*, 1958, p. 15.

¹²³ *L'Enfance dans le Monde*, 7 (6), novembre-décembre 1959, p. 6.

¹²⁴ *L'Enfance dans le Monde*, 8 (2-3), mars-juin 1960, p. 7.

représentant du ministère de la Justice et secrétaire de la Commission de surveillance française¹²⁵. Sur le modèle du *Comics Code* américain¹²⁶, le code Europress Junior constitue un effort d'auto-censure à l'initiative même des éditeurs – sous la pression appuyée de mesures nationales – par lequel les éditeurs s'offrent de contribuer « à la protection d'une moralité juvénile fréquemment menacée dans le monde moderne¹²⁷ ». Les quatorze articles du code sont censés être appliqués par une « Commission de contrôle du Code moral », accompagné d'un label apposé sur les publications, à l'image du « seal of approval » américain¹²⁸. En 1966, Europress Junior compte soixante membres : quatre éditeurs belges, huit néerlandais, trente-sept français, neuf italiens et deux allemands¹²⁹. L'ambition d'Europress Junior tourne cependant rapidement court, probablement suite à l'arrêt des financements de la part des Communautés européennes, qui prenaient en charge l'essentiel des dépenses¹³⁰.

Par ses interventions répétées, et par la docilité des éditeurs belges à se conformer aux désirs qu'ils perçoivent chez les commissaires, la Commission de surveillance et de contrôle exerce donc une influence en profondeur sur le paysage de la bande dessinée. La grande force de la Commission est donc de surmonter la maigreur des moyens dont elle dispose en matière de publications pour enfants, en transformant les éditeurs en courroies de transmission de ses desideratas. Sans parvenir à éradiquer la bande dessinée, la Commission parvient ainsi à en expurger férocement le contenu – écartant représentations de la violence (même caricaturale), expression des désirs ou même représentation de corps féminins. La science-fiction se voit par exemple nier toute légitimité en raison du danger de déréalisation qu'elle ferait peser sur des esprits faibles ; le rapport de 1955 posait ainsi ce refus dans des termes dépourvus d'ambiguïté :

[...] trop de récits empruntent encore leur affabulation à des formes d'anticipation scientifique discutables, voire anti-scientifiques, en ce qu'on y surmonte les obstacles par les moyens les plus fantaisistes ou qu'on y porte les affirmations les plus arbitraires, sans prendre aucun appui sur les probabilités ou même les simples conjectures actuellement permises par l'avancement des sciences. C'est seulement par le recours à des vocables bizarres ou par la mise en scène d'appareils ridicules qu'on s'efforce d'imposer à l'esprit de

¹²⁵ *Code moral de l'Association européenne des éditeurs de publications pour la jeunesse*, Préambule, cité par Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, op. cit., p. 168.

¹²⁶ Amy Nyberg, *Seal of approval : the history of the comics code*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998.

¹²⁷ *Code moral de l'Association européenne des éditeurs de publications pour la jeunesse*, op. cit.

¹²⁸ Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, op. cit., p. 168.

¹²⁹ Jean Meynaud, Dusan Sidjanski, *Les groupes de pression dans la Communauté européenne, 1958-1968. Structures et action des organisations professionnelles*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, coll. « Thèses et travaux politiques », 1971 p. 148.

¹³⁰ Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure*, op. cit., p. 168. Après l'adoption du Code, Europress Junior entre semble-t-il en sommeil.

l'enfant de telles anticipations, qui ne sont en fait qu'un tissu d'éléments incohérents, sinon absurdes. De tels récits, fréquemment combinés avec des épisodes horribles, ne peuvent que nuire à l'instruction et à l'éducation de l'enfant¹³¹.

La Commission tire ainsi un trait sur tout un pan générique de la bande dessinée. Dans les petits formats, la science-fiction se trouvera combattue ; en albums, elle n'est pas loin d'être absente, chaque occurrence de thèmes science-fictionnels constituant l'occasion pour la Commission d'adresser reproches et avertissements aux éditeurs sous des prétextes variés. *Le Piège diabolique* d'Edgar P. Jacobs se voit interdit en 1962 en raison des « nombreuses violences et [de la] hideur des images¹³² ». En 1967, les éditions Dargaud soumettent une réédition au titre de l'article 2, et s'attirent des remontrances de la Commission, qui reproche au récit des « scènes de destruction massive » et des « images impressionnantes » ; « l'éditeur est invité à ne pas publier à l'avenir, dans la même collection, des histoires analogues », allant jusqu'à convoquer le directeur commercial de Dargaud pour l'avertir solennellement contre la publication de tels récits. Lorsque la science-fiction emprunte les traits de la caricature, par exemple dans la série *Spirou et Fantasio*, la Commission trouve encore à y redire, cette fois « en notant [...] le style excessivement caricatural des dessins¹³³ ».

Des réticences à la représentation de l'imaginaire aux frilosités en matière de description de l'ailleurs, du refus de toute violence à la négation de toute expression des désirs, la Commission entreprend ainsi de remodeler le paysage des narrations graphiques. Exerçant un pouvoir discrétionnaire sur des éditeurs belges d'autant plus menacés que leur étranéité les expose à l'arbitraire de l'article 13, les commissaires chargés de mettre en œuvre la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse aboutissent à ce résultat paradoxal. Mûs par un protectionnisme et un moralisme virulents, et tout en combattant souvent les produits proposés par les éditeurs belges, les commissaires vont contribuer à forger les traits distinctifs de cette bande dessinée belgo-française.

Les éditeurs belges, par les liens noués avec la pastorale catholique, par l'imbrication plus étroite qu'en France entre patronage et presse de divertissement pour l'enfance, se montrent prompts à se plier aux décrets des censeurs de tout poil. Le style belge trouve là un creuset paradoxal, fait d'un mélange de fascination pour l'esthétique de la bande dessinée et, surtout, du dessin animé américain (les piliers de la génération d'auteurs de

¹³¹ AN, CSC, 19900208, article 1. *Compte rendu des travaux, op. cit.*, 1955, p. 7.

¹³² AN, CSC, 19900208, article 3, PV de la 58^e séance du 11 octobre 1962. La décision d'interdiction a été prise pendant la séance précédente du 7 juin 1962, mais les commissaires ont semble-t-il oublié de faire figurer le refus d'importation dans leur compte-rendu.

¹³³ AN, CSC, 19900208, article 3, PV de la 56^e séance du 15 mars 1962. La réprimande vise l'album *Z comme Zorglub* (1961).

l'après-guerre du *Journal de Spirou* sont ainsi passés par le dessin animé¹³⁴) et d'une pression considérable exercée par une censure multiforme. Si la censure externe exercée par la Commission de surveillance et de contrôle reste la plus spectaculaire et la mieux documentée, elle s'insère dans un faisceau de contraintes morales et esthétiques fortes, qui contribuent à faire peser une ambiance de bien-pensance sur la bande dessinée, reléguant à l'écart les femmes, le désir, la violence (que celle-ci soit traitée sur le mode réaliste ou caricatural), le fantastique, l'imaginaire, la fantaisie... Le plus extraordinaire dans cet ordre moral pesant sur la bande dessinée reste assurément qu'il n'a pas réussi à étouffer la créativité belge : placée sous l'éteignoir, celle-ci a, au contraire, réussi à explorer de nouvelles voies, et à constituer un formidable laboratoire graphique¹³⁵.

3. La bande dessinée pour adultes : une acceptation laborieuse

L'un des effets paradoxaux de cette frustration nourrie par l'action conjuguée de la Commission et des éditeurs est incontestablement de nourrir l'appétit pour une bande dessinée explorant de nouvelles dimensions thématiques mais aussi formelles. La bande dessinée « pour adultes » ne serait-elle pas, pour partie, fille de la censure ? Dans le goût cultivé pour des formes de transgression délibérées qui se manifeste dès les années soixante, on peut retrouver une volonté de s'affranchir du carcan imposé par la censure et l'autocensure. Le retour sur le devant de la scène créative et éditoriale d'une bande dessinée se destinant ouvertement à un lectorat adulte constitue un phénomène que la Commission met du temps à accepter. Le rejet de l'érotisme, qui cristallise pour les commissaires ces thématiques « adultes », se fonde sur une réelle difficulté à appréhender la bande dessinée comme une potentielle lecture destinée aux adultes. Les albums de bande dessinée restent bien moins frappés par la censure de la bande dessinée pour adultes que les publications périodiques (en particulier celles de « petit format ») ; mais l'album cristallise les tensions que suscite l'émergence de nouvelles formes et de nouvelles voies.

La question de la bande dessinée « pour adultes » pose d'abord la question du flou sur les frontières du domaine d'application de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Les critères retenus pour identifier les publications enfantines sont le caractère, la présentation et l'objet ; ils ne sont pas réellement précisés. Lors des travaux préparatoires,

¹³⁴ Philippe Capart, Paul Nagant, et Erwin Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, op. cit. Philippe Capart, Erwin Dejasse, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*. Angoulême, Editions de l'An 2, 2005.

¹³⁵ Cette réussite paradoxale ne justifie évidemment en rien l'existence de la censure, son pouvoir castrateur restant évident même lorsqu'il est difficile à mesurer.

le député socialiste Maurice Deixonne présentait déjà à ses collègues des ouvrages identifiés comme destinés à la jeunesse en raison de leur format et parce que « le texte n'est pas abondant, ce sont les gravures qui dominant ¹³⁶ ». Ces critères, axés sur le format, la proportion des dessins, la présentation et le contenu semblent avoir fait consensus auprès des autres élus. Outre cette imprécision formelle, l'article premier se montre également flou quant à la population à laquelle doivent s'adresser les publications visées par la loi, employant les termes d'« enfance et adolescence » et parfois de « jeunesse ». Les seules précisions ont été données pendant le débat et par l'article 14 ; il en ressort que la limite supérieure est de dix-huit ans. Mais l'usage de la tournure « principalement destinées aux enfants et aux adolescents » permet d'envisager une délimitation bien plus élastique. Surtout, l'amalgame fait à l'article 14 entre publications enfantines et publications « de toute nature » renforce l'indistinction qui plane sur le champ d'application de la loi. Les thèmes à sanctionner sont eux aussi marqués par un grand flou. Ces ambiguïtés nombreuses ne sont pas réellement levées par les travaux de la Commission.

La question d'une production de bande dessinée destinée aux adultes apparaît dès les débats aboutissant à l'adoption de la législation proscriptrice : les députés s'émeuvent en effet du décalage entre des bandes dessinées destinées, dans leur pays, à un lectorat adulte, et leur lecture par des enfants plus jeunes en France :

[...] la protection morale de la jeunesse et du patrimoine culturel exige des mesures sévères contre les importations étrangères qui ont envahi les publications pour la jeunesse et qui ont trop longtemps vicié la psychologie enfantine. Nous avons affirmé, et l'Assemblée nous a suivis, que ce sont presque exclusivement les « comics » destinés en Amérique aux adultes, qui d'abord directement, mais aussi par le climat créé à la suite de leur massive concurrence, dégradent les publications pour enfants et pour la jeunesse¹³⁷.

Malgré cette conscience de l'existence d'un lectorat adulte outre-Atlantique, l'adulte reste longtemps un impensé dans les travaux de la Commission : « l'amélioration » de la presse enfantine que la Commission appelle de ses vœux passerait en effet par une éradication des caractères « adultes » dont elle est censée être imprégnée. Ce n'est cependant que dans la deuxième moitié de années 1950 que la question de bandes dessinées pour adultes est perçue comme un problème spécifique. Jusque-là n'existent dans les rapports et procès-verbaux de la Commission que des publications condamnables – mais l'idée de publications de bande dessinée visant un public d'adultes n'effleure manifestement pas l'esprit des commissaires, y compris lorsqu'ils feuilletent *Croquis-Magazine*, version française d'*Héroïc-Albums* qui vise pourtant un public explicitement

¹³⁶ *JORF, Débats, AN*, 1949, p. 95.

¹³⁷ A. Pierrard, député communiste dans *JORF, Débats, AN*, 1949, p. 180.

sorti de l'enfance. Lors des discussions pour préparer le deuxième rapport de la Commission, en juillet 1957, les commissaires entendent « rappeler le danger de l'existence des bandes dessinées dans une certaine presse d'adultes, d'autant plus nocives que certains parents pensent que c'est “pour les enfants”¹³⁸ ». Quelques jours après, les commissaires sont invités à débattre du statut du petit format *Le Saint en images*, mensuel de 68 pages publié par la librairie Arthème Fayard, qui adapte les romans de Leslie Charteris¹³⁹. Pressé par le secrétariat de la Commission de se soumettre aux obligations de la loi de 1949, l'éditeur refuse cet encadrement, arguant que « dans sa pensée ce magazine n'était pas destiné aux enfants et adolescents¹⁴⁰ ». Après un rapide débat, la Commission balaie cette prétention de l'éditeur, et « estime que ce périodique tombe sous le coup des prescriptions de la loi du 16 juillet 1949 » ; le flou qui entoure la délimitation du périmètre de la loi permet donc d'incorporer tous types de publications que les commissaires estiment relever de leur domaine, et ce sans possibilité d'appel.

En 1971, le problème de la délimitation d'une publication rebondit, à l'occasion de la demande formulée par Dargaud de ne plus considérer *Pilote* comme une publication destinée à la jeunesse :

Tirant argument, à la fois, de l'évolution du concept rédactionnel de la revue, de la moyenne d'âge de ses lecteurs et du fait que la bande dessinée ne représente plus aujourd'hui une forme d'expression graphique réservée aux seuls adolescents, M. Dargaud souhaite que *Pilote* cesse d'être examiné dans le cadre de l'article 2 de la loi du 16 juillet 1949 et demeure simplement assujéti, comme l'ensemble des publications pour adultes, à d'éventuelles mesures de police prises en application de l'article 14¹⁴¹.

Georges Dargaud produit, à l'appui de son argumentation, les résultats d'une étude réalisée par le Centre d'Étude des Supports de Publicité : sur 1 424 lecteurs de *Pilote*, 378 seraient âgés de 15 à 17 ans, tous les autres ayant 18 ans et plus. Les débats que suscite cette demande témoignent de la difficulté à faire accepter par les commissaires l'idée d'une bande dessinée au lectorat adulte. Au cours des délibérations, l'un des commissaires présents loue « l'effort de bonne qualité que l'équipe de *Pilote* met au service d'une saine critique de notre temps, dans l'esprit de détente aimable qui caractérise l'hebdomadaire » – mais c'est pour refuser d'envisager de modifier la situation de *Pilote* au regard de la loi de

¹³⁸ AN, CSC, 19900208, article 2, procès-verbal de la 37^e séance du 4 juillet 1957, bilan de la réunion du 1^{er} juillet de la sous-commission du rapport 1957.

¹³⁹ Les aventures de Simon Templar, alias le Saint, entrent très tôt dans les mécanismes de circulation transmédiatique : alors que les premiers récits mettant en scène ce Robin des bois des temps modernes naissent dans des livres, plusieurs adaptations radiophoniques sont réalisées dès les années 1940, et des *serials* sont produits par la RKO dès 1938, avant un film de la Hammer en 1953 et la sortie de la série télévisée, dans laquelle le personnage est incarné par Roger Moore, dans les années 1960.

¹⁴⁰ AN, CSC, 19900208, article 2, PV de la 37^e séance du 4 juillet 1957.

¹⁴¹ AN, CSC, 19900208, article 6, PV de la 93^e séance du 18 octobre 1972.

1949, un changement qui « pourrait aboutir à mettre en péril l'originalité du magazine, et risquerait d'amoinrir sa valeur propre ». Alors que les interventions successives des commissaires dénotent un refus strict d'envisager *Pilote* comme autre chose qu'une publication pour adolescents, l'un des représentants des éditeurs, Hohman, se permet de rappeler les commissaires à la réalité des chiffres avancés par Dargaud. Ceux-ci sont balayés d'un revers de main par le reste des commissaires, comme le synthétise l'intervention du président, Potier :

Pilote, après quatorze années d'existence, apparaît toujours comme principalement destiné à la Jeunesse. Même en tenant compte d'une évolution indiscutable de certains de ses caractères, le magazine, tant **à cause de sa présentation** que de la place qu'il occupe au sein de la presse périodique, trouve son public privilégié parmi les adolescents. Sauf pour son éditeur à en changer radicalement la formule – par exemple en donnant un nouveau titre à la publication – **l'objet primordial de celle-ci est toujours d'intéresser d'abord un fort contingent de jeunes**. Il convient par conséquent de le laisser dans le domaine qui est le sien, celui de l'article 2, qui permet, ainsi que cela a été souligné, l'établissement et la poursuite, avec la Commission, d'un dialogue¹⁴².

Assorti de menaces à peine déguisées, le verdict des commissaires est sans appel : une publication de bande dessinée peine à être perçue par les censeurs comme visant un autre public que le lectorat jeune. Le premier cas d'interdiction d'un album de bande dessinée au titre de l'article 14 date de 1965, avec l'interdiction abondamment commentée de *Barbarella*, de Jean-Claude Forest¹⁴³. Cette première interdiction d'un album de bande dessinée au titre de l'article 14 de la loi de 1949 inaugure une phase critique d'une dizaine d'années, pendant laquelle les commissaires entreprennent de réguler le secteur et de lutter contre des formes de bande dessinée pour adultes ; au total, huit albums de bande dessinée se voient interdits en une dizaine d'années, avant que la Commission ne se désintéresse en partie des albums de bande dessinée – son énergie se déployant alors surtout en direction des publications de petit format.

En 1967, Éric Losfeld amplifie sa politique éditoriale en matière de bande dessinée. Après avoir accueilli le premier album d'un débutant, Philippe Druillet, il publie *Les Aventures de Jodelle* des Belges Pierre Bartier et Guy Pellaert, suivi de peu de *Scarlett Dream* de Claude Moliterni et Robert Gigi. Les aventures de cette espionne sont publiées dans la foulée de « *Barbarella* » dans les pages de *V Magazine*, et le Terrain Vague rassemble les épisodes dans un volume publié en juin 1967. La Commission examine d'abord *Les Aventures de Jodelle* en juin 1967. Lors de cette séance, les commissaires sont confrontés à une nouveauté : la loi du 4 janvier 1967 apporte à l'article 14 un système de

¹⁴² AN, CSC, 19900208, article 6, PV de la 93^e séance du 18 octobre 1972. Nous soulignons.

¹⁴³ Voir sur ce point supra, II, « Érotisme et bande dessinée pour adultes : le cas *Barbarella* ».

riposte graduée, les interdictions ne pouvant survenir plus d'un an après parution. Ces nouvelles mesures sont mal accueillies par plusieurs des membres de la Commission, en particulier par Raoul Dubois, qui « laisse entrevoir son scepticisme sur la portée pratique d'une simple interdiction de vente aux moins de 19 ans, qui risque d'avoir surtout le mérite de “donner bonne conscience” à ses tenants... sans être malheureusement efficace¹⁴⁴ ». Les commissaires (par treize voix contre douze) adoptent alors une demande d'interdiction de vente aux mineurs et d'exposition, mais ils ne sont pas suivis dans leurs réquisitions par le ministre de l'Intérieur. Celui-ci n'adopte qu'une simple interdiction de vente aux mineurs, aux conséquences bien plus légères pour le devenir de l'ouvrage.

Malgré ce camouflet, les commissaires demandent une interdiction de *Scarlett Dream* le 16 octobre 1967, et le ministre de l'Intérieur interdit l'ouvrage de vente aux mineurs et d'exposition par un arrêté du 14 novembre 1967... un arrêté jamais publié au *Journal officiel* et donc sans effet. Entre-temps, la Commission a pris l'initiative de convoquer le directeur de *V Magazine*, Pierre Fribourg, et son rédacteur en chef, Georges-Hilaire Gallet. Le président sermonne les responsables de *V Magazine* sur la publication de « *Scarlett Dream* », qui risquerait de conduire « à ne plus faire regarder [leur publication] comme tolérable¹⁴⁵ ». Pierre Fribourg et Georges-Hilaire Gallet ne se trompent pas sur l'hostilité des commissaires et entreprennent de se distinguer des albums de Losfeld, arguant que « la substance de [ces épisodes] différerait de celle de l'album récemment soumis à la Commission, en ce qu'elle se trouvait sensiblement édulcorée¹⁴⁶ ».

Lors de la séance suivante, *Saga de Xam* de Nicolas Devil, toujours publié par Losfeld, est cette fois jugé « tolérable » en fonction de sa « présentation luxueuse et d'un prix vraisemblablement élevé¹⁴⁷ ». De la même manière, *Epoxy* de Jean Van Hamme et Paul Cuvelier, qui revisite la mythologie en l'agrémentant d'érotisme, est considéré comme tolérable » car « cet album semble devoir coûter fort cher, ce qui en réduit sensiblement la nocivité pour les adolescents¹⁴⁸ ». Cette frontière tracée par la Commission n'est pas seulement celle de la somme que peut dépenser un adolescent pour une bande dessinée : au-delà, c'est bien la distinction entre un érotisme d'esthète cultivé et une pornographie populaire qui dessine une géographie sociale de la lecture. Cependant, on serait bien en

¹⁴⁴ AN, CSC, 19900208, article 4, PV de la 73^e séance du 22 juin 1967.

¹⁴⁵ AN, CSC, 19900208, article 4, PV de la 75^e séance du 18 décembre 1967.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ AN, CSC, 19900208, article 5, PV de la 76^e séance du 13 mars 1968

¹⁴⁸ AN, CSC, 19900208, article 5, PV de la 77^e séance du 16 octobre 1968.

peine de dégager une doctrine constante, puisqu'en octobre 1969, la Commission requiert l'interdiction de *Valentina* de Guido Crepax :

Contant les aventures d'une sœur de *Barbarella* et de *Jodelle*, cet album illustré offre un caractère érotique qui, selon le rapporteur, doit le faire écarter des mineurs au moyen de l'article 14-1°. La Commission adopte cette conception par 12 voix, sans avis contraire¹⁴⁹.

Un mois après cette interdiction de vente aux mineurs, le ministère de l'Intérieur adopte une interdiction de vente aux mineurs et d'exposition à l'encontre d'un nouveau titre de Losfeld, *Les Aventures de Phoebe Zeit-Geist*, de Michael O'Donohue et Frank Springer, parodie des *serials* mettant en scène une héroïne ballottée d'aventure en aventure au gré de la concupiscence des hommes dont elle croise la route : dès la première planche, elle est capturée par un féroce nazi égaré dans le désert californien, qui l'oblige à se dénuder sous la menace de sa badine. Cette bande dessinée américaine est initialement parue dans les pages de la revue *Evergreen*, qui avait assuré outre-Atlantique la publication de *Barbarella*. Traduit par Michel Caen dans les pages de la revue de Louis Pauwels *Plexus* n°7 et 8, le feuilleton cesse au moment où *Plexus* est frappé d'une interdiction de vente aux mineurs, en juillet 1967. L'interdiction *motu proprio* par le ministère manifeste l'inconstance de la Commission et la difficulté qu'elle éprouve à garder le rythme des torrents d'obscénités.

Les efforts d'éradication d'une « bande dessinée pour adultes » se concentrent pour l'essentiel sur les publications périodiques. Tandis que les publications mettant en scène des super-héros font toujours l'objet d'un acharnement de la part des commissaires, ceux-ci se mettent également à condamner les publications « pour adultes », au motif d'une nécessaire protection de la jeunesse. Étonnamment, les éditeurs concurrents et les auteurs demandent eux-mêmes des interdictions. Ainsi Émile Keirsbilk, responsable d'Arédit, mentionne lors d'une convocation au secrétariat de la Commission

les répercussions préjudiciables du développement des « bandes dessinées pour adultes » qui, grâce à un subterfuge grossier, flattent chez les mineurs les tendances les moins louables, et procurent impunément à leurs auteurs de considérables bénéfices [...]. Par opposition à cette tranquille prospérité, les responsables de la presse enfantine restaient soumis à un strict contrôle, étaient saisis d'objections quelquefois relatives à des points de détail, et enregistraient une baisse régulière de leurs ventes... dont les bénéficiaires les plus directs se trouvaient être les animateurs de brochures bien plus répréhensibles¹⁵⁰.

Alors même qu'il est en butte depuis longtemps aux tracasseries de la Commission, le directeur d'Arédit appelle donc lui-même à la censure des publications de ses confrères et en particulier à celle des éditions de Poche de Max Canal, finalement ramené dans le droit

¹⁴⁹ AN, CSC, 19900208, article 5, PV de la 81^e séance du 15 octobre 1968.

¹⁵⁰ AN, CSC, 19900208, article 5, PV de la 76^e séance du 13 mars 1968.

chemin de la Commission par l'intermédiaire de Jean Chapelle. Après ce bref épisode, c'est le lancement de *pockets* pour adultes par Elvifrance qui relance cette alliance entre dessinateurs, éditeurs et censeurs. Bien que n'intervenant pas dans le domaine de l'album, il est nécessaire d'évoquer sommairement Elvifrance, tant l'acharnement de la Commission à son égard trace une géographie de l'inacceptable qui pèse l'ensemble des publications de bande dessinée. Active à partir de 1970, c'est en 1972 que la maison Elvifrance attire l'attention des commissaires, avec ses publications à bon marché de bandes dessinées érotiques, horrifiques, fantastiques ou humoristiques, souvent d'importation italienne¹⁵¹. En avril 1972, le Syndicat national des dessinateurs de presse adresse une plainte à la Commission concernant

la concurrence de nombreuses bandes dessinées dont certaines sont présentées comme étant « réservées aux adultes » et qui offrent toutes les mêmes caractéristiques : il s'agit de scènes de violence et d'actes érotiques. Ces périodiques sont en vente libre, exposés à la vue du public et ne font jamais l'objet d'un examen en commission¹⁵².

Derrière la protestation morale des dessinateurs, on retrouve en fait les revendications protectionnistes déjà portées par les associations de dessinateurs dans les années trente. Ce qui pose en effet problème, au fond, c'est l'importation massive de séries – souvent italiennes – venant fausser la concurrence et privant les dessinateurs français de travail. La Commission se refuse pourtant à se saisir du dossier. Face à ce premier échec, le Syndicat des dessinateurs adopte une stratégie de scandalisation avec la publication d'un encadré anonyme dans le *Nouvel Observateur* se livrant à une lecture à charge d'une des publications d'Elvifrance, *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 »...

¹⁵¹ Pour une présentation d'Elvifrance, voir Bernard Joubert, « Elvifrance. Des pockets sous surveillance », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, 78, octobre 1995, p. 10-15, et « Elvifrance II, Des pockets sous surveillance », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 80, été 1996, p. 10-16 ainsi que Juliette Raabe, « Elvifrance. Fragments arrachés au chaos », *Contre-champ*, 1, 1997, p. 49-63. Sur l'esthétique Elvifrance et, en particulier, la pratique de la copie, voir Bernard Joubert, « La case la plus copiée », *L'Éprouvette*, n°1, janvier 2006, p. 54-65.

¹⁵² AN, CSC, 19900208, article 7, PV de la 91^e séance du 19 avril 1972.

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. Ça 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 francs¹⁵³.

Lors de la séance suivante de la Commission, Roland Garel, représentant des dessinateurs, appelle « l'attention des commissaires sur le problème, toujours actuel, des bandes dessinées présentées comme étant « réservées aux adultes », et souligne « le danger de ces publications qui, non soumises à la Commission, échappent à tout examen et sont pratiquement vendues à n'importe quel acheteur, sans distinction d'âge¹⁵⁴ ». En décembre 1972, les premières interdictions tombent pour les *pockets* d'Elvifrance, avec une sanction très lourde, puisque sept titres sont interdits de vente aux mineurs et d'exposition (*Vénus de Rome, Lucifera, Goldboy, Jacula, Jungla, Lucrèce, Isabella*), et deux sont interdits, en plus, de toute publicité (*Outre-Tombe* et *Terror*). Cependant, loin de jouer le jeu de la soumission (même feinte) à la Commission, le gérant d'Elvifrance, Georges Bielec, entreprend de se lancer dans une confrontation avec la Commission, accompagnant le dernier numéro de *Terror* et les premiers numéros de *Sam Bot* d'un encart attaquant directement la Commission :

Chers amis, pour des raisons indépendantes de notre volonté, nous sommes contraints d'interrompre la diffusion de deux de vos titres préférés : *Terror* et *Outre-Tombe*. Si, comme nous le pensons, vous estimez être en droit d'obtenir, de notre part, des explications, écrivez-nous en utilisant la formule ci-dessous. Soyez assurés que nous nous ferons un devoir de vous répondre personnellement.

En mars 1973, le secrétaire de la Commission souligne « l'inélégance du procédé, et son caractère à tous égards inadmissible » : face à un éditeur refusant le jeu de la soumission, la Commission multiplie les sanctions et, de fait, Elvifrance accumule plus de 700 arrêtés, et fonctionne sous le régime du dépôt préalable pendant dix-neuf ans. La censure féroce à laquelle Georges Bielec a été soumis – et à laquelle il a réussi à résister pendant de longues années – dépasse le cadre de notre propos. On se bornera ici à relever que, dans l'hostilité marquée des commissaires à l'égard des publications d'Elvifrance, on retrouve nettement les vieilles préventions de certaines élites vis-à-vis des lectures du

¹⁵³ SN, dans *Le Nouvel Observateur*, 2 octobre 1972.

¹⁵⁴ AN, CSC, 19900208, article 7, PV de la 93^e séance du 18 octobre 1972.

peuple – le prix modique auquel sont vendues ces publications (2 F puis 2,50 F la plupart du temps) constituant un facteur justifiant, aux yeux des commissaires, une répression accrue.

Dans la discussion que suscite le deuxième rapport rédigé sur Elvifrance, tel commissaire voit ainsi dans ces bandes dessinées « un véritable opium pour de jeunes lecteurs ». Même la télévision trouve davantage grâce aux yeux de cet éducateur : « Si, devant un spectacle télévisé, des enfants gardent la possibilité d'un certain dialogue, que ce soit entre eux ou avec d'autres membres de leur famille, rien de tel ne se produit dans le cas des publications en cause, qui sont généralement lues le soir, en cachette¹⁵⁵ ». Raoul Dubois, pour sa part, se montre plus sévère encore que ses collègues ; ces productions peuvent être plus dangereuses qu'un certain nombre de publications à caractère érotique ou pornographique affirmé », affirme-t-il. Contrairement à ces dernières, qui peuvent requérir « un certain acquis de connaissances humaines », les *pockets* d'Elvifrance ne donnent pas lieu, selon lui, à une lecture véritable¹⁵⁶. On peut d'ailleurs rapprocher ce refus de considérer les publications d'Elvifrance comme d'authentiques lectures de la position adoptée par la Direction des impôts lorsque les NMPP s'enquêtent du taux de TVA applicable à *Isabella* :

[...] si lesdites brochures présentent bien en la forme les caractéristiques d'un livre, par contre, elles ne sauraient, quant au fond, être considérées comme tel. En effet, présentées sous la forme de bandes dessinées, ces brochures, qui ne mentionnent aucun nom d'auteur et ne comportent qu'un texte extrêmement réduit et dénué de toute valeur intellectuelle, ne peuvent être considérées comme ayant pour objet l'enseignement ou la diffusion de la pensée et de la culture. En conséquence, [...] lesdites brochures sont bien passibles de la taxe sur la valeur ajoutée au taux normal de 20 % [et non de la TVA allégée]¹⁵⁷.

Face à ce véritable acharnement de la Commission de surveillance et du ministère de l'Intérieur, Elvifrance se trouve bien seul ; *Charlie hebdo*, émanation et héritier de *Hara-Kiri*, qui a eu à subir à deux reprises les foudres de la censure, est en effet la seule publication à prendre publiquement fait et cause pour Elvifrance, en particulier sous la plume de Delfeil de Ton, qui s'indigne de l'interdiction de *Sam Bot* prononcée le 20 juin 1973 :

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* [...].

¹⁵⁵ AN, CSC, 19900208, article 7, PV de la 100^e séance du 26 juin 1974.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Cité par Delfeil de Ton, « Les fers au chaud de Marcellin », *Charlie hebdo* n°140 du 24 juillet 1973, p. 7.

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, dégrasse davantage la chaude niaiserie ambiante, que la plupart des livres que les lecteurs de Sam Bot ne liront jamais¹⁵⁸.

Dans le combat mené par la Commission contre Elvifrance, on retrouve plusieurs types de griefs. Le premier reproche des membres repose sur des motivations classiques dans l'action de la Commission, comme en témoigne le regard porté sur *Outre-Tombe* : « en plus de nombreuses scènes de violence, de sadisme et de cruauté, ces publications contiennent des scènes particulièrement répugnantes, notamment une scène d'orgie avec un cadavre dans une morgue ». À ces thématiques classiques dans les mobilisations de la Commission s'ajoutent cependant, comme c'est régulièrement le cas dans l'examen de la bande dessinée, des considérations esthétiques. Ainsi, lors de la séance du 16 avril 1975, alors qu'on examine une vingtaine de titres Elvifrance, Raoul Dubois fait état du « succès grandissant de ces revues à l'intérieur des établissements scolaires, et en particulier dans les classes de 6ème » ; il ajoute qu'il s'agit

de publications extrêmement nocives, d'une part parce qu'elles utilisent un graphisme agressif, d'autre part à cause de la violence de leur vocabulaire. Ce genre de publications n'a pas l'excuse d'une quelconque qualité esthétique. Aussi, la Commission se doit d'être très sévère dans sa décision. Il lui faut en particulier protéger les enfants et les adolescents de la laideur qui peut résulter de la présentation de ces revues aux étalages de presse¹⁵⁹.

Le président abonde dans son sens et ajoute : « en l'espèce, l'élément anti-esthétique est une aggravation de la pornographie¹⁶⁰ ». Les qualités littéraires, graphiques, narratives des publications sont ainsi prises en compte et constituent un facteur d'appréciation

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ AN, CSC, 19900208, article 7, PV de la 104^e séance du 16 avril 1975. Nous soulignons. Dans la suite du débat, le représentant du garde des Sceaux se fait l'écho d'un constat porté par « un enseignant qui prépare une thèse sur les bandes dessinées » [vraisemblablement Antoine Roux] qui, dénonçant le succès des bandes dessinées pour adultes, en relève le succès chez les revendeurs d'occasion, « particulièrement en banlieue, où il n'existe évidemment aucune espèce de contrôle ». Le fantasme des classes populaires se redouble donc de l'image repoussoir de la banlieue.

¹⁶⁰ *Ibid.*

supplémentaire, aggravant l'effet considéré comme néfaste. Si la Commission peine à envisager un lectorat adulte – en dépit même des avertissements portés en couverture de ces publications – le problème que soulèvent les publications Elvifrance et, plus largement, les bandes dessinées de petit format est celui de la culture populaire. Les petits formats d'Elvifrance cumulent en effet tous les stigmates de l'indignité culturelle : au support de mauvaise qualité s'ajoutent l'origine étrangère, la sérialité et sa logique de flux, l'anonymat des auteurs, et l'assignation du lectorat au populaire. Pour les commissaires, il existe en effet une corrélation forte (mais jamais justifiée) entre la forme dénuée de dignité culturelle et un lectorat populaire toujours soupçonné d'être tenté par les « mauvaises lectures ». Les condamnations répétées d'Elvifrance par la Commission témoignent donc avec éloquence du « coût des stigmates culturels¹⁶¹ ».

Parallèlement, les commissaires commencent à prendre conscience de l'émergence d'un lectorat authentiquement adulte pour la bande dessinée. Si les lecteurs de *pockets* se voient dénier toute majorité physique ou intellectuelle, certaines publications commencent à trouver davantage grâce aux yeux de la Commission, et les condamnations s'infléchissent pour mettre en garde les éditeurs du risque de confusion que représenterait, selon eux, la présentation des albums de bande dessinée. Ainsi, la publication du deuxième volume d'*Ulysse* de Jacques Lob et Georges Pichard, en 1975, suscite une critique mitigée : tout en reconnaissant que « cet album s'adresse aux adultes », les commissaires déplore qu'il « ressemble trop, par sa présentation, aux publications destinées à la jeunesse. », et décident par conséquent de convoquer l'éditeur¹⁶². En octobre 1976, Roland Garel loue « la grande qualité technique et artistique des dessins » de *Métal hurlant* sans s'attirer la réprobation de ses collègues, qui examinent au cours d'un long débat la requête d'un abandon de l'interdiction de vente aux mineurs de la revue, décidée par arrêté du 21 juillet 1976. Le représentant des dessinateurs insiste sur l'évolution dans laquelle s'inscrit cette publication :

La bande dessinée, observe-t-il, est aujourd'hui un genre en pleine évolution, et que l'on a tort de croire, par nature, destiné aux seuls enfants. Elle s'adresse, au contraire, de plus en plus, à tous les publics, sollicités par ailleurs sans ménagement par d'autres formes de média, comme la télévision, qui n'hésite pas à livrer, sans discrimination aucune, le spectacle de scènes de violence. La bande dessinée [...] devient actuellement un média comme un autre, pouvant traiter n'importe quel sujet. Or, par exemple, la Bible présentée de cette manière pourra n'être pas exempte de pornographie ; de même, l'Histoire de

¹⁶¹ Jean-Matthieu Méon, « Illégitimité culturelle et censure de la pornographie. Le contrôle des bandes dessinées et des romans « pornographiques » en France depuis 1970 », in Régine Beauthier, Jean-Matthieu Méon et Barbara Truffin (dir.), *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 127-141.

¹⁶² AN, CSC, 19900208, article 7, PV de la 106^e séance du 22 octobre 1975.

France en bandes dessinées, dont la publication vient d'être entreprise, devra relater les moments sanglants qui ont marqué notre passé¹⁶³.

Une telle défense de la bande dessinée ne rencontre pas le consensus au sein de la Commission, et M. Lohrer, proviseur siégeant au titre de représentant du ministère de l'Éducation, met ainsi l'accent sur « ce qui caractérise la démarche intellectuelle qu'amène la vision des bandes dessinées »,

démarche fort différente [...] de celle que provoque la lecture. Comme l'audiovisuel en général, comme la plupart des messages publicitaires – directs et indirects – les bandes dessinées ne nécessitent de la part de ceux auxquels elles s'adressent qu'une attitude d'esprit fort peu déductive. Cela ne va pas sans grave danger chez les jeunes, particulièrement sensibles aux images accumulées qui les agressent, et dont l'habitus mental se constitue essentiellement à partir des impressions reçues¹⁶⁴.

De tels discours tendent cependant à se raréfier au sein de la Commission de surveillance, et l'interdiction de vente aux mineurs de *Métal hurlant* est d'ailleurs levée – à une courte majorité. Cette relative valorisation d'un magazine dédiée à la science-fiction et à l'exploration graphique témoigne du chemin parcouru ; mais la relative tolérance dont commencent à bénéficier certaines des publications pour adultes est en trompe-l'œil : elle ne s'accompagne que d'un resserrement de la surveillance sur les cibles les plus dominées, en particulier les petits formats « pornographiques » et les revues de super-héros.

Ainsi, jusqu'au milieu des années 1960, l'album constitue encore un élément aggravant dans les débats entourant la nocivité d'un récit. La bande dessinée est tolérée dans les publications périodiques lorsqu'elle est entourée d'autres rubriques, d'autres types de rédactionnels ; mais sa concentration dans les pages d'un volume rend la bande dessinée intolérable. Cette position évolue au début des années 1970, au moment où l'album gagne du terrain, où émerge la nouvelle menace des petits formats érotiques et alors que les commissaires commencent à s'intéresser à la dimension artistique de la bande dessinée. L'album perd alors de sa charge subversive même si, épisodiquement, des interdictions sont prononcées ou réclamées par la Commission.

Au milieu des années 1970, l'étau se desserre ainsi sur les publications de bande dessinée les moins rattachées à un lectorat populaire. En 1976, la Commission prononce ses dernières interdictions d'importation à l'encontre de Dupuis et de Casterman¹⁶⁵. Il s'écoule ainsi treize ans entre les interdictions de deux titres issus des pages d'*Hara-Kiri*, *Jack l'Eventreur en vacances* de Willem en 1974, et d'*Hitler = SS* de Jean-Marie Gourio et

¹⁶³ AN, CSC, 19900208, article 8, PV de la 110^e séance du 13 octobre 1976.

¹⁶⁴ AN, CSC, 19900208, article 8, PV de la 110^e séance du 13 octobre 1976.

¹⁶⁵ L'ouvrage interdit d'importation chez Casterman n'est pas un album de bande dessinée, mais un livre pour enfants, *Xandi et le monstre*, de Tilde Michels et Johannes Gerber, une interdiction levée peu après à la demande de Casterman.

Philippe Vuillemin. Ce dernier cas de censure d'un album de bande dessinée (malgré quelques tentations épisodiques¹⁶⁶) constitue une butte-témoin de la vieille méfiance de la Commission à l'égard de la bande dessinée, mais également un témoignage de la persistance du problème des représentations décalées du nazisme, d'Hitler ou de la Shoah. Pourtant, la triple interdiction de vente aux mineurs, d'exposition et de publicité, prise par arrêté le 25 février 1988, ne concerne que le fascicule de presse réalisé par la société Comtel, spécialisée dans la téléphonie érotique¹⁶⁷ ; auparavant, ces récits publiés dans *Hara-Kiri* de 1983 à 1985, avaient déjà été rassemblés en 1987 dans un volume à tirage limité des éditions EPCO ; en 1989, les éditions belges Loempia reprennent les récits dans un volume de librairie, qui n'est pas non plus inquiété par la Commission. En dépit du débat important suscité par ces récits d'un humour noir situé au sein des camps de concentration nazis, seuls les fascicules sont attaqués, et valent aux auteurs des poursuites pour « injures raciales¹⁶⁸ ».

Au début des années 1970, la censure de la bande dessinée en France obéit donc très largement à une distinction formelle, pensée comme recoupant une géographie sociale du lectorat. Or cette distinction sociale des supports de publication est reprise d'emblée par les entrepreneurs culturels qui construisent le canon de la bande dessinée. La construction de la dignité en matière de bande dessinée repose en effet, pour l'essentiel, sur deux titres de noblesse : la publication dans les grands journaux de « l'Âge d'Or » ou la publication en album. Tout le reste, c'est-à-dire l'immense majorité des publications de bande dessinée, se trouve relégué dans une série de strates d'illégitimité culturelle plus ou moins marquées. Cette construction d'un canon à géométrie variable en fonction des supports de publication s'accompagne également d'une délimitation stricte entre érotisme et pornographie - la pornographie étant souvent, comme le relève malicieusement Robbe-Grillet, « l'érotisme des autres¹⁶⁹ ».

¹⁶⁶ En 2004, la Commission examine, une semaine avant sa sortie, l'autobiographie dessinée de Riad Sattouf, *Ma Circoncision* ; en 2007, la Commission souhaite engager des poursuites judiciaires contre l'un des auteurs de bande dessinée les plus en vue du moment, Joann Sfar, pour sa série *Klezmer* ; voir sur ce point Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits*, op. cit., p. 25.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 427.

¹⁶⁸ Bernard Joubert dans *Ibid.*, p. 427-428, revient longuement sur l'affaire et les débats qu'il suscite.

¹⁶⁹ Alain Robbe-Grillet, cité par Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003, p. 30.

II. VERS LA MISE EN PLACE D'UNE POLITIQUE EN FAVEUR DE LA BANDE DESSINÉE

Jusqu'au milieu des années 1970, le principal prisme par lequel s'exprime l'intérêt des services de l'État vis-à-vis de la bande dessinée demeure celui de la censure. Au début des années 1980, on peut détecter les premiers signes tangibles d'un intérêt des services de l'État pour la bande dessinée en tant que forme culturelle. Alors que la bande dessinée se fraie un chemin en bibliothèque et dans les écoles, l'intérêt pour ce médium glisse significativement des ministères de l'Intérieur et de la Justice à celui de la Culture. Si certaines formes de bande dessinée restent suspectes aux yeux des censeurs, le registre de la menace morale devient alors marginal, alors que la bande dessinée est transformée en profondeur par un processus d'anoblissement culturel. Similaire à celui qui a travaillé le cinéma¹⁷⁰ ou le jazz¹⁷¹, ce processus se traduit par la naissance d'une politique publique en matière de bande dessinée. Dans un pays où l'action étatique est déterminante sur le plan de la culture, cette reconnaissance au plus haut niveau de l'État rend compte d'une légitimation accomplie, mais génère à son tour des tensions. La tradition répressive, et le lien avec les contre-cultures adolescentes, concourent aussi à placer une partie des cultures dessinées dans une marginalité revendiquée.

La naissance d'une politique publique en direction de la bande dessinée se situe au point de convergence entre le militantisme bédéphilique et la recomposition de la politique culturelle. Point de fixation d'une politique nationale en direction de la bande dessinée, le festival d'Angoulême constitue un observatoire particulièrement révélateur de la convergence de logiques distinctes nourrissant un basculement de l'attitude publique vis-à-vis de la bande dessinée. La mise en place d'une politique culturelle en direction de la bande dessinée s'opère en effet, par la suite, largement dans le prolongement du sillon tracé par les premiers festivaliers.

¹⁷⁰ Sur le cinéma, les travaux de référence restent ceux de Christophe Gauthier portant sur la naissance d'une culture cinématographique en France ; voir en particulier Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, Ecole nationale des chartes, 1997, et *Une composition française : la mémoire du cinéma en France des origines à la seconde guerre mondiale*. Thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Pascal Ory, université Paris I, 2007.

¹⁷¹ Ludovic Tournès, *New Orléans sur Seine: histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

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

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

Le salon naît à la croisée de logiques différentes, entre bédéphilie émergente et militantisme culturel ; il est d'une part une conséquence du mouvement de légitimation de la bande dessinée, et le fruit des tensions liées à la constitution de ce même mouvement¹⁷². En 1962, la création du Club des bandes dessinées¹⁷³ sonne comme un point de départ de la formalisation du mouvement bédéphile¹⁷⁴. À peine rebaptisée, sur proposition d'Alain Resnais, CELEG (Centre d'étude des littératures d'expression graphique), l'association est victime d'une scission, les putschistes partant fonder la SOCERLID (Société civile d'étude et de recherche de la littérature dessinée). Celle-ci poursuit l'activité de valorisation inaugurée par le CELEG à travers sa revue *Phénix*¹⁷⁵, et son travail de rééditions. La Socerlid contribue à élargir progressivement le champ d'études des premiers bédéphiles nostalgiques à la création contemporaine et européenne et donne aussi, par des publications ambitieuses (encyclopédies, panoramas historiques), une ampleur nouvelle au discours sur la bande dessinée¹⁷⁶.

Les membres de l'association prennent aussi part à l'ICON (International Comics Association), qui lance en 1965 le premier festival européen de bande dessinée à Bordighera, en Italie (ensuite déplacé à Lucca) ; significativement, ce premier festival européen est placé non pas sous la bannière des *fumetti*, mais de la bande dessinée américaine, puisqu'il s'intitule « Salon international des comics¹⁷⁷ ».

¹⁷² Ce passage reprend, en les développant, les remarques que nous avons apportées sur le festival d'Angoulême lors du festival « Pour une histoire culturelle des festivals », organisé par le Centre d'histoire sociale du XXe siècle (Université Paris 1) et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (UVSQ). Une première version de ce texte est parue dans les actes du colloque : « Angoulême : "la ville qui vit en ses images" ? Politisation de la culture et institutionnalisation du festival », in Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidirolou, Sophie Jacotot, Caroline Moine, et Julie Verlaine (dir.), *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 251-264. Dénommé initialement « Salon international de la bande dessinée », il devient officiellement « festival » en 1996. Par commodité, nous utilisons ici le terme de festival, entré dans l'usage courant.

¹⁷³ Cette création constitue la réponse à un article de Pierre Strinati, «Bandes dessinées et Science-fiction, l'âge d'or en France 1934-1940 » paru en juillet 1961 dans le numéro 92 de *Fiction*.

¹⁷⁴ Sur la structuration de la bédéphilie, voir *infra*, chapitre IX, « Bédéphilie et patrimoine, l'invention d'un regard ».

¹⁷⁵ 48 numéros d'octobre 1966 au printemps 1977.

¹⁷⁶ Sont ainsi mis en chantier une *Histoire de la bande dessinée d'expression française* en 1972, en 1974-1975 les deux premiers tomes d'une *Encyclopédie de la bande dessinée*, puis une *Histoire mondiale de la bande dessinée* en 1980.

¹⁷⁷ Pascal Ory, « une révolution européenne », in Pascal Ory, Laurent Martin, et Sylvain Venayre, *L'Art de la bande dessinée, op. cit.*, p. 270. Malheureusement, l'histoire de ce festival italien séminal, bientôt dépassé par son imitation française, reste encore à faire, ce qui nous prive d'un élément de comparaison crucial. Par

L'apport le plus original de la SOCERLID consiste à miser sur les expositions comme moyen privilégié de défense et illustration de la bande dessinée. Celle qui connaît le retentissement le plus important est assurément « Bande dessinée et Figuration narrative », organisée en 1967 au musée des Arts décoratifs, dont l'un des maîtres d'œuvre est Claude Moliterni, passé de l'obscurité du département jeunesse d'Hachette au rang de « pape » (autoproclamé) de la bande dessinée, et rédacteur en chef de *Phénix*. Or, si le CELEG ne survit guère plus de trois ans à la scission, la Socerlid et la SFBD doivent réagir à la concurrence d'une autre association, les Amis de la bande dessinée, créée en 1971, et qui organise dès 1972 un stand « bande dessinée » au Salon des arts ménagers de Toulouse, dont le succès appelle la création d'un premier festival à Toulouse, en 1973.

Parallèlement, à partir des années 1960, la municipalité d'Angoulême décide d'investir le terrain culturel, suivant en cela le cheminement de bien des villes moyennes qui s'engagent alors dans une « municipalisation de la culture¹⁷⁸ ». Dès 1969, des liens s'étaient noués entre Claude Moliterni et un responsable associatif angoumois, Francis Groux¹⁷⁹. Celui-ci organise à la MJC, en avril 1969, une « Semaine de la BD », avec projection de diapos, veillées-débats et expositions, le tout avec du matériel prêté par Claude Moliterni. L'élément déclencheur sera l'élection d'un nouveau maire, Roland Chiron. Avocat, élu du Centre national des indépendants, il propose à Francis Groux de participer à l'équipe municipale pour présider une Commission Enseignement, Jeunesse et Culture, où il va travailler en étroite collaboration avec Jean Mardikian, adjoint au maire chargé de la Culture et des affaires sociales. Les prodromes du festival s'inscrivent donc dans une phase de structuration du culturel dans l'organigramme municipal¹⁸⁰ ; cette apparition précoce à Angoulême d'une politique culturelle institutionnalisée va d'ailleurs contribuer à sa politisation très forte. Angoulême constitue donc un cas singulier d'un volontarisme culturel précoce et ambitieux dans une municipalité de droite.

Dès le printemps 1972, la collaboration de Jean Mardikian et de Francis Groux avec Claude Moliterni permet d'organiser l'exposition « Dix millions d'images », montée dès 1965 par la Socerlid. Surtout, les trois hommes organisent une « Quinzaine du livre de

ailleurs le festival italien joue un rôle central dans la cristallisation de certaines évolutions éditoriales majeures. C'est ainsi que le festival est réputé pour avoir marqué un tournant décisif dans la carrière d'Hugo Pratt, par exemple.

¹⁷⁸ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, la Documentation française, 1996.

¹⁷⁹ Lecteur de *Fiction*, adhérent du CELEG, il s'abonne à *Phénix*, publie des articles dans *Schtroumpf*, etc. : c'est donc un représentant du militantisme bédéphile. Voir sur ce point Francis Groux, *Au Coin de ma mémoire*. Montrouge, PLG, 2011.

¹⁸⁰ Philippe Poirrier, « Les politiques culturelles municipales des années soixante à nos jours », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1994, n° 5, p. 8-15.

jeunesse et de la bande dessinée ». La venue d'auteurs à succès tels que Fred, Gotlib, Roba, Franquin ou Giraud (entre autres) assure à l'événement une réussite considérable. La complicité du conservateur du musée municipal, Robert Guichard, permet d'en investir les murs, qui connaissent alors une affluence inaccoutumée. Celui-ci y défend alors, dans la presse locale notamment, une position quelque peu iconoclaste dans le milieu des conservateurs : « Abriter cette exposition ne peut apparaître comme une hérésie que si l'on considère le musée comme un sanctuaire empoussiéré, fermé sur le monde et sur ce qui s'y passe¹⁸¹ ». Prenant acte du succès populaire de la bande dessinée, le conservateur décide d'adopter une démarche très volontariste vis-à-vis du neuvième art, en ouvrant son musée à une petite exposition et surtout à l'accueil des dessinateurs, qui s'affrontent lors de joutes dessinées¹⁸² sous le regard des enfants et adolescents, qui font ensuite la queue pour des séances de dédicaces. Si le public visé reste exclusivement enfantin, l'affluence des enfants et adolescents (plusieurs milliers en deux semaines, avec un pic à 1400 visites en quelques heures, lors de la venue de Franquin et Roba) conforte chacun des acteurs qu'il y a probablement une carte à jouer, qui pour dépoussiérer son musée, qui pour valoriser la bande dessinée, qui enfin pour diversifier son action culturelle municipale.

Le succès de la manifestation pousse ces quatre acteurs principaux (Groux, Mardikian, Guichard, Moliterni) à réutiliser les carnets d'adresse et les compétences des uns et des autres pour l'organisation d'un festival, afin de dupliquer Lucca, alors seul événement exclusivement consacré au 9e art en Europe. La date est fixée : ce sera Angoulême 1, en janvier 1974¹⁸³. Le festival naît donc, au-delà d'affinités personnelles, de la rencontre entre militants du mouvement bédéphile et une mairie soucieuse de s'engager dans une « municipalisation de la culture¹⁸⁴ », semblable en cela à bien des villes moyennes à la même époque, comme Grenoble ou Saint-Étienne.

Par rapport à la Quinzaine de la lecture de 1972, l'essentiel des rituels en place est reconduit ; mais on y ajoute un copieux programme de conférences savantes, outil classique de promotion d'un art mineur et vecteur essentiel de diffusion d'une culture

¹⁸¹ « J'ai toujours été fasciné par les bandes dessinées » : interview de Robert Guichard, sn, *La Charente Libre*, 18 novembre 1972, p. 24.

¹⁸² Intitulées « coup pour coup », ces joutes de dessins, improvisations collectives en public sur thème imposé, décalquent étroitement le dispositif d'une émission à succès de l'époque, *Tac au Tac*, présentée par Jean Frappat, et dont Gotlib offre deux représentations savoureuses, l'une dans la *Rubrique-à-brac* (tome 4, p. 14), l'autre dans *Trucs-en-vrac* (tome 2, p. 58-59).

¹⁸³ Le choix du dernier week-end de janvier continue d'être rituellement débattu lors de chaque édition : si le chef-lieu de la Charente est une ville des plus sympathiques, son climat hivernal et sa pluviométrie donne au festival une atmosphère pour le moins singulière – et contribuent également au folklore du festival. La date aurait semble-t-il été choisie par défaut, pour ne pas empiéter sur d'autres événements angoumoisins ou nationaux.

¹⁸⁴ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit.

bédéphilique. Le programme propose ainsi au théâtre de la ville des conférences éclectiques, proposées entre autres par les membres d'ICON, qui présentent des panoramas sur les bandes dessinées belge, italienne, yougoslave, portugaise, américaine – entre autres. Jacques Glénat, alors encore étudiant en pharmacie, y est récompensé pour *Schtroumpf*, élu meilleur fanzine. Reconnaissance ultime, sans doute, du caractère « adulte » du 9^e art, le festival est même visité par la police, qui vient « conseiller » à un éditeur de fanzine érotique, la Presse Pirate, de retirer ses produits de la vente – déclenchant ainsi l'unanimité contre la censure¹⁸⁵. Le bilan s'avère positif : comme le résume lapidairement Hervé Cannet, il ne faudrait pas se fier aux similitudes avec Lucca : « Même jury, mêle organisation, presque mêmes dessinateurs : le premier salon est une copie-conforme de la grande sœur toscane. Avec une certaine nuance : la réussite populaire¹⁸⁶ ». Le succès médiatique est immédiat : le carnet d'adresses de Claude Moliterni, semble-t-il, a fait merveille.

Dès la deuxième édition, le nombre de visiteurs est multiplié par deux, passant de 10 à 20 000 visiteurs. Or, de manière frappante, dès ce deuxième festival apparaît le topos d'une décadence : ainsi, à la veille d'accueillir la troisième édition, *La Charente libre* dessine ce cruel constat :

Angoulême 1 fut le Salon de l'enthousiasme ; [Angoulême 2] fit courir 20 000 personnes entre le musée, le chapiteau des Tréteaux de France, le théâtre, la salle Philharmonique et la MJC Marengo. l'organisation s'était affinée. Les éditeurs avaient pris la chose au sérieux. Trop peut-être. Car malgré tout le talent, tout le sourire des dessinateurs, ce deuxième Salon apparut souvent comme un marché, une foire¹⁸⁷.

Après trois premières éditions d'enthousiasme et de tâtonnements, c'est sans doute la quatrième édition qui assoit définitivement l'autorité d'Angoulême et fixe son folklore. Une édition-feuilleton, avec rebondissements, déchirements et *happy end* : les bulles, chapiteaux acquis par la mairie l'année d'avant, menacent de s'envoler et, la veille, le personnel municipal doit se résoudre à les crever pour éviter tout problème. Le festival est transféré en catastrophe, le matin de l'ouverture, dans un parking, mais celui-ci est, quelques heures après, interdit par la commission de sécurité ; le deuxième transfert a lieu vers un gymnase glacial, dans lequel tout paraît perdu... mais c'était sans compter sur le messie : Hergé lui-même, à la santé déclinante mais au faite de sa gloire et à l'aura de

¹⁸⁵ On trouve dans les pages de *Phénix* n° 25 daté de janvier 1973, en même temps qu'un compte-rendu du festival, une reproduction du grand « coup pour coup » sur le thème de la censure occasionné par cette malhabile visite policière.

¹⁸⁶ Hervé Cannet et Gilles Ratier, *Angoulême, le grand 20e*, Angoulême, La Charente libre, 1993, p. 11..

¹⁸⁷ Jacques Guyon, « Pour la première fois le public se mettra à table avec les dessinateurs », *La Charente Libre*, 22 janvier 1976.

grand maître bien installée. Hergé qui, semble-t-il, électrise les foules par sa présence bonhomme, et « sauve » le festival : le charisme du père de Tintin, la rareté de ses apparitions publiques, font de cette visite d'Angoulême une étape décisive qui finit d'asseoir le festival au premier rang des manifestations qui se multiplient alors.

Cette visite est ainsi souvent évoquée sur le mode du sacré, de la « communion solennelle¹⁸⁸ ». Mais au-delà de cette onction hergéenne, l'année 1977-1978 est fondatrice d'un triple tournant dans l'histoire du festival. L'ouverture d'une galerie permanente de la bande dessinée au sein du musée municipal sonne comme une première préfiguration d'un futur musée national alors déjà en projet, mais surtout comme une reconnaissance officielle du secrétariat d'Etat à la Culture, qui commence dès lors à fournir des subsides pour l'achat d'originaux d'auteurs contemporains, tels que Druillet. Ce sont alors non plus tant les institutions culturelles locales qui soutiennent une manifestation (pour complaire à la tutelle politique par exemple), mais des institutions nationales qui commencent à envisager une politique culturelle de la bande dessinée.

Le changement de majorité aux élections municipales, avec l'arrivée à la mairie du socialiste Jean-Michel Boucheron, qui s'alarme dans un premier temps du coût pour la collectivité du Festival, dont il entend supprimer les subsides municipaux. Devant la levée de boucliers, Jean-Michel Boucheron renonce bientôt, et Angoulême 1978 s'impose comme le début d'une nouvelle ère : celle où le festival fait l'unanimité politique, asseyant définitivement le statut du festival dans le paysage culturel local. Cette conversion de la nouvelle équipe municipale s'accompagne d'une amorce de professionnalisation, qui permet d'accompagner la croissance rapide du festival.

Enfin, l'attribution du grand prix à Jean-Marc Reiser (1978) constitue le dernier élément du tournant. Apparus en 1974, les grands prix n'étaient initialement pas prévus par les organisateurs, mais s'imposent d'emblée comme la plus haute récompense, qui détermine le président du jury de l'édition suivante, l'élection se faisant progressivement par cooptation par les anciens présidents. Or de 1974 à 1978, les grands prix sont attribués à de « grands maîtres » historiques : le Belge André Franquin (1974), l'Américain Will

¹⁸⁸ Par exemple, l'éditorial de *La Charente Libre* s'exclame : « Angoulême 4 cherchait son deuxième souffle. Et Tintin est arrivé ! » (24 janvier 1977). Sur cette question de la sacralité, voir Jacques Cheyronnaud, « "La grand-messe du cinéma mondial". Contribution à une socioethnographie du Festival de Cannes », dans Emmanuel Ethis (dir.), *Aux Marches du Palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001, pp. 29-51.

Eisner (1975), le Français René Pellos (1976), et le Belge Jijé (1977)¹⁸⁹. L'attribution du grand prix à Reiser opère donc un virage à 90 degrés dans la hiérarchie des valeurs : c'est alors la « nouvelle » bande dessinée, une bande dessinée en prise avec le réel, une bande dessinée jeune, qui est primée, faisant de ce grand prix non plus seulement le moyen de récompenser de grands artistes pour une carrière passée, mais également de couronner des auteurs plus jeunes¹⁹⁰.

L'édition 1978 est donc le festival de la maturité. La conversion définitive des pouvoirs publics à la cause du festival, la professionnalisation progressive de son organisation et l'attention accrue aux tendances contemporaines de la création achèvent d'imposer Angoulême comme l'épicentre de la vie interne de la bande dessinée. Si d'autres festivals se créent (Saint-Malo, lancé en 1981¹⁹¹), Angoulême continue indéniablement d'occuper la première place, au point de s'imposer comme « la Mecque de la bande dessinée¹⁹² ». Surtout, la création d'un premier embryon de musée de la bande dessinée fait passer son institutionnalisation de l'action culturelle municipale à la mise en place d'une politique culturelle nationale en faveur de la bande dessinée, qui réserve une place de choix à Angoulême dans ses dispositifs.

La géographie urbaine de la ville d'Angoulême en fait un espace de théâtralisation privilégiée de l'expérience festivalière, une expérience intime. Sauf conditions exceptionnelles¹⁹³, les manifestations du festival sont circonscrites dans l'étroit périmètre du centre-ville, implanté sur un site défensif spectaculaire (un plateau surplombant un méandre de la Charente) – un site qui charmait déjà Balzac¹⁹⁴. Le plateau d'Angoulême, ceint de remparts, avec ses rues étroites pavées et ses maisons en calcaire, constitue un espace propice aux déambulations festivalières¹⁹⁵.

¹⁸⁹ Ces dessinateurs sont nés respectivement en 1924, 1917, 1900 et 1914, alors que Jean-Marc Reiser est né en 1941 ; membre fondateur d'*Hara-Kiri*, il incarne, avec d'autres, l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs.

¹⁹⁰ C'est ainsi que, par exemple, Tardi sera récompensé en 1985, Enki Bilal en 1987, Margerin en 1992...

¹⁹¹ Lancé sous le titre de « Festival de la Bande dessinée et du Livre d'aventure », il est scindé en deux événements à partir de 1992 : « Étonnants Voyageurs » au printemps, et « Quai des bulles » à l'automne.

¹⁹² Pierre Christin, « Comment Angoulême est devenue “La Mecque” de la bande dessinée », *Le Monde*, 21 janvier 1998.

¹⁹³ En 1977, la perte des bulles oblige les organisateurs à délocaliser le festival dans un gymnase du quartier périphérique de Ma Campagne.

¹⁹⁴ Dans la première partie d'*Illusions perdues*, Balzac décrit ainsi Angoulême : « Angoulême est une vieille ville, bâtie au sommet d'une roche en pain de sucre qui domine les prairies où se roule la Charente. Ce rocher tient vers le Périgord à une longue colline qu'il termine brusquement sur la route de Paris à Bordeaux, en formant une sorte de promontoire dessiné par trois pittoresques vallées ». Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Houssiaux, 1874.

¹⁹⁵ Ce n'est qu'à partir des années 1990 que le festival gagne durablement la ville basse et les berges de la Charente. Voir sur ce point Pauline Cazalas, *Ville et image de marque : Angoulême et la bande dessinée*,

Si les manifestations se sont progressivement étendues à des espaces élargis¹⁹⁶, la petite taille du centre-ville permet ainsi de circonscrire les manifestations dans un périmètre étroit, favorisant une densité de l'expérience festivalière. La géographie urbaine et le soutien des équipes municipales permettent donc une expérience théâtralisée, contrairement à celle de Grenoble – où les festivaliers sont relégués en périphérie d'une métropole, dans l'espace Alpexpo¹⁹⁷.

Au sein de cet écrin privilégié, la forme festivalière porte profondément en elle l'empreinte de l'ambition de légitimer la bande dessinée. Cette construction d'un espace militant trouve en particulier deux formes de traductions¹⁹⁸. D'une part, et de manière quelque peu paradoxale, les prix valorisent avant tout des livres : alors même que les bédéphiles vouent un culte aux illustrés de leur jeunesse, ceux-là même, face à un marché de la bande dessinée en pleine mutation, récompensent d'abord des albums – autrement dit des livres. Il semble y avoir une volonté délibérée de valoriser le neuvième art en récompensant ses manifestations les plus légitimes – et donc en s'emparant du livre, support noble, et en valorisant la figure de l'auteur – dont Hergé constitue le paradigme paradoxal. Au-delà des multiples changements de prix, dans leur intitulé comme dans leur ventilation, l'auteur et le livre constituent les deux piliers qui guident les critères de récompense. Prenant acte des mutations d'un marché de plus en plus centré sur le livre, le festival accompagne ce mouvement de translation en célébrant le livre au premier chef, les magazines n'étant l'objet que de récompenses secondaires.

D'autre part, le programme du festival accorde la part belle aux conférences, à l'élaboration et à la diffusion d'un discours savant et encyclopédique sur la bande dessinée, et à la construction de son histoire. La Quinzaine du livre de jeunesse et de la bande dessinée constitue déjà, à ce titre, une matrice quasi définitive des différentes dimensions autour desquelles s'articule le festival. On y trouve une tension entre la volonté de légitimation par l'exposition (une exposition qui investit, symboliquement, le lieu de la culture légitime, l'institution muséale venant alors consacrer l'objet indigne qui y est exposé) et l'affirmation d'une dimension « populaire » de la bande dessinée, considérée

mémoire de M2 de l'Ecole Nationale supérieure d'architecture Paris-Val-de-Seine, dir. Martine Bouchier, 2012.

¹⁹⁶ Depuis la création du CNBDI, une partie des manifestations sont hébergées dans les murs de celui-ci, sur les rives de la Charente.

¹⁹⁷ De ce point de vue, on peut remarquer que les concurrents les plus durables sont implantés dans des villes de tailles comparables, Saint-Malo ou Blois notamment.

¹⁹⁸ Cette construction d'un espace militant dépasse le seul cadre de notre travail, et constitue l'un des chantiers à ouvrir pour constituer une histoire culturelle de la bande dessinée dépassant le cadre du canon des littératures dessinées.

comme un passe-temps ludique qui rencontre les faveurs des enfants, dont il faut nourrir l'appétence pour la bande dessinée – et qui se manifeste par une dimension spectaculaire, la rencontre entre lecteurs et auteurs par le biais des dédicaces, les rencontres spectaculaires que sont les « coup sur coup », et l'encouragement de la lecture en libre accès.

Cette tension entre deux logiques différentes se trouve accentuée dès la première édition du festival, où l'on retrouve cette coexistence entre logiques de légitimation (expositions pointues, conférences...) et logiques « populaires » : dédicaces, foire aux « BD »... Si, comme l'analyse Luc Boltanski, la constitution du champ de la bande dessinée suscite un phénomène de polarisation entre avant-garde et académisme, jeunes et vieux¹⁹⁹, Angoulême organise la coexistence entre les deux pôles structurant schématiquement le champ, le pôle populaire et le pôle légitime. C'est surtout à partir de la deuxième et, plus encore, de la troisième édition, que cette tension éclate au grand jour : on voit alors apparaître, dans les publications spécialisées et dans la presse quotidienne la nostalgie d'un âge d'or du festival, d'une période où la passion des amateurs avertis n'aurait pas encore été flétrie par les entreprises basement mercantiles. Dès 1976 par exemple, *La Charente Libre* titre, en guise de bilan pour la troisième édition : « 35 000 fidèles à la grand'messe de la BD, et toujours les marchands du temple²⁰⁰ ... ».

Ces deux logiques contradictoires s'expriment à travers des rituels aux visées sensiblement différentes. Conférences et expositions constituent en effet deux versants d'une même stratégie délibérée de légitimation de la bande dessinée, mise en œuvre par la Socerlid dès l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » de 1967, et dans les pages de la revue spécialisée *Phénix*. Cette volonté de légitimer la bande dessinée est très nette dans le programme des conférences rythmant les premières éditions du festival. On voit donc cohabiter au sein d'un même festival des modalités très différentes d'appropriation de la bande dessinée : relation consumériste (bourse aux livres et aux revues), fanique (notamment par la dédicace), artistique (expositions) et spectaculaire (coup sur coup, puis concerts de dessins...)...

¹⁹⁹ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 46.

²⁰⁰ Jacques Guyon, « 35 000 fidèles à la grand'messe de la BD, et toujours les marchands du temple... », *La Charente Libre*, mardi 27 janvier 1976, p. 16.

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

Les festivals, par nature éphémère, tendent à chercher une pérennisation au-delà des quelques jours de leur déroulement²⁰¹. Cette pérennisation peut prendre plusieurs formes ; dans le cas d'Angoulême, elle se trouve compliquée par les rapports entretenus par le festival avec les municipalités successives. Le festival se heurte en effet rapidement à l'hostilité des équipes municipales lors des changements de majorité. Si cette méfiance est généralement de courte durée, elle n'en crée pas moins un climat de tension qui contribue à fragiliser l'assise locale du festival. De ce point de vue, l'élection en 1977 de Jean-Michel Boucheron, qui mène campagne en tenant des propos très durs à l'égard du festival, est emblématique d'une relative méfiance du pouvoir local à l'égard de la manifestation. Après l'apaisement des relations entre la municipalité et le festival, la défaite de Jean-Michel Boucheron aux élections municipales de 1993 et le déficit colossal qu'il a légué à la ville, contribuent à menacer à nouveau une manifestation qui coûte cher à la ville. Le décalage entre la taille de la ville, l'ampleur des coûts supportés par la mairie, et une affluence concentrée uniquement sur le dernier week-end de janvier, conduisent les différents acteurs à chercher une forme de pérennisation du festival dans la ville. Celle-ci prend dans le cas d'Angoulême des formes différentes.

La manifestation la plus évidente de cette politique d'institutionnalisation du festival est indubitablement le Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI)²⁰². Le mouvement est amorcé, au niveau local, par l'acquisition d'une première série de planches, au gré des rencontres avec les dessinateurs, à une époque où ces planches n'étaient investies d'aucune valeur financière, et où leur valeur esthétique ne constituait nullement une évidence. Le plus important de ces dons est, sans équivoque, la planche donnée par Hergé lorsqu'il prend la présidence d'honneur du festival en 1977. Le relais est rapidement pris au niveau national, dès 1977, par l'attribution de fonds qui permettent l'élaboration d'un embryon de politique d'acquisition. Les planches conservées sont rapidement exposées dans une galerie spécifiquement dédiée, ouverte en 1978 (mais inaugurée officiellement en 1982 seulement, sous le nom de galerie Saint-Ogan). La politique d'acquisition ne prend son ampleur qu'à partir des années 1980, comme en témoigne la visite en 1983 de Claude Mollard, délégué aux Arts plastiques.

²⁰¹ DEP/CNRS-UMR 6590, *L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : le cas des festivals de Rennes, Nantes, Aurillac, St-Malo, Lorient et Angoulême*, Rapport au ministère de la Culture, Paris, 2002.

²⁰² Devenu en 2008 Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Sur l'histoire du CNBDI, voir Florian Moine, *Bande dessinée et patrimoine – Histoire du Musée de la bande dessinée d'Angoulême (1983 – 2010)*, mémoire de master d'histoire, Paris I, Paris, 2013.

L'arrivée au pouvoir de François Mitterrand en 1981 et la nomination au ministère de la Culture de Jack Lang correspondent en effet à une amplification de la reconnaissance officielle dont bénéficie la bande dessinée, qui passe de l'échelle locale à l'échelle nationale, grâce à l'apparition de nouveaux outils. Dans ses 110 propositions, le candidat François Mitterrand annonce un « soutien à la création cinématographique musicale, plastique, théâtrale, littéraire, architecturale », plaçant « la renaissance culturelle au premier rang des ambitions socialistes » (99^e proposition).

La période des chartes culturelles mises en place par Michel Guy en 1974 avait correspondu à un mélange de volontarisme contractuel et à une forme de désengagement de l'État²⁰³. L'arrivée au ministère de la Culture de Jack Lang se traduit, elle, par un retour du volontarisme politique national en matière culturelle. Le passage de la galerie au CNBDI correspond donc à la fois à la nationalisation d'une politique locale, et à la rencontre de deux logiques simultanément concurrentes, lors de l'installation au gouvernement de l'équipe Mauroy : le doublement du budget du ministère de la Culture et ses ambitions renouvelées, et la décentralisation menée sous l'égide du ministère de l'Intérieur, chapeauté par Gaston Deferre. Dès avril 1982, le ministre de la Culture et le délégué aux Arts plastiques Claude Mollard, reçoivent les professionnels du secteur pour préparer l'entrée de ce neuvième art dans le giron de la Culture²⁰⁴ ; parmi les quinze mesures qui sont annoncées, un rôle central est alloué au lancement d'un Centre national de la bande dessinée et de l'image, implanté à Angoulême. La politique de grands travaux culturels s'accompagne en effet d'une injonction à la décentralisation, qui aboutit à la création d'institutions au rayonnement national ou international en province : sont ainsi prévus, dès 1982, un centre de la photographie à Arles, le Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, le musée en plein air de la sculpture à Montpellier... et le CNBDI d'Angoulême, comprenant un musée de la bande dessinée, une bibliothèque spécialisée (alimentée par le reversement de l'un des exemplaires du dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France²⁰⁵), et un département de création d'images numériques.

²⁰³ Philippe Poirrier, « Les politiques culturelles municipales des années soixante à nos jours », *op. cit.* Voir pour un exemple précis de ce désengagement financier de l'État et d'une relance de l'investissement local l'étude de Gilles Savary, Claude Lacour *et alii.*, *Les Dépenses d'action culturelle de la commune de Bordeaux: 1970-1978*, Pessac, IÉRSO, 1980.

²⁰⁴ ANP, 19860302, article 60, archives du ministère de la Culture, « Les 15 mesures de Jack Lang en faveur de la bande dessinée », 26 janvier 1983.

²⁰⁵ À partir de 1984, le deuxième exemplaire du Dépôt légal rétrocédé à la Bibliothèque municipale d'Angoulême, et ces fonds intègrent le CNBDI à son ouverture en 1990. Ce centre de documentation accueille également le fonds du centre de documentation des éditions Fleurus sur la presse enfantine en 1986, lors de la fermeture de ce service ouvert quarante ans plus tôt. Précisons cependant qu'en janvier 2013, le ministère de la Culture a suspendu la cession du deuxième exemplaire du dépôt légal dans les centres de province.



Ill. 78 Jack Lang et François Mitterrand sur le stand Casterman lors du festival d'Angoulême le 26 janvier 1985 ; on reconnaît, au premier plan, l'album *Les Murailles de Samaris* de Benoît Peeters et François Schuiten, premier volume de la série des *Cités obscures*.

Si 1978 avait correspondu au « sacre solennel » par la venue d'Hergé, 1985 correspond à l'onction présidentielle. Alors que le CNBDI est encore tout juste une esquisse, François Mitterrand se rend en effet au festival, seule visite présidentielle de son histoire. Déjà, en 1982, la visite des ministres de la Culture et de la Communication, Jack Lang et Georges Fillioud, avait marqué un tournant, mais la visite présidentielle peut être perçue comme un pic symbolique de l'institutionnalisation du festival. Cette visite s'effectue au pas de charge, avec un service de sécurité sur les dents : la visite présidentielle intervient en effet le samedi 26 janvier 1985, le lendemain de l'assassinat par Action directe du général Audran. Qu'importe si le président confond Chéri Bibi et Bibi Fricotin, et complimente Giraud pour le travail de Druillet²⁰⁶. Cette visite, unique dans les annales, correspond à un pic symbolique dans le travail d'intégration par l'État de la bande dessinée à sa politique culturelle.

²⁰⁶ SN, « 12 ans : la communion solennelle », *La Charente libre*, 28 janvier 1985, pp. 1 et 24.



Ill. 79 Le président apprend à maîtriser le langage de la bande dessinée : strip de Boucq, paru dans *La Charente libre* du 28 janvier 1985, p. 1, repris sous le titre d'« Apprentissage », dans *Point de fuite pour les braves*. Tournai, Casterman, 1986, p. 36

Comme le reconnaît Thierry Groensteen, ancien conservateur du musée, si le festival n'a pas généré directement le CNBDI, « sa localisation à Angoulême est une conséquence directe du festival... S'il n'y avait pas eu le festival, le CNBDI aurait existé, mais ailleurs²⁰⁷ ». Ce volontarisme national rencontre la volonté des élus locaux d'ancrer les retombées du festival dans le temps. Comme l'explique David Caméo, adjoint à la culture de la ville d'Angoulême de 1977 à 1989 :

L'idée, c'était que l'identité BD d'Angoulême ne soit pas uniquement polarisée sur le Festival. Il fallait absolument qu'il y ait des éléments structurels qui restent, patrimoniaux d'un côté, de création de l'autre, de façon à ce que les Angoumoisins puissent visualiser sur une année l'activité de bande dessinée de leur ville²⁰⁸.

Cependant, le terme de « décentralisation culturelle », généralement accolé à cette politique, est trompeur : aucune institution dédiée ne pré-existe à Paris, ou même dans une grande ville. Cette « décentralisation » sans centralisation préalable est jugée avec sévérité par celui qui sera le premier conservateur *de facto* de ce CNBDI en gestation, Thierry Groensteen, qui déclare ainsi en mars 2001 :

Je suis pour la décentralisation, mais il faut s'entendre sur ce que cela veut dire. S'il s'agit de mettre dans chaque région de France une scène nationale ou un fonds d'art contemporain afin que les régions soient sur un pied d'égalité avec Paris, je suis complètement d'accord. Mais si on crée un établissement unique dans son domaine, qui est censé être l'outil de référence pour l'ensemble du territoire, et qu'on l'installe dans une petite ville non touristique avec un bassin de population faible, il est clair qu'on ne lui donne pas les moyens de son développement et que cette structure pourra très difficilement jouer son rôle national et international²⁰⁹.

²⁰⁷ Thierry Groensteen, cité dans Vincent Veschambre et Maria Gravari-Barbas, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », *Annales de Géographie*, 2005, vol. 114, n° 643, p. 285-306.

²⁰⁸ Cité par Didier Pasamonik, « Ségolène Royal, reine de la Cité de la Bande Dessinée ! », *ActuaBD*, 22 juin 2009, <http://www.actuabd.com/Segolene-Royal-reine-de-la-Cite-de-la-Bande-Dessinee> (consultée le 17 octobre 2011).

²⁰⁹ « Entretien avec Thierry Groensteen », *DBD* n°11, juin 2001, p. 19.

Pour beaucoup, l'ouverture d'un lieu phare pour la bande dessinée dans une ville moyenne telle qu'Angoulême, a tout de l'enterrement de première classe. Si le festival est l'objet de critiques récurrentes et de concurrences périodiques, le CNBDI, bien que conçu pour pérenniser l'action du festival et sanctionner la reconnaissance symbolique par l'État du statut artistique de la bande dessinée, est l'objet d'un véritable consensus – pour déplorer son implantation. Son ouverture correspond à la fin de notre période ; suite à l'annonce de sa création, un concours est lancé : c'est l'équipe formée par Roland Castro et Jean Remond qui le remporte en 1985. Le programme prévoit la réhabilitation d'un bâtiment industriel désaffecté (La Brasserie de Champigneulle), un site avec une contrainte forte puisqu'il présente un dénivelé de 15 mètres, mais offrant l'atout de la surface, de la proximité du Musée du papier, et l'espoir d'une requalification urbaine pour les berges de la Charente. Les travaux démarrent en novembre 1987 et s'achèvent en novembre 1989. Le CNBDI est inauguré le 24 janvier 1990 durant le Festival, mais le musée n'ouvre officiellement ses portes qu'en janvier 1991²¹⁰.

À Angoulême, la bande dessinée continue également à faire l'objet de politiques culturelles locales. Outre le soutien à la manifestation festivalière, qui offre à la municipalité une vitrine valorisante, les élus se sont en effet efforcés de capitaliser sur l'image d'une ville qui vivrait autour et par la bande dessinée, une volonté concrétisée sous le mandat de Jean-Michel Boucheron par le slogan « la ville qui vit en ses images ». Dès les années 1980, quelques murs peints sont ainsi réalisés de manière dispersée. En 1982, dans le quartier de Ma Campagne, une immense fresque murale représentant une multitude de personnages de bande dessinée, œuvre de l'artiste islandais Erró, est peinte sur le mur pignon d'un immeuble HLM. Comme le relève Camille Diaz, « c'est dans les quartiers populaires, loin du centre, qu'on expérimente l'incertain²¹¹ ». Fruit d'une initiative de l'Association pour le Développement de l'Environnement Artistique (ADEA), soutenue par le ministère de la Culture, l'opération s'inscrit au sein d'une initiative nationale, l'opération « Des murs en France », qui consiste à faire réaliser treize murs peints dans treize villes par treize artistes différents. Le programme est poursuivi à Angoulême : en

²¹⁰ L'histoire de la réalisation du CNBDI, qui dépasse largement notre sujet, reste encore à écrire. Les archives conservées à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême, et les archives du ministère de la Culture, permettent cependant d'envisager de réaliser une riche étude de cas sur cette réalisation culturelle singulière, à l'intersection des politiques culturelles locales et de la décentralisation culturelle mise en œuvre sous Jack Lang. L'engagement étatique dans la réalisation du CNBDI est considérable par rapport au budget du festival : en 1985, le ministère de la Culture prévoit ainsi dans son budget pas moins de 23 millions de francs pour la réalisation du projet au cours de l'année, auxquels il faut ajouter la participation municipale. Le budget annuel du festival correspond alors à 2,3 millions de francs.

²¹¹ Camille Diaz, *Les « murs peints bande dessinée » à Angoulême*, mémoire de Master 1 sous la direction de G. Knaebel, Institut d'urbanisme de Paris, 2006, p. 11.

1985, Philippe Druillet réalise un décor mural, « le Combat spatial²¹² ». Ces réalisations périphériques sont cependant oubliées après l'élection de Georges Chavannes en 1989. Le départ de Jean-Michel Boucheron est en effet l'occasion pour les Angoumoisins de découvrir l'ampleur de la dette, qui vient fragiliser les projets culturels : la subvention municipale est drastiquement revue, et les murs peints appartiennent bientôt à l'histoire ancienne. Seule l'arrivée au pouvoir en 1997 d'un nouveau maire, Philippe Mottet, va relancer la dynamique, en lançant un programme ambitieux de murs peints, cette fois-ci dans le centre-ville. Plus largement, c'est l'ancrage spatial de la bande dessinée dans la ville qui est affirmé et diffusé, à travers la pose de plaques de rues en forme de bulles, de pose de sculptures...

La relation du festival à la ville obéit donc à des logiques complexes. Objet de méfiances initiales, d'instrumentalisations précoces, le festival a également été l'occasion pour la ville d'élaborer une véritable politique culturelle autour de la bande dessinée. Plus largement, cette politique culturelle a constitué un véritable outil de reconversion économique et de requalification urbaine. Si, en termes de visiteurs, le CNBDI ne répond pas à toutes les attentes soulevées, les projets liés à l'image ont constitué un outil puissant de requalification des rives de la Charente, sous l'égide de la mairie – mais également du Conseil général, qui a pris le relais d'une ville fragilisée par la gestion hasardeuse d'un de ses maires. L'ambition de remodeler le tissu économique autour des activités liées à l'image n'a peut-être pas non plus répondu aux attentes pharaoniques de certains élus, mais la bande dessinée a constitué un vecteur fort de redéfinition de l'image de la ville, d'élaboration d'un positionnement touristique.

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

Le lancement du chantier du CNBDI, s'il coïncide avec le premier plan public en matière de bande dessinée, ne saurait cependant résumer celui-ci. Le ministère de la Culture fait également entrer la bande dessinée dans le droit commun des aides du Centre national des lettres (CNL) ; jusqu'en 1983, la bande dessinée est exclue de son champ d'intervention. Sous l'impulsion du directeur du Livre et de la Lecture au ministère de la Culture, Jean Gattégno, le CNL est alors en plein essor, grâce notamment à la perception de la taxe sur la reprographie depuis 1976. En 1984, une première commission « BD » voit

²¹² *Ibid.*, p. 17.

le jour au sein du CNL, dont la présidence est confiée symboliquement à Francis Lacassin²¹³. Son rôle est d'attribuer des prêts sans intérêts aux éditeurs et aux auteurs, de susciter la réédition d'œuvres rares ou méconnues ; la naissance de cette commission « BD », qui marque une extension du périmètre des genres considérés comme ressortissant de la culture, est d'ailleurs contemporaine de la naissance d'une commission « création et édition pour la jeunesse²¹⁴ ».

Cet élargissement du champ des compétences du CNL correspond à l'aboutissement d'un processus entamé à partir de 1959, avec le rattachement de l'action étatique en matière de livre auprès du ministère des Affaires culturelles. Dans ce processus, la création en 1975 de la Direction du livre²¹⁵ permet de récupérer des attributions en matière d'exportation du livre, d'industrie du livre et de lecture publique auprès des ministères des Affaires étrangères, de l'Industrie et de l'Éducation nationale. Parallèlement, le périmètre de ce qui est considéré comme livre par le ministère de la Culture est élargi.

La Direction du Livre et de la lecture n'est cependant pas la seule branche du ministère de la Culture à œuvrer en direction de la bande dessinée ; le Centre national des arts plastiques (CNAP) prend également en charge une partie de l'aide à la bande dessinée, et ce d'autant plus aisément que l'un de ses chefs de service, David Caméo, est simultanément adjoint au maire d'Angoulême. Le CNAP alloue des aides à la création par l'intermédiaire des DRAC, mais surtout alloue des moyens au futur CNBDI pour constituer ses collections, notamment par le biais du Fonds régional d'acquisition. Dès 1983, le Fonds national d'art contemporain acquiert ainsi des planches d'auteurs de la nouvelle génération (Benoît Sokal, Jean Teulé, Max Cabanes, Bernard Cosey et, exception générationnelle, le vétéran Jacques Martin) ; simultanément, le Fonds Régional d'acquisition des musées de France offre un financement de 50 % à l'achat de planches originales considérées comme patrimoniales (huit planches de Benjamin Rabier, deux d'Hergé et deux d'Alain Saint-Ogan)²¹⁶. Par la commande publique, la bande dessinée entre également dans le paysage quotidien, avec une première commande publique pour l'aménagement à Paris de la station de métro Porte de la Villette par Philippe Druillet, avant la commande du réaménagement de la station Arts et métiers à François Schuiten et Benoît Peeters à l'occasion du

²¹³ Cependant, ce n'est qu'à partir du troisième président que l'habitude est prise de nommer un auteur à la tête de la commission « BD » du CNL.

²¹⁴ ANP, 950144 art 2, archives du ministère de la Culture, « les livres et la jeunesse ».

²¹⁵ Celle-ci devient Direction du livre et de la lecture (DLL) par le décret du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la culture.

²¹⁶ ANP, 19860302, article 60, archives du ministère de la Culture, « Les 15 mesures de Jack Lang en faveur de la bande dessinée ».

bicentenaire du Conservatoire national des Arts et métiers²¹⁷. Enfin, les mesures d'aide étatique incluent également un plan d'action en direction des images numériques, avec le lancement d'Image Ordinateur, projet d'une véritable cité de l'image animée ou assistée par ordinateur, et des mesures en faveur de la protection sociale des auteurs de bande dessinée.

La volonté d'ouvrir la culture au plus grand nombre se traduit donc par un élargissement du périmètre des cultures considérées comme légitimes. Cette ouverture coïncide également avec un poids économique nouveau pour le secteur de la bande dessinée ; depuis le milieu des années 1970, le poids du secteur au sein du chiffre d'affaires global de l'édition fait de celui-ci un enjeu nouveau pour l'action ministérielle. De fait, c'est sous l'angle économique que se noue alors l'essentiel des relations entre le ministère de la Culture et les acteurs du milieu : outre une relative reconnaissance symbolique de la part des auteurs, et une politique de soutien à la création, ce sont les éditeurs qui s'imposent comme interlocuteurs privilégiés du ministère de la Culture.

Ainsi, Georges Dargaud est reçu directement par le président de la République, le 3 mars 1983, pour évoquer le projet – encore officieux – de création d'un centre dédié au neuvième art. L'intérêt industriel prédomine nettement dans cette entrevue entre le président de la République et le premier éditeur français de bande dessinée²¹⁸. Dargaud y vante son expérience dans le dessin animé, qui apparaît alors comme un réservoir de croissance aisément mobilisable en faisant appel aux récits aux succès éprouvés dans les journaux et en albums.

Mais l'intérêt pour l'industrie culturelle que représente l'édition de bande dessinée apparaît avant même la mobilisation de stratégies culturelles au sein du ministère de la Culture. Ainsi, dès 1977, la Direction générale de la concurrence et de la consommation du ministère de l'Économie ouvre une fiche financière sur Dargaud, visiblement à la demande du secrétariat d'État à la Culture, qui s'inquiète de l'avenir de l'entreprise. Celle-ci emploie à l'époque plus de 230 personnes, et s'engage alors dans une politique de constitution de filiales. Jusqu'alors, la diffusion internationale de la production Dargaud s'opérait par des partenariats avec des éditeurs locaux, comme par exemple Ehapa Verlag, éditeur qui détient les droits Disney pour l'Allemagne et les pays scandinaves, et qui était choisi dès 1968 pour assurer la publication des albums d'Astérix en allemand, puis l'année suivante en Norvège et au Danemark. À partir de 1975, fort des ventes colossales d'Astérix, Dargaud

²¹⁷ Cette réalisation est d'ailleurs contemporaine de l'aménagement de la station de métro Porte de Hal, à Bruxelles. Sur le travail réalisé par François Schuiten et Benoît Peeters, voir « Le réaménagement de la station de métro Arts et Métiers », *La Revue*, décembre 1993, n° 5, p.56-57.

²¹⁸ ANP, 20020283, article 1, courrier du 14 mars de Georges Dargaud à Jacques Attali.

se lançait dans une politique de constitution de filiales en Belgique et au Luxembourg (Dargaud Benelux), en Angleterre (Oder), en Espagne, où Dargaud s'associe avec Grisalbo pour constituer les Ediciones Junior... Dans ce contexte, le rachat d'actions Dargaud par la société danoise Ehapa Verlag ne manque pas d'inquiéter le ministère, qui convoque le directeur administratif et financier de Dargaud pour demander des éclaircissements²¹⁹.

Le point essentiel autour duquel se nouent les échanges entre le ministère de la Culture et les éditeurs reste cependant la question du prix unique du livre. Jusqu'en 1979, comme l'ensemble des livres vendus en France, la bande dessinée dépend du régime du prix conseillé ; en février 1979, l'arrêté Monory qui instaure le régime du prix net, laissant toute liberté au libraire de fixer son prix de vente au public, est perçu comme un élément de fragilisation de la chaîne du livre, entraînant le sentiment d'une crise du livre²²⁰. Alors que les coûts de la distribution entraînent un renforcement de la concentration dans l'édition, le débat public se focalise autour de l'apparition des grandes surfaces sur le marché du livre, l'ouverture des librairies FNAC et une banalisation de la pratique du discount. Ces trois phénomènes touchent l'ensemble du marché du livre, mais la bande dessinée peut en incarner les effets les plus manifestes. Produit fortement standardisé dans sa présentation formelle, lecture aisément associée à la détente, d'un prix modique, l'album de bande dessinée se prête en effet particulièrement à l'achat impulsif. Ce sont surtout les albums pour enfants que l'on retrouve dans les rayons de supermarchés, où ils font la preuve de leur efficacité en tant qu'impôt sèche-pleurs. Mais c'est bien l'irruption de la FNAC dans le commerce de la librairie qui cristallise les inquiétudes de la profession. L'ouverture en 1974 du rayon livres du magasin de la rue de Rennes symbolise ainsi la rupture dans l'équilibre du prix conseillé. Profitant du flou juridique en la matière, et désireux de casser les habitudes pour s'installer durablement sur le marché, la FNAC pratique d'emblée des rabais de 20 % environ sur les prix conseillés²²¹, suivie bien vite par les grandes surfaces, qui disposent d'une marge suffisante pour adopter des réductions dépassant les 30 %, optant pour une stratégie faisant du livre un produit d'appel susceptible d'attirer la clientèle : « l'irruption de ces “discounters” sur le marché du livre provoqua ainsi, dès l'annonce d'Essel, une levée de boucliers au sein des acteurs du livre²²² ».

²¹⁹ ANP, 20020283, article 1, dossier Dargaud 1986.

²²⁰ France, *Le Livre en crise*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, *Documents et travaux* n°561, 1981.

²²¹ Yves Surel, *L'État et le livre : les politiques publiques du livre en France : 1957-1993*, Paris, l'Harmattan, 1997.

²²² *Ibid.*, p. 121.

Après une phase d'émergence de la question dans le débat public dès le milieu des années 1970, l'élection de François Mitterrand et l'arrivée au ministère de la Culture représentent un moment d'accélération. La loi relative au prix du livre est adoptée le 10 août 1981 ; parmi les éditeurs hostiles au prix unique du livre, Georges Dargaud se montre particulièrement actif. Celui-ci s'inquiète en effet de la concurrence déloyale que pourraient lui faire les éditeurs belges : « sous prétexte de ne pas discriminer les importations, ce sont les éditeurs français qui souffrent²²³ ». Après une phase d'observation, c'est surtout au moment de l'arrêt de la Cour de justice des Communautés européennes ; au terme d'une longue bataille juridique, l'arrêt de la Cour de Justice établit en effet que les éditeurs du marché commun sont autorisés, au nom du respect de la libre concurrence, à bénéficier du discount alors que les éditeurs français doivent attendre dix-huit mois après la première mise en vente des œuvres publiées.

Après avoir plaidé sa cause vainement une première fois, directement, avec François Mitterrand²²⁴, Georges Dargaud se résout, semble-t-il, à attendre l'alternance pour trouver une oreille attentive du côté du ministère de la Culture. Alors que François Léotard prend la succession de Jack Lang le 20 mars 1986, Georges Dargaud s'adresse au nouveau ministre dès le 2 avril, en déplorant non tant la loi Lang que les mesures d'application et, en particulier, la décision de la Cour de Justice des communautés européennes, une « décision irresponsable [qui] rend possible, en France, le « discount » sur toutes les B.D. à la seule exception, par une perverse conséquence de la loi Lang, de la B.D. française²²⁵ ». Déplorant une situation préjudiciable aux éditeurs français, Dargaud réclame un aménagement de la loi Lang. Reçu par le Directeur du livre et de la lecture peu après à la demande de François Léotard, Georges Dargaud ne peut cependant que constater l'ampleur du fossé entre ses positions et l'administration du ministère, dont les positions n'ont pas évolué avec l'alternance : alors qu'il demande de ramener la durée pendant laquelle le discount est interdit de dix-huit à trois mois, et une liberté totale du revendeur par la suite, Georges Dargaud se voit opposer une fin de non-recevoir. Malgré l'intérêt dont est l'objet la bande dessinée au sein du ministère, la DLL est marquée par une défense de la librairie. Alors que Dargaud voit son avenir dans les supermarchés et la réalisation d'adaptations

²²³ Georges Dargaud, dans *Livres Hebdo* n°11, 11 mars 1985, « Les éditeurs de BD français : une concurrence «déloyale» ».

²²⁴ On ne peut manquer d'être surpris de l'erreur stratégique que peut constituer cette attaque par Dargaud d'une loi emblématique du programme du candidat Mitterrand, alors que celui-ci reçoit le principal éditeur français de bande dessinée pour évoquer le projet d'un centre national dédié à la bande dessinée. Si Georges Dargaud avait voulu hypothéquer toute forme d'association au projet, il n'aurait sans doute pas procédé autrement.

²²⁵ ANP, 20020283, article 24, courrier du 2 avril 1986 de Georges Dargaud à François Léotard.

audiovisuelles, le premier éditeur français de bande dessinée se retrouve ainsi en décalage vis-à-vis du ministère de la Culture.

Ainsi, alors qu'au milieu des années 1970 la censure de la bande dessinée est marquée par un net infléchissement, et une concentration de la proscription contre les publications considérées comme les plus « populaires », les rapports entre bande dessinée et État quittent le seul domaine de l'encadrement judiciaire, pour intégrer peu à peu le champ de l'action culturelle. Cette intégration de la bande dessinée aux compétences du ministère de la Culture s'opère par deux détours : d'une part, l'expansion de l'album de bande dessinée, qui fait de cette forme culturelle un élément pesant lourd dans l'économie du livre dans la deuxième moitié des années 1970. Par ailleurs, l'essor d'une politique culturelle locale dédiée à la bande dessinée se croise aux injonctions à la décentralisation culturelle. Fruit d'une série de rencontres et de hasards, c'est à Angoulême que se noue cette politique locale de la bande dessinée, reprise par les instances nationales. Du point de vue des promoteurs d'une légitimation de la bande dessinée, cette institutionnalisation a pu s'avérer décevante : éloignée des grands bassins touristiques, Angoulême peine à produire de la centralité. Pourtant, la bande dessinée a changé l'image de la ville, offrant à la cité des Valois l'occasion de mener des projets de requalification urbaine en s'emparant de l'argument du neuvième art.

Chapitre VIII. Passeurs du livre

Au-delà des censeurs et des personnels du ministère de la Culture, l'institutionnalisation de la bande dessinée depuis l'initiative militante locale jusqu'à l'adoption d'une politique culturelle spécifique témoigne que les entrepreneurs culturels de la bande dessinée appartiennent à des sphères larges. Divertissement essentiellement enfantin à l'aube des années cinquante, la bande dessinée sort de sa marginalité culturelle sous l'effet combiné de multiples investissements par des acteurs différents. S'emparant du médium par passion ou par pragmatisme (pour faire tourner un commerce, pour animer un fonds en bibliothèque), ces acteurs relaient et amplifient la diffusion de l'album dans l'espace social. Ainsi, au début des années cinquante, alors que ce marché est encore réduit, les seuls médiateurs intéressés sont les éducateurs et les censeurs, qui luttent contre cette lecture jugée néfaste, ou encadrent très étroitement les contours de son acceptabilité. Progressivement, d'autres adultes interviennent dans ce domaine, avec des positions différentes, qui oscillent entre acceptation résignée et militantisme enthousiaste.

Luc Boltanski est le premier à s'intéresser à ces « passeurs du livre », en examinant la formation d'un appareil de consécration de la bande dessinée. Il s'intéresse, pour l'essentiel, aux « commentateurs en provenance du champ intellectuel et de l'Université ». L'apparition de ces nouveaux commentateurs est perçue selon le même schéma qui préside à l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs, issus selon lui « pour la plupart des classes populaires ou de la frange inférieure des classes moyennes », et qui « détournent sur la bande dessinée des ambitions censurées qu'une origine sociale plus élevée les inciterait à investir dans le champ de la peinture ou de la littérature²²⁶ ». Avec le même mépris de classe, l'apparition d'universitaires s'intéressant à la bande dessinée résulterait de

la surproduction d'universitaires à la recherche de débouchés, i. e. de sujets de thèses inédits, particulièrement dans les disciplines surpeuplées occupant une position basse dans la hiérarchie, socialement constituée, des disciplines universitaires (anglais, lettres modernes, psychologie, etc.) et d'autre part le relativisme culturel auquel le structuralisme en sa forme vulgarisée (sémiologie) apporte une forme de caution scientifique et que couvre l'autorité toute nouvelle de la sociologie et de l'ethnologie, favorisent le transfert des habitudes académiques – explication de textes, analyse interne, etc. – à l'exégèse de biens symboliques que leur « indignité culturelle » protégeait jusque là contre le commentaire savant et l'esprit de sérieux. Ces universitaires, souvent issus des classes moyennes et formés à l'écart des filières scolairement prestigieuses, trop incertains pour

²²⁶ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*, p. 39.

lutter sur le front de la tradition (« littéraires » ignorant les langues anciennes, « linguistes » sans formation spécifique, etc.) et trop fortement soumis, par tout leur apprentissage, aux habitudes traditionnelles de pensée pour rompre avec elles trouvent, dans les zones les plus marginales de la culture savante – baptisées par eux, pour les besoins de la cause, contre-culture (cinéma, science fiction, roman policier, jazz, etc.) – des terrains nouveaux où la censure universitaire et le pouvoir patronal des « directeurs » de thèse s'exercent avec moins de force que sur le terrain réservé des « grands sujets » consacrés et où l'effet d'innovation peut être obtenu par le simple transfert des techniques les plus ritualisées de la routine scolaire²²⁷.

Mais la diffusion croissante de la bande dessinée – et en particulier des livres de bande dessinée – dans l'espace social résulte des efforts de catégories d'acteurs plus larges que les seuls universitaires ou critiques. En offrant un débouché spécifique aux albums, les libraires favorisent la structuration d'une offre en même temps qu'ils permettent la construction d'une mémoire de la bande dessinée, et qu'ils offrent un lieu de sociabilisation essentiel pour les lecteurs les plus intensifs, les commentateurs et critiques qui commencent alors à œuvrer dans le fanzinat, ainsi que les auteurs. Ces librairies spécialisées facilitent par ailleurs le basculement progressif de la production vers le livre. Les premières n'accueillent pas dans leurs rayons que des livres, et proposent également illustrés et journaux modernes ou anciens. Le succès de ces librairies spécialisées à partir du début des années soixante-dix constitue un relais essentiel à l'entrée de la bande dessinée dans les rayons des librairies généralistes et les supermarchés : la dignité croissante du « neuvième art » se double d'une preuve de la viabilité économique de ce segment du marché du livre. Mais c'est sans doute sur le terrain symbolique que les gains du passage en librairie spécialisée sont les plus importants pour la bande dessinée.

De la même manière, l'entrée en bibliothèque concourt à transformer le statut de la bande dessinée. Alors même que l'illustré constitue encore une forme assez largement inacceptable pour les bibliothécaires, le passage au livre facilite l'incorporation du médium dans les stratégies des bibliothécaires. Dans les années cinquante, la présence de la bande dessinée en bibliothèque se réduit à la poignée de sections enfantines, et à un usage qui relève essentiellement de la tolérance résignée, avec l'espoir de faire passer ultérieurement le jeune lecteur à de « vraies » lectures, selon la théorie des paliers de lecture. À partir de la deuxième moitié des années soixante, la diffusion du modèle de la Joie par les livres, dans un contexte d'équipement du territoire en bibliothèques enfantines, marque un changement de paradigme, et l'acceptation croissante de la bande dessinée comme une lecture acceptable pour elle-même. Des rayons enfantins, la bande dessinée gagne peu à peu les

²²⁷ *Ibid.*, p. 42.

rayons des bibliothèques pour adultes, alors que la création est marquée par l'ambition littéraire.

Les librairies et les bibliothèques constituent donc deux lieux importants dans l'élargissement des lectorats de la bande dessinée, et la banalisation des formes de lecture suscitées par le livre. L'acquisition de séries et de collections, la lecture suivie, le commentaire des œuvres s'appuie en effet non seulement sur les lectures individuelles et les pratiques des passionnés, mais aussi sur la diffusion de normes et d'usages depuis ces lieux centraux de la transmission du livre que sont les librairies et les bibliothèques, désormais largement investies par d'anciens lecteurs passionnés des aventures publiées dans *Tintin*, *Spirou*, *Pilote* ou *Vaillant / Pif*.

1. LIBRAIRES ET LIBRAIRIES

On dispose pour l'instant de peu d'éléments pour retracer l'histoire de la bande dessinée en librairie. Paradoxalement, alors même que les librairies et les libraires constituent des pôles de structuration de la bédéphilie, ceux-ci se sont retrouvés largement marginalisés dans la construction d'une mémoire de ce mouvement. La lecture de la littérature secondaire dédiée à la mémoire de cette bédéphilie laisse en effet le sentiment d'une valorisation de figures intellectuelles au détriment des acteurs commerciaux : les figures dominantes qui se sont imposées dans les mémoires bédéphiliques sont les grands noms des associations de valorisation du neuvième art (Claude Moliterni, Pierre Couperie, Maurice Horn...). Les libraires jouent pourtant un rôle central dans l'apparition d'une bédéphilie ; en vendant des fascicules épuisés ou oubliés, ils permettent l'élaboration d'une culture graphique affranchie de la seule périodicité des publications.

Par ailleurs, les librairies jouent un rôle central dans la structuration d'un marché de l'album. Le déplacement du centre de gravité de l'édition de bande dessinée de la presse vers l'édition, du journal vers le livre, implique une redéfinition des circuits éditoriaux et, peut-être surtout, de ses circuits de diffusion. Car si nombre d'éditeurs passés au livre viennent de l'illustré, pour les libraires, la bande dessinée apparaît comme un corps étranger. La banalisation de l'album se traduit donc d'un côté par l'apparition d'un nouveau type de librairie spécialisée, qui s'empare du livre de bande dessinée. Les premières de ces librairies d'un nouveau genre constituent des lieux centraux dans l'élaboration d'une culture bédéphilique orientée à la fois vers la nostalgie pour les publications d'autrefois, et la découverte d'auteurs qui se trouvent valorisés d'une manière

nouvelle. D'artisans anonymes, scénaristes et, surtout, dessinateurs, se voient traités comme des auteurs, avec leurs noms sur des ouvrages ; ils exposent leurs planches, signent des dédicaces... Les librairies spécialisées constituent donc des lieux centraux dans la construction de la figure de l'auteur de bande dessinée ; au-delà des manifestations les plus spectaculaires, les librairies constituent également un lieu central de sociabilité pour des auteurs de plus en plus astreints à un travail solitaire et reclus, au fur et à mesure que les rédactions des journaux perdent de leur rôle structurant, à partir du début des années 1960. La librairie de bande dessinée se structure à la jonction entre le commerce de neuf et d'occasion, entre la découverte de nouveaux talents et l'exploration du patrimoine

Pendant que se banalise cet étrange commerce qu'est la librairie spécialisée, l'album se répand peu à peu dans les librairies généralistes. Celles-ci accueillent depuis longtemps l'album. Dès Töpffer, celui-ci est un produit de librairie ; son intégration aux cultures enfantines au tournant du XX^e siècle lui permet de gagner une place nouvelle dans les librairies. Alors que les albums de bande dessinée se vendaient jusque-là à quelques centaines d'exemplaires, ceux de Christophe inaugurent un basculement : ils deviennent un produit de consommation de masse. Le succès des albums de Bécassine ou des albums Hachette dans l'entre-deux-guerres amplifie la tendance. Mais à partir des années 1950, le phénomène change d'échelle.

Pourtant, la librairie de bande dessinée, et la place de la bande dessinée en librairie généraliste, demeurent des phénomènes largement inconnus. *L'Histoire de la librairie française* pourtant récemment publiée, fait l'impasse sur la question, se limitant à une rapide évocation du réseau de librairies « Album²²⁸ ». Plus encore que pour les éditeurs, les éléments archivistiques sont quasi-inexistants pour les librairies, ou en tout cas invisibles. Il nous faut donc faire preuve d'originalité pour reconstituer une partie du tissu de la librairie de bande dessinée et faire émerger réseau (son étendue, la chronologie de sa structuration...).

Malgré la rareté des archives de libraires, les éléments indirects ne manquent pas pour reconstituer les premières années de la librairie de bande dessinée. Les archives d'éditeurs offrent une première entrée dans cette histoire, grâce aux listes d'offices permettant de répertorier les points de vente où sont proposés les livres. Catalogues d'éditeurs ou plans de PLV offrent également un aperçu sur un marché de plus en plus concurrentiel et les

228 Olivier Vanhée, « Les librairies Album et le réseau Canal BD », in Frédérique Leblanc, Patricia Sorel (dir.), *Histoire de la librairie française*, Paris, Cercle de la Librairie, 2008, p. 624. L'ouvrage consacre également une courte notice, sous la plume du même Olivier Vanhée, aux librairies manga, qui dépassent les bornes chronologiques de notre étude.

stratégies mises en œuvre pour vendre les ouvrages. Par ailleurs, le dépouillement des fanzines permet souvent de restituer des liens, des sociabilités issues de la librairie ; de nombreuses librairies spécialisées se dotent, dans les années 1960 et 1970, de fanzines qui prolongent l'activité commerciale, et peuvent constituer un marche-pied vers l'édition. Vivier de renouvellement de l'édition dans les années 1970 et 1980, les librairies spécialisées constituent des lieux centraux de médiation : en offrant une visibilité nouvelle à des œuvres qui trouvent de plus en plus place dans l'espace du livre d'une part, en permettant de construire le patrimoine de la bande dessinée d'autre part, enfin en élaborant des rituels nouveaux (expositions, dédicaces...), ces magasins intègrent pleinement la bande dessinée à l'espace du livre.

A. Un kiosque aux livres : la librairie Le Kiosque

Chronologiquement, tous les acteurs de la période s'accordent à accorder la primauté à Robert Boulet, qui aurait donc ouvert la première librairie de bande dessinée, Le Kiosque, située au 79 de la rue du Château, dans le XIV^{ème} arrondissement. Le retour sur ce libraire atypique permet d'analyser l'univers dans lequel surgit l'activité de vente de bande dessinée ; on y retrouve, comme dans le cas de la bibliophilie, une filiation surréaliste, une porosité avec le cinéma. Les formes prises par cette activité de vente témoignent de l'importance de ces premières librairies comme lieux de socialisation des auteurs et des bédéphiles, ainsi que de leur rôle dans l'émergence d'un patrimoine du neuvième art et dans l'éclosion de talents nouveaux.

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

Né en 1921 à Paris, ce fils de commerçants en peau de chats de l'avenue d'Italie²²⁹ se fait connaître comme dessinateur et illustrateur dans l'immédiat après-guerre. Il illustre entre autres *Le Diable au corps* dans une édition de 1947 par Bernard Grasset, *J'Irai cracher sur vos tombes* écrit par Boris Vian sous le pseudonyme de Vernon Sullivan, publié par les éditions du Scorpion en 1947²³⁰, un *Gilles de Rays* signé du démonologue

²²⁹ Michel Denni, « Jean Boulet. Un Don Quichotte anarchiste et railleur », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, 1998, n° 86, p. 35. Denis Chollet, dans sa biographie de Jean Boulet, précise que ces peaux de chats servaient à confectionner « des gilets pour soigner les rhumatismes ». Denis Chollet, *Jean Boulet, le précurseur*, Nice, France Europe, 1999, p. 24.

²³⁰ L'édition originale de l'ouvrage date de 1946 ; cette édition de 1947 constitue la première édition illustrée de 15 dessins de Jean Boulet, de tirage limité (950 exemplaires numérotés sur Alfa, sous étui). Ami de Boris Vian, il réalise aussi les décors de la pièce de théâtre qui en est tirée. Ensemble, ils sortent à compte d'auteur

Roland Villeneuve, publié en 1953 avec une préface de Maurice Garçon... L'un de ses derniers travaux identifiés d'illustration porte sur un ouvrage dont il est aussi l'auteur, *Symbolisme sexuel dans les traditions populaires*, publié par Jean-Jacques Pauvert dans sa « Bibliothèque internationale d'érotologie » en 1961 – un ouvrage frappé d'une interdiction de vente, d'exposition et de publicité par la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse²³¹.

Après la mort de son père qu'il hait profondément (Boullet se plaît à rapporter une ressemblance physique frappante entre son géniteur et Landru), le tournant décisif de sa vie se produit avec le décès de sa mère, en 1960. « Fils unique, il hérite alors d'une fortune considérable, dont une propriété dans le Loiret, en Sologne, de 270 hectares, couverte d'une forêt, avec une métairie. Aussitôt, il achète une Dauphine rouge et une villa, au 91 de la rue Bobillot, dans le XIII^e arrondissement de Paris, qu'il va décorer à sa façon. Tout va se retrouver en deux couleurs, rouge ou noir [...]. Dans la chambre, où brille une seule lampe rouge, les murs sont noirs ainsi que les fourrures qui recouvrent le lit. Au plafond, au-dessus du lit, un ancien cadre d'horloge oeil-de-boeuf laqué noir enferme une tête réduite d'Indien Jivaro²³² ». « C'est la maison de Jack l'Eventreur », se plaît à dire Jean Boullet²³³. D'ailleurs, pour pousser la comparaison, il engage comme domestique un ancien aide du bourreau de Paris, « qui attachait les mains des condamnés avant de les pousser sous la guillotine²³⁴ ».

Critique de cinéma, grand amateur de cinéma fantastique et spectateur assidu au cinéma Midi-Minuit, il monte aussi un ciné-club privé, la Société des Amis de Bram Stoker, hébergé dans sa maison de la rue Bobillot. Il participe également à la fondation en 1962 de la revue de cinéma *Midi Minuit fantastique*, en compagnie de Michel Caen, Alain Le Bris et Jean-Claude Romer, écrit divers articles dans la revue *Bizarre* de Jean-Jacques Pauvert, sur les monstres²³⁵ ou les grands acteurs du cinéma fantastique²³⁶.

Barnum's Digest où une dizaine de dessins de Boullet illustrent de courts poèmes de l'écrivain. François Caradec signale également que les deux compères « signent aussi en commun un tract imprimé sur papier rouge, se terminant par 'Je réclame en faveur des humbles : un art sadique, populaire et obligatoire et le pin-up crime à portée de toutes les bourses' ». François Caradec, « Petite bibliographie portative », in « Les Vies parallèles de Boris Vian », *Bizarre*, n°39-40, février 1966.

²³¹ Interdiction du 18 juillet 1961. Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits*, *op. cit.*, p. 851. Bernard Joubert précise d'ailleurs qu'avec cette interdiction, « Jean-Jacques Pauvert se trouvait désormais astreint au dépôt préalable. Ne s'y étant pas soumis dans un premier temps, il sera condamné à plusieurs reprises. Il sera également condamné pour infraction à l'interdiction de ce titre ».

²³² Michel Denni, « Jean Boullet. Un Don Quichotte anarchiste et railleur », *op. cit.*, p. 36.

²³³ Propos rapportés par Pierre Bailly, « Souvenirs de Jean Boullet », in *Le Mongol Fier* n°5, septembre 1986.

²³⁴ Interview de Jean-Claude Romer par Laurent Chollet, in *Le Mongol fier* n°5, septembre 1986.

²³⁵ Jean Boullet, « La Galerie des monstres », *Bizarre* n°17-18, février 1961.

Passionné par les monstres, le bizarre, l'interdit, la sexologie, l'illusionnisme, la démonologie, les mythes populaires, Jean Boulet bascule, de manière éphémère, dans l'univers de la librairie. L'entreprise n'est guère plus qu'un feu de paille : la boutique ouvre fin 1965, et Boulet met la clé sous la porte début 1970. Malgré sa brièveté, cette librairie nous semble importante à plus d'un titre : d'une part, il s'agit, chronologiquement, de la première librairie de bande dessinée, dont la genèse nous semble éclairer de manière significative les « séries culturelles²³⁷ » dans lesquelles s'ancre cette activité inédite. Par ailleurs, le fonds qu'il accumule est semble-t-il en bonne partie revendu à Robert Roquemartine²³⁸, qui ouvre une librairie rue du Théâtre : la librairie Futuropolis, matrice et embryon d'une des maisons d'édition les plus importantes dans la transformation du paysage de la bande dessinée en France – voire en Europe. Cette information n'a pu être confirmée par des traces archivistiques. La librairie Futuropolis ouvre avant la fermeture du Kiosque, et d'ailleurs, lors de la Convention de la bande dessinée de Paris en juin 1969, les deux librairies cohabitent dans le même espace²³⁹. D'ailleurs, il semblerait que Robert Roquemartine ait lui-même travaillé dans la librairie de Jean Boulet comme vendeur avant de prendre son indépendance²⁴⁰. En l'état, la filiation entre les deux librairies en reste donc au stade de l'hypothèse, mais que pourraient accréditer les témoignages rétrospectifs sur la dispersion du fonds de la librairie. En 1976, Alain Petit livre une description poignante de cette triste fin :

Des tonnes de revues, de bandes dessinées, d'archives amoureusement étiquetées, collées sur carton, des monceaux de photos de films, de tableaux, de dessins de sa plume deviennent la proie des vautours. C'est l'horrible curée. Une vie de recherches, un Eldorado de fantastique, le colossal bilan d'une passion hors du commun, ce qui aurait pu constituer les bijoux d'un musée de l'étrange, de l'insolite, se trouvent du jour au lendemain... dilapidé aux quatre coins de Paris... jusque chez les revendeurs des Puces de Montreuil²⁴¹.

L'origine de la librairie constitue tout d'abord un élément notable. En effet, cette entité inédite qu'est la « librairie de bande dessinée » ne se structure que progressivement. L'élément déclencheur semble être constitué par le train de vie dispendieux de Jean

²³⁶ On peut signaler par exemple un article consacré à « Bela Lugosi, Prince de la terreur et réincarnation du Comte Dracula » et « Boris Karloff, monstre malgré lui » publiés tous deux dans le n° 24-25 de *Bizarre* (1962).

²³⁷ Sur la notion de série culturelle, voir André Gaudreault, « Du simple au multiple », *op. cit.*

²³⁸ Information communiquée par Étienne Robial, lui-même reprenneur de la librairie de Roquemartine ; entretien du 4 mars 2013. Aucun élément archivistique n'a pu étayer cette affirmation.

²³⁹ On trouve des photos de cette Convention, représentant les stands des deux librairies, dans le n° 11 de *Phénix*, octobre 1969, p. 52-55, sous le titre de « La première convention européenne de la bande dessinée – juin 1969 ».

²⁴⁰ Entretien avec Denis Ozanne, 15 mars 2013.

²⁴¹ Alain Petit, « Dossier Jean Boulet », *Vampirella* n°22, 1976.

Boullet, qui dilapide son héritage familial. Les témoignages concordent pour faire de ses réceptions fastueuses, de ses amants qu'il entretient à grands frais, les facteurs décisifs du passage de Boullet à la librairie²⁴². Criblé de dettes, Boullet doit se résoudre à vendre les restes de sa propriété de Sologne, mais comme cela ne suffit pas, l'idée lui vient alors de vendre ses collections. Et c'est à cet effet qu'il ouvre une boutique, fin 1965, au 79 de la rue du Château dans le XIV^e arrondissement de Paris, à quelques pas de la gare Montparnasse. Il y vend alors ses propres collections, plutôt tournées vers le fantastique, la science-fiction dans le cinéma, la littérature, mais comprenant également un certain nombre de journaux de bande dessinée. Jacques Sadoul, historien de la science-fiction et éditeur, témoigne du glissement d'activité de Boullet :

Peu de temps après l'ouverture de sa boutique, il me fit part de sa surprise : aucune des onze collections de *Planète* qu'il avait réussi à réunir à prix d'or, ne s'était vendue. En revanche, tous les petits *Mickey* étaient partis, et les noms de *Robinson*, *Junior*, *Jumbo*, *Aventures*, etc revenaient sans cesse dans les demandes des clients²⁴³.

L'élaboration de l'objet culturel qu'est la librairie spécialisée dans le commerce de bande dessinée apparaît donc par accident, au fil d'une évolution apparemment imprévue – mais, bien entendu, rien n'interdit de penser que, sans Jean Boullet, elle aurait quand même vu le jour quelques années plus tard.

2. Une librairie engagée : entre commerce et bédéphilie naissante

Peu de temps après l'ouverture de la librairie, Jean Boullet publie à partir de mars 1966 un catalogue-fanzine. Ce catalogue, dont nous n'avons pu hélas consulter une série complète, constitue une source de premier ordre pour qui s'intéresse à la librairie car, outre les informations classiques sur le fonds et les nouveautés (ainsi que les prix pratiqués), le catalogue contient – en tout cas dans les numéros que nous avons pu consulter – une quantité croissante d'annonces, réflexions diverses, revues de presse, prises de position dans les conflits entre courants de la bédéphilie, listes de recherches... Il s'agit d'un objet hybride, à mi-chemin entre le catalogue (nouveautés, listes de recherches...) et le fanzine (échos du milieu, prises de position sur un livre ou une association...). Cet objet se dote immédiatement d'un titre, *Le Kiosque*, et porte parfois une couverture illustrée et même, sur certains numéros, avec une carte postale en couleurs collée sur la première page²⁴⁴. En tout, 35 numéros sont publiés par Jean Boullet, de mars 1965 à mai 1969. Ces catalogues-

²⁴² Michel Denni, « Jean Boullet. Un Don Quichotte anarchiste et railleur », *op. cit.*, p. 39.

²⁴³ Jacques Sadoul, « introduction » in *Panorama de la bande dessinée*, Paris, J'ai Lu, 1976, p. 7.

²⁴⁴ Le n°17 de septembre 1967 porte ainsi en couverture, sur l'exemplaire qui était mis à notre disposition, une carte postale représentant la pagode de Chanteloup.

fanzines sont numérotés en continu, représentant au total 196 pages, auxquelles il faut ajouter les trois numéros spéciaux : *Bibliographie des albums cartonnés Hachette* ; 40^e anniversaire de Mickey ; *Catalogue 1968*²⁴⁵.

Ces prises de position et informations diverses semblent au premier abord nous éloigner de notre objet. Mais elles contribuent en fait à inscrire la librairie dans un espace culturel plus large, à une époque où la bédéphilie n'a rien d'un courant structuré et homogène, mais commence au contraire tout juste à émerger. Le n°19 de novembre 1967 se livre ainsi à une apologie en règle du « Flower Power » : « Vivent les Hippies de Londres et de San Francisco, vivent les Hippies de Greewich Village, de Rome et de Paris, avec ou sans fleurs dans les cheveux [...] »²⁴⁶. Au numéro suivant, Jean Boulet précise d'ailleurs qu'il ne faut pas confondre « les hippies véritables » avec « les mascarades, pantalonades de Régine, Johnny Hallyday, Eddie Barclay ou Richard Burton », avant de conclure par un « Peace and Love » qui précède une liste de recherche de numéros de *Satanik*, *Super Boy* et *Le Fantôme*... Dans son n°23 de mars 1968, Jean Boulet remercie « tous les jeunes cinéphiles qui se sont joints à nous pour protester contre le limogeage d'Henri Langlois, fondateur et seul directeur de la Cinémathèque française » – un limogeage qui préfigure l'ébullition qui se manifeste en mai dans la jeunesse universitaire. Boulet se livre aussi régulièrement à l'apologie de films : *Danger Diabolik* de Mario Banva²⁴⁷, par exemple, ou dénonce la dictature grecque. Les derniers numéros du fanzine-catalogue proposent de plus en plus d'articles consacrés au LSD, aux extra-terrestres, relayant les nouvelles mentionnant un atterrissage de Martiens, les conventions de sorciers aux Etats-Unis... et le libraire sombre alors apparemment dans l'occultisme et le mysticisme – quelques mois avant sa mort, dans des circonstances mystérieuses, dans un village du Sud algérien²⁴⁸.

Ce catalogue-fanzine, ronéoté et agrafé sur un coin²⁴⁹, contient régulièrement des pages en couleurs. Il s'agit là d'une démarche artisanale, et il serait téméraire de chercher à

²⁴⁵ Pour une évocation d'ensemble des numéros de cette publication, on peut se reporter à Michel Denni, « Le Kiosque. Histoire d'un fanzine extravagant des années soixante », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, 1998, n° 87, p. 17-20. Nous n'évoquons pour notre part que les numéros que nous avons pu consulter de première main, principalement dans les archives de la librairie Futuropolis, dont elle a constitué, semble-t-il, un outil de travail.

²⁴⁶ Jean Boulet, « Flower Power », *Le Kiosque* n°19, novembre 1967, p. 119-121.

²⁴⁷ *Le Kiosque* n°25, avril 1968.

²⁴⁸ Ruiné, Boulet se rend au Maghreb, et se fixe sous le pseudonyme de Jean Dessinateur en Algérie, où il est retrouvé pendu à un arbre un matin de décembre 1970. Jean-Pierre Bouyxou, dans « Jean Boulet, le poète qui se croyait historien » (*Le Mongol fier* n°5), refuse la thèse du suicide et y voit la trace d'un meurtre, en émettant l'hypothèse que l'homosexualité de Jean Boulet aurait été la cause de cette fin tragique.

²⁴⁹ Les derniers numéros porteront deux agrafes, tout comme les numéros spéciaux.

généraliser les observations que nous avons pu émettre à partir des exemplaires qui nous sont passés entre les mains. Ces exemplaires sont en effet régulièrement agrémentés de pages de *Flash Gordon* découpées dans des publications italiennes, dans des versions luxueuses en quadrichromie – tirées semble-t-il des versions rééditées alors par le « Club Anni Trenta » italien, des versions « pirates ». Destinés à une diffusion *a priori* confidentielle, ces catalogues ne s'embarrassent donc pas de considérations légales pour proposer une version de récits introuvables – sauf dans les rayons de la librairie Le Kiosque...

Les catalogues offrent peu d'éléments sur la composition de la clientèle de cette librairie. Il ne nous est même pas possible de déterminer de manière certaine si le fanzine-catalogue était vendu, cédé à titre gratuit aux bons clients, offert à qui passe quand Jean Bouillet est de bonne humeur... Dans la presse, lorsqu'il est sollicité, Jean Bouillet convoque des figures tellement caricaturales qu'on peut légitimement entretenir des doutes sur son sérieux, trop content sans doute de voir les journalistes avaler ses fables. À une journaliste consacrant un article à sa librairie dans *Le Figaro littéraire*, Jean Bouillet confie ainsi n'avoir aucun profil-type de collectionneur... pour aussitôt ajouter : « Hier, l'un d'eux est venu en Rolls m'acheter des Mandrake d'avant-guerre. Quelle émotion dans le quartier²⁵⁰ ! ». Le poncif du collectionneur fortuné perdant la tête pour retrouver les lectures de son enfance apparaît donc très tôt... Redevenu sérieux, Bouillet revendique une clientèle essentiellement masculine et adulte :

En général, il a une profession libérale. C'est un monsieur sérieux, avocat, médecin, magistrat, mais avant tout c'est un être sentimental. Ce qu'il veut retrouver, c'est un souvenir d'enfance, et il aura la larme à l'œil en reconnaissant l'odeur du *Journal de Mickey*. Ici, on ne vend pas de ces récentes rééditions des Pieds-Nickelés ou autres journaux. Le collectionneur veut retrouver le journal tel qu'il l'eut dans les mains enfant. Souvent, il se moque de l'histoire ou du héros, ce qui l'attire c'est l'objet, avec le même papier, le même format²⁵¹.

Rien de très étonnant dans ce portrait-robot, que le fanzine permet cependant de préciser quelque peu²⁵². Dans son numéro 19, *Le Kiosque* évoque ainsi la publication entre ces collectionneurs et ceux qu'il appelle les « Baker Street Irregulars », appelant sa clientèle à la mansuétude pour ces jeunes chevelus : « C'est à leurs incessantes recherches

²⁵⁰ Sophie Bassouls, « Dans le temple des bandes dessinées, les grands sont prêts à faire des folies pour 'Tintin' », *Le Figaro littéraire*, jeudi 14 juillet 1966, p. 8.

²⁵¹ Sophie Bassouls, *op. cit.* Cette motivation nostalgique, cette volonté de retrouver le format de la lecture d'enfance, l'odeur du papier-journal, nous ont été confirmées par ailleurs, par Étienne Robial notamment, libraire à partir de 1972 à Futuropolis.

²⁵² Le fanzine nous paraît offrir des renseignements plus probants que l'article du *Figaro littéraire*, qui colporte des faits inexacts, comme par exemple cette affirmation de Jean Bouillet, cité par la journaliste : « en principe, je ne vends pas de livres, sauf quelques albums de Félix le Chat ou Bicot, pour faire plaisir à ceux qui m'en réclament » - une affirmation qui ne résiste pas à l'examen du catalogue.

que nous devons la plupart de nos trouvailles. Collectionneurs, ne jugez pas trop vite Beatniks, ex-Blousons noirs d'hier ou Hippies de demain. Ces hordes joyeuses de chevelus en blousons de cuir râpés et en jeans délavés travaillent pour vous et, sans le savoir, vous leur devez parfois les plus rares joyaux de votre collection ». Cette opposition trait pour trait de deux générations de clients paraît certes trop caricaturale pour être parfaitement réaliste, mais les témoignages individuels corroborent cependant cette image d'une clientèle bigarrée, allant de la cliente occasionnelle passant acheter, selon les dires de Boulet, un album de Bécassine²⁵³, aux jeunes chevelus, et aux respectables collectionneurs quadragénaires. Boulet mentionne ainsi épisodiquement la visite dans sa librairie de telle ou telle personnalité, sans doute moins pour légitimer le « 9^e art » que pour assurer la promotion de son échoppe. Au n° 10, le libraire signale par exemple qu'une visite du chanteur Michel Polnareff « tourne à l'émeute » et, au n° 23 (mars 1968), récapitule la liste des derniers visiteurs : Hugues Aufray, Michel Polnareff, Jean-Christophe Averty, Yves Boisset, Remo Forlani²⁵⁴... Par cette liste de visiteurs prestigieux, issus aussi bien du monde des arts que des milieux de la culture – et en particulier, significativement, de la télévision – Jean Boulet s'inscrit dans un univers culturel moderne, « dans le vent », comme il le revendique aussi lorsqu'il expose avec délectation la couverture médiatique dont il est l'objet, par exemple dans le n° 13 : « après les honneurs de *Salut les Copains* (double page centrale en couleurs : « Michel Polnareff au Kiosque »), de *Paris-Jour*, *Candide*, *Europe n°1* [...], de la télévision 2^e chaîne, et des Actualités françaises, Le Kiosque a eu les honneurs du *Monde* (19 avril 1967)²⁵⁵ ». Boulet remerciera aussi pêle-mêle, dans le « catalogue 1968 » qu'il fait paraître fin 1967, Jacques Sadoul, le chanteur Antoine et Dali... Entre culture jeune mass-médiatique et titres « sérieux » relevant de la culture la plus consacrée, Jean Boulet cristallise dans son personnage fantasque, dans ses choix et ses postures de libraire, la tension qui travaille alors tout le mouvement bédéphilique, entre « culture jeune » et aspiration à gagner le giron de la culture officielle.

Outre ces fréquentations prestigieuses d'individus au statut social déjà installé, on peut également retrouver la trace de passages individuels par la librairie de Jean Boulet à travers des témoignages de futurs dessinateurs, libraires, journalistes spécialisés, etc., qui insistent régulièrement sur le caractère fondateur de leur passage par la librairie Le Kiosque. On peut mentionner deux cas de fréquentation : Philippe Druillet et Jacques

²⁵³ Sophie Bassouls, *op. cit.*

²⁵⁴ Cité dans Michel Denni, « Le Kiosque. Histoire d'un fanzine extravagant des années soixante », *op. cit.*, p. 19.

²⁵⁵ *Le Kiosque* n°13, avril 1967, p. 66.

Glénat. Né à Toulouse en 1944 d'un père collaborateur, Philippe Druillet grandit en Espagne avant de revenir en France en 1952. Adolescent, il fait la connaissance de Jean Boulet très tôt, avant l'ouverture de la librairie. Unis par leur amour pour le cinéma fantastique, le jeune Druillet se rend à Londres à l'invitation de Boulet pour y admirer une rétrospective Bela Lugosi à l'automne 1962²⁵⁶. Ami de Jean Boulet, il collabore aussi à *Midi Minuit Fantastique*, et réalise les décors du film *Dracula* que Boulet réalise en ombres chinoises²⁵⁷. Devenu un client assidu de la librairie, il y accroche sa première exposition, en 1965²⁵⁸ peu de temps après l'ouverture, pour présenter ses planches qu'Éric Losfeld publie sous le titre *Lone Sloane. Le Mystère des Abîmes*²⁵⁹. Pour sa part, Jacques Glénat, qui s'appelle encore Glénat-Guttin, fréquente visiblement la librairie. Encore adolescent, il n'a pas encore lancé son *Schtroumpf*, qu'il ne commence à rédiger qu'en 1969, au moment où Boulet ferme son magasin. Avant cela, Boulet lui rend hommage dans l'avant-propos de son catalogue 1968, signalant la suggestion par celui-ci (âgé alors de 14 ans) d'établir un argus des comics et des illustrés, équivalent pour la bande dessinée du *Yvert et Tellier* des philatélistes.

Capable de fédérer des clientèles, des univers culturels en apparence distincts, Jean Boulet se distingue également par la pluralité de ses engagements et l'éclectisme de son fonds. Chez lui, si la bande dessinée n'a rien d'une passion exclusive, elle n'a rien non plus d'un froid objet de transactions. Son attachement aux littératures dessinées est viscéral, passionnel. Cet attachement peut se lire d'une part dans une gestion que tous les témoins s'accordent à qualifier des plus hasardeuses. La légende qui l'entoure veut ainsi qu'il ait systématiquement jeté à la corbeille les courriers de l'administration fiscale²⁶⁰, et qu'il ait passé les dernières années de sa vie à tenter d'éviter les huissiers. Norbert Moutier, attiré vers la librairie par l'article du *Figaro littéraire*, raconte comment Jean Boulet traitait les clients. Il y avait, raconte-t-il, les « bons » et les « chieurs », eux-mêmes déclinés en « chieur du samedi, chieur à Lone Ranger, chieur triste²⁶¹ ... ».

²⁵⁶ Denis Chollet, *Jean Boulet, le précurseur*, op. cit., p. 109.

²⁵⁷ Jean Depelley, « Entretien avec Philippe Druillet », <http://bdzoom.com/44826/interviews/entretiens-avec-philippe-druillet-1ere-partie/> (consulté le 3 mars 2013).

²⁵⁸ Jean Léturgie, « Entretien avec Druillet », *Schtroumpf* n°42, 1979.

²⁵⁹ Philippe Druillet, *Lone Sloane. Le Mystère des Abîmes*, Paris, Éric Losfeld, 1966. Le récit, largement renié par la suite par Druillet qui y voit une erreur de jeunesse entachée de défauts, est cependant réédité en 1977 par les Humanoïdes Associés. Il constitue la matrice des récits mettant en scène le héros de Lone Sloane et, peut-être surtout, ouvre à Druillet la porte de chez Opta, où il réalise couvertures et illustrations. Nous n'avons pu déterminer si l'ouvrage était sous presse lors de l'exposition, ou si Losfeld a repéré l'artiste lors de l'exposition.

²⁶⁰ Anecdote rapportée entre autres par Denis Chollet, *Jean Boulet, le précurseur*, op. cit., p. 120.

²⁶¹ Cité par Denis Chollet, op. cit.

Il fallait peu de choses pour faire basculer un client dans ce clan. Une allure trop bourgeoise, trop d'insistance, ou les goûts. Railleur et provocateur, Jean Boulet n'hésitait pas à se moquer ouvertement de ceux qu'il n'aimait pas et à leur faire des blagues méchantes. Je me souviens, un soir d'hiver où j'étais arrivé de bonne heure. Je me réchauffais devant l'énorme poêle situé au centre de sa librairie. Il m'annonça qu'il allait recevoir 'un horrible con' qui venait lui proposait un lot du *Journal de Mickey* de la période d'avant-guerre. Bonne marchandise mais qui, venant de ce galeux ne l'intéressait pas. Du fond de la boutique il a pris un morceau de *Mickey* incomplet et, couverture arrachée, le présenta au feu. Le bas du journal consumé, il éteignit et plaça le lambeau dépassant de la grille de protection, en bas du poêle. Le type s'amène avec ses journaux et le dialogue dure peu de temps. Jean Boulet désignant le poêle déclare « Des *Mickey* ? J'en ai à revendre ! Je me chauffe avec²⁶² ».

Cette gestion passionnelle de la librairie s'ancre dans des engagements affirmés par Jean Boulet dans sa pratique quotidienne, mais également dans son catalogue-fanzine, qui fait bien souvent office de véritable manifeste. Boulet multiplie les prises de position au sein du champ de la bédéphilie, défend également des œuvres modernes, et s'insurge régulièrement contre la censure.

L'engagement de Jean Boulet dans la bédéphilie naissante peut se lire de plusieurs manières. Au premier degré, il apparaît dans la commercialisation de publications des années 1930, comme on le verra. Mais Jean Boulet prend également position dans les querelles internes du mouvement, prenant fait et cause pour les sécessionnistes de la Socerlid. En novembre 1964, le Club des bandes dessinées subit une scission : les sécessionnistes, groupés autour de Claude Moliterni, fondent la SOCERLID, tandis que le CBD se rebaptise CELEG (cf infra). Chacune des deux sociétés anime sa propre publication, *Giff-Wiff* côté Celeg, et *Phénix* côté Socerlid (à partir d'octobre 1966)²⁶³. Dans son numéro 13, *Le Kiosque* fait état du véritable « triomphe pour la Socerlid » que constitue l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative ». Au-delà de la couverture médiatique, Jean Boulet multiplie les piques à l'égard du CELEG, s'interrogeant ainsi sur les réactions à attendre de la part du « Tribunal de la Très Sainte Inquisition du Celeg » : « Le Celeg osera-t-il, sans rigoler, exclure les petits désobéissants qui furent présents ce jour-là au musée des Arts décoratifs ? Tout ce joli monde sera-t-il envoyé au dépôt ? Ce serait à coup sûr une belle rafle²⁶⁴ ». Quelques mois plus tard, face à l'essoufflement du Celeg sur le terrain de la bédéphilie militante, Jean Boulet enfonce le clou, publiant un état des ventes des deux revues sur le dernier mois : *Giff Wiff*, 1 exemplaire ; *Phénix* n°4, 80

²⁶² Norbert Moutier, dans Denis Chollet, *Jean Boulet, le précurseur*, op. cit., p. 135.

²⁶³ La revue prend comme sous-titre, dès son numéro 2 de janvier 1967 « bandes dessinées / science-fiction / aventure / espionnage », s'inscrivant donc dans un univers culturel plus large conforme aux goûts de Jean Boulet.

²⁶⁴ *Le Kiosque* n°13, avril 1967, p. 66.

exemplaires²⁶⁵. Et cruel, le libraire ajoute une brève un peu plus loin, sous le titre « Nos amis les bêtes » : « Tous les amis des bêtes, BDA en tête, sont inquiets pour la santé de Giff Wiff, petit animal rayé se nourrissant de perles, dont on a perdu la trace depuis début Mars²⁶⁶ ».

A contrario, il se fait l'écho des initiatives de la Socerlid, des expositions aux projets de publication, se réjouissant par exemple de la prochaine réédition de *Little Nemo* de Winsor McCay « sous les hospices (sic.) de la Socerlid²⁶⁷ » ou joignant à son fanzine un bulletin de souscription à l'occasion de la publication par les éditions Azur d'un volume « de luxe » consacré à l'auteur le plus célèbre par la Socerlid, Burne Hogarth²⁶⁸. Outre les prises de position ou l'engagement dans les querelles internes à la bédéphilie, Jean Boulet, à travers sa librairie Le Kiosque, s'engage dans les manifestations publiques, organisant des expositions et installant un stand à la première Convention de la bande dessinée de Paris. Il n'y passe d'ailleurs pas inaperçu avec son stand dans lequel il reproduit grandeur nature (avec un garçonnet en pagne) l'univers du *Livre de la jungle* dans sa version Walt Disney, six mois après la sortie du dessin animé²⁶⁹. L'événement est un échec pour la librairie : « le public, venu surtout en curieux, n'est pas encore prêt à se jeter sur des illustrés à des prix jugés par lui prohibitifs », analyse Michel Denni²⁷⁰.

Conformément à la ligne alors défendue par la Socerlid (il s'agit d'ailleurs d'une des lignes de rupture avec le Celeg), Jean Boulet allie la redécouverte du patrimoine à la défense de la création contemporaine. En la matière, ce sont les créations « pour adultes » qui passionnent Boulet. En plein « phénomène Astérix²⁷¹ », le « Dico des BD de A à Z » qu'il publie en février 1967 mentionne en effet, à l'entrée « Astérix : signe typographique en forme d'étoile (*)²⁷² »... La magie gauloise ne manifeste pas ses effets sur tout le monde ! De fait, ce sont plutôt, pour l'essentiel, les albums alors publiés par Éric Losfeld qui font l'objet de ses louanges. Les bulletins de souscription pour ces ouvrages sont

²⁶⁵ *Le Kiosque* n°19, octobre 1967, p. 122.

²⁶⁶ *Le Kiosque* n°19, octobre 1967, p. 122. Rappelons ici que la revue s'intitule *Giff Wiff* en l'honneur d'une créature apparue dans *Pim Pam Poom*. Après la publication du n° 23 (alors publié par l'éditeur Jean-Jacques Pauvert), *Giff Wiff* disparaît, de même que le Celeg.

²⁶⁷ *Ibid.* Ce projet n'est *in fine* pas directement publié par la Serg (contrairement à *Prince Vaillant*, par exemple) mais par l'éditeur Pierre Horay, en 1969, avec une introduction signée de Claude Moliterni et Pierre Couperie.

²⁶⁸ L'ouvrage, vendu dans le commerce 65 F d'après divers catalogues, est proposé au prix de souscription de 55 F. L'introduction est signée Maurice Horn, qui participe à l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » de 1967 et signe avec Pierre Couperie la traduction anglaise du catalogue, sous le titre *A History of Comic Strip* (New York, Crown Pub, 1968).

²⁶⁹ *Phénix* n°11, octobre 1969, p. 52 et 54.

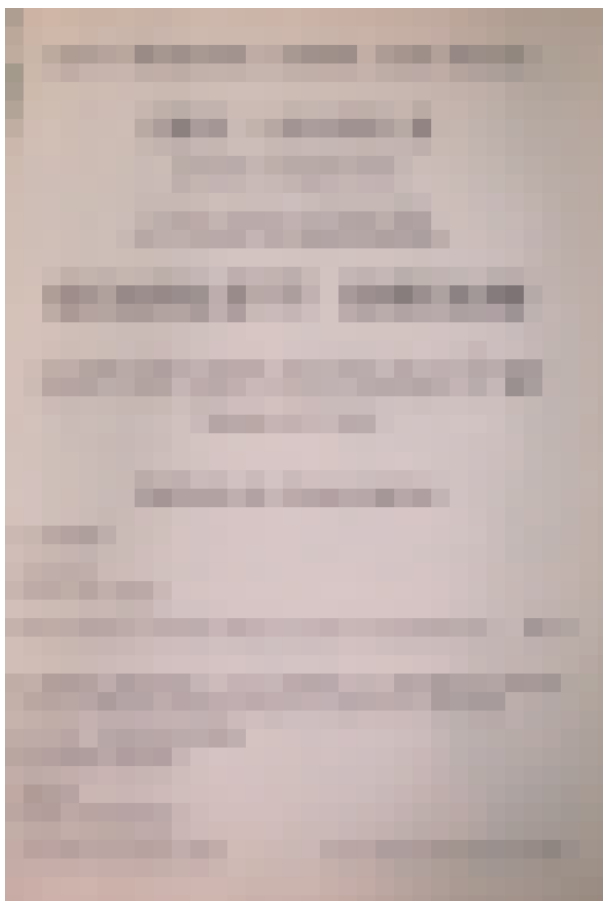
²⁷⁰ Michel Denni, « Jean Boulet. Un Don Quichotte anarchiste et railleur », *op. cit.*, p. 39.

²⁷¹ « Le phénomène Astérix », *L'Express*, 19 septembre 1966.

²⁷² « Dico des BD de A à Z », *Le Kiosque* n°11, février 1967, p. 49.

agrafés à l'intérieur même du fanzine. Le n°17 (septembre 1967) propose ainsi deux bulletins de souscription de livres publiés à l'enseigne du Terrain Vague : l'un pour *Scarlett Dream* de Claude Moliterni et Robert Gigi²⁷³ (ill. n°4), l'autre pour une édition illustrée d'*Et on tuera tous les affreux*, de Boris Vian / Vernon Sullivan²⁷⁴. On le voit, pour éviter les ennuis mais également pour servir d'argument de vente, peut-on supposer,

Losfeld prend soin de demander au client de confirmer qu'il est majeur...



Jean Boulet ne tarit pas d'éloges sur un ouvrage encore à paraître, *Les Aventures de Saga*, de Nicolas Devil²⁷⁵ :

Le Terrain Vague annonce un nouveau recueil de bandes dessinées *Les Aventures de Saga* illustré par Nicolas Devil. À première vue, très supérieur à *Barbarella*, *Jodelle* et *Lone Sloane*. *Les Aventures de Saga* seront peut-être le premier livre français comparable à *Prince Valiant*. En mieux²⁷⁶.

Graphiquement, l'ouvrage propose en effet une véritable révolution dans le monde du livre de bande dessinée, une petite bombe, sans équivalent. Loin de placer la réédition de classiques comme une fin en soi, Jean Boulet n'en fait que des valeurs de référence à dépasser pour

III. 80 Bulletin de souscription de *Scarlett Dream*, in *Le Kiosque* n°17, septembre 1967

repousser toujours plus loin les frontières de

la bande dessinée et des qualités graphiques. Le fanzine propose également plusieurs curiosités, puisqu'il annonce des titres qui, à notre connaissance, n'ont pas trouvé

²⁷³ Claude Moliterni, Robert Gigi, *Scarlett Dream*, Paris, le Terrain Vague, 1967. À noter que le prix de souscription est ici équivalent au prix de vente public.

²⁷⁴ Vernon Sullivan, Alain Tercinet, *Et on tuera tous les affreux*, Paris, le Terrain Vague, 1967. Cet ouvrage propose une articulation alors inédite entre texte et images, et nous développons ce cas singulier *infra*... On se contentera ici de relever que l'ouvrage est présenté ici explicitement, par son éditeur, comme une « bande dessinée d'Alain Tercinet, sur un scénario de Vernon Sullivan ».

²⁷⁵ Jean Rollin, Nicolas Devil, *La Saga de Xam*, Paris, Éric Losfeld, 1967.

²⁷⁶ Catalogue n°11, février 1967, p. 48. L'ouvrage sort en décembre 1967, sous le titre *La Saga de Xam*, à l'enseigne d'Éric Losfeld éditeur. Souvent crédité du seul Nicolas Devil, l'ouvrage repose sur un scénario de Jean Rollin, scénariste et réalisateur de nombreux films fantastiques, d'horreur, érotiques sous divers pseudonymes (*La Vampire nue*, *Positions danoises*, *Folies anales*...). Il réalise alors son premier long-métrage, sorti en 1968, *Le Viol du vampire*, dans lequel Philippe Druillet tient d'ailleurs un rôle secondaire – il dessinera également l'affiche du film.

d'existence concrète. Il annonce ainsi trois titres censés être publiés par Claude Tchou : un *Alice au pays des merveilles* en bande dessinée, adapté par le « jeune génie Anglo-Américain²⁷⁷ » Roger Guy Charman, et un volume en 182 pages de *Flash Gordon*. Bouillet va jusqu'à annoncer des titres à paraître chez Tchou que celui-ci nie : « Tchou, qui annonce également les Pionniers de l'Espérance de Poïvet, mais Tchou dément²⁷⁸ ». Une telle annonce ne manque évidemment pas d'étonner, d'autant que Claude Tchou n'a, à notre connaissance, pas publié le moindre livre de bande dessinée, même si Phénix annonce lui aussi ce programme de publication²⁷⁹. Comment comprendre cette anomalie²⁸⁰ ? En l'état, nous devons nous contenter de deux constats : le premier est que Claude Tchou, animé semble-t-il par l'appât du gain plus que par un projet éditorial cohérent, aurait envisagé la publication de bande dessinée pour adultes, non pas dans le créneau érotique, déjà occupé avec succès par Éric Losfeld, mais sur le terrain de la réédition nostalgico-patrimoniale²⁸¹. La deuxième conclusion que nous pouvons en tirer est que, s'il n'a pas trouvé de traduction concrète (pour des raisons qui restent à éclaircir), le projet lui-même atteste l'émergence d'un véritable marché de la bande dessinée pour adultes, dont la rentabilité semble attirer l'éditeur Claude Tchou.

Cet intérêt peut venir d'une part de la publicité qui entoure les productions de bande dessinée par Éric Losfeld ; mais les liens de complicité avec Jean Bouillet avec l'éditeur semblent probables, et une telle pique dans son catalogue relève aussi, vraisemblablement, de la *private joke*, du clin d'œil entre amis ou, peut-être, d'une brouille entre amis ? Cette annotation, anodine en apparence, contribue à élargir le réseau de cet énigmatique personnage qui fut le premier libraire de France spécialisé en bande dessinée.

Libraire et propagandiste engagé sur le terrain de la bédéphilie patrimoniale et de la défense d'une avant-garde, Jean Bouillet est aussi actif sur le terrain de la dénonciation de la censure. On retrouve ainsi son nom dans la pétition publiée dans *Midi Minuit fantastique* par le CELEG contre l'interdiction de la *Barbarella* publiée par Éric Losfeld²⁸². Sa

²⁷⁷ Catalogue n°19, octobre 1967, p. 122.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Proto Destefanis, « Échos », *Phénix* n° 3, mars 1967, p. 54.

²⁸⁰ Le travail fondamental d'Anne Urbain sur l'édition de *curiosa*, proposant une analyse du parcours éditorial et de la figure de Claude Tchou, n'était pas achevé au moment de notre rédaction, et nous renvoyons le lecteur curieux aux lignes qu'elle lui consacra : Anne Urbain, *L'édition de curiosa en France de 1945 à 1970*, thèse d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, UVSQ, en cours. Nous remercions ici Anne Urbain pour ses précisions concernant Claude Tchou.

²⁸¹ En l'absence de toute information concernant le *Alice au pays des merveilles*, nous ne pouvons guère proposer de conjecture sur son contenu. Roger-Guy Charman, pour sa part, est surtout connu pour ses travaux d'illustration de livres pour enfants sur les animaux.

²⁸² « La censure barbare est là », *Midi Minuit Fantastique* n°12, 1965.

signature y côtoie d'autres noms, tels que, entre autres, les critiques de cinéma Michel Caen et Michel Ciment, les éditeurs de science-fiction Jacques Goimard, Gérard Klein et Jacques Sadoul, ou encore Remo Forlani, Jacques Lob, Evelyne Sullerot, Roland Topor... Mais la dénonciation par Jean Boulet de la censure à laquelle est soumise *Barbarella* est loin de se limiter à cet engagement formel. *Le Kiosque*, dans sa double dimension de catalogue et de fanzine, porte les traces de cet engagement quotidien. En avril 1967, Boulet reprend un extrait de l'article publié par Louis Pauwels dans *Combat* en 1947, et notamment ce passage : « J'ai sur la table quinze ou vingt journaux "pour enfants" publiés à Paris. Je viens de les regarder un à un. Je sors de là comme d'un très poisseux cauchemar²⁸³ ». Le « Dico des BD de A à Z » propose ainsi deux entrées se référant à l'œuvre de Jean-Claude Forest : « B.....A par Jean-Claude Forest : interdit à l'affichage » et, en-dessous, « *Barbarella* by Jean-Claude Forest : en vente libre ; dans toutes les vitrines²⁸⁴ ». De fait, dans la partie catalogue, le Kiosque propose les deux ouvrages²⁸⁵ : l'édition Terrain Vague à 47 F, et l'édition américaine publiée par Grove Press à 40 F²⁸⁶.

La dénonciation de la censure est également l'occasion de régler des comptes avec certains cercles bédéphiliques, comme en juin 1968, lorsqu'il titre une de ses brèves « Le gang des lâches ». Il y dénonce « le silence total (et même pas gêné) des clubs de bandes dessinées (il y en a, paraît-il, deux....) à propos des interdictions et saisies qui continuent à pleuvoir par charrettes entières », avant de poursuivre :

Après Spectre, Tonnerre, Wampir et tous les romans-photos pour adultes (interdits les uns après les autres), les dernières victimes de l'hystérique intolérance du pouvoir sont maintenant Auranella, Jézabel et Belfégor. À quand Bécassine ? Une grande voix ne s'élèvera-t-elle pas de Marienbad²⁸⁷ ou d'ailleurs pour attirer avec nous l'attention sur cette hystérie de la censure ? A bas la censure. Satanik au pouvoir²⁸⁸ !

La dénonciation des interdictions prononcées au titre de la loi du 16 juillet 1949 constitue un véritable élément structurant du fanzine, alors même que les pages de *Giff-Wiff* puis de *Phénix* se font particulièrement discrètes à ce propos²⁸⁹. Déjà, en mars 1968, Boulet annonçait un numéro « spécial interdit aux Minets », comprenant une liste de

²⁸³ Louis Pauwels, « Combien d'enfants tuez-vous par semaine ? », *Combat*, 30 décembre 1947, p. 1. Sur cet article en particulier et la campagne de presse dans laquelle il s'inscrit, voir Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 256-268 en particulier.

²⁸⁴ « Dico des BD de A à Z », *Le Kiosque* n°11, février 1967, p. 49.

²⁸⁵ De fait, Boulet enfreint donc la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

²⁸⁶ Jean-Claude Forest, *Barbarella*. New York, Grove Press, 1966.

²⁸⁷ Référence évidente à *L'Année dernière à Marienbad* réalisé par Alain Resnais, membre fondateur et vice-président du Club des bandes dessinées, selon *Giff-Wiff* n°1, juillet 1962, p. 3.

²⁸⁸ Jean Boulet, « Le Gang des lâches », *Le Kiosque* n°26, mai-juin 1968.

²⁸⁹ On trouve cependant une référence à l'interdiction de *Jodelle* et *Satanik* dans *Phénix* n°5, 4^e trimestre 1967, p. 31.

bandes dessinées interdites aux mineurs de 16 ans à la date du 6 janvier 1968. De même, lorsqu'un lecteur enjoint Boulet, selon ses dires, « de ne pas mêler la politique aux Bandes Dessinées », Jean Boulet de rétorquer : « Barbarella, Jodelle, le Piège Diabolique, Satanik, Le Fils de Satan, Plexus, Fantax, Hara-Kiri, Amok (censuré), Jézabel, Choc, Suspens, etc. », avant de conclure sur la célèbre phrase attribuée à Claudel : « La tolérance, il y a des maisons pour cela²⁹⁰ ».

3. Un fonds éclectique

Ces engagements n'ont rien de strictement théorique, puisqu'ils guident étroitement la composition du catalogue, et donc du fonds de la librairie. Dans les pages du catalogue, les ouvrages et illustrés américains sont en effet largement présents, sans réelle surprise. La présence, dans les pages mêmes du catalogue, d'extraits de récits de « Flash Gordon » s'inscrivent dans cette démarche teintée de nostalgie pour les publications d'avant-guerre nées dans le sillage du *Journal de Mickey* – que celles-ci soient américaines et, plus rarement, françaises.

La couverture du n° 12 du *Kiosque* présente ainsi quatre reproductions de couvertures : l'une de *Zig et Puce au XXI^e siècle* d'Alain Saint-Ogan, et trois albums de *Félix*, tous quatre publiés par Hachette dans les années 1930. Les « listes de recherche » fréquemment présentes dans le fanzine mentionnent quasi-systématiquement des publications de cet « Âge d'Or » pour cette première génération d'amateurs de bande dessinée : les albums Hachette de *Bicot*, *Mickey*, les *Silly Symphonies*, mais aussi des numéros des journaux qui paraissent alors : *Hurrah !*, *Robinson*, *L'As*, *Aventures*, *L'Aventureux*, *L'Astucieux*, *Jumbo*, avec parfois des demandes plus spécifiques, comme ce *Journal de Mickey* n° 296 du 16 juin 1940, que Boulet déclare rechercher dans le n° 13 d'avril 1967²⁹¹. On trouve une autre trace de ce tropisme américain dans l'inclusion de pages republiant *Flash Gordon* dans sa version pirate proposée en Italie par le « Club Anni Trenta ». Cette valorisation d'un « âge d'or » correspondant aux lectures enfantines des premiers bédéphiles n'est guère surprenante, dans la mesure où ces publications, vendues à très grand tirage avant-guerre, constituent le socle commun des amateurs de la bande dessinée qui apparaissent au grand jour au milieu des années 1960, et que Jean Boulet va fédérer. Il contribue en effet

²⁹⁰ *Le Kiosque* n°17, septembre 1967, p. 94.

²⁹¹ Paru le 16 juin 1940, ce numéro constitue le dernier publié à Paris, avant de reprendre une parution erratique en zone libre au printemps 1940. Sa rareté en fait, aujourd'hui encore, un eldorado de collectionneur (une cote de plus de 1 000 € est fréquente sur ce numéro en 2013. Dans son édition 2009, le *BDM* cote ce numéro à 1200 €, contre 60 pour le numéro 1 de juin 1934, nettement moins rare.

activement à cette définition de « l'Âge d'or », publiant notamment une bibliographie française de *Mickey* de onze pages, avec des cotes pour l'état neuf et l'état moyen. Cette bibliographie / argus / catalogue de la librairie propose quelques titres hebdomadaires (et en particulier le n° 296 du *Journal de Mickey*, alors coté en état neuf à 250 F), mais surtout dix pages de livres divers : albums Hachette, albums *Hop-là !*, *Silly Symphonies*, « Albums roses » Hachette...

Mais Jean Boulet est loin de limiter le spectre de ses prises de position aux héros de « l'Âge d'or ». On retrouve tout d'abord dans son catalogue-fanzine, *Le Kiosque*, des séries belges, comme *Blake et Mortimer*, ardemment défendu, et surtout *Alix*, auquel Boulet consacre même un numéro spécial « Alix a vingt ans²⁹² ». Cette défense n'est sans doute pas étrangère à une cotation très élevée pour les albums de Jacques Martin. En mars 1969, l'édition originale du *Sphinx d'Or*²⁹³ est cotée à 160 F, au même prix que le premier volume des *Extraordinaires aventures de Corentin*, de Paul Cuvelier, publié en 1950 dans la même collection – soit environ 16 fois le prix d'une nouveauté de la série *Alix* à l'époque...

On trouve également dans le fanzine une défense vigoureuse de Calvo, « très grand illustrateur français²⁹⁴ », qui se voit consacrer une bibliographie minutieuse²⁹⁵, bien avant la « découverte » de Calvo par Robial et Cestac²⁹⁶.

On retrouve également dans les catalogues de la librairie des livres relevant de ce que l'on pourrait qualifier d'« avant-garde » ou de bande dessinée « pour adultes ». Outre les ouvrages publiés par Éric Losfeld, on retrouve régulièrement des titres tels que *Little Annie Fanny* d'Harvey Kurtzman et Will Elder²⁹⁷ ou encore, en octobre 1967, *L'Effrayant périple du grand espion*, ouvrage de Yak Rivais publié par Belfond. Par ailleurs, la librairie expose des originaux de bande dessinée à une époque où ceux-ci sont encore dépourvus de valeur commerciale ou muséale, et permet ainsi de valoriser des auteurs contemporains, exposant

²⁹² *Le Kiosque* n°33, mars 1969.

²⁹³ Jacques Martin, *Le Sphinx d'Or*. Il ne nous a pas été possible de déterminer si Boulet se référait à l'édition belge des éditions du Lombard, ou à l'édition Dargaud, tous deux publiés dans la « Collection du Lombard » en 1956.

²⁹⁴ « Dictionnaire des BD de A à Z », catalogue n°11, février 1967, p. 49. Archives Futuropolis.

²⁹⁵ « Bibliographie de Calvo », *Le Kiosque* n° 17, septembre 1967, p. 102.

²⁹⁶ Dans leur construction mythologique, Étienne Robial et Florence Cestac revendiquent une redécouverte de Calvo, reconnaissant éventuellement le rôle de Robert Roquemartine, leur prédécesseur, dans cette exhumation. Mais la place éminente de Calvo dans un Panthéon de la bande dessinée se trouve ici décalée en amont d'au moins cinq ans, et surtout d'une génération de libraires.

²⁹⁷ La série est alors publiée à raison de six ou sept épisodes par an, dans les pages de *Playboy*. Boulet propose un volume de 128 pages daté de 1966, probablement un recueil rassemblant les épisodes parus dans l'année (*Le Kiosque* n° 19, octobre 1967, p. 119).

les planches du premier *Lone Sloane* de Druillet, ou les spectaculaires planches de *La Saga de Xam*²⁹⁸.



III. 81 Jean Bouillet dans sa librairie en 1965. Source : http://www.ecranfantastique.net/4images/details.php?image_id=32250, page consultée le 11 mars 2013. On aperçoit distinctement sur la photo les originaux de Druillet exposés (des planches du *Lone Sloane* publié au Terrain Vague), ainsi qu'à droite, le petit format Kalar

Plus surprenant peut-être, Bouillet défend également des maisons de publication de « petits formats ». Son « dictionnaire des BD de A à Z », paru début 1967, fait ainsi l'éloge d'Artima, qualifié d' « éditeur prolifique de Tourcoing (Nord). À collectionner²⁹⁹ ». Dans son numéro 9 de décembre 1966, Jean Bouillet consacre trois pages à la relation d'une visite à Lyon, auprès des éditions des Remparts et des éditions Impéria. Lyon y est qualifiée de « capitale des Bandes Dessinées », ce qui peut renvoyer au rôle joué par la ville dans l'édition pendant la Seconde Guerre mondiale, et à l'un de ses héritages : la place

²⁹⁸ Proto Destefanis, « Échos », *Phénix* n° 5, 4^e trimestre 1967, p. 31.

²⁹⁹ « Dictionnaire des BD de A à Z », catalogue n°11, février 1967.

importante qu'elle occupe dans le paysage de l'édition de bandes dessinées de petit format. Jean Boulet n'hésite pas à qualifier sa visite des éditions des Remparts et Impéria de « voyage d'études ». Le libraire cherche en effet à obtenir des informations sur le programme éditorial des deux maisons. Sa visite coïncide en effet avec l'arrêt du *Prince Valiant* publié par les éditions des Remparts : après douze numéros, cette publication des aventures dessinées par Harold Foster dans les années 1930 s'interrompt³⁰⁰. Cette publication luxueuse, en fascicules de 22x27 cm comptant 36 pages en quadrichromie, est relayée par des revues reprenant elles aussi de grandes séries américaines de « l'Âge d'Or », mais avec des sommaires plus composites, comme *Les Héros du Mystère* (mars 1967-mars 1969)³⁰¹, qui publie « Mandrake » de Phil Davis, « Brick Bradford » ou encore « Agent Secret X9 », qui sont alors portés aux nues par les bédéphiles du moment. Ces dernières publications ne sont cependant pas relayées ; on peut émettre l'hypothèse que Boulet privilégie des publications dédiées exclusivement à une seule série, plus proche des logiques de l'album qu'il promet dans sa pratique de libraire.

La deuxième nouvelle éditoriale qu'il rapporte de Lyon concerne la publication d'un album de grand format, *Kalar*. Cette revue publiée par Impéria de novembre 1963 à mai 1986 est publiée au format de poche (13x18cm) sur 68 pages³⁰² ; elle propose, entre autres, la série *Kalar* qui lui donne son titre. En 1966, la revue mensuelle semble tirée à 80 000 exemplaires par numéro³⁰³, auxquels il faut ajouter les reliures commercialisées sous le titre d' « Albums Kalar », contenant chacun huit fascicules : fin 1966, trois d'entre eux sont sorties. Animée par le dessinateur catalan Thomas Marco Nadal³⁰⁴, la série a pour héros Jean Calard, jeune homme de bonne famille devenu protecteur des tribus de la jungle à la suite d'un accident d'avion. La série se distingue du flot de publications en petit format par une qualité de dessins au-dessus de la moyenne, et en particulier des représentations animalières très justes.

³⁰⁰ Le dernier numéro de cette série est daté de septembre 1966, d'après les données du dépôt légal.

³⁰¹ La maison d'édition avait auparavant publié *Les Classiques de l'aventure*, revue de 100 pages en noir et blanc, de format 15 x 21 cm, célèbre pour sa publication d'épisodes du « Fantôme du Bengale » (The Phantom), « Audax » ainsi que « Raoul et Gaston ». *Les Héros du mystère* reprend le format 15 x 21 cm, la pagination (100 pages, avant un passage à 132), mais alterne pages en noir et blanc et en couleurs.

³⁰² La pagination de la revue augmente progressivement à partir de 1970.

³⁰³ Jean Boulet, « Le Kiosque à Lyon », *Le Kiosque* n°9, décembre 1966, p. 40.

³⁰⁴ Né en 1929 à Barcelone, ce dessinateur essaie sans succès de placer ses travaux auprès de maisons barcelonaises, et ne trouve d'emploi fixe que lorsqu'Impéria s'attache ses services pour renouveler son équipe de dessinateurs ; il signe alors Marco. Sur ce personnage, voir l'article de Jean-Paul Rausch, « Kalar par Thomas Marco Nadal », *Pimpf Mag* n°2, 2002. Étrangement, Jean Boulet attribue la série à un certain F. Pons, que nous n'avons pu identifier.

En juillet 1966, *Le Kiosque* annonce la parution à venir d'un album *Kalar* grand format, en couleurs³⁰⁵. En décembre 1966, Jean Boulet revient sur la nouvelle après avoir, d'après ses dires, pu admirer les épreuves de cet album relié, grand format et entièrement en couleurs. L'album doit compter 300 pages en quadrichromie au format 21x27 cm, et les mots ne semblent pas assez forts pour décrire la réussite de l'entreprise :

Nous sommes, dès à présent, en mesure de vous assurer qu'il s'agit de la réalisation technique la plus parfaite, la plus luxueuse, jamais réalisée dans le monde, dans le domaine des Bandes dessinées³⁰⁶ [...]. Tirage en 4 couleurs, d'une délicatesse de tons, d'un goût et d'une fraîcheur qui effacera jusqu'au souvenir de tout ce qui a été réalisé jusqu'ici – non seulement en France, mais en Italie et même aux USA [...]. Les termes de 'jamais vu dans ce domaine' et d' 'incomparable' sont les seuls qui conviennent à une réalisation de cette ampleur, de ce luxe et de cette perfection technique³⁰⁷.

Même les fascicules sont loués pour la qualité du dessin : en juillet 1967, Jean Boulet présente ainsi dans son catalogue la série : « une perfection graphique et un baroquisme qui font de *Kalar* l'héritier direct du *Tarzan* de Hogarth³⁰⁸ ».

Las ! L'album ne voit jamais le jour, et Jean Boulet se trouve réduit à proposer à ses clients les numéros de la revue éponyme, et les recueils. Dès le n°14 de juillet 1967, il signale ne plus avoir de nouvelles du *Kalar* grand format, en même temps que d'un *Flash Gordon* initialement annoncé chez Robert Delpire : « Tous ces beaux projets seraient-ils tombés à l'eau³⁰⁹ ? ». Mais les appels désespérés de Jean Boulet n'y changent rien. Le seul album grand format n'est publié qu'en 1980, et s'avère loin des ambitions affichées dans les années 1960, avec des dimensions plus réduites (20x26 cm), une pagination plus modeste (96 pages) et, surtout, un projet différent : 96 planches reprenant des planches animalières remarquables, le tout pour un ouvrage hors commerce destiné aux seuls amateurs de la série³¹⁰. Nous ne disposons pas d'éléments archivistiques sur l'abandon du projet *Kalar* par les éditions Impéria ; on se bornera cependant à relever que la frontière entre albums et petits formats est restée nettement plus étanche que ne le souhaitait, vraisemblablement, Jean Boulet.

Le spectre des albums défendus par la librairie est donc relativement large, vraisemblablement par pragmatisme ; mais du Lombard à Losfeld, d'Horus aux éditions du Rempart en passant par Hachette, l'offre éditoriale est assez largement diversifiée, loin de

³⁰⁵ *Le Kiosque* n°5, juillet 1966.

³⁰⁶ Jean Boulet, « Le Kiosque à Lyon », *op. cit.*, p. 39.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁰⁸ *Le Kiosque* n°14, juillet 1967, p. 80.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

³¹⁰ Thomas Marco Nadal, *Le Bestiaire de Kalar*. Lyon, Impéria, 1980. Les collectionneurs mentionnent un tirage limité à 2000 exemplaires (notamment le BDM édition 2009, p. 1056).

la défense exclusive du « Tarzan » de Hogarth et des épisodes publiés dans les journaux de « l'Âge d'or ».

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

Autre librairie emblématique dans l'émergence d'une génération de bédéphiles, Futuropolis est pour partie issue du mouvement initié par Jean Boulet ; l'intérêt que représente cette librairie particulière, par rapport à certaines des librairies nées dans le sillage du Kiosque, comme la librairie Lutèce, par exemple, est d'œuvrer également dans le fanzinat, et d'opérer depuis le fanzinat une conversion vers l'édition, à la fois patrimoniale et de création.

La société à responsabilité limitée Futuropolis naît formellement le 18 décembre 1968, et se destine dans un premier temps au commerce d'objets anciens et, en particulier, de « livres anciens ou modernes, illustrés, revues³¹¹ ». La société peut donc se dédier à différentes activités liées à la brocante et à l'univers des collectionneurs. La boutique tire son nom d'une aventure de science-fiction dessinée par René Pellos, *Futuropolis*, sur un scénario de Martial Cendres, et publiée par l'hebdomadaire *Junior* du 7 avril 1937 au 4 mai 1938³¹². La boutique est dans un premier temps située au 122, rue du Théâtre, dans le XV^e arrondissement de Paris³¹³, avant de déménager début 1970 à quelques mètres de là, au n°130 de la même rue. Elle consiste en une boutique pourvue d'une grande vitrine, et d'une vaste arrière-boutique. Lors de la reprise de la librairie, la boutique est consacrée au commerce des livres (neufs et anciens), et l'arrière-boutique à la vente des journaux anciens. Robert Crombez-Roquemartine³¹⁴ et sa femme semblent assurer la gestion de la boutique – à en croire, en tout cas, les témoignages concordants des trois repreneurs survivants³¹⁵. Sa femme, Evelyne Penhoud, est ainsi présentée dans le témoignage de Florence Cestac comme la véritable tenancière de la boutique, assurant les heures d'ouverture par-delà les frasques et lubies d'un Robert Roquemartine au caractère

³¹¹ Statuts constitutifs de la SARL Futuropolis en date du du 18 décembre 1968, enregistré au Greffe du Tribunal de Commerce de Paris le 17 mars 1969, archives de l'INPI. Concernant l'histoire de l'entreprise Futuropolis, nous renvoyons aux développements que nous lui consacrons, *infra*, chapitre X.

³¹² Étrangement, cette série n'est pas republiée par la maison d'édition Futuropolis, et c'est Glénat qui prendra en charge la réédition de cette série en 1977. Interrogé à ce sujet, Étienne Robial évoque des questions de droits, mais nous n'avons pu vérifier cette assertion.

³¹³ On en trouve la confirmation sur le n°2 du fanzine *Futuropolis*, daté de novembre 1969. Le n°0 du fanzine *Underground Comics*, daté selon toute vraisemblance de janvier 1970, est également mentionné comme en vente au 122, rue du Théâtre.

³¹⁴ Robert Crombez, né le 23 juillet 1943 à Lille est plus connu sous le nom de Robert Roquemartine, son pseudonyme professionnel en tant que lettré de bande dessinée.

³¹⁵ Les statuts de la SARL mentionnent une répartition des parts réservant la majorité du capital à un certain Henri Veille, né le 22 novembre 1931 à Reims, dont nous ignorons cependant tout.

apparemment fantasque. Il joue d'ailleurs sur ce rôle dans *Futuropolis*, le premier fanzine de la librairie : alors que la chronique tenue par le Bruxellois Georges Coune est titrée « Les échos de Georges l'imperturbable », celle du libraire parisien a pour nom « les échos de Robert l'irascible »...

1. Une librairie active dans le fanzinat

Le nom d'Evelyne Penhoud apparaît par ailleurs dans l'ours d'une revue, *Underground comics*, un fanzine qui ne dépasse pas le numéro 0³¹⁶, mais dont l'importance ne doit pas être négligée, ne serait-ce que par son sommaire. Le numéro, qui s'ouvre sur un éditorial manuscrit et manifestement improvisé de Moebius, publie des travaux de Druillet (qui signe la couverture), de Gir / Moebius, Moliterni et Gigi, Got, Lob et Loro, le tout sous la direction d'Henri Filippini. Celui-ci signe, en avant-dernière page, un texte-manifeste :

Pourquoi avons-nous produit et réalisé une telle revue ? Parce que nous estimons que personne jusqu'ici n'a publié de revue présentant des bandes dessinées pouvant être lues par des adultes sans donner dans la pornographie, le trouble, etc... » [...] *Underground* aura pour vocation d'être le « banc d'essais » des professionnels et leur permettra ainsi de se « défouler » sans complexes³¹⁷.

Malgré cette présence constante pour faire tourner la boutique et son apparition dans l'ours d'*Undeground Comics*, la direction est assurée par Robert Crombez. Celui-ci se livre à une intense activité éditoriale, publiant un catalogue de ventes, mais surtout deux fanzines : *Futuropolis* (quatre numéros connus, de 1969 à juillet 1970), ronéotypé, et *Comics 130*, qui en prend la suite dans des conditions matérielles plus confortables. Là où Jean Boulet publie essentiellement des listes de vente, Robert Roquemartine s'inscrit dans un courant plus critique et prospectif, avec bibliographie, analyse d'œuvres et publication de récits. *Futuropolis* consacre ses pages à des recensements bibliographiques et critiques ; on y trouve par exemple des bibliographies du *Fantôme* ou de *Rip Kirby* par Henri Veille, une « bibliographie Artima » par Jean-Pierre Dionnet, l'histoire du journal Donald par Claude Beylie³¹⁸, un essai de catalogage des comics par le même Jean-Pierre Dionnet, ainsi que plusieurs articles signés, par exemple, du libraire bruxellois Georges Coune³¹⁹. Cette ambition bibliographique, qui anime nombre de fanzines à l'époque, se retrouve très

³¹⁶ *Underground Comics*, n°0, sd [janvier 1970?].

³¹⁷ Henri Filippini, sans titre, *Underground Comics* n° 0, sd [janvier 1970?], non paginé.

³¹⁸ Critique et historien du cinéma, Claude Beylie (1932-2001) est aussi un collectionneur de bande dessinée, célèbre pour avoir utilisé le premier le terme de « neuvième art » pour parler de la bande dessinée (voir *supra* sur ce point), mais aussi pour s'être fait cambrioler, fin mars 1967, sa collection de *Robinson*, *Hurrah !* et *L'Aventureux*, pour un total de deux millions anciens – un cambriolage qui marque la structuration d'un marché de la collection, serait-ce en négatif...

³¹⁹ Georges Coune, « Les échos Comics », *Futuropolis* n°2, novembre 1969, p. 40.

vraisemblablement remise en cause par l'écho croissant rencontré par *Phénix*, prolongeant ainsi les efforts fournis dans le cadre de *Giff-Wiff*. Le succès des titres généralistes fédérant la bédéphilie naissante, dans des conditions matérielles confortables, crée une concurrence qui pousse les responsables du titre à changer leur fusil d'épaule, à la fois matériellement et dans la définition du titre. D'ailleurs, la concurrence exercée par *Phénix* peut se lire dans le justificatif du n°1 de *Comics 130* : « la rédaction et la réalisation de *Comics 130* est assurée par une équipe fluctuante d'amateurs (et non d'académiciens) de la bande dessinée sous la responsabilité de Futuropolis SARL³²⁰ ». Cette revendication de l'amateurisme constitue l'une des tendances structurantes de l'édition de fanzines, la dénonciation de l'académisme de *Phénix* s'imposant très vite comme l'un des topoï structurant l'espace de la critique – que l'on adhère ou que l'on rejette les postures savantes de la revue.



III. 82. *Futuropolis* n°2, novembre 1969 ; *Comics 130* n°1. sd [début 1970]

Début 1970, *Futuropolis* devient ainsi *Comics 130*, reprenant dans son titre l'adresse de la librairie, à laquelle le fanzine paraît d'autant plus lié que la rédaction est censée être assurée par Roquemartine, quand la direction est le fait de Crombez³²¹... L'éditorial du n°1 de *Comics 130*, non signé (mais probablement écrit par Roquemartine), justifie ainsi le changement de titre :

³²⁰ *Comics 130* n°1, sd [début 1970].

³²¹ C'est en tout cas la répartition que donne l'ours du n°1, publié par « Futuropolis éditeur, 130 rue du Théâtre, Paris » et imprimé « sur les presses du *Creepy fan club* », c'est-à-dire la maison Publicness, première editrice des aventures de *Corto Maltese*.

Futuropolis change de formule... En effet, devant le succès croissant de notre bulletin, nous sommes amenés à l'obligation de le faire imprimer. N'étant pas tout à fait dénués de bon sens, nous en profitons donc pour y inclure des bandes nouvelles et inédites (car d'un caractère un peu trop adulte) et plutôt que de vous faire de pompeux articles sur 'la beauté-désormais-perdue-de-nos-chères-BD-d'antan' nous vous présenterons au fil des numéros (6 de garantis) des épisodes complets, en plusieurs fois si nécessaire de grands classiques. Une foule de fanzines nouveaux-nés et en général bien informés, s'occupant à remplir leurs pages de tous les échos possibles et 'inimaginables' nous négligerons volontairement cet aspect des choses³²².

C'est pourtant d'un véritable virage éditorial qu'il s'agit : à la revue bibliographique ronéotypée succède une publication plus luxueuse, imprimée en offset noir et blanc et vendue 6 F (soit 6,30€ de 2014³²³). Malgré des maladresses de massicotage, le fanzine est nettement mieux fabriqué que son prédécesseur, et propose la republication de plusieurs séries américaines des années 1930, introuvables en librairie : *Terry et les pirates* de Milton Caniff, *Dick Tracy* de Chester Gould et Dashiell Hammett, *Tarzan* de Burne Hogarth ou encore *Mandrake*. La revue propose également quelques articles critiques, en particulier des articles sur la bande dessinée américaine, signés de Jean-Pierre Dionnet qui présente le travail de Frazetta, et Christian et Marc Duveau, qui présentent les séries de super-héros de la nouvelle génération Marvel, *Spider-Man* et le *Silver Surfer*. La revue publie également des récits contemporains, avec par exemple des pages signées Philippe Druillet (n°2), Greg, ou encore Mandryka et Gotlib (n°4).

Par ailleurs, *Comics 130* publie aussi, en guise de hors-série, deux albums qui constituent donc l'embryon du catalogue Futuropolis, avant que l'équipe Cestac-Robial ne parvienne aux commandes. En mai 1970, le premier hors-série est consacré à *Popeye*, d'Elzie Crisler Segar : un ouvrage en noir et blanc, à la couverture souple, de format carré, reprenant sur 46 planches des aventures mettant en scène le matelot. *Popeye* est alors l'une des figures les plus connues de la bande dessinée américaine, connue par les *strips* de Segar, par les dessins animés... *Popeye* a alors déjà fait l'objet de plusieurs publications : en journaux dans *Robinson* (1936) puis *Hop-là !* (1937), mais également en album par la maison Tallandier avant-guerre³²⁴, ainsi qu'en brochures noir et blanc, plus confidentielles,

³²² SN, éditorial, *Comics 130* n°1, sd [début 1970], p. 2.

³²³ À titre de comparaison, Casterman vend alors ses albums d'*Alix* et *Lefranc* sept francs.

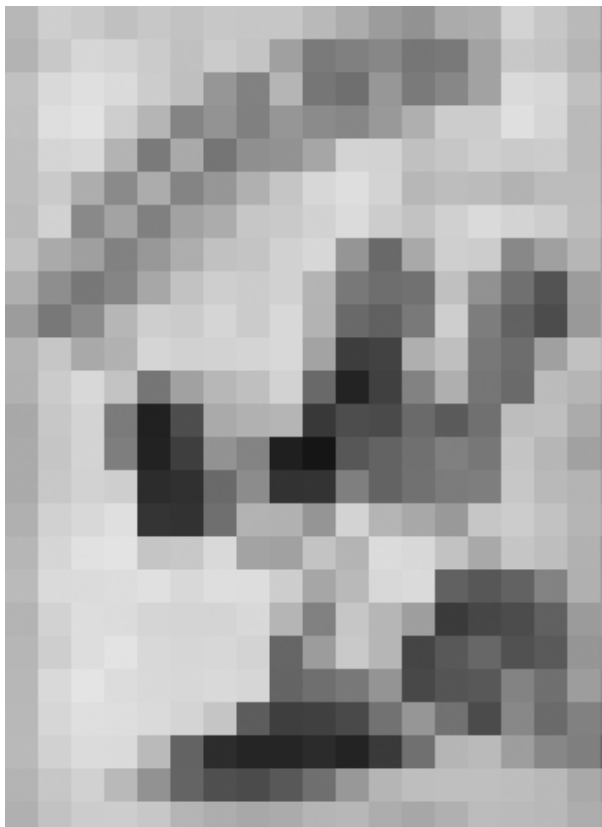
³²⁴ E. C. Segar, *Mathurin, dit Popeye*, Paris, Tallandier, 1935 suivi, chez le même éditeur, de *Mathurin, dit Popeye dans ses nouvelles aventures* (1936), *Mathurin, dit Popeye et le Tsoin-Tsoin* (1937) et enfin *Mathurin, dit Popeye et son papa*. Sur Tallandier, on se rapportera à l'ouvrage de Matthieu Letourneux et Jean-Yves Mollier, *La librairie Tallandier, op. cit.*

confectionnées par le CELEG³²⁵, en format oblong. *Popeye* est aussi publié, en quadrichromie, dans un fascicule éponyme de la SFPI de Jean Chapelle³²⁶.

³²⁵ Elzie Crisler Segar, *Popeye et les sources de jus d'épinard*, Paris, CELEG, 1963, puis *Popeye et les harpies*, 1964, tiré à 300 exemplaires.

³²⁶ *Cap'tain présente Popeye*, Paris, SFPI, mai 1964 – décembre 1984, 256 numéros au total. *Popeye* y côtoie d'autres séries, telles que *Félix le Chat*, *Dennis la Malice...* *Charlie mensuel*, lancé en février 1969, publiera aussi *Popeye*, mais plus tardivement (à partir de 1973 seulement).

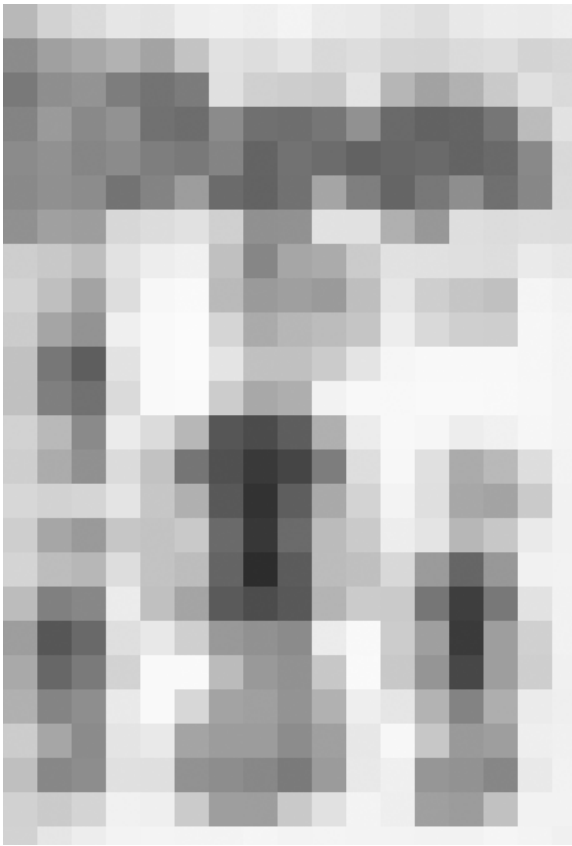
Publier *Popeye* : des choix éditoriaux radicalement différents



III. 83 Elzie Crisler Segar, *Mathurin dit Popeye*. Paris, Tallandier, 1935



III. 84 Elzie Crisler Segar, *Popeye et les sources de jus d'épinard*. Paris, CELEG, 1963



III. 85 *Cap'tain présente Popeye n°1, mai 1964*



III. 86 Elzie Crisler Segar. *Popeye n°1, la Vallée noire. Paris, Futuropolis, 1970*

La publication en 1970 par Futuropolis des aventures du marin mangeur d'épinards s'inscrit plutôt dans la filiation du Celeg. Il s'agit en effet d'une publication à tirage limité

(500 exemplaires à en croire l'achevé d'imprimer), en noir et blanc, sous forme d'un fascicule carré broché, s'adressant donc visiblement à un public de collectionneurs ; il n'est d'ailleurs pas certain que cet ouvrage ait été commercialisé à proprement parler : sans doute était-il proposé directement aux bons clients de la librairie. L'année suivante, en 1971, la librairie Futuropolis publie un autre supplément, cette fois-ci numéroté *Comics Spécial n°1*, consacré au Concombre masqué, le héros légumineux créé par Nikita Mandryka en 1965 dans *Vaillant le journal de Pif*³²⁷, et passé entre-temps (en janvier 1971) dans les pages de *Pilote*, mais encore inédit en librairie. L'ouvrage consacré par la librairie Futuropolis, signé Kalkus³²⁸, reprend le format des fascicules à l'italienne connus sous le nom de « récits complets », avec ses dimensions (22,5 x 28,5 cm), sa pagination (32 pages), sa couverture en couleurs, son brochage... La qualité est limitée, mais la réédition du matériel précédemment paru dans *Vaillant* s'accompagne d'une préface, en quatrième plat, signée de Jean-Pierre Dionnet, et resituant *Le Concombre masqué* dans la tradition de l'humour nonsensique, dans la lignée des Marx Brothers, Boris Vian, *Little Nemo*, *Krazy Kat* et... *Popeye*³²⁹.



III. 87 Kalkus (Nikita Mandryka), *Les Aventures potagères du concombre masqué*, Paris, Futuropolis, « Comics 130 Spécial » n°1, 1971

Ces publications demeurent isolées. Cependant, entre l'édition régulière du fanzine et ces publications plus exceptionnelles que sont *Popeye* et *Le Concombre masqué*, on peut

³²⁷ *Les Aventures potagères du concombre masqué*, signées Kalkus, entament leur publication dans les pages du journal dans le n°1038 du 4 avril 1965, qui marque le passage de *Vaillant* à *Vaillant le journal de Pif*. Voir sur ce point l'ouvrage fondamental de Richard Médioni, *"Jean-Pierre", "Les Petits bonhommes", "Le Jeune camarade", "Le Jeune patriote", "Mon camarade", "Vaillant", "Pif gadget" : l'histoire complète : 1901-1994 : les journaux pour enfants de la mouvance communiste et leurs BD exceptionnelles*. Pargny-la-Dhuis, Vaillant-Collector, 2012, p. 264.

³²⁸ Nikita Mandryka, né en 1940, ne signe Mandryka qu'à partir de 1969, après quelques récits signés Nick dans les pages de *Vaillant*, puis Kalkus.

³²⁹ Cette filiation est d'ailleurs explicitement revendiquée par l'auteur, qui dessine la bibliothèque de son justicier légumineux, dans la planche 22. On y découvre pêle-mêle *Popeye*, *Krazy Kat*, Harpo Marx, Lewis Carroll et le Copyright, de Jean-Claude Forest.

déceler un véritable engagement de libraire, nourri d'un intérêt simultané pour l'« âge d'or » américain et la création contemporaine. L'examen des catalogues permet d'approfondir cette première approche ; si la double orientation patrimoine américain / création française se trouve confirmée, on peut également y observer une ouverture internationale forte.

2. *La librairie Futuropolis, entre transmission et essaimage*

En 1972, l'entreprise Futuropolis est rachetée par quatre associés : Florence Cestac, Jean-Claude de Repper, Denis Ozanne et Étienne Robial. Ils assurent la tenue de la librairie d'abord en compagnie de Robert Roquemartine, qui assure la transition, puis à quatre, et enfin à trois après le départ de Jean-Claude de Repper, en janvier 1975, parti se consacrer au commerce de livres de science-fiction. En parallèle à cette activité de libraire, les trois associés (de Repper se cantonnant à la science-fiction) se dirigent très vite, eux aussi, vers l'édition. Dépassant le stade du fanzinat, ils donnent à leur démarche éditoriale une portée plus forte³³⁰. Nouveaux venus dans l'univers de la bande dessinée, les repreneurs rencontrent un succès foudroyant, qui leur permet d'envisager la publication d'ouvrages à fonds perdus. Nous examinerons d'abord ce succès de librairie, avant de nous pencher sur le fonds des magasins.

Parmi les quatre repreneurs de la librairie, si nos connaissances sont des plus minces concernant Jean-Claude de Repper, nous disposons de davantage de renseignements sur les trois autres : Florence Cestac, Denis Ozanne et Étienne Robial. Née deux jours après l'adoption de la loi sur les publications destinées à la jeunesse, le 18 juillet 1949, en Normandie, Florence Cestac se présente elle-même, ainsi que son compagnon Étienne Robial, comme de jeunes « graphistes et illustrateurs pigistes » « frais sortis de la soixante-huiterie et de leur province natale³³¹ ». Florence Cestac, après un an aux Beaux-Arts de Rouen, entre aux Arts décoratifs de Paris³³². Étienne Robial, pour sa part, né le 20 novembre 1945 à Canteleu, dans la banlieue de Rouen, entre aux Beaux-Arts de Rouen en 1962, où il fait la connaissance de Florence Cestac, avant de poursuivre ses études à l'École des Arts et métiers de Vevey, en Suisse, puis à Paris. C'est à Paris qu'il commence

³³⁰ Nous traitons cependant ces deux aspects séparément, et nous renvoyons donc le lecteur aux développements que nous consacrons à la maison d'édition, *infra*, chapitre X.

³³¹ Florence Cestac, *La véritable histoire de Futuropolis*, Paris, 2007, p. 4.

³³² Entretien avec Florence Cestac du 5 mai 2009.

à travailler comme graphiste, multipliant les travaux, notamment pour Daniel Filipacchi³³³ et mettant en page, en mai 1968, *L'Enragé*³³⁴. Militant à la Ligue communiste révolutionnaire, il fait quelques jours de prison après mai 1968 pour avoir décroché des drapeaux tricolores au Cap-Ferret³³⁵ ; ce qui, surtout, lui vaut d'effectuer son service militaire en Allemagne, en bataillon disciplinaire, soit 16 mois sans permission à Berlin. L'inactivité forcée à laquelle le contraint le service militaire lui permet cependant de continuer ses travaux pour Filipacchi.

Après le service militaire, installé à Paris, Étienne Robial reprend pleinement ses activités de graphiste. Le couple fréquente assidument les marchés aux puces, et y retrouve un vieil ami, Denis Ozanne. Unis par la passion de la « chine », les trois amis chassent ensemble les bonnes affaires, avant de déballer leurs trouvailles au marché aux Puces de Montreuil³³⁶. Né le 26 août 1947 à Rouen et ami d'enfance d'Étienne Robial qu'il côtoie depuis les bancs de l'école communale, Denis Ozanne entreprend la scolarité d'un élève brillant : après le lycée Corneille et ses classes préparatoires, il réussit le concours d'entrée de Supélec, dont il sort en 1971, avant de parachever sa formation à l'université Paris-Dauphine. Arrivant à Paris en septembre 1968, il retrouve Étienne Robial, installé avec Florence Cestac, au milieu d'une bande de Rouennais.

C'est à nouveau par le marché aux Puces que les trois amis rencontrent Jean-Claude de Repper, ce passeur méconnu qui les introduit auprès de Robert Roquemartine. Florence Cestac, dans ses mémoires, présente le personnage de Jean-Claude de Repper comme un « érudit en science-fiction et fantastique³³⁷ », porté sur la bouteille et le spiritisme, avec qui la collaboration s'avère vite difficile. Installé sur le marché Paul-Bert, au sein des Puces de Saint-Ouen, « il vendait des livres plutôt science-fiction, française surtout, OPTA, Club du Livre d'anticipation, les fanzines de science-fiction, et un peu de bande dessinée, parce qu'à l'époque pour les gens c'était assez proche³³⁸ ».

Cette pratique commune de la vente de fascicules de science-fiction et de bande dessinée crée le lien entre Jean-Claude de Repper, bouquiniste désargenté, et Robert Crombez, le libraire qui souhaite revendre son fonds. Nous ignorons cependant les raisons qui poussent Robert Crombez à se séparer de sa librairie. Denis Ozanne insiste simplement

³³³ Entretien avec Étienne Robial du 22 février 2013.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Entretien avec Étienne Robial du 11 mars 2013.

³³⁶ Entretien avec Denis Ozanne du 15 mars 2013.

³³⁷ Florence Cestac, *La véritable histoire de Futuropolis*, *op. cit.*, p. 6.

³³⁸ Entretien avec Denis Ozanne du 15 mars 2013.

sur l'aubaine que représente cette opportunité : « C'était une somme pas très importante. Il y avait déjà un fichier, des clients, on a commencé, le premier jour on vendait déjà³³⁹ ».

En juin 1972, les quatre nouveaux associés arrivent dans la librairie, d'abord épaulés par Robert Crombez, puis volant rapidement en solo³⁴⁰. En charge des rayons science-fiction et fantastique, Jean-Claude de Repper quitte en janvier 1975 l'actionnariat de Futuropolis, pour reprendre à son compte la deuxième adresse ouverte par Futuropolis début 1974, 12 rue Grégoire de Tours, dans le 6^e arrondissement. Celle-ci couvre d'abord l'ensemble de l'éventail offert par Futuropolis : bande dessinée et science-fiction. Puis Jean-Claude de Repper rachète la librairie début 1975, et quitte l'équipée pour se consacrer exclusivement à la vente de science-fiction, de roman populaire, de roman policier, fantastique, d'occultisme, de cinéma fantastique, rebaptisant au passage son magasin Azathoth, en hommage à Lovecraft³⁴¹. La librairie Futuropolis possède donc pendant quelques mois deux adresses, et même, très brièvement, trois. Futuropolis se lance en effet dans l'aventure d'un magasin collectif, Crise, installé rue Dauphine, regroupant marchands d'affiches, importateurs de disques et marchands de vêtements autour de la culture américaine³⁴².

Au moment même où ils reprennent la librairie, les jeunes associés connaissent peu de choses à la bande dessinée. Comme l'exprime Florence Cestac :

À part ce qu'on avait lus, petits, comme ça, on n'était pas du tout focalisés sur la bande dessinée. Et on a rencontré Robert Roquemartine, qui était un passionné, qui nous a un peu transmis sa passion pour la bande dessinée et effectivement on s'est dit « tiens, c'est formidable ». On découvrait un univers, on ne connaissait pas du tout³⁴³.

L'arrivée dans la librairie correspond donc à une phase d'apprentissage accéléré de l'histoire de la bande dessinée. Si les trois principaux associés (Florence Cestac, Denis Ozanne et Étienne Robial) sont imprégnés d'une culture de la collection et de la chine, ils ne sont en rien des bédéphiles acharnés³⁴⁴. Ces lacunes bédéphiliques sont rapidement

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Robert Crombez-Roquemartine ne disparaît pas pour autant de l'horizon de Futuropolis. Conseiller officieux pour la collection « Copyright » republiant les séries américaines de « l'Âge d'or qu'il connaît sur le bout des ongles, il en assure par ailleurs l'essentiel du lettrage.

³⁴¹ Nous ne disposons pas de renseignements supplémentaires sur cette librairie, avec laquelle la trajectoire de Jean-Claude de Repper diverge définitivement de la bande dessinée. Une publicité parue dans *Le Nouvel Observateur* le 16 mai 1977, p. 101, présente la librairie « Azathoth et Co », située alors au 107 rue Saint-Dominique, dans le 7^e arrondissement, comme spécialisée en « psychanalyse, féminisme, sexologie, psychiatrie ancienne et moderne, médecine et occultisme ». Azathoth est l'une des divinités extérieures du Mythe de Cthulhu.

³⁴² Entretien avec Étienne Robial du 22 février 2013.

³⁴³ Entretien avec Florence Cestac du 5 mai 2009.

³⁴⁴ Comme le résume Denis Ozanne : « On était tous un peu collectionneurs. Moi pas tellement collectionneur de bande dessinée, plutôt de livres de sf. Étienne était un peu collectionneur de bande dessinée, mais pas acharné ». Entretien du 15 mars 2011.

compensées par une connaissance des circuits de la brocante et un sens des affaires certain, par la sûreté de l'œil d'Étienne Robial, jeune graphiste primé, et par l'apprentissage en accéléré que Robert Roquemartine fournit à ses ouailles, sur le tas. Les nouveaux libraires s'emploient d'abord à redéfinir l'identité visuelle de la librairie ; graphiste de formation, Étienne Robial s'emploie à redessiner le logo de la librairie – logo qui deviendra celui de la maison d'édition, inchangé jusqu'en 1994. On peut voir dans la redéfinition de cette identité graphique une des illustrations de l'écart que produisent les jeunes libraires par rapport à Futuropolis première manière :



III. 88 Les papiers à lettres de Futuropolis (époque Crombez) et de Futuropolis (époque Cestac-Ozanne-Robial).

Paradoxalement, alors que Robert Crombez avait choisi le nom de Futuropolis, il n'avait pas pris chez Pellos d'élément graphique pour affirmer l'identité de sa librairie. Étienne Robial, pour sa part, se réapproprie la fusée de Pellos³⁴⁵. Formés par Robert Roquemartine, les nouveaux associés achètent lots de collections et albums anciens qu'ils revendent à la librairie. Les lots achetés en Belgique, à la braderie de Lille ou aux Puces

³⁴⁵ Peut-être faut-il y voir aussi un clin d'œil à la fusée qui anime la collection « Fleuve noir anticipation », due à Brantonne, et qui marque le dos des ouvrages.

sont revendus à prix d'or dans la librairie de la rue du Théâtre. Étienne Robial fournit l'exemple d'un lot de 234 numéros de *Hurrah !*, acheté 5 000 F :

Sur chaque numéro, on met un prix : 50, 80 ou 100F pièce. Multipliez par 234 et voyez ce que ça donne. On se dit que tout ne se vendra pas et tout se vend. Très vite, très bien. En fait, nous ne vendons pas assez cher. Tout le marché existe mais de façon parallèle, non organisé³⁴⁶.

Ce travail de recherche des raretés, revendus à bon prix aux collectionneurs, s'opère aussi bien sur le plan de la publication d'avant-guerre que de récits plus récents. Si les journaux d'avant-guerre semblent constituer le cœur du fonds de commerce, les albums belges d'avant et d'après-guerre sont également recherchés (albums noir et blanc de Tintin, albums de Paul Cuvelier...). Le cas le plus original est cependant vraisemblablement constitué par une forme s'apparentant à une édition pirate de *La Ballade de la Mer salée* :

À la braderie de Lille, on achète des centaines de *Pif-Gadget* et on découpe les pages de Hugo Pratt pour les revendre en albums : on découpe les pages de "La Ballade de la mer salée", on les glisse dans des sacs plastiques, on écrit dessus "20 F", et on vend ça par grosses piles dans la librairie³⁴⁷.

Écumant les marchés aux puces³⁴⁸, les brocantes, les librairies belges, les jeunes libraires, formés sur le tas, contribuent à la formalisation d'un marché en pleine explosion.

3. *Catalogues de librairie et composition du fonds*

Malgré la mauvaise conservation de ces catalogues, peu prisés des collectionneurs mais également rarement collectés par la Bibliothèque nationale de France dans son fonds Q10, nous avons pu consulter quelques-uns de ces catalogues grâce à la très aimable collaboration de collectionneurs³⁴⁹.

Les premiers catalogues que nous avons pu consulter sont malheureusement non datés, mais datent au minimum de 1972 : le premier d'entre eux, le quatrième catalogue de la librairie, contient en effet le premier numéro de *L'Écho des savanes*, qui sort en mai 1972. Le numéro 1 du magazine, annoncé comme trimestriel, est en effet vendu en librairie et non en kiosques. Le catalogue propose ensemble bande dessinée et science-fiction, bien que sa couverture promette « bandes dessinées – science-fiction – fantastique – populaires

³⁴⁶ Entretien avec Étienne Robial du 11 avril 1994, cité dans Claire Baudéan, *Futuropolis. Éditeur paradoxal, paradoxe éditorial*, DESS édition, sous la direction de Paul Fournel, Paris III, 1994, p. 10. Cet hebdomadaire des Editions Mondiales a connu en tout 334 numéros de juin 1935 à avril 1942, et l'on peut supposer qu'Étienne Robial ou Claire Baudéan a interverti les deux chiffres – ce qui ne change, au fond, pas grand-chose à ce que nous dit cette anecdote du fonctionnement de la librairie.

³⁴⁷ Entretien avec Étienne Robial du 22 février 2013. Denis Ozanne n'a cependant, de son côté, aucun souvenir de cette fabrication « sauvage » de l'ouvrage.

³⁴⁸ Denis Ozanne, notamment, continue alors à écumer les marchés de la place d'Aligre, dans le XII^e arrondissement, de Bicêtre ou de Montreuil.

³⁴⁹ Nous tenons ici à remercier en particulier Philippe Morin pour son aide précieuse. Il faut également préciser que ces catalogues étant éparés, il nous est délicat de trancher sur la représentativité de ces spécimens.

– policiers anciens ». Le lectorat y est découpé par centres d'intérêt, voire par degré d'implication dans la bédéphilie naissante, ou par génération de collectionneurs. L'offre de la librairie est répartie entre les journaux anciens pour commencer (de *L'As* à *Tarzan*, sans oublier les journaux récents, *Vaillant*, *Tintin*, *Spirou*, *Pilote*, mentionnés en vrac), puis des reliures ; viennent ensuite les albums récents ou les rééditions, les albums d'avant-guerre, puis les Dupuis et les Lombard. Enfin, les fascicules de Nick Carter, Buffalo Bill, Rouletabille etc. ferment la marche. Le catalogue n°5, de début 1973, accorde une place assez large aux collections de science-fiction. On y remarque la place prépondérante de collections telles que le « Club du Livre d'Anticipation » lancé par les éditions Opta - collection mythique pour les amateurs français de science-fiction américaine, dans laquelle sont publiés à partir de 1965 des auteurs tels que Alfred Van Vogt, Robert Heinlein, Poul Anderson, Philip K. Dick – ou encore une autre grande collection mythique de science-fiction, « Ailleurs et demain », dirigée par Gérard Klein chez Robert Laffont.

La librairie propose également dans ses catalogues un spectre important de journaux, fanzines, revues d'études... La distinction n'est d'ailleurs pas opérée au sein du catalogue entre revues et fanzines. Sont ainsi présentées ensemble des revues issues de librairies, comme *Curiosity Magazine* de Michel Deligne, *Comics 130* issu de l'ancienne équipe Futuropolis, et les versions françaises des magazines de *comics* de Warren : *Creepy*, *Eerie*, *Vampirella*, publiés en français à partir de 1969 par Publicness, ou encore *Linus* et sa déclinaison française, *Charlie*, et des revues anglaises (*Nasty Tales*) ou américaines (*Cartoonist Profiles*, *Promethean Enterprises*) : sont donc vendus pêle-mêle journaux de création, magazines faniques et revues d'étude. De fait, la plupart de ces revues d'études proposent de redécouvrir des auteurs oubliés, et la distinction entre les deux n'a guère de sens pour les libraires et leurs clients. L'essentiel n'est pas de distinguer entre les équipes professionnelles, les visées commerciales, et des formes d'amateurisme parfois très sophistiquées : ces revues proposent la bande dessinée d'hier et de demain, dans un paysage culturel de la bande dessinée marqué par la tension entre le manque et l'ébullition créatrice.

Une place importante est aussi dévolue aux albums. Les livres vendus sont cependant, dans leur majorité, des rééditions d'ouvrages anciens : rééditions de la SERG (*Prince Valiant*, *Flash Gordon*, *Drago...*), de Ran Tan Plan (*Félix*, *Jungle Jim*, *Brick Bradford...*), ou encore Pierre Horay, qui commercialise dès 1969 un recueil des premières années de *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay (avec traduction de Pierre Couperie et Claude Moliterni). Les titres récents sont, pour leur part, très clairement orientés « vers les

adultes » avec, pour l'essentiel, le catalogue des éditions du Square (sont d'ailleurs vendus l'ensemble des titres de la collection « Bête et méchante », y compris lorsqu'il ne s'agit pas de bande dessinée à proprement parler, comme par exemple *Les Jeux de con du Professeur Choron* ou les chroniques dessinées de Pierre Fournier, *La Vie des gens*), les éditions du Terrain Vague (*Lone Sloane* de Druillet, *Scarlett Dream* de Gigi et Moliterni, *Valentina* de Crepax... sans oublier trois versions différentes de *Barbarella* : l'édition originale de 1964, sa réédition brochée et retouchée de 1968, et une version « anglaise³⁵⁰ »). On trouve également quelques titres publiés par Nova Press (le *Fritz le chat* et *Head Comix* de Robert Crumb). Enfin, on trouve une petite sélection de titres du catalogue Dargaud. Tout en étant en compte chez les grands éditeurs, la librairie Futuropolis sélectionne attentivement ses titres, comme on peut l'observer sur son catalogue, où seuls apparaissent Druillet (*Lone Sloane*³⁵¹ et *Delirius*, sur un scénario de Jacques Lob, qui n'est pas mentionné), Fred (*Philémon et le piano sauvage*), et Giraud et Charlier, pour le dernier *Blueberry, Chihuahua Pearl*.

Au fil des années, les catalogues que nous avons pu consulter indiquent de moins en moins de titres. Aux fascicules ronéotypés, format A4, imprimés en recto et agrafés dans un coin, succèdent des objets bien fabriqués, généralement présentés sous la forme de livrets A5 imprimés en recto et verso, parfois illustrés, bénéficiant dans tous les cas d'une attention minimale à la maquette, à partir de novembre 1973 au plus tard³⁵². En mai 1974, le n°10 bénéficie d'une impression de qualité ; abondamment illustré, ce catalogue compte en tout 28 pages, au format A5, reliées par deux agrafes. Matériellement, les catalogues suivants sont d'une facture plus modeste, puisqu'ils comptent entre quatre et six pages : il s'agit alors d'une ou deux feuilles A4 simplement pliées en deux. La qualité de reproduction des images y reste globalement de bonne facture. Ces catalogues n'indiquent plus l'ensemble des titres disponibles, comme le faisait le catalogue de mai 1974, mais uniquement les nouveautés. Les catalogues qui nous sont parvenus couvrent une période s'étendant jusque mai 1976. Il faut y ajouter les catalogues de la librairie Shadow, de décembre 1977, de l'hiver 1978 et de février 1979.

³⁵⁰ Il est probable que les jeunes libraires qualifient de version anglaise l'édition américaine par Grove Press, sortie en 1968 avec une photo de Jane Fonda en couverture – la version publiée par la revue littéraire *Evergreen Review* (une revue de Grove Press) en 1965 doit alors être difficilement trouvable.

³⁵¹ Dargaud sort en effet en 1972 un nouvel album, intitulé *Les Six voyages de Lone Sloane*. Malgré le prestige bien moindre de l'éditeur d'Astérix en regard de Losfeld, c'est cet ouvrage que Druillet revendique, avec ses mises en page très spectaculaires, éclatant l'espace de la planche et de la double page.

³⁵² *The Futurow*, catalogue Futuropolis n°8, novembre 1973 (16 pages).

La période ainsi définie reste réduite, mais permet d'envisager, sinon l'ensemble du fonds disponible dans une librairie telle que Futuropolis dans une dimension diachronique, l'arrivage de nouveautés. L'étude du catalogue des librairies Futuropolis et Shadow permet d'une part d'analyser la continuité entre les deux enseignes, mais aussi les titres proposés en rayons par ces librairies, enfin d'envisager l'articulation entre les titres proposés à la vente et le programme éditorial de la maison d'édition. Le changement de logique dans la structuration du catalogue après mai 1974 nous semble témoigner d'une rupture décisive : celle de la sortie de l'ère de la rareté. Jusqu'en mai 1974, les catalogues de la librairie comprennent l'ensemble des titres disponibles dans la librairie, ou l'essentiel. Dans les catalogues suivants, ne sont plus présents que les nouveautés : le fonds devient trop imposant, et les rotations trop rapides pour permettre à un catalogue d'être fiable sur ce point. Ce basculement dans la logique sous-jacente au catalogue témoigne à la fois du succès croissant de la librairie ancienne de bande dessinée mais, surtout, nous semble-t-il, annonce la redéfinition de Futuropolis autour d'une activité éditoriale alors seulement en germe.

On trouve un autre témoignage de l'éclectisme du catalogue de la librairie dans la photographie ci-dessous, issue des archives personnelles d'Étienne Robial. Datée de début 1974, elle permet de restituer le fonds de vente ainsi que les dispositifs. La photo est prise à l'intérieur de la boutique – on distingue, en arrière-plan à gauche, la porte ouvrant vers l'arrière-boutique et les collections de journaux anciens. Ce sont donc les albums qui sont vendus ici : albums neufs bien visibles en *facing*, albums anciens rangés dans les étagères. Parmi ceux-ci, ceux dont on peut décerner le titre sont des albums publiés par le Lombard : *La Grande Menace* de Jacques Martin³⁵³, *Jari dans la tourmente*³⁵⁴, et un titre de la série *Les Exploits de Michel Vaillant*³⁵⁵. On peut également repérer, juste au-dessus de la tête d'Étienne Robial (ici en salopette) un album Hachette d'avant-guerre, *Le Grand Méchant Loup et le petit chaperon rouge*³⁵⁶.

³⁵³ Jacques Martin, *La Grande Menace*, Bruxelles, Ed. du Lombard, « collection du Lombard », 1954.

³⁵⁴ Raymond Reding, *Jari dans la tourmente*, Bruxelles, Ed. du Lombard, « collection du Lombard », 1961.

³⁵⁵ Jean Graton, *Route de nuit*, Bruxelles, Ed. du Lombard, « collection du Lombard », 1962.

³⁵⁶ Walt Disney, *Le Grand Méchant Loup et le petit chaperon rouge*, Paris, Hachette, « Silly Symphonies », 1935.



III. 89 La librairie Futuropolis début 1974. Source : archives Futuropolis / Étienne Robial

Le dépouillement du catalogue permet de décompter de manière certaine 130 albums de bande dessinée proposés à la vente et publiés en français en mai 1974 – auxquels il faudrait logiquement ajouter la présence de six titres apparemment publiés en français mais imprimés en République populaire de Chine³⁵⁷. Le catalogue propose aussi toute une série de revues, fanzines, fascicules et ouvrages d'études sur la bande dessinée. On y retrouve ainsi, au fil des pages, 27 numéros de la revue d'étude *Phénix* (qui publie alors son n°37), 6 numéros de *Comics 130*, 13 numéros de la revue belge *Ran Tan Plan*, animée par André Leborgne, ou 7 numéros d'une autre revue belge, *Curiosity*, liée à la librairie belge Curiosity House, tenue par Michel Deligne. On trouve également dans le fonds de la librairie les quelques ouvrages d'étude sur la bande dessinée disponibles, ou des ouvrages

³⁵⁷ Selon Étienne Robial, il s'agit là de fascicules bon marché qu'aurait procurés l'ambassade de République populaire de Chine à Paris aux associés et revendus avec une marge conséquente. Nous n'avons cependant pas retrouvé la trace de ce qui peut constituer parmi les premiers *lianhuanhua* introduits en France.

parallèles à la bande dessinée : *Tac au Tac*³⁵⁸, par exemple, qui reprend les émissions animées par Jean Frapat, une étude sur Edgar P. Jacobs³⁵⁹, ou encore, parmi d'autres, deux ouvrages de la collection « Graffiti » publiée par Albin Michel³⁶⁰. Revues et fanzines sont aussi abondamment représentés, mais uniquement dans la mouvance de la bande dessinée « adulte » : *Pilote et Pilote annuel*, *Actuel* n°28, 33-34 et 40-41, *One Shot* n°1, *L'Echo des savanes* n° 6 et 7, *Mormoil* n°1, *Charlie*, *Falatoff* n° 7...

On remarque enfin la présence dans ce fonds d'éditeur la présence de plusieurs titres de fascicules de « petits formats », puisque la librairie propose les 34 premiers numéros de *Jungla*, publié par Elvifrance. Si la présence de ces fascicules en librairie ne manque pas de surprendre, on s'aperçoit qu'ils sont signalés au catalogue parallèlement à deux ouvrages d'étude écrits par Jacques Sadoul sur l'érotisme, l'un édité par Jean-Jacques Pauvert³⁶¹, et l'autre par Elvifrance³⁶².

Si le spectre des publications proposées est large d'un point de vue générique, le créneau retenu semble bien être celui de la bande dessinée dite « adulte ». Parmi les titres spécifiquement « enfantins », on peut en effet relever uniquement les neuf titres de la série *Blake et Mortimer*, auquel on pourrait éventuellement ajouter le volume des archives Hergé, que son luxe et son prix (90 F – soit 68 € de 2014) cantonnent cependant à un lectorat adulte. En-dehors de ces titres et de rééditions patrimoniales, on ne trouve aucune trace de séries enfantines « franco-belges » liées au *Journal de Spirou* ou à *Tintin*. Avec ses albums tirés du catalogue Dargaud (*Blueberry*, *Valérian*, *Philémon*, *Cellulite*, *Rubrique-à-brac*...), de la série « Bête et méchante » (avec des titres signés Cabu, Copi, Gébé, Pichard, Reiser ou Willem) ou publiés par Losfeld (*Barbarella*, *Lone Sloane*, *Scarlett Dream*), c'est bien un lectorat masculin et « adulte » qui est visé – dans la mesure où ce lectorat adulte commence en fait à l'adolescence. Au sein du catalogue Dargaud, *Astérix* n'est par exemple absolument pas proposé.

Étienne Robial rapporte qu'une affiche apposée sur la vitrine annonçait la couleur : « Astérix, Lucky Luke et les autres sont en vente au tabac du coin de la rue³⁶³ » ; cette affiche aurait d'ailleurs provoqué quelque gêne lors de l'inauguration de l'exposition

³⁵⁸ Jean Frapat (éd.), *Tac au tac*, Paris, Balland, 1973.

³⁵⁹ SN [collectif], *E.P. Jacobs, 30 ans de bandes dessinées*, Paris, A. Littaye, 1973.

³⁶⁰ Numa Sadoul, *Gotlib*, Paris, Albin Michel, « Graffiti », 1974 ; Marjorie Alessandrini *Crumb*, Paris, Albin Michel, « Graffiti », 1974.

³⁶¹ Jacques Sadoul, *L'Enfer des bulles*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

³⁶² Jacques Sadoul, *Les Filles de papier*, Paris, Elvifrance, 1971. Cet ouvrage a par ailleurs inauguré, en mai 1972, la longue série des interdictions de vente aux mineurs prononcées par le ministère de l'Intérieur à l'endroit des publications Elvifrance.

³⁶³ Étienne Robial, entretien du 4 mars 2013.

Calvo, où Uderzo, formé par Calvo, vient rendre hommage au travail de son maître et admirer ses planches originales. Si la présence d'Albert Uderzo est bien attestée sur les lieux de l'exposition, il nous est permis de douter de la réalité de cette affiche au-delà, peut-être, d'un canular temporaire. En dépit des dénégations d'Étienne Robial, qui proclame son refus de la « belgerie », il nous semble qu'une telle attitude procède largement de la reconstruction rétrospective. D'une part, les albums anciens abondent dans la librairie. Et, comme le rappelle Denis Ozanne, en 1972, les premiers albums de *Lucky Luke* constituent déjà des raretés. Ces albums anciens sont abondants dans les premiers catalogues, où peuvent être mentionnés des ouvrages présents en quantités très limitées : dans le catalogue n°6, datant de 1973, on retrouve ainsi nombre d'albums Dupuis / Lombard. Alors qu'un album Dupuis broché est vendu neuf au prix de 6,75 F cette année-là, certains albums de la série *Jerry Spring* atteignent 40 F³⁶⁴ (*Lune d'argent* et *Les Trois Barbus de Sonoyata*), le deuxième volume de *Valhardi* atteint les 70 F (60 €), tandis qu'au Lombard, *Corentin chez les peaux-rouges*, paru en 1956, est vendu 120 F (soit 103 €, alors même que ce troisième tome n'est généralement pas l'album le plus coté de la série). D'autre part, on observe sur la photo ci-dessus (ill. 13) la présence de plusieurs albums neufs relevant de cette « belgerie », dont le dernier titre paru de *Gaston*³⁶⁵ et le dernier *Spirou*³⁶⁶.

En-dehors de ces publications Dupuis, le catalogue Dargaud est nettement prédominant, avec l'*Adieu Brindavoine* publié par Dargaud en janvier 1974 (et bientôt soldé par l'éditeur³⁶⁷), *Les Mange-Bitumes* de Jacques Lob et José Bielsa, *Wolff et la reine des loups*³⁶⁸, *Les Aventures potagères du Concombre masqué*³⁶⁹ ou encore *Clopinettes*³⁷⁰. On remarque également la présence d'un titre issu du catalogue d'une petite maison belge, *Luc Bradefér* dans sa version Rossel de 1974³⁷¹.

L'autre observation frappante que l'on tire de l'observation de ce catalogue de la librairie est l'importante ouverture internationale des titres proposés. Huit pages et demi

³⁶⁴ Soit 34 € de 2014, contre moins de 6 € pour les albums neufs.

³⁶⁵ André Franquin, *En direct de la gaffe*, Marcinelle, Dupuis, 1974.

³⁶⁶ Greg, André Franquin, Jean Roba, *Tembo Tabou*, Marcinelle, Dupuis, 1974. Il est vrai cependant que Franquin occupe un statut à part dans les productions « grand public » de Dupuis.

³⁶⁷ Catalogue des nouveautés Futuropolis, janvier 1976, p. 4.

³⁶⁸ Sadko, Esteban Maroto, *Wolff et la reine des loups*, Paris, Dargaud, « Histoires fantastiques », 1973.

³⁶⁹ Nikita Mandryka, *Les Aventures potagères du Concombre masqué*, Paris, Dargaud, 1973. Il s'agit là du premier volume commercialisé à destination du grand public, l'édition par *Comics 130* (signée Kalkus) n'ayant été diffusée qu'à quelques centaines d'exemplaires.

³⁷⁰ Nikita Mandryka, Gotlib, *Clopinettes*, Paris, Dargaud, 1974

³⁷¹ Paul Norris, *Safari interplanétaire*, Bruxelles, Rossel, 1974. La Serg republie aussi la série, sous son titre original *Brick Bradford*, dans leurs versions de William Ritt et Clarence Gray, à partir de 1975. Paul Norris prend la suite du dessinateur Clarence Gray à partir de 1952.

sont ainsi consacrées aux publications étrangères – soit autant que pour les publications françaises et belges, si l’on inclut la double page consacrée à la réédition du *Patamousse* de Calvo³⁷². Les publications américaines occupent la première place avec quatre pleines pages, suivies des publications italiennes (deux pages), puis de l’Espagne (une page), de la Hollande, de l’Allemagne, de l’Angleterre... Cette répartition, qui paraît dans l’ensemble refléter la structure de la bande dessinée étrangère telle qu’elle peut alors être connue en France (méconnaissance de la bande dessinée asiatique, tropisme américain et lien fort avec l’Italie), doit cependant être nuancée par l’examen des publications proposées.

Une partie importante des titres publiés à l’étranger et proposés par la librairie Futuropolis consiste en effet en rééditions de « classiques » américains. Les titres italiens contiennent entre autres les publications de la collection « Club “Anni Trenta” », une « très belle série de rééditions des principales bandes de l’âge d’or³⁷³ » : *Le Fantôme* (L’Uomo Mascherato), *Brick Bradford* (quatre volumes de planches dominicales, et dix de strips quotidiens), cinq titres de *Jim la Jungle*, dix-neuf de *Cino e Franco*, en français *Raoul et Gaston* (huit volumes de planches dominicales, neuf de strips et deux volumes reliés et cartonnés)³⁷⁴, mais également des titres d’*Agent secret X9*, *Brick Bradford*... Ainsi, *Mandrake* est proposé dans des éditions espagnoles et américaines, *Brick Bradford* dans des éditions italiennes et américaines, le *Fantôme* dans des éditions espagnoles, italiennes et américaines, et *Flash Gordon* dans des éditions américaines et espagnoles, auxquelles il faut ajouter les trois volumes proposés, en France, par la SERG. Les publications proposées sont donc très nombreuses, mais proposent bien souvent des titres qui se recoupent ou des séries éclatées entre plusieurs publications³⁷⁵.

Si la part belle est faite aux rééditions patrimoniales de « l’âge d’or » américain, la création contemporaine n’est pas absente, en particulier à travers les catalogues des éditions Dargaud, Losfeld et du Square. La Serg propose aussi quelques titres

³⁷² Le reste des pages du catalogue propose posters, bon de commande ou dessins publicitaires pour la librairie.

³⁷³ Catalogue de la librairie Futuropolis, mai 1974, p. 10.

³⁷⁴ Intitulée *Tim Tyler’s Luck*, la série créée par Lyman Young en 1928 est publiée dans toute une variété de titres en France : avant-guerre dans le *Journal de Mickey* sous le titre *Richard le Téméraire*, dans *Jumbo*, dans la revue *Aventures* publiée par la Librairie Moderne puis la SAGE, et après-guerre dans la nouvelle série d’*Aventures*, dans *Heroïc*, dans *Les Classiques de l’aventure*, entre autres... Cette série fait alors l’objet de deux rééditions, l’une sous le titre *Tim Tyler’s Luck / Raoul et Gaston* par RTP (deux volumes parus, et l’autre par Hachette, sous le titre *Richard le Téméraire* (deux titres parus dans l’éphémère collection « Les Maîtres de la bande dessinée », en 1974). Étrangement, seule la réédition RTP est proposée au catalogue, alors que la réédition Hachette devrait être déjà disponible. Les éditions Futuropolis proposeront une réédition très sélective de la série, avec la publication en 1981 de *L’Idole aux yeux de diamant* dans la collection « Copycat ».

³⁷⁵ Le cas de figure le plus extrême que nous avons pu relever dans les catalogues dont nous disposons est la vente en octobre 1975 d’une version brésilienne, en portugais, de la série américaine *Jungle Jim, Jim das Selvas*, dans une « très belle qualité de reproduction comparable à celle des albums SERG ».

contemporains, dont *Hypocrite* et *Mystérieuse matin, midi et soir* de Jean-Claude Forest ou *Ténébrax* de Lob et Pichard. La partie « import » comporte aussi des séries contemporaines, dont *Wheeling* d'Hugo Pratt, *Met uw Welnemen* de Marten Toonder ou *Cocktail Comix*, publié en 1973 par l'éditeur néerlandais Tango, et rassemblant des travaux de Willem, Ever Meulen, Joost Swarte... On pourrait aussi signaler la présence de plusieurs titres d'auteurs américains que l'on peut rattacher à l'underground, dont Richard Corben (*Fantagor*), Vaughn Bodé (*The Man*) ou Robert Crumb (*Zap Comix*, *Yellow Dog Tabloid*)³⁷⁶.

Ainsi, le slogan rappelé en avant-dernière page du catalogue, « toute la bande dessinée d'hier & d'aujourd'hui » n'est alors pas à prendre au pied de la lettre : c'est d'abord de rééditions patrimoniales et de créations contemporaines destinées aux adultes que se nourrit la librairie Futuropolis. Le créneau d'une librairie de bande dessinée « jeunesse » est considéré non seulement comme moins valorisant, mais également déjà occupé par Dupuis, à travers sa librairie du boulevard Saint-Germain, ce que confirme entre autres Denis Ozanne : « L'océan des publications neuves, on vendait pas. C'était la librairie Dupuis [du boulevard Saint-Germain] qui vendait ça³⁷⁷ ».

Les catalogues de nouveautés que nous avons pu consulter pour les mois suivants confirment cet ancrage vers les rééditions patrimoniales et l'intérêt pour les créations contemporaines pour adultes. En mars 1975, les seules séries « franco-belges » pour enfants sont en fait proposées dans des rééditions patrimoniales belges éditées par Michel Deligne, RTP et la librairie The Skull ; quelques nouveautés « pour adultes » sont proposées, en particulier *Le Bandard fou*, emblématique album de Moebius paru aux Humanoïdes associés, ainsi que *Le Vagabond des Limbes*, présenté comme « la suite de l'offensive Hachette sur le marché des albums » – sans oublier, bien sûr, les premiers titres publiés par Futuropolis³⁷⁸. Le catalogue propose quelques titres de revues « adultes » (*Métal hurlant*, *Falatoff*, *l'Echo des savanes* reste cependant dominé par les titres

³⁷⁶ Selon les mémoires de Florence Cestac, ces publications sont fournies par Bud Plant, alors étudiant à l'université de San Jose, en Californie, qui fonde en 1970 Bud Plant, Inc., société spécialisée dans la vente par correspondance d'underground avant de lancer en 1972 Comics & Comix. Plant devient par la suite une figure importante du marché direct, et se lance dans l'édition dans la deuxième moitié des années 1970. Pour resituer le personnage dans l'émergence du marché direct, on peut se rapporter aux quelques lignes que lui consacre Jean-Paul Gabilliet dans *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du temps, 2004, p. 121 et 202, ainsi qu'au chapitre centré sur Bud Plant dans l'ouvrage de Bill Schelly, *Founders of comic fandom profiles of 90 publishers, dealers, collectors, writers, artists and other luminaries of the 1950s and 1960s*, Jefferson, McFarland & Co., 2010, p. 46-48.

³⁷⁷ Denis Ozanne, entretien du 15 mars 2013.

³⁷⁸ Sont alors proposés *La Véritable histoire du soldat inconnu* de Tardi et le *Gir* paru en « 30 / 40 ». *Patamousse* de Calvo est alors en réimpression.

patrimoniaux, en particulier américains : réédition française de *Rip Kirby*³⁷⁹, réédition italienne d'*Agent secret X9*³⁸⁰, réédition ouest-allemande de *Sweet Gwendoline* de John Willie³⁸¹, réédition néerlandaise du *Krazy Kat* de George Herriman³⁸²... Outre les séries de « l'âge d'or », on observe également un tropisme pour la production érotique : l'œuvre de John Willie est emblématique d'un courant sado-masochiste, et on trouve également au catalogue, en provenance de République Fédérale d'Allemagne, un ouvrage intitulé *Comic Strip tease. Sex und porno im comic-strip*, rassemblant des œuvres de Robert Crumb, Milton Caniff, Guy Pellaert, Jean-Claude Forest... et pour lequel les clients commandant cet ouvrage sont invités à indiquer leur âge sur le bon de commande.

On retrouve dans les catalogues de nouveautés qui suivent ce grand écart entre productions très clairement « adultes » et réservées aux plus de 18 ans – le nouvel âge de la majorité depuis 1974 – et productions plus enfantines. En mai 1975, le catalogue propose plusieurs titres des éditions Dupuis (*Sibylline s'envole*, de Macherot, *Don Bosco* de Jijé, *Le Retour de Choc* de Will et Rosy...) et Casterman (plusieurs albums des séries « Chevalier ardent », « Alix », « Lefranc » ou encore « Quick et Flupke »). Parallèlement, en octobre de la même année, la catalogue propose quatre titres de l'italien Guido Crepax³⁸³, une édition américaine de *Sweet Gwendoline* de John Willie³⁸⁴ ou le *Misty* de James McQuade³⁸⁵, présenté comme « un superbe album relié dans la tradition des meilleurs Éric Losfeld ».

Fin 1976, avec onze titres publiés, la librairie commence à préparer le basculement vers l'édition. Il faut cependant nuancer cette remarque par deux constats. D'une part, si l'on prend un cas similaire de libraire se lançant dans l'édition, le programme éditorial de

³⁷⁹ Fred Dickenson, John Prentice, *Le Balafre*, Paris, Hachette, coll. « bande chamois », 1975. Ce volume reste une incursion isolée de la part d'Hachette, et c'est Glénat qui prendra le relais de la republication de la série, dans sa collection « BD VF », à partir de 1978.

³⁸⁰ Alex Raymond, *Agente segreto X9*. Genève, Club Anni Trenta, 1974. La collection « Copyright proposera à partir de 1980 une réédition en français de l'*Agent secret X-9* en quatre volumes couvrant la période 1934-1937.

³⁸¹ John Willie, *Sweet Gwendoline*. Francfort, Widder Press, 1974. L'ouvrage est proposé en 1985 sous le titre *Les Aventures de Gwendoline* par Futuropolis, après une première édition française aux Humanoïdes associés en 1976.

³⁸² La réédition est proposée par l'éditeur Real Free Press, éditeur emblématique du mouvement provo, dirigé par Olaf Stoop et Martin Beumer, qui publient aussi bien rééditions patrimoniales (Gustave Verbeek, Will Eisner, George McManus) que créations contemporaines (Victor Moscoso, Joost Swarte, Willem...). Futuropolis propose trois titres de cette série emblématique, deux dans sa collection « Copyright » en 1981 et 1985, et un troisième publié en couleurs en 1990.

³⁸³ Le catalogue propose, en français, l'adaptation de l'*Histoire d'O* de Pauline Réage publiée en 1975 par Livre Essor, ainsi que trois titres en italien, dont *Bianca. Une storia eccessiva*, publié en 1976 en français par IDEA E, et republié en 1983 par Futuropolis, année où Glénat publie la suite des aventures de Bianca, prépubliées dans son mensuel *Circus*, sous le titre *Les Voyages de Bianca*.

³⁸⁴ John Willie, *The Adventures of sweet Gwendoline*, New York, Béliar Press, 1974.

³⁸⁵ John McQuade, *Misty*, Los Angeles, Sherbourne Press, 1972

Futuropolis semble quantitativement plus modeste. Ainsi, le libraire-éditeur Michel Deligne publie onze titres en deux années seulement, 1974 et 1975. C'est plutôt, donc, d'un point de vue qualitatif que la librairie Futuropolis se distingue, avec cette articulation de rééditions patrimoniales (Calvo) et de créations contemporaines (la collection « 30 / 40 ») qui la caractérise. Par ailleurs, l'analyse des catalogues de la librairie Futuropolis de 1975 et 1976 permet de pointer de faibles tirages qui ne permettraient guère à Futuropolis d'imposer son catalogue. Les titres semblent en effet devenir rapidement indisponibles. En mars 1975, la réédition du *Patamousse* de Calvo est indiquée comme en réimpression ; l'ouvrage est censé être disponible en avril. Pourtant, en mai 1976, l'ouvrage n'est pas mentionné dans le catalogue. Ce n'est en fait qu'en octobre 1975 que l'on voit réapparaître au catalogue de la librairie des titres publiés par Futuropolis ; de manière certaine, sont proposés à la vente les deux « 30 / 40 » consacrés à Vaughn Bodé et Jacques Tardi³⁸⁶. De même, en mai 1976, seuls les trois « 30 / 40 » sont proposés à la vente (Gir, Tardi et Bodé), ainsi que *Rumeurs sur le Rouergue* de Pierre Christin et Jacques Tardi. Là encore, donc, parmi les titres précédemment publiés, seul l'ouvrage de Calvo est manquant. Celui-ci reste donc indisponible jusqu'à sa réédition en 1978³⁸⁷. Cet épuisement des titres peut être analysé de diverses manières. Il pourrait indiquer une capacité de la librairie à s'adapter à la demande, en n'imprimant que des quantités rapidement écoulées, gage de sécurité financière (puisque les stocks ne restent pas immobilisés longtemps) ; cependant, cet épuisement témoigne d'une difficulté pour les apprentis éditeurs à s'inscrire dans le temps, à bâtir un véritable fonds d'ouvrages disponibles.

Outre le regard qu'il offre sur l'offre éditoriale disponible en magasin, l'intérêt de ces catalogues de la librairie Futuropolis est qu'ils peuvent être lu comme une matrice du programme éditorial engagé par la maison d'édition Futuropolis. En particulier, une partie conséquente des titres proposés en import est par la suite rééditée par Futuropolis. Les séries de « l'âge d'or » trouveront leur place dans l'emblématique collection « Copyright » : *Agent Secret X 9*, *La Famille Illico*, *Popeye*, *Dick Tracy*, *Jungle Jim*, *Krazy Kat*... L'essentiel des titres republiés dans la collection « Copyright » a été proposé par la librairie sous forme de rééditions importées. Ce constat permet donc de nuancer la légende dorée de la maison Futuropolis : ses créateurs se présentent fréquemment comme des

³⁸⁶ L'exemplaire que nous avons pu consulter du catalogue d'octobre 1975 a malheureusement subi une découpe sur la page dédiée aux publications Futuropolis ; une publication n'a donc pu être identifiée. Il peut s'agir soit du Calvo, soit du « 30 / 40 » consacré à Gir.

³⁸⁷ La première version des *Aventures de Patamousse* adopte le format géant 30 x 40 cm qui fera par la suite la renommée de la maison. La deuxième version, publiée en 1978, adopte un format de 22 x 31 cm plus proche des éditions de *Moustache et Trotinette*, dont la publication commence en 1976.

novateurs sauvant de l'oubli les séries américaines qu'ils découvrent et vendent à travers les publications de « l'Âge d'or » (*Jumbo, Hop-là, Robinson...*) chinées aux Puces et revendues aux collectionneurs. Dans cette hagiographie, il y aurait une continuité logique entre revente des collections anciennes de journaux et publication de rééditions. Il faut donc ajouter une source supplémentaire influençant les pratiques éditoriales de Futuropolis qui vient nuancer la radicalité de la démarche patrimoniale de la maison. La qualité formelle des ouvrages, leur disponibilité en librairie sont certes quelque peu différentes des tentatives précédentes ; mais la démarche de réédition patrimoniale se trouve ancrée dans une histoire plus ancienne (on peut penser aux éditions Serg, notamment), et surtout dans une inscription très internationale, où la rareté des rééditions aboutit à une circulation très intense des anthologies patrimoniales entre les Etats-Unis, l'Italie, les Pays-Bas, l'Allemagne, le Brésil et la France. Ces circulations reposent sur des liens personnels entre les responsables de la librairie Futuropolis et des libraires ou distributeurs étrangers, comme le montrent les mémoires de Florence Cestac. De ce point de vue, il serait intéressant de prolonger l'analyse pour comprendre si, en retour, les rééditions patrimoniales auxquelles va se livrer Futuropolis éditions (en particulier sa collection « Copyright ») se retrouvent diffusés à l'étranger, ou si elles sont pour l'essentiel vendues en France. Quoi qu'il en soit, au milieu des années 1970, la réédition patrimoniale de bande dessinée américaine s'inscrit dans un espace éditorial très largement internationalisé.

II. LA BANDE DESSINÉE EN BIBLIOTHÈQUE JEUNESSE : LE CHANGEMENT D'UN PARADIGME DE LECTURE³⁸⁸

Parmi les différentes catégories d'intermédiaires du livre, une profession joue un rôle à part dans l'acceptation du nouveau format que constitue l'album de bande dessinée. L'attitude adoptée par les bibliothécaires met en effet en jeu le cœur de leur métier : le sens de la transmission des livres et de la lecture, l'identité des lecteurs, la fonction sociale du bibliothécaire dans l'espace public... Le regard porté par les bibliothécaires sur la bande dessinée constitue donc un angle d'analyse essentiel pour appréhender simultanément l'évolution du statut de ce médium dans les hiérarchies culturelles, et la redéfinition des modèles de la lecture et des missions de la bibliothèque.

La question de la bande dessinée en bibliothèque s'est longtemps cantonnée à l'espace de la bibliothèque pour enfants. D'une part, les premières bibliothécaires pour enfants se trouvent en première ligne contre l'émergence des cultures enfantines illustrées, et se définissent en partie contre cette civilisation de l'image qui gagne du terrain. L'image est certes présente à l'Heure joyeuse dès son ouverture, mais l'image narrative peine à se faire une place. La bande dessinée constitue donc, dans la première moitié du XX^e siècle, un repoussoir de la lecture enfantine que ces bibliothécaires construisent peu à peu. À partir des années 1960, la massification du marché de l'album, et le déplacement des craintes culturelles, déplacent le statut de la bande dessinée et facilitent son entrée dans les bibliothèques pour enfants et jeunes. Dans le cas français, les bibliothèques constituent un creuset dans lequel s'élaborent une culture graphique, des expériences d'animation et où, finalement, émerge le constat que la bande dessinée n'est peut-être pas cet ennemi de la lecture que certains ont voulu voir. Avant de gagner les rayonnages des sections adultes, c'est au sein des bibliothèques jeunesse que se joue l'entrée de la bande dessinée. Elle s'opère en effet sur des postulats différents de la valorisation du neuvième art par les cercles bédéphiliques.

³⁸⁸ Cette sous-partie reprend en partie, en les développant et en les nuanciant, un certain nombre d'hypothèses soulevées lors du séminaire de Sylvie Ducas, « Livre, création, culture et société », dont les actes ont été publiés sous le titre « La bande dessinée en bibliothèque pour enfants : le cas de l'Heure Joyeuse et de la Joie par les livres », in Sylvie Ducas (éd.), *Les Mondes du livre, II. Les Acteurs du livre*, Paris, Nicolas Malais, 2013, p. 121-137. Nous remercions tous les participants de ce séminaire pour leurs remarques, en particulier Christophe Pavlidès.

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

Pendant toute la première moitié du XX^e siècle, la question de la place en bibliothèque de la bande dessinée ne se pose même pas. En effet, par ses caractéristiques à la fois formelles (le mélange du texte et de l'image), syntaxiques (un vocabulaire apparemment appauvri, réduit à des onomatopées), thématiques (l'aventure, le comique) et, peut-être surtout, éditoriales (la presse de divertissement comme support de publication), le médium fait figure de repoussoir de la bibliothèque. Héritières des bibliothèques savantes, les bibliothèques françaises ne s'ouvrent que tardivement au modèle de la lecture publique, et plus tardivement encore à des documents non livresques (journaux, disques, diapositives...).

Par ailleurs, les bibliothécaires français, comme d'autres catégories d'éducateurs et de médiateurs du livre, ont soutenu l'adoption de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Pourtant, à la fin des années 1980, l'album de bande dessinée apparaît comme l'une des catégories-phares des bibliothèques publiques françaises, et en particulier des sections enfantines. C'est donc l'histoire de ce glissement que nous voudrions retracer, pour comprendre la banalisation de l'album de bande dessinée en bibliothèque. Cette banalisation constitue en effet un révélateur particulièrement significatif d'une double mutation, mutation des missions des bibliothèques d'un côté, et déplacement de la bande dessinée sur l'axe des hiérarchies culturelles de l'autre côté. L'objet constitue un prisme particulièrement intéressant pour étudier l'histoire des bibliothèques françaises, et trace en creux l'évolution des bibliothèques en France au XX^e siècle, et des objets qui y trouvent leur place.

Adossée à une histoire du livre dynamique, à une histoire de l'édition qui a multiplié les chantiers, l'histoire des bibliothèques en France a fait l'objet de monographies et de synthèses importantes. Les quatre volumes de *Histoire des bibliothèques françaises* ont constitué un jalon important dans ce retour historique, abondamment nourri par la réflexion des bibliothécaires sur leur métier à la croisée des chemins³⁸⁹. Depuis, une production abondante de mémoires de recherche et d'ouvrages scientifiques est venue compléter ce premier état des lieux, bénéficiant entre autres de la force de frappe de l'Enssib, de ses élèves-stagiaires comme de sa maison d'édition.

³⁸⁹ Sur notre période, voir Martine Poulain, *Histoire des bibliothèques françaises. 4, Les bibliothèques au XX^e siècle, 1914-1990*, Paris, Promodis, Éditions du Cercle de la librairie, 1992.

L'heure n'est peut-être pas encore venue de dresser un bilan, mais on peut cependant constater deux éléments qui concernent directement notre objet de recherche : d'une part, l'absence presque totale de la bande dessinée dans ces recherches – comme si cette forme n'avait posé aucun type de problème particulier aux bibliothécaires – mais également une prédominance de l'étude des modèles. L'histoire des bibliothèques reste en effet largement une histoire par le haut, une histoire institutionnelle. Le « retard » français en matière d'équipement a conduit les bibliothécaires à espérer régulièrement une intervention de l'État dont on attend qu'il corrige les inégalités d'accès à la culture quand les moyens des villes sont insuffisants pour intervenir.

Il y a donc une logique forte à se pencher particulièrement sur les modèles de bibliothèques, les discours des bibliothécaires, les prescriptions qui sont peu à peu définies puis diffusées dans la profession. Le monde des bibliothèques serait un univers fortement cohérent, centralisé, où l'élaboration lente de modèles de bonnes pratiques serait peu à peu diffusée dans le corps des bibliothécaires. Si l'on s'en tient à cette hypothèse quelque peu caricaturale, on pourrait ainsi aisément retracer une histoire récente des bibliothèques françaises à la lumière des statistiques fournies par la Direction des bibliothèques et de la lecture publique (qui naît après la Deuxième Guerre mondiale), des rapports qu'elle élabore, et à la lecture du *Bulletin des bibliothèques de France* et du *Bulletin de l'Association des bibliothécaires français*.

Créé le 1^{er} janvier 1956 sous l'impulsion de Julien Cain, administrateur de la Bibliothèque nationale et directeur des Bibliothèques de France, le *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* fait suite à deux publications multigraphiées, le *Bulletin d'informations de la Direction des bibliothèques de France* (créé en 1952) et le *Bulletin de documentation bibliographique*, publié depuis 1934 par la Bibliothèque nationale³⁹⁰.

À l'origine, le *BBF* est avant tout un bulletin d'informations officielles : nominations, mutations, promotions et décorations y sont annoncées, de même que les résultats de tous les concours et examens, et une large place est faite aux rapports, aux circulaires et aux textes réglementaires. Les articles de fond ne sont cependant pas absents, et des rubriques régulières tempèrent cet ancrage très institutionnel, comme la « Chronique des bibliothèques ». Notices signalétiques et comptes rendus complètent le sommaire du Bulletin. Au début des années 1980, la revue atténue son ancrage institutionnel, et accorde

³⁹⁰ Pour plus de détails sur l'origine et l'évolution du *BBF*, voir de Saxcé, « Histoire du Bulletin des bibliothèques de France », in *Regards sur un demi-siècle: cinquantième de « Bulletin des bibliothèques de France »*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2006, p. 277-294.

une place plus large aux débats, dossiers thématiques, études théoriques, comptes rendus de journées d'étude... Le passage à un rythme bimestriel en janvier 1983 symbolise ce glissement vers une revue proposant articles de réflexion et, à terme, numéros thématiques.

Pour sa part, le *Bulletin d'informations de l'ABF* naît en janvier 1907, soit un an après la création, en 1906, à Paris, de l'Association des Bibliothécaires français – devenue aujourd'hui Association des Bibliothécaires de France. Cette publication, qui a pris depuis 2002 le titre de *Bibliothèque(s)* offre donc un regard incomparable, par sa longévité, sur la profession de bibliothécaires, et les débats qui agitent le métier.

L'histoire des bibliothèques paraît fortement nourrie d'une étude des modèles qui irriguent la réflexion des bibliothécaires et conditionnent leurs pratiques. Les Presses de l'Esssib, qui jouent avec les éditions du Cercle de la Librairie un rôle majeur dans l'écriture de cette histoire, ont ainsi inauguré en 2008 une série « Généalogies » pour interroger « les fondements de l'identité de la bibliothèque publique ». De la même manière, la publication en 2005 de la thèse d'Hélène Weis³⁹¹, soutenue en 2003, met en lumière dans son sous-titre même l'importance des « modèles et modélisations d'une culture pour l'enfance ». Dans la mesure où les bibliothèques ne constituent qu'une des entrées sur un objet culturel protéiforme, il ne paraissait pas raisonnable de tenter de renverser ici ce paradigme. Plus modestement, nous nous sommes donc intéressé à la question des normes prônées en matière de bande dessinée, en complétant cet aperçu du discours prescriptif par quelques éléments quantitatifs sur la lecture de bande dessinée en bibliothèque.

Étrangement en effet, la bande dessinée n'a jusque-là fait l'objet d'aucune enquête de grande ampleur quant aux conditions de son entrée. Si ses usages actuels (bande dessinée et manga, en particulier) font l'objet d'attentions récentes³⁹², l'histoire de son acceptation reste à écrire, et nous nous proposons d'écrire cette ébauche. Cette initiative se heurte cependant à des limites de différents types.

D'une part, départager strictement l'album de « l'illustré » paraît complexe, tant l'illustré concentre les fantasmes d'une déculturation de la jeunesse. De fait, on constate à

³⁹¹ Hélène Weis, *Les bibliothèques pour enfants entre 1945 et 1975 : modèles et modélisation d'une culture pour l'enfance*, Paris, Cercle de la Librairie, 2005.

³⁹² Citons en particulier ici le dossier de la revue éditée par l'Association des bibliothécaires de France, *Bibliothèque(s)*, consacré à la bande dessinée : *Bibliothèque(s)* n°51, juillet 2010, pp. 8-55. On peut aussi mentionner l'article de Benoît Berthou, « Les métamorphoses de la lecture de bande dessinée », *Bulletin des Bibliothèques de France* n°5, 2011, p. 36-39, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-05-0036-006> (consulté le 20 octobre 2012) et, sur le manga, Anne Baudot, « Le manga en bibliothèque publique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2010, n° 3, pp. 62-66, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-03-0062-011> (consulté le 20 octobre 2012). Le domaine américain a fait l'objet d'une attention particulièrement soutenue qui fournit d'utiles éléments de comparaison : Rober Weiner (dir.), *Graphic novels and comics in libraries and archives : essays on readers, research, history and cataloging*, Jefferson (N.C.), McFarland & Co., 2010.

l'examen des archives des bibliothèques comme de la presse professionnelle une longue difficulté pour les bibliothécaires à différencier l'illustré de l'album. Un tel flou sémantique, de la part de professionnels souvent dépeints comme des gardiens du Livre, ne manque pas de soulever des questions de première importance sur la relation entre une forme culturelle et son support de publication : à partir de quand les bibliothécaires appréhendent-ils la bande dessinée en fonction de ses supports ? À partir de quand s'impose une vision différenciée de l'illustré et de l'album³⁹³ ? On retrouve posée avec force, dans cette chronologie décalée, la question de l'articulation entre un médium, la bande dessinée, et la forme culturelle qu'il emprunte, son support de publication. Presse et édition suscitent-ils des usages différents et, si oui, à quelle(s) période(s) ?

D'autre part, en nous concentrant sur les modèles prescriptifs, le risque est évidemment de surévaluer l'impact des normes, et d'ignorer la réalité des pratiques. Quand bien même nous tâchons d'apporter plusieurs éléments de réponse permettant de nuancer les normes, le risque de déformation est réel, venant alimenter l'image d'une bibliothèque de Clamart qui inventerait la modernité en matière de lecture des enfants, et finirait par l'imposer triomphalement aux bibliothèques pour enfants créées dans les années 1970 et 1980. La production historiographique abondante, la force du discours commémoratif constituent cependant un indice indéniable de la puissance du modèle de la Joie par les livres. Par ailleurs, le rattachement de celle-ci à la Bibliothèque nationale de France en 2008, où elle est devenue Centre national de littérature pour la jeunesse – la Joie par les livres, a permis de sauvegarder les archives de l'association. Encore inexploitées, celles-ci offrent des fonds d'une grande richesse pour comprendre l'histoire des bibliothèques de France, dont on ne peut que souhaiter qu'elles seront exploitées à leur juste valeur dans un futur proche.

Malgré son caractère exploratoire, nous n'avons pas voulu renoncer à l'étude de cette dimension essentielle à nos yeux de notre objet. La médiation par le réseau des bibliothèques constitue en effet un maillon essentiel dans la diffusion des livres, qui nous permet de poser un certain nombre d'hypothèses sur la réception des livres. Les bibliothèques constituent un marché, offrent une diffusion accrue à certains albums, mais encadrent aussi les pratiques de lecture par leur tissu d'injonctions prescriptives (par exemple la possibilité d'emprunt d'un album de « BD » est longtemps soumise à l'emprunt simultané d'un documentaire). Ces restrictions et injonctions enserrant la lecture de bande

³⁹³ Le dépouillement de *Romans-Revues* puis de la *Revue des lectures* offre cependant la perspective d'apporter des éléments de réponses.

dessinée dans un espace de possibilités, qui est aussi un espace de dignité culturelle, de hiérarchies entre les différentes catégories de lecture (documentaire, évasion, humour...).

Dans l'histoire des bibliothèques pour enfants en France, deux établissements pilotes s'imposent, à deux générations différentes : l'Heure Joyeuse installée à Paris, puis la Joie par les Livres à Clamart. À quarante ans d'écart, ces deux bibliothèques pionnières inspirent les autres initiatives menées ; le travail de formation et de sélection opéré par les bibliothécaires diffuse en effet les conceptions et les pratiques à un public élargi. En 1951, l'Heure Joyeuse se voit confier la préparation de l'option jeunesse du CAFB (Certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire) : les 35 heures de cours, et les 200 h de travaux pratiques, constituent une occasion pour l'Heure Joyeuse de diffuser son corpus de valeurs et d'œuvres patiemment élaboré. De son côté, en 1972, la Joie par les livres devient bibliothèque d'application rattachée à l'École Nationale Supérieure des Bibliothèques, l'ENSB (ancêtre de l'ENSSIB).

De l'Heure Joyeuse à la Joie par les livres, ce seraient deux conceptions du métier qui se succéderaient, témoignant plus largement d'un changement de paradigme dans les lectures enfantines, que l'on peut lire par exemple à travers l'évolution du mobilier et des postures de lecture qui l'accompagnent : aux tables et chaises où les enfants de l'Heure Joyeuse doivent sagement s'asseoir, succèdent des banquettes et des postures plus décontractées. Cette évolution du mobilier serait emblématique d'une recomposition en profondeur des conceptions de la lecture, dans le sillage des conceptions pédagogiques nouvelles qui mettent en avant la créativité enfantine, un intérêt renouvelé pour le merveilleux... Dans les faits, on le verra, l'examen des positions tenues par les bibliothécaires face à la bande dessinée nuance quelque peu cette opposition de styles : le glissement que beaucoup cherchent à voir de l'Heure Joyeuse à la Joie par les livres recouvre aussi un chevauchement de pratiques et de normes.

La position de bibliothèques-pilotes des deux établissements en fait un bon observatoire de la trajectoire de la bande dessinée en bibliothèque. Dans les années 1970, l'entrée en bibliothèque de cette forme d'expression marque une redéfinition des hiérarchies culturelles dans l'espace français. En déplaçant la frontière entre les objets dignes d'y entrer et ceux qui en sont exclus, la bande dessinée offre un témoignage précieux sur les débats qui agitent la profession de bibliothécaire, et plus largement sur la redéfinition générale des politiques de la lecture et des fonctions de la bibliothèque de lecture publique. Après avoir brossé les contextes contrastés dans lesquelles les bibliothèques s'inscrivent à leurs débuts,

on analysera donc la place de la bande dessinée à la fois dans leurs collections et dans l'activité de prescription.

A. Le modèle de l'Heure Joyeuse

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

Les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse ont abondamment construit l'image d'Épinal selon laquelle ces pionnières auraient promu une vision radicalement nouvelle de la lecture enfantine et des lieux de lecture. Ce modèle résulterait d'une victoire aux dépens des bibliothèques et des lectures scolaires « aux corpus limités, à la pratique tristement éducative, imposée, coupable d'avoir détourné de la lecture des générations entières de jeunes enfants prêts à l'adorer si seulement le goût leur avait été transmis par de joyeuses bibliothécaires³⁹⁴ ... ». La réalité, comme le montre Hélène Weis dans son enquête, est très différente : l'Heure Joyeuse, si elle prend quelques distances avec le modèle scolaire, reste imprégnée d'une morale éloignée d'un hédonisme de la lecture.

Pendant les quinze premières années de notre période, l'Heure Joyeuse constitue d'autant plus facilement le modèle dominant que le réseau des bibliothèques pour enfants reste limité. Aussi faut-il préciser la doctrine de l'Heure Joyeuse en matière de bande dessinée car, là aussi, un examen des archives montre un véritable décalage entre les discours (prises de positions publiques, sélections bibliographiques...) et la pratique quotidienne des bibliothécaires. Au cours de ce travail consacré à l'Heure Joyeuse, force a été de remonter en amont de 1950, pour rappeler d'une part les conditions de création de la bibliothèque, mais surtout pour expliciter dans quelles conditions est formulé (ou non) le refus de la bande dessinée que les bibliothécaires proclament.

À première vue, l'affaire est entendue, les bibliothécaires n'auraient jamais toléré un tel produit culturel. Fondée sur le divertissement pour le divertissement, privilégiant l'aventure et l'humour, la bande dessinée semble d'emblée disqualifiée aux yeux des bibliothécaires de l'Heure Joyeuse, comme elles le rapportent dans leurs témoignages postérieurs. Par exemple, Marguerite Gruny raconte :

Nous écartions les bandes dessinées. On était un peu pointilleuses [...] mais je suis heureuse d'avoir pris ma retraite avant la grande vogue des bandes dessinées ; nous avions les Christophe : la Famille Fenouillard, le Sapeur Camember, Plick et Plock, qui ne sont pas tout à fait des bandes dessinées, ainsi que Bécassine, qui figure d'ailleurs dans la

³⁹⁴ *Ibid.*

première sélection de *Beaux livres, belles histoires*. Nous ne l'avions pas indiquée dans la seconde liste car l'état d'esprit qui consiste à se moquer de la petite bonne provinciale me gêne. Je ne suis pas contre le principe de la bande dessinée, je suis contre la vulgarité de la majorité des bandes dessinées. J'estime que c'est de l'anti-littérature et de l'anti-art, et les enfants qui sont abreuvés de bandes dessinées doivent difficilement apprécier l'art littéraire et les arts plastiques. Je crains que cela les en éloigne³⁹⁵.

L'examen des archives et des sélections pointe cependant une pratique bien plus nuancée. Aussi il nous a semblé nécessaire de recourir à des archives datant des années 1930. Quand bien même ces fiches de lecture se situent en amont de notre période, elles nous semblent utiles pour comprendre les conditions dans lesquelles s'organise l'offre d'albums de bande dessinée, et pour analyser l'attitude des bibliothécaires face à la production des années 1950. Ouverte en 1924 sur des fonds américains dédiés à la reconstruction, la bibliothèque de la rue Boutebrie³⁹⁶ tranche dans le paysage des bibliothèques françaises. Il s'agit non seulement de la première bibliothèque consacrée exclusivement aux enfants de 5 à 17 (puis 16) ans, mais également d'un espace de mixité. Le libre accès des ouvrages, qui sont classés par genre (romans, contes, livres d'images – les documentaires restant classés selon la classification Dewey) ne manque pas non plus de trancher avec les pratiques en vigueur dans les bibliothèques françaises, marquées par l'héritage de la bibliothèque savante. Œuvre de paix, la bibliothèque devient rapidement un modèle concret de bibliothèque moderne. L'Heure Joyeuse est animée essentiellement par trois bibliothécaires : Claire Huchet, et surtout Marguerite Gruny, directrice de 1929 à 1968, et Mathilde Leriche, présente de 1924 à 1965. Par leur longévité à la tête de l'institution, ces bibliothécaires se trouvent donc placées en situation favorable pour observer les pratiques de lecture enfantines et élaborer des modèles d'action.

Au sein de l'Heure Joyeuse, Claire Huchet, Marguerite Gruny et Mathilde Leriche accueillent chaque année une vingtaine de stagiaires, parmi lesquels des bibliothécaires, mais également des responsables d'œuvres pour la jeunesse. Après 1929 et la fermeture de l'École américaine, les stages proposés par l'Heure Joyeuse représentent, pour plusieurs décennies, la seule formation spécialisée en lecture jeunesse. Les bibliothécaires de la rue Boutebrie nouent à l'occasion des stages des liens étroits avec les stagiaires, qui sont entretenus bien après le départ de ceux-ci par une correspondance qui permet de diffuser conseils et sélections bibliographiques. L'étroit réseau des bibliothécaires pour enfants est

³⁹⁵ Témoignage de Marguerite Gruny, rapporté par Marie Kuhlmann dans Marie Kuhlmann, Nelly Kuntzmann, et Hélène Bellour, *Censure et bibliothèques au XXe siècle*, Cercle de la Librairie, 1989, p. 219.

³⁹⁶ L'Heure Joyeuse reste domiciliée rue Boutebrie, dans des locaux exigus, jusqu'en 1974, où elle s'installe au 6 de la rue des Prêtres-St-Séverin, toute proche.

donc structuré par des liens d'interconnaissance forts, et par la place centrale des prescriptions édictées.

L'idée d'une Heure Joyeuse qui serait « more a home than a school » doit être prise pour un mythe reconstruit par la mémoire professionnelle plus que comme un témoignage exact des pratiques déployées au sein de la bibliothèque. Le projet des bibliothécaires de l'Heure Joyeuse se trouve synthétisé dans la sélection bibliographique *Beaux livres, belles histoires*, que signent Marguerite Gruny et Mathilde Leriche. Ce livre, issu également de la collaboration avec Claire Huchet et Jacqueline Dreyfus-Weil, propose en 1937 puis en 1950 un panorama de la production de livres pour enfants³⁹⁷, dont l'introduction explicite les choix :

On ne peut mettre en doute l'influence bonne ou mauvaise du livre sur le développement intellectuel, moral, esthétique de l'enfant. Aussi ne saurait-on attacher trop d'importance aux premières lectures qui marquent l'esprit, aux premières images qui frappent la vue. Pourtant, si nous voyons paraître beaucoup d'ouvrages, combien peu témoignent d'un respect véritable de l'enfant et du souci de répondre à ses aspirations si diverses³⁹⁸ !

Dressant le constat d'une transformation des méthodes d'enseignement, d'un allongement de la scolarité et, plus globalement, d'une demande croissante pour le livre pour enfants, les auteures relèvent simultanément l'inadéquation globale d'une part majeure de la production destinée aux enfants. Outre une exigence de neutralité idéologique, les bibliothécaires insistent surtout sur l'importance à accorder aux dimensions formelles et stylistiques du livre. Écrire dans une langue claire, précise et accessible aux enfants, ou respecter le texte intégral des classiques sont ainsi érigés en principes directeurs. L'originalité de la démarche initiée par les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse réside cependant dans l'attention accordée à la présentation formelle des livres :

La présentation matérielle du livre est sujette, elle aussi, à bien des erreurs : format encombrant qui impose au jeune lecteur une tenue défectueuse ; typographie sans air, pâle ou empâtée ; papier gris ou jaunâtre, transparent ou trop brillant ; couverture ou cartonnage tapageur et vulgaire ; illustrations inartistiques, mal adaptées au texte ou intercalées au hasard.

Les œuvres pour enfants en tous points recommandables s'avèrent donc peu nombreuses³⁹⁹.

Intérêt thématique, qualité de la langue et présentation matérielle soignée constituent donc les trois critères prédominants à partir desquels s'organise la sélection, trois critères qui, *a priori*, tendraient à exclure la bande dessinée. L'intérêt thématique paraît faible pour

³⁹⁷ Mathilde Leriche et Marguerite Gruny, *Beaux livres, belles histoires*, Paris, Bourrelie & Cie, 1937 (500 titres) et Mathilde Leriche et Marguerite Gruny, *Beaux livres, belles histoires*, Paris, Bourrelie & Cie, 1950 (2000 titres).

³⁹⁸ Mathilde Leriche et Marguerite Gruny, *Beaux livres, belles histoires*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

des récits souvent échevelés, empruntant aux rythmes du roman-feuilleton, ou cédant au modèle des gags ; la qualité de la langue paraît souvent insuffisante, en raison de l'emploi du discours direct par les personnages ; enfin, la présentation matérielle reste souvent en-deçà des réquisits des bibliothécaires. La démarche de promotion de lectures saines s'inscrit en effet dans un contexte de lutte contre l'influence pernicieuse des illustrés, accusés de démoraliser la jeunesse et de transmettre des valeurs néfastes.

2. Une incompréhension de la nature de la bande dessinée

Si, dans leurs souvenirs, les bibliothécaires proclament leur refus systématique de toute bande dessinée à l'Heure Joyeuse, l'examen des fiches de lecture disponibles dans les archives de la bibliothèque révèle une position toute différente. Le refus de la bande dessinée, qui n'est à aucun moment complet, se fonde pour l'essentiel sur une méfiance à l'égard des mécanismes de lecture de la bande dessinée. En particulier, l'association du texte et de l'image par l'intermédiaire de bulles trouble beaucoup ces bibliothécaires. Cette association se trouve en effet au cœur des transformations du médium dans les années 1930 : la décennie correspond à la généralisation sur le sol français de l'emploi de la bulle de dialogue, notamment par Alain Saint-Ogan. Ainsi Jacqueline Dreyfus-Weil note-t-elle à propos de *Zig et Puce aux Indes* d'Alain Saint-Ogan :

Présentation détestable : les textes sortent de la bouche des personnages [...]. Dessins assez grossiers. Texte nous paraît encore plus incohérent que Mickey et plus sot⁴⁰⁰.

Cette incompréhension est partagée par Marguerite Gruny, qui écrit par exemple à propos du *Génial M. Poche*, d'Alain Saint-Ogan⁴⁰¹ :

Album d'images : plusieurs petites images par page formant une historiette comique, dialoguée (les paroles des personnages sont entourées comme sortant de leurs bouches)⁴⁰².

La bande dessinée est ainsi décrite par périphrase : « plusieurs petites images par page formant une historiette ». En juin 1942, Marguerite Gruny qualifie *La Fortune de Nane*⁴⁰³ d'« album avec ill. et texte d'égale importance et qui s'enchevêtrent⁴⁰⁴ ». Le fonctionnement des bulles de dialogue n'est donc pas compris. Pas plus que ses collègues, Mathilde

⁴⁰⁰ Fiches bibliographiques de Jacqueline Dreyfus-Weil, archives de l'Heure Joyeuse. Ces fiches, remises par le mari de Jacqueline Dreyfus-Weil à Marguerite Gruny après la guerre, étaient des éléments préparatoires utilisés notamment pour la rédaction de *Beaux livres, belles histoires*. Elles contiennent des comptes-rendus d'ouvrages, des fiches de lecture d'ouvrages de pédagogie, etc.

⁴⁰¹ Alain Saint-Ogan, *Le Génial M. Poche*, Paris, Hachette, 1937.

⁴⁰² Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny. Ces fiches sont retranscrites ici avec leurs abréviations.

⁴⁰³ André Lichtenberger, *La Fortune de Nane*, Paris, Gautier-Languereau, 1936.

⁴⁰⁴ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny. La date de rédaction de la fiche est parfois mentionnée sur celle-ci.

Leriche ne saisit les mécanismes de lecture à l'œuvre dans la bande dessinée « à bulles ». Ainsi, à propos d'*En route pour l'Amérique*⁴⁰⁵, premier album des aventures de Zig et Puce, elle écrit : « Pour gagner de la place, les légendes dans les illustrations », qualifiant ensuite l'histoire de « trépidation [...] de mauvais film ». Cette incompréhension de la nature de la bande dessinée, de ses codes et de ses mécanismes, n'est pas surprenante étant donné l'absence, à l'époque, de réflexion théorique sur le médium. Elle imprègne l'ensemble des critiques d'albums de bande dessinée. Symétriquement, Marguerite Gruny loue les auteurs qui perpétuent la tradition des « histoires en images », comme *Le Mariage de Monsieur Lakonik* de Jean Bruller – le futur Vercors⁴⁰⁶ :

Album humoristique comportant de petites ill. (9 par p.) avec texte au-dessous de chacune d'elle. C'est l'histoire de 2 fonctionnaires [...]. Bonne formule ; les enfants aiment ces petites ill. avec texte court au-dessous, mais cette histoire nous paraît sans intérêt, et pas drôle du tout. Les ill. ont beaucoup de vie, mais les coul. (2 tons) sont assez fatigantes⁴⁰⁷.

De même, à propos de l'album de Marijac *Les Grandes chasses du capitaine Barbedure*⁴⁰⁸, Marguerite Gruny juge la « formule heureuse (les enfants aiment les petites images avec texte correspondant juxtaposé), de bonnes idées qui doivent amuser les enfants mais texte et présentation vulgaires⁴⁰⁹ ». Malgré cette incompréhension des mécanismes de lecture de la bande dessinée – et tout particulièrement de sa version qui apparaît alors comme la plus « moderne », les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse font preuve d'une grande curiosité à l'égard des albums qui paraissent en librairie. Cette curiosité se manifeste dans le spectre des publications analysées : des albums de Gautier-Languereau à ceux de Gordinne, peu de choses semblent leur échapper dans la production d'albums de bande dessinée, si ce n'est, visiblement, les livres de la Société parisienne d'édition des frères Offenstadt, probablement indignes de leur intérêt. Les bibliothécaires se font un devoir, au minimum, de feuilleter les ouvrages à succès en librairie, afin de connaître de près les produits réclamés par les enfants. Jacqueline Dreyfus-Weil consacre ainsi une première fiche à *Tintin*, selon toute vraisemblance entre 1932 et 1934⁴¹⁰ :

Vu très rapidement : on fermait la boutique. *Tintin en Amérique*. Paris. Tournai, Castermann (sic.). Il y a trois séries déjà des « Aventures de Tintin ». Album très proche de ceux de St-Ogan (Zig et Puce), qui st reliés en albums des suppléments appelés le « petit vingtième » de *20^e siècle* la revue hebdo illustrée. Papier assez bon. Présentation moins

⁴⁰⁵ Alain Saint-Ogan, *En route pour l'Amérique*, Paris, Hachette, 1927.

⁴⁰⁶ Jean Bruller, *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, Paris, Hartmann, 1942.

⁴⁰⁷ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny.

⁴⁰⁸ Marijac, *Les Grandes chasses du capitaine Barbedure*, Liège, Gordinne, 1935.

⁴⁰⁹ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny. Celle-ci date d'octobre 1942.

⁴¹⁰ 1934 correspond à la publication d'un quatrième volume des aventures de Tintin, publié par les éditions Casterman. La visite de la bibliothécaire n'a donc pu intervenir qu'entre la publication du troisième et celle du quatrième volume.

minable que celle de Mickey. Dès première page revolvers poursuite enlèvement. Tintin est un jeune reporter belge⁴¹¹.

Cette attention accordée aux succès d'édition se double d'une démarche critique approfondie. Il est central pour ces bibliothécaires de comprendre les facteurs de succès auprès des enfants, et donc de décortiquer également les ouvrages qui ne leur plaisent pas. *Bécassine* fait ainsi l'objet d'une véritable enquête, menée par Jacqueline Dreyfus-Weil, qui rassemble coupures de journaux (*Les Lectures familiales*, *Les Nouvelles littéraires*, *La Vie Rennaise...*), reconstitue la carrière de Joseph-Porphyre Pinchon, et va jusqu'à rendre visite aux éditions Languereau pour un entretien avec Maurice Languereau, mené le 1er février 1938, et dont elle établit un compte-rendu :

Reçu par Mr ? Grassouillet. Ne cache pas une seule minute le but « commercial » de la série des albums. Les albums localisés ds une région précise (pays basque) ou attachés à une époque déterminée (B. son oncle et leurs amis et la visite à l'Expos. des Arts décoratifs) sont nettement moins bien vendus. On ne peut pas créer un « héro » (sic.) au hasard par ex. Nane petite fille moins bien typée est moins bien vendue que Bécassine.

B. est née au hasard [...]. Tandis que nous demandons si enfants écrivent oui quelquefois. une enfant a demandé si B. allait se marier, oui mais c'est absolument impossible (?). Elle ne vieillira plus non plus. Ensuite dans bureau : conférence antisémite édifiante⁴¹².

La Cette volonté de comprendre l'attrance des enfants conduit également Mathilde Leriche à consacrer une fiche de lecture extrêmement détaillée du *Temple du soleil*, quatorzième tome des aventures de Tintin⁴¹³ :

C'est bête volontairement, dirait-on. L'auteur crée quelques types qui ne déraillent jamais du chemin qui leur est tracé. [...] Jamais de nuances dans ces histoires, un dessin net, des répétitions, toujours le même mouvement. Personnages à la psychologie rudimentaire à l'emporte-pièce, qui interviennent toujours de la même façon. [...] Le lecteur, jamais déçu, retrouve toujours le même genre de plaisanteries, de ridicules. Il a sûrement à se demander par quelle prouesse Tintin réussira. Et comme on évolue dans le domaine de l'inintelligence, plus c'est bête meilleur est le tour, meilleure la solution. [...] Un auteur sans doute pas bête, mais qui exploite la paresse intellectuelle, le goût du burlesque sans fatigue, la « rigolade » qui est un besoin ; la satisfaction des enfants à voir des adultes qui ne ressemblent pas aux vrais adultes de leur entourage, mais en sont peut-être la caricature, être vaincus, ridicules, bousculés, alors que les enfants triomphent. Au fond c'est peut-être la satisfaction d'une revanche : les adultes sont battus, sont mis dans des situations ridicules qu'on [serait] jamais voir réalisées dans la réalité, qu'on espérerait jamais voir dans la réalité. Leurs allures, leurs physionomies sont grotesques tandis que les enfants rayonnent. Et ces mêmes adultes qui dans la vie dirigent et grondent les enfants, sont ici des lourdauds qui se disputent entre eux, se battent, se volent, mentent etc. Ce sont des adultes de guignol, bêtes sans intérêt, médiocres. Gros comique et médiocrité, rapacité, mise en scène habile et qui exploite le goût de facilité, de détente un peu sotté et comique des enfants et aussi des adultes. Le triomphe de l'inintelligence systématique qui répond à un besoin naturel de rire et d'avoir des émotions⁴¹⁴.

⁴¹¹ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Jacqueline Dreyfus-Weil.

⁴¹² Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Jacqueline Dreyfus-Weil.

⁴¹³ Hergé, *Le Temple du soleil*, Tournai, Casterman, 1949.

⁴¹⁴ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Mathilde Leriche.

L'analyse de Mathilde Leriche se révèle donc relativement nuancée, et son analyse de l'âge des personnages est loin d'être dépourvue d'intérêt ; la conclusion, cependant, est implacable : « c'est instructif : on ne réfléchit pas, on est porté. D'où le grand succès. Succès de masse. Grosse détente un peu vulgaire. Repos absolu de toutes les facultés, en particulier de la sensibilité et de l'intelligence⁴¹⁵ ».

Dans les critiques auxquelles se livrent les bibliothécaires, la qualité matérielle des ouvrages occupe une place déterminante. Cette exigence qualitative concerne aussi bien le format des livres, le grammage du papier ou la typographie, qui suscite le plus de commentaires. Ainsi, *Poléon*⁴¹⁶ s'attire ce jugement :

Album dont le texte et l'ill. ont à peu près une égale importance [...] Ouvrage plein d'idées amusantes qui plairont aux enfants. Bonne amorce. Malheureusement présentation laide : couverture tapageuse en carton léger avec ill., ill. mal dessinées et de couleurs vulgaires. Bonne typo, gros caractères, mais phrases et mots trop fréquemment coupés, mauvaise disposition générale si l'on considère que le livre s'adresse à de jeunes enfants. 7-11⁴¹⁷.

Par le lettrage mécanique, les albums de bande dessinée dont les bibliothécaires louent les qualités formelles sont ceux qui s'approchent le plus des qualités formelles déployées dans les livres pour enfants. Benjamin Rabier incarne d'ailleurs un de ces cas-limites à la frontière de la bande dessinée et d'autres types de récits icôniques, du livre illustré à l'album. À l'inverse, dans les albums d'Alain Saint-Ogan, les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse se désolent de la place dévolue au texte, et du lettrage manuel. Ainsi, *Le Génial Monsieur Poche*⁴¹⁸ suscite cette fiche :

Album d'images : plusieurs petites images par page formant une historiette comique, dialoguée (les paroles des personnages sont entourées comme sortant de leurs bouches). Présentation vulgaire : couverture aux couleurs criardes, dessins communs [...]. Écriture pas très facile à lire et présentée d'une manière très ordinaire⁴¹⁹.

Le lettrage manuel suscite donc une réticence forte et continue de la part des bibliothécaires, qui estiment la typographie mécanique plus lisible par les enfants. La bande dessinée, si elle ne fait pas l'objet d'un rejet systématique, se voit essentiellement cantonnée à des usages transitifs. Les histoires en images sont en effet tolérées au titre d'amorces, pour aider les enfants réticents à la lecture de « vrais » livres. *Le Génial Monsieur Poche*, qui fait l'objet d'une critique sévère, s'attire cette recommandation de la part de Marguerite Gruny : « À décommander ou bien à recommander comme amorce très

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Benjamin Rabier, *Poléon*, Paris, Garnier, 1939.

⁴¹⁷ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny. La fiche est datée d'octobre 1941.

⁴¹⁸ Alain Saint-Ogan, *Le Génial Monsieur Poche*, Paris, Hachette, 1937.

⁴¹⁹ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny. La fiche est datée de juillet 1938.

facile car ce genre de petites images avec dialogues plaît toujours à la grande majorité des enfants⁴²⁰ ». De la même manière, *Bécassine aux bains de mer* est critiqué pour son manque d'imagination. Il est cependant tolérable : « Livre facile à lire et d'une bonne formule comme présentation pour les enfants qui lisent péniblement ou bien ont du mal à s'absorber dans leur lecture. Les ill. sont peu artistiques mais très vivantes. La typog. est nettement trop fine⁴²¹ ».

La condamnation de la bande dessinée par les bibliothécaires est loin d'être aussi ferme que ce qu'elles-mêmes se plaisent à le raconter dans leurs souvenirs. Celles-ci se penchent aussi avec intérêt sur la production américaine. Les bibliothécaires condamnent souvent les livres tirés de dessins animés au motif que les films leur sont supérieurs. Par exemple, *Blanche-Neige et les sept nains* :

Récit fait d'après le dessin animé de Disney et non d'après Grimm. Couleurs de loin pas aussi charmantes que celles du film. Présentation : Comme de coutume, les images du film sont ici abîmées, dénaturées : couleurs, absence de mouvement, etc... Cependant l'ensemble n'est pas très laid et les enfants retrouveront avec tant de plaisir les épisodes du film assez bien respectés que l'on ne peut les en priver... [...] En résumé uniquement pour spectateurs du dessin animé⁴²².

Ce goût pour les dessins animés de Walt Disney est partagé par Marguerite Gruny, qui regrette ainsi, à propos d'un album Hachette⁴²³ :

Pour qui aime les dessins animés en couleurs de Walt Disney, cet album est une honte. Le texte est plat, les ill. criardes et désordonnées. Elles se suivent, sans ordre et sans répondre au texte en regard. Rien ne subsiste de la délicatesse du film. On se trouve devant une affaire commerciale, et rien d'autre. Les enfants seront naturellement amusés car il reste quelque chose du film, mais tout le génie, toute la valeur artistique de celui-ci a en grande partie disparu ici⁴²⁴.

Dans l'ensemble, les allusions aux films de Walt Disney sont des plus élogieuses, et louent la joliesse des dessins, la vivacité des animations. Le plaisir des enfants face à ces films semble indéniable, et leur enthousiasme communicatif. Pourtant, ce qui trouve droit de cité sur les écrans des salles obscures ne saurait envahir les pages des livres. La vie dont semblent animés les personnages sur l'écran devient, sur la page des livres, une succession d'épisodes incohérents, agités.

Les bibliothécaires dénie donc aux albums Disney les qualités que les enfants trouvent aux films, et qu'elles reconnaissent elles-mêmes entre les lignes de leurs fiches de lecture. Le charme devient vulgaire, la vivacité, trépidation incohérente, la finesse de la

⁴²⁰ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Jacqueline Dreyfus-Weil.

⁴²³ Walt Disney, *Elmer le petit éléphant*, Paris, Hachette, 1937.

⁴²⁴ Archives de l'Heure Joyeuse, fiches bibliographiques de Marguerite Gruny, juillet 1938.

réalisation serait trahie par la médiocrité de la mise en livre. Ce décalage entre les jugements portés sur de mêmes récits, d'un support à l'autre, nous amène cependant à soulever une hypothèse : que le problème ne viendrait pas tant de la qualité de la fabrication des livres, que de la porosité entre les univers du livre et du cinéma qui se fait jour de plus en plus fortement. Disney incarnerait cette culture enfantine de plus en plus annexée aux univers multimédiatiques, et le rejet des albums publiés en France par Hachette pourrait provenir, en partie tout au moins, du refus par les bibliothécaires d'une annexion de la culture enfantine à ces imaginaires cinématographiques⁴²⁵.

Les critiques sont donc récurrentes à l'encontre des bandes dessinées. Pourtant, malgré ces critiques, et malgré le décalage entre le jugement porté sur les films et les albums qui en adaptent les histoires, les bibliothécaires accordent une place dans leur fonds à la bande dessinée.

Face au succès de la bande dessinée, l'attitude globale de condamnation n'empêche donc pas une réelle curiosité, et une attitude pragmatique. Même si l'horizon culturel des bibliothécaires s'oppose frontalement à ce type de production, leur fréquentation assidue des enfants montre également les dangers d'une opposition frontale à ces divertissements qu'elles jugent très sévèrement. Pédagogues dans l'âme, elles ne renoncent jamais à éduquer leurs lecteurs, y compris s'il faut en passer par ce qu'elles considèrent comme de mauvaises lectures. Nul manichéisme dans leur condamnation, donc : leur position sur le terrain de la lecture publique les place dans l'obligation de composer avec les produits industriels qu'elles réprouvent. Malgré la dénonciation de la bande dessinée, celle-ci reste utilisable à la condition de servir d'amorce, pour amener les enfants à la « véritable lecture ».

3. Des albums présents dans les sélections bibliographiques

La bande dessinée apparaît donc timidement dans les rayons de l'Heure Joyeuse. Elle trouve également sa place dans les premières listes de sélection bibliographique élaborées par les bibliothécaires à partir des années 1930. La première de ces listes est terminée en 1938-1939, et compte 500 titres à acquérir pour les cinq bibliothèques enfantines de la ville de Paris⁴²⁶. Les ouvrages y sont classés par genre et auteurs, avec titre, éditeur, prix, et

⁴²⁵ Il ne s'agit là que d'une hypothèse exploratoire. Sur cette constitution d'une culture enfantine multimédiatique, nous renvoyons aux réflexions de Julien Baudry, *La narration graphique chez Alain Saint-Ogan, du dessin de presse à l'univers culturel de l'enfance*, thèse de doctorat en littérature sous la direction d'Annie Renonciat, Paris VII, en cours.

⁴²⁶ Liste établie pour les Cinq Bibliothèques Infantines à installer au cours des années (1938-1939).

mention de la reliure. Cette liste comprend plusieurs titres de bande dessinée, dont trois Bécassine, un titre d'Alain Saint-Ogan et un autre de Jaboune, ainsi que deux albums de « Hervé » (pour Hergé). Une poignée de titres donc, mais une première sélection qui constitue un embryon d'acceptation pour la bande dessinée en bibliothèque, et qui dessine les contours de ce qui est acceptable.

Tableau 13 liste des albums de bande dessinée mentionnés dans la liste de 1938.

Auteur	Titre	Éditeur
Caumery	L'Enfance de Bécassine	Gautier-Languereau
	Bécassine en apprentissage	
	Bécassine à Clocher-les-Bécasses	
Delax	Les aventures du capitaine Labrandade	Spork
Hervé (sic)	Tintin en Amérique	Gastermann
	Tintin en Extrême-Orient	Gastermann
Jaboune	Frimousset dans sa maison	Ferenczi
Lichtenberger	Les Vacances de Nane	Gautier-Languereau
Rabier	Les animaux en liberté	Garnier
	Gédéon	Garnier
	Les contes de l'Ours brun	Garnier
Saint-Ogan	Zig, Puce et Alfred	Hachette

Sont privilégiés dans cette sélection des auteurs français (ou belges), par opposition aux albums américains édités par Hachette. Pourtant, au-delà de cette « qualité française » qui rassemble les albums, on est bien en peine de définir un socle commun définissant des critères d'acceptabilité de la bande dessinée. Les sélections *Beaux livres, belles histoires* proposent quant à elles une sélection différente. L'édition de 1937 rassemble 500 titres ; on trouve des ouvrages de bande dessinée dans deux tranches d'âge différentes : *Plick et Plock* est conseillé pour les 8-11 ans, tandis que les 10-14 se voient proposer un éventail un tout petit peu plus large : *La Famille Fenouillard*, *Le Sapeur Camember* et *L'Idée fixe du savant Cosinus*, de Christophe, ainsi qu'Adamson, du suédois O. Jacobsson.

L'édition de 1947 propose un éventail de choix plus large. Cependant, au sein des 2 000 titres proposés, la bande dessinée (présente dans la rubrique des « alphabets – “jeux

de lecture” et livres d’images ») s’y concentre encore aux tranches d’âge les plus avancées. Ainsi, la tranche 5-8 ans se voit proposer des livres d’images, mais pas d’albums de bande dessinée : l’alphabétisation, l’apprentissage de la lecture ne doivent pas être perturbés par l’usage de bandes dessinées. Des lecteurs plus aguerris peuvent s’y risquer. Pour les 7-10 ans, les deux auteurs proposent, au sein des 37 titres, *L’Enfance de Bécassine*, *Bécassine en apprentissage* ; *Les Malices de Plick et Plock* ; quatre albums d’images d’Épinal⁴²⁷ ; et *Adamson*, de Jacobsson. Les enfants de 9-12 ans se voient proposer seulement trois titres, dont un *Gédéon*, de Benjamin Rabier. Enfin, onze titres s’adressent aux enfants de 11 à 14 ans. On y retrouve curieusement *Adamson* de Jacobsson, ainsi que les autres ouvrages de Christophe : *Les facéties du sapeur Camember*, *la Famille Fenouillard*, *L’idée fixe du savant Cosinus* – le reste de la liste est occupé par des ouvrages de Samivel publiés chez Hartmann et Delagrave. Au seuil de notre période, l’éventail de la production considéré comme acceptable par les bibliothécaires de l’Heure Joyeuse reste donc limité.

Ce détour chronologique est nécessaire pour évaluer à juste titre les contours de la prescription pesant sur la bande dessinée en bibliothèque pour enfants. C’est un mélange d’incompréhension et de pragmatisme qui domine dans les attitudes au quotidien de ces militantes de la lecture des enfants : soucieuses de s’adapter aux attentes des enfants, à leurs pratiques de lecture, à leur goût pour les illustrés, celles-ci intègrent la bande dessinée au corpus des œuvres pour enfants ayant droit de cité dans les bibliothèques.

On peut trouver d’autres témoignages de cette présence encore modeste, mais réelle, dans un autre document prescriptif à destination des bibliothécaires. *Les Meilleurs livres pour enfants de 7 à 12 ans*⁴²⁸, document produit par la Commission bibliographique de l’Union des Œuvres, s’adresse à tous ceux qui aspireraient à lancer une bibliothèque locale ou paroissiale. L’Union des Œuvres y diffuse son credo du bon livre. Comme l’abbé Béthléem⁴²⁹, l’Union des Œuvres prône une attitude plus ouverte, et recommande, pour « les garanties religieuses et morales » qu’ils présentent, les ouvrages de Gautier-Languereau et ceux de l’O-Gé-O, plus exactement de la collection « Cœurs Vaillants ». La catégorie « Romans » pour enfants de moins de 13 ans contient les albums de Christophe, dont *Les Malices de Plick et Plock* dans la « Bibliothèque du Petit Français », un « livre très illustré et de façon fort drôle. Quelques lignes de texte. L’ensemble est très amusant,

⁴²⁷ Respectivement *Album d’images*, *Contes de fées*, *Les Contes du foyer pour les petits*, et *Images d’Épinal : album composé pour garçons*.

⁴²⁸ SN, *Les meilleurs livres pour enfants de 7 à 12 ans*, Paris, éditions OgéO, 1934.

⁴²⁹ Jean-Yves Mollier, *La Mise au pas des écrivains*, op. cit., p. 269-294.

d'un comique outrancier, mais irrésistible⁴³⁰ ». La rubrique propose l'ensemble des albums de Bécassine, dont il est « inutile de faire l'éloge » et se conclut par un vigoureux plaidoyer *pro domo* pour les albums « Tintin et Milou » publiés par O-Gé-O :

Les aventures du reporter Tintin et de son chien Milou sont absolument désopilantes. L'humour le plus fin donne à ces albums un charme qui captive jusqu'aux grandes personnes. Les illustrations sont remarquablement spirituelles. Cette série d'albums qui, nous l'espérons aura une suite, est appelée à un succès au moins égal à celui des albums de Bécassine⁴³¹.

Émanation du journal *Cœurs Vaillants*, la maison d'édition publie *Tintin en Amérique* en remaniant légèrement certains textes : les références au *Petit Vingtième* sont réécrites pour renvoyer à *Cœurs Vaillants*. Ce qui est plus étonnant est que la brochure vante les mérites des *Aventures de Tintin et Milou au Congo* et des *Aventures de Tintin et Milou au pays des Soviets* à l'enseigne d'OgéO, alors qu'aucune édition n'est connue pour les deux précédents albums... Il nous paraît difficilement vraisemblable de supposer l'existence d'éditions « pirates » d'OgéO échappant aussi bien à l'attention d'Hergé et de Casterman qu'à celle des collectionneurs ultérieurs... Il nous semble plus réaliste d'envisager un « coup » publicitaire réalisé par un éditeur connu pour la relativité de ses scrupules en matière de pratiques éditoriales : à la faveur de l'édition de *Tintin en Amérique*, OgéO, qui commercialise les précédents albums sur le sol français, les mentionnerait ainsi dans son catalogue – omettant de les attribuer à leur éditeur véritable... Cette anecdote dit en tout cas tout l'attachement que portent les éditeurs de *Cœurs Vaillants* à utiliser le personnage de Tintin pour s'imposer commercialement sur le marché des albums.

Il est frappant de constater la continuité du corpus des œuvres considérées comme dignes d'être mises entre les mains des enfants. À la marge, d'une sélection à l'autre, on observe des effets de mode, privilégiant Bécassine dans les années 1930, voire Alain Saint-Ogan. La place de Tintin ne constitue pas encore une évidence. En revanche, le corpus des classiques reste très clairement posé. Töpffer est déjà en partie présent, mais c'est surtout Christophe qui fait figure de référence. Il est frappant de constater la continuité de ces jugements avec celui de Natha Caputo qui, en 1967, déclare son admiration pour l'œuvre de Christophe : « Quatre livres inclassables ! Classiques de la bande dessinée, chefs d'oeuvre d'humour aux épisodes désopilants⁴³² ».

⁴³⁰ SN, *Les meilleurs livres pour enfants de 7 à 12 ans*, op. cit., p. 12.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴³² Natha Caputo, *Guide de lectures*, Paris, L'École et la nation, 1967.

L'expérience de l'Heure Joyeuse, si elle reste relativement isolée, n'en continue pas moins de faire figure de modèle au moins jusqu'à la création de la Joie par les livres. Ainsi Jean Bleton, ancien inspecteur général des bibliothèques, déclare dans le livre de témoignages publié pour les 70 ans de l'Heure Joyeuse : « Dès mon arrivée à la Direction des bibliothèques en mars 1945, j'ai eu l'occasion de recommander sa visite à plusieurs de mes collègues, désireux de créer dans leur ville une « Heure Joyeuse⁴³³ ». Cette densité des liens interpersonnels repose d'abord sur l'étroitesse du réseau des bibliothèques pour enfants. Avant la Seconde Guerre mondiale, Viviane Ezratty recense ainsi dix-neuf institutions en province, six à Paris dont deux indépendantes⁴³⁴ : l'impact de ces prescriptions ne peut donc manquer d'être limité.

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

1. Une bibliothèque-pilote dans un réseau sinistré

Le retard français et son rattrapage

Comme l'écrit ironiquement Anne-Marie Bertrand, « des Bouvard et Pécuchet se penchant sur cette histoire auraient pu écrire : “Bibliothèques françaises : en retard⁴³⁵” ». Cet « éternel retard » des bibliothèques françaises s'impose comme un leitmotiv au sein du corps des bibliothèques dès 1909 et l'ouvrage fondateur d'Eugène Morel, *Bibliothèques*⁴³⁶. L'après-guerre voit ressurgir le thème de la misère matérielle des bibliothèques publiques. En 1948, la toute jeune Direction des bibliothèques dresse ainsi ce constat accablant dans son rapport sur la lecture publique :

En dépit des nombreux projets et rapports qui depuis 1930 avaient été proposés, en dépit de quelques expériences qui donnaient la voie à suivre, la situation dans laquelle se trouvait la France au début de 1945 en matière de lecture publique pouvait surprendre bien des étrangers et, disons-le sans hésiter, consternait également tous les bibliothécaires français impatientes de rattraper le temps perdu, mais toujours paralysés à un moment donné dans leurs entreprises par le manque de crédits, et déplorant l'absence d'un organisme central pour les appuyer ou les aider⁴³⁷.

⁴³³ Jean Bleton, témoignage de juin 1994 publié dans *L'Heure Joyeuse, 1924-1994. 70 ans de jeunesse*, dir..., Paris, Direction des affaires culturelles, 1994, p. 74.

⁴³⁴ Viviane Ezratty, « Les premières heures des bibliothèques pour enfants », *op. cit.*

⁴³⁵ Anne-Marie Bertrand, « L'éternel retard » in Anne-Marie Bertrand, Annie Le Saux (dir.), *Regards sur un demi-siècle: cinquantième du « Bulletin des bibliothèques de France »*, Villeurbanne Enssib, 2006, p. 126.

⁴³⁶ Eugène Morel, *Bibliothèques. Essai sur le développement des bibliothèques publiques et de la librairie dans les deux mondes*, Paris, Mercure de France, 1909.

⁴³⁷ *La lecture publique en France*, Paris, La Documentation française, 1948.

De fait, « jusqu'à la fin des années 1960 au moins, [...] la modernisation est rare et ses effets marginaux⁴³⁸ ». La France de la Libération compte environ 400 bibliothèques municipales, dont une soixantaine sont estimées « sinistrées » par les séquelles de la guerre. « De cette situation léthargique, les administrations et les bibliothécaires sont conscients. Ce retard et cet appel récurrent à l'Etat nourrissent une rhétorique constante, dont Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard ont restitué les axes :

L'arriération du dispositif, la pauvreté des moyens mis en œuvre comparées aux besoins immenses reconnus de tous sont un autre *leitmotiv* des discours qui naissent dans la bouche ou sous la plume des professionnels et des militants mais aussi des responsables gouvernementaux [...] On ne cesse de mettre en avant des expériences pilotes ou de décrire des réalisations ponctuelles remarquables, d'autant plus exemplaires qu'elles sont uniques et sont comme l'arbre qui cache l'absence de la forêt. Un schéma discursif durable est ainsi mis en place : dire l'importance décisive de la lecture publique dans une nation démocratique et éclairée ; reconnaître l'état insatisfaisant de la situation actuelle (héritage du passé, conséquence de la crise, ou de la guerre, ou des faiblesses du gouvernement précédent) ; annoncer que cela ne saurait durer ; relever les signes qu'on a d'espérer [...]. On annonce triomphalement une mesure « évidemment insuffisante » mais qui indique la volonté d'aller de l'avant. Le temps passe : dix ans, trente ans, cinquante ans plus tard, on retrouve le même discours, pétri de la même farine⁴³⁹.

Une petite vingtaine d'années plus tard, le « tout reste à faire » lancé par le Premier ministre Georges Pompidou à propos de la lecture publique dans un entretien au *Figaro littéraire* apparaît comme un constat d'échec, face aux discours incantatoires des bibliothécaires, mais aussi comme un tournant : ce milieu des années 1960 marque le début de l'accélération. Ce que les bibliothécaires n'ont pas réussi à décrocher, le patronat l'obtient. Fin 1966, un comité interministériel est mis en place, à la suite de la « croisade de la lecture » lancée en 1965 par le SNE, conscient des obstacles à la pénétration du livre dans la population⁴⁴⁰. Ce comité « formalise une nouvelle doctrine de la bibliothèque publique, qui prend en compte bouleversements sociaux et urbains⁴⁴¹ » : augmentation de la population scolarisée, grands ensembles, maisons de jeunes... Les préconisations techniques s'inspirent alors clairement du modèle anglo-saxon : libre accès aux rayons, création de collections de disques, bibliothèques de quartier, et partout, des sections pour enfants.

⁴³⁸ Anne-Marie Bertrand, *Les villes et leurs bibliothèques: légitimer et décider 1945-1985*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1999, p. 61.

⁴³⁹ Anne-Marie Chartier, *Discours sur la lecture, op. cit.*, p. 95.

⁴⁴⁰ Jean-Yves Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2008, p. 346. À la suite des inquiétudes récurrentes du SNE, la commission de promotion du livre avait lancé une campagne de sensibilisation par un article intitulé « La grande misère des bibliothèques », publié dans *Les Nouvelles littéraires*.

⁴⁴¹ Anne-Marie Bertrand, *Bibliothèque publique et public library, op. cit.*, p. 22., p. 22. Anne-Marie Bertrand voit dans ces prescriptions la patte des bibliothécaires modernistes, mais néglige le rôle du CNPF, dont le SNE est membre, dans l'effort consenti.

En 1964, une enquête ne recense en-dehors de l'agglomération parisienne que 49 bibliothèques pour enfants et 7 coins jeunes. Seules 22 de ses sections peuvent ouvrir tous les jours⁴⁴². En 1965, la création de la Joie par les livres sonne donc comme un symbole fort d'un tournant dans l'histoire des bibliothèques pour enfants. Comme l'écrit encore Anne-Marie Bertrand, cette création constitue un « ferment décisif pour montrer ce que peut être une bibliothèque enfantine et pour former les bibliothécaires français qui, à l'époque, étaient encore nombreux à se demander si l'accès direct aux livres en rayons n'était pas un encouragement au vol des livres⁴⁴³ ... ».

Malgré la rareté des infrastructures existantes, les enfants constituent une part importante des emprunteurs. Les statistiques de la Direction des Bibliothèques et de la lecture publique pour 1971⁴⁴⁴ pointent ainsi une nette surreprésentation des moins de 14 ans dans les emprunteurs de livres.

Tableau 14 La proportion d'emprunteurs dans les bibliothèques publiques en 1971, par rapport à la population française

catégorie	Ensemble de la population	Emprunteurs
moins de 14 ans	21,6 %	33,8 %
élèves et étudiants	8,9 %	30,3 %
ouvriers	17 %	3,1 %
employés	8,3 %	6,2 %
instituteurs	1,3 %	2,3 %
professeurs	0,7 %	2,2 %

Ce repère statistique, le premier chiffre fiable dont on dispose pour retracer l'histoire de la lecture publique en bibliothèque municipale, pointe ainsi des écarts considérables entre le poids dans la population française, et l'intensité des emprunts. Si les professeurs et les « élèves et étudiants » constituent des catégories sur-représentées, il n'y a là rien de bien étonnant compte tenu de la composition des fonds. En revanche, le poids des moins de 14 ans (un tiers des emprunteurs) a de quoi interpeller plus d'un responsable de bibliothèque, alors même que l'offre à destination de ce public reste des plus limitées.

⁴⁴² Marcelle Bouyssi, « Les sections pour la jeunesse dans les bibliothèques municipales de province », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1964, n° 7, p. 283-294.

⁴⁴³ Anne-Marie Bertrand, *Bibliothèque publique et public library*, op. cit., p. 23.

⁴⁴⁴ Direction des bibliothèques et de la lecture publique, *Bibliothèques municipales : statistiques*, Paris, Direction des bibliothèques et de la lecture publique, 1974.

Face à l'ampleur de la pénurie, un effort considérable est ainsi entrepris. Alors que dans l'entre-deux-guerres, seules quatre bibliothèques de plus de 200 m² sont construites, et une quinzaine à la Libération, les pouvoirs publics en édifient presque 200 entre 1968 et 1976⁴⁴⁵. Le nombre des bibliothèques municipales recensées passe de 948 en 1977 à 1106 en 1983, soit une augmentation de 16,6 % en six ans, puis à 1366 en 1987, soit une augmentation plus grande (23 %), en quatre ans⁴⁴⁶. Dans les années 1970, la construction de grandes bibliothèques (Lyon en 1972, Montreuil en 1974, Cambrai en 1975...) atteste la puissance nouvelle des municipalités, aux budgets plus puissants. « La décennie 1960 avait réalisé plus du double de mises en service par rapport à la décennie 1950 (39 170 pour 17 649 m²)⁴⁴⁷ ». Avec 324 000 m², la décennie 1970 construit huit fois plus que la décennie précédente⁴⁴⁸. L'ouverture de la Bibliothèque publique d'information en 1977 résonne ainsi comme un symbole de l'intense mouvement de modernisation et d'équipement qui anime les bibliothèques françaises.

Tableau 15 Les années 1970 et le développement des bibliothèques en France⁴⁴⁹

	Nb de BM	Collections de livres ⁴⁵⁰	Surfaces en service (m ²)	emprunteurs	% inscrits / population
1969	659	NC	302 792	914 000	4,7
1974	804	33 895 946	454 369	1 690 000	6,8
1980	930	45 205 837	679 136	2 609 000	10
1983	1106	51 662 291	825 846	3 394 000	12,5
1989	1581			4 423 000	15,4
1990		70 760 152	1 192 580		

L'effort important fourni en termes d'équipements se traduit par une hausse des inscrits dans les bibliothèques municipales. Le nombre d'inscrits double presque entre 1971 et 1977, et double à nouveau entre 1977 et la fin des années 1980. Les sections enfantines, particulièrement délaissées, sont elles aussi gagnées par ce mouvement de rattrapage. En 1954, Yvonne Labbé recense quarante-deux sections enfantines dans le

⁴⁴⁵ Anne-Marie Bertrand, *Les villes et leurs bibliothèques*, op. cit., p. 118.

⁴⁴⁶ Anne-Marie Bertrand, *Bibliothèque publique et public library*, op. cit., p. 23.

⁴⁴⁷ Anne-Marie Bertrand, *Les villes et leurs bibliothèques*, op. cit., p. 118.

⁴⁴⁸ Anne-Marie Bertrand, *Bibliothèque publique et public library*, op. cit., p. 23.

⁴⁴⁹ Tableaux et graphiques d'après Anne-Marie Bertrand, *Les villes et leurs bibliothèques*, op. cit., p. 112-117. Anne-Marie Bertrand y reprend les données statistiques de la Direction des bibliothèques – puis Direction du livre, puis Direction du livre et de la lecture.

⁴⁵⁰ Ce chiffre exclut les fonds anciens et patrimoniaux.

*Cahier des bibliothèques de France*⁴⁵¹. En 1964, on recense seulement, sur l'ensemble du territoire, 70 sections enfantines, parfois réduites à une simple étagère dans un coin⁴⁵² ; là encore, le véritable décollage n'intervient que dans les années 1970. De 1974 à 1989, les surfaces des bibliothèques pour enfants sont multipliées par cinq⁴⁵³. Témoin de ce décollage, le nombre de candidats à l'option jeunesse du CAFB, qui passe de neuf en 1965 à 386 en 1986. Parallèlement, le nombre de sections pour enfants à Paris passe de huit en 1969 à 44 en 1986.

Parallèlement à cette hausse quantitative du nombre de bibliothèques en France, et du nombre de sections enfantines au sein de celles-ci, on assiste à la même époque à un la généralisation du modèle de la lecture publique : lentement, « le souci des lecteurs prend le pas sur le souci des livres⁴⁵⁴ ». La bibliothèque publique est construite sur un double repoussoir : la bibliothèque savante d'une part, sa fermeture sur elle-même et son attention portée aux collections plutôt qu'aux usagers⁴⁵⁵ ; la bibliothèque populaire d'autre part, et son manque supposé d'ambition. Cette double critique permet peu à peu d'affirmer une image positive de la « librairie publique » qu'Eugène Morel tentait d'imposer⁴⁵⁶. Dans le domaine de l'enfance, cet *aggiornamento* prend comme référence la bibliothèque de la Joie par les livres, qui ouvre ses portes à Clamart en 1965.

*La Joie par les livres : un nouveau modèle*⁴⁵⁷

Créée le 1^{er} janvier 1963 par Anne Gruner-Schlumberger, sous la présidence d'honneur de Julien Cain, l'association sans but lucratif mène un projet d'aménagement d'un espace dédié à la lecture pour les enfants dans un quartier populaire de banlieue parisienne, à

⁴⁵¹ Jacqueline Gascuel, « La pierre... et la lecture publique », *Bulletin d'informations de l'ABF*, n° 90, 1976, p. 9-18.

⁴⁵² Marcelle Bouyssi, « Les sections pour la jeunesse dans les bibliothèques municipales de province », *BBF*, n°7, 1964. L'auteure y dénombre en tout 56 bibliothèques ou sections pour enfants en province.

⁴⁵³ Claude-Anne Parmegiani, Geneviève Bordet, Nic Diamant, *et alii*, *Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1993.

⁴⁵⁴ Anne-Marie Chartier, *Discours sur la lecture, op. cit.*, p. 161.

⁴⁵⁵ En 1948, le rapport *La Lecture publique en France* déplore : « Notre pays, qui est très certainement un de ceux qui possèdent les bibliothèques les plus riches du monde, est donc aussi un de ceux où le livre est le plus inaccessible à la masse [...]. En 1945, la grande majorité de nos bibliothèques municipales de province sont des bibliothèques de conservation et d'étude, ou de simples cabinets de lecture, refuge d'érudits et de retraités de l'enseignement. Le grand public n'y vient pour ainsi dire pas, ignorant parfois jusqu'à leur existence ».

⁴⁵⁶ Eugène Morel, *La librairie publique*, Paris, Armand Colin, 1910.

⁴⁵⁷ Les recherches nécessaires à cette sous-partie ont grandement bénéficié de mon accueil en tant que chercheur associé (puis chercheur invité) au Centre national de littérature pour la jeunesse / La Joie par les livres, au sein de la Bibliothèque nationale de France. Que Jacqueline Samson, Denis Bruckmann, Jean-Marie Compte, Jacques Vidal-Naquet, Olivier Piffault et Aurélien Conraux reçoivent ici encore l'expression de ma profonde gratitude pour l'aide incomparable dont j'ai pu bénéficier, ainsi que Catherine Thouvenin, Aline Eisenegger et Christine Rosenbaum.

l'exemple de ce que la mécène avait pu voir aux États-Unis, où elle avait vécu⁴⁵⁸. Si l'accueil des municipalités de la couronne parisienne s'avère d'abord réservé, Anne Gruner-Schlumberger finit par convaincre un conseiller municipal de Clamart, ville où sont implantées les usines Schlumberger, et une convention est signée avec la municipalité en février 1963, prévoyant la mise à disposition par la mairie d'un terrain de 1 000 m² dans la Cité de la Plaine. L'architecture en est confiée à l'Atelier de Montrouge (la réalisation est signée G. Thurnauer), et la bibliothèque ouvre ses portes le 30 septembre 1965. Elle est animée par trois bibliothécaires, dont deux ont été formées à l'Heure Joyeuse⁴⁵⁹.

L'objectif de l'association est double. D'abord, fonder une bibliothèque expérimentale, manifestation spectaculaire, dans son architecture même, toute en courbes et en lumière, de l'ambition réformatrice qui anime l'association. Mais aussi, plus largement, de susciter en France le développement de bibliothèques enfantines. De fait, si la Joie par les livres est d'abord une bibliothèque pilote, ses conceptions modernistes sont relayées par le biais de son centre de documentation, de ses comités de lecture et de ses publications, notamment le *Bulletin d'analyses du livre pour enfants*⁴⁶⁰, qui diffuse informations et comptes-rendus d'ouvrages.

L'ouverture de la bibliothèque s'accompagne en effet d'un intense travail de lecture et de critique, qui trouve son aboutissement dans le *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, qui paraît à partir d'octobre 1965. Les livres reçus par l'association pour mener cette analyse de l'offre constituent l'embryon du centre de documentation qui ouvre à Paris. Dès 1965, l'association revêt ainsi trois dimensions différentes : à la fois bibliothèque-pilote, centre de documentation sur le livre pour enfants⁴⁶¹ et organe chargé de diffuser les connaissances élaborées par les deux premiers organes, la Joie par les livres trouve dans cette complémentarité une part essentielle de son efficacité. L'association tisse aussi précocement des liens intenses avec des bibliothécaires travaillant dans toute la France. Dès la phase de préparation, la lecture de livres est confiée à des bibliothécaires extérieurs

⁴⁵⁸ Anne Marinet, « La Joie par les livres », *op. cit.*, p. 342.

⁴⁵⁹ Geneviève Patte, « La bibliothèque pour enfants de Clamart », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1972, n°11. Geneviève Patte, alors directrice de l'établissement, y rapporte également le rôle crucial joué par Marguerite Gruny et Mathilde Leriche dans la phase préparatoire.

⁴⁶⁰ La Joie par les livres publie ainsi un *Bulletin d'analyses du livre pour enfants*, qui devient en 1976 la *Revue des livres pour enfants*, qui connaît encore aujourd'hui un succès non démenti.

⁴⁶¹ Le fonds de ce centre est d'abord constitué par les premiers livres analysés puis, à partir de 1967, accueille le fonds personnel livres et de notes de lectures de Natha Caputo. Il s'accroît progressivement par l'obtention de services de presse, complétés par des achats. Depuis 1983, Joie par les livres reçoit un exemplaire des livres pour enfants déposés au titre du Dépôt légal, dont elle a mission par convention avec la BnF d'assurer la conservation.

avec l'aide de l'ABF⁴⁶². L'ouverture du comité de lecture offre deux séries d'avantages : d'une part, il permet de sortir les bibliothécaires pour enfants de leur isolement ; d'autre part, il permet de constituer le premier réseau sur lequel la Joie par les livres construit sa notoriété. Une notoriété dont attestent les épais recueils de coupures de presse consacrés à la bibliothèque. Son ouverture, notamment, est couverte aussi bien par *Life* que par *Pilote*, qui annonce dans ses pages la naissance de cette bibliothèque pas comme les autres.

L'architecture moderne de la bibliothèque, son implantation même, qui dit symboliquement le désir de desservir une population doublement privée d'accès au livre, socialement et générationnellement, font de son ouverture un événement spectaculaire. La Joie par les livres s'impose rapidement comme un modèle incontournable. Dès 1968, le groupe d'études interministériel consacré à la lecture publique souligne la qualité exceptionnelle de l'expérience de Clamart :

Selon l'importance de la ville, et selon ses ressources, il doit être envisagé d'ouvrir des salles annexes, affectées par exemple aux jeunes. Il n'est pas possible de leur offrir dans toutes les villes de France, une bibliothèque comme celle de Clamart [...] mais il est souhaitable de s'en inspirer au maximum⁴⁶³.

Cette reconnaissance de la Joie par les livres au plus haut niveau se manifeste par la signature d'une convention le 22 décembre 1971 entre la Direction des bibliothèques et de la lecture publique et la Joie par les livres, qui fait de la Joie par les livres une bibliothèque d'application de l'ENSB.

Reconnue par l'interprofession et par la tutelle comme un modèle, la Joie par les livres est donc un observatoire privilégié de l'entrée de la bande dessinée en bibliothèque. On y relève une attitude nouvelle vis-à-vis de la bande dessinée, qu'attestent aussi bien les fiches de lecture ou sélections publiées dans la revue, que le contenu du catalogue. L'analyse croisée de la revue et des archives de la Joie par les livres permet ainsi de comprendre l'articulation entre expérimentation de terrain et diffusion de nouvelles normes de pratiques⁴⁶⁴.

⁴⁶² Geneviève Patte, « La bibliothèque pour enfants de Clamart », *op. cit.*

⁴⁶³ *La Lecture publique en France. Rapport du groupe d'études*, Paris, La Documentation française, 1968. Notes et études documentaires n° 3459, p. 11.

⁴⁶⁴ Intégrée à la BnF en 2008, la Joie par les livres y a versé ses archives, qui contiennent donc à la fois les archives du centre de documentation, celles de la revue, et celles de la bibliothèque : registres d'entrées, statistiques de prêts, etc. permettent de dessiner une analyse fine de la place de la bande dessinée au sein de cette institution à part.

Le dépouillement de la revue⁴⁶⁵ permet de constater l'écart qui sépare la Joie par les livres de l'Heure Joyeuse. Comme l'écrit Claude-Anne Parmegiani, « l'idéologie » qui anime la Joie par les livres, « héritée des pratiques anglo-saxonnes, [est] centrée sur des valeurs d'épanouissement personnel de l'enfant, où la notion de plaisir est inséparable de l'acte de lire. Toutes les activités de la bibliothèque, lieu de loisir culturel, doivent concourir à favoriser les rencontres les plus enrichissantes possibles avec le “plaisir du texte” notamment de fiction, ou avec des documents qui répondent réellement à la curiosité et à l'attente des enfants⁴⁶⁶ ».

Quand la bibliothèque ouvre ses portes en 1965, le catalogue des entrées indique la présence de plusieurs albums de Christophe ; le catalogue, préparé en collaboration avec Marguerite Gruny et Mathilde Leriche, ne révèle sur ce point pas de surprise. À ce grand classique s'ajoute également un autre ensemble d'ouvrages, non mentionnés dans le registre : les albums de Tintin. Les photos réalisées par Martine Franck lors de l'ouverture de la bibliothèque de Clamart montrent sans équivoque la présence de plusieurs albums disponibles pour la lecture, et rencontrant visiblement un très vif succès de la part des enfants. Les photos pointent également des postures de lecture très différentes nouvelles. Les enfants, en chaussettes, lisent leurs albums sur des banquettes au soleil, très loin des postures sérieuses prescrites à l'Heure Joyeuse. On ne dispose pas d'élément archivistique pour expliquer cette présence des albums de *Tintin* : volonté de proposer aux enfants des ouvrages différents, plus proches de leurs attentes ? Signe d'une tolérance à l'égard du cas particulier que représente Tintin ? Ce choix n'a rien d'une évidence. En novembre 1964, dans le *Bulletin d'informations de l'ABF*, *Tintin* est encore perçu comme emblématique du problème posé par les illustrés : le compte-rendu d'une conférence organisée sur le thème « Lectures et bibliothèques pour les jeunes » fait mention, sur la fin, d'une préoccupation à l'égard de la bande dessinée : « Nous n'avons pas évoqué la lecture des bandes illustrées, mais le problème “Tintin” a été soulevé⁴⁶⁷ ».

La présence de Tintin dans les collections de la Joie par les livres constitue donc une première inflexion par rapport au modèle de l'Heure Joyeuse ; ce tournant est accentué en 1971, avec l'achat de 34 albums de bande dessinée. La rubrique « bande dessinée » apparaît alors en tant que telle, à la fois dans les statistiques de prêt et dans les rubriques du

⁴⁶⁵ Nommée initialement *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, la revue prend en 1976 son titre actuel de *Revue des livres pour enfants*, entérinant par là un infléchissement vers la recherche, l'actualité de l'édition et des bibliothèques, etc.

⁴⁶⁶ Claude-Anne Parmegiani *et alii*, *Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁶⁷ *Bulletin d'informations de l'ABF*, n°45, nov. 1964, p. 231.

catalogue. Le mouvement d'acquisition s'amplifie par la suite : en 1972, 132 bandes dessinées sont achetées, portant le total des albums à 176, sur un total de 12 388 ouvrages. En 1973, ce sont 145 acquisitions qui sont menées. En juillet 1974, 104 albums sont présents en salle de prêt, 28 en salle de lecture, soit 132 volumes en tout, pour 59 titres. Malgré des acquisitions d'albums, la fragilité des ouvrages, soumis à une rotation importante, transforme le fonds de bandes dessinées en jeu à somme nulle.

Tableau 16 Acquisition de livres et état de la collection de la bibliothèque de la Joie par les livres, 1971-1985, en nombre d'exemplaires, d'après les archives de la Joie par les livres.

Année	Acquisitions	État de la collection ⁴⁶⁸		
	Albums BD	Albums BD	Livres	% BD / total collection
1971	34	?	10 242	
1972	132		12 388	
1973	145		NC	
1974	166 ?	166	13 074	1,3 %
1975	132	445	NC	
1976	32	445	15 861	2,8 %
1977	95	526	16 770	3,1 %
1978	100	276	16 098	1,7 %
1979	106	367	18 051	2 %
1980	80	412	20 088	2 %
1981	211	596	20 485	2,9 %
1982	170	689	20 931	3,3 %
1983	61	726	21 313	3,4 %
1984	NC	879	22 341	3,9 %
1985	206	1047	23 739	4,4 %

C'est surtout en 1972 que la collection commence à se diversifier, avec l'entrée au catalogue de Lucky Luke, des Peanuts (dans l'édition Hachette) ainsi que de Cabu, Gotlib

⁴⁶⁸ L'état de la collection résulte du solde des acquisitions et des retraits (pour cause d'usure, généralement).

et Bretécher (*Les Etats d'âme de Cellulite*) ; on remarque également la présence d'un album de *Boule et Bill* (album n°7), de *L'Histoire de France en 100 gags* de Reiser et Pouzet, et de cinq exemplaires de *Philémon et le naufragé du A*, de Fred, très rapidement érigé au rang de classique incontournable pour sa fantaisie et sa poésie langagière et graphique. Pour l'essentiel, le catalogue reste donc limité aux albums *Pilote*, à *Tintin* et aux *Peanuts*. On y trouve également le *Little Nemo* de Winsor McCay, dans l'édition proposée par Pierre Horay, ainsi qu'une édition allemande du *Max und Moritz* de Wilhelm Busch : si l'on ajoute ces ouvrages à ceux de Christophe, socle du fonds d'albums de bande dessinée, on constate donc une volonté très nette de mettre en avant des œuvres patrimoniales. Il faut attendre 1977 pour voir apparaître Gaston Lagaffe, qui entre très timidement au catalogue : deux albums seulement, quand onze titres sont déjà parus). Des séries dédiées aux adolescents font leur apparition, telles que *Les Naufragés du temps*, ou *Le Vagabond des Limbes*. En 1979, Futuropolis fait son apparition (pour la réédition de *La Bête est morte*, de Calvo), suivi en 1980 du catalogue Glénat. Enfin, en 1981, mêlant rééditions patrimoniales et recherches d'avant-garde, le catalogue propose un panorama diversifié du champ éditorial : Humanoïdes associés, Fromage, Horay, Slatkine, Serg...

Dans un premier temps, outre *Tintin*, au statut à part, le catalogue reste donc limité aux albums prépubliés dans *Pilote* : Goscinny, Fred, Gotlib et Bretécher en sont les piliers, avec une préférence marquée pour l'humour et la fantaisie, au détriment de l'aventure, considérée avec suspicion. Contre la bande dessinée belge, c'est l'éditeur français qui est privilégié. Dans un champ en cours de structuration, contre les éditeurs « commerciaux » qu'incarnent alors Dupuis ou le Lombard, la préférence est accordée à Dargaud, qui fait figure de défenseur du pôle novateur du champ⁴⁶⁹. La tension entre une curiosité pour la bande dessinée « adulte » et la nécessité de s'adapter au public enfantin, conduit ainsi à privilégier des séries qui portent en elles cette tension (comme *Lucky Luke* ou *Astérix*, qui se comprennent à plusieurs niveaux), ainsi qu'à accorder une place importante aux séries « adolescentes », qui permettent d'accrocher plus longtemps les lecteurs adolescents, ceux qui posent le plus de problèmes en termes de « décrochage » de la lecture. *Le Grand Duduche* ou la *Rubrique-à-brac* sont ainsi emblématiques de ces albums destinés à des adolescents, par les références culturelles mises en jeu – quand bien même les enfants peuvent s'en emparer et en faire des lectures différentes.

⁴⁶⁹ Dans son analyse de la polarisation du champ de la bande dessinée, Luc Boltanski dépouille, pour le pôle « novateur », des extraits d'interview de Gotlib, Druillet, Fred, Linus et Bretécher, tous publiés chez Dargaud. Ce faisant, Luc Boltanski construit autant qu'il analyse cette polarisation du champ de la bande dessinée.

On est également frappé, à l'examen de ces registres d'entrée, par la sous-représentation des albums des éditions Dupuis. Si l'on met à part le cas de *Lucky Luke*⁴⁷⁰, les séries à succès de Dupuis sont très peu présentes dans le catalogue de la Joie par les livres. Les Schtroumpfs trouvent grâce aux yeux des bibliothécaires (9 albums de la série sont acquis), mais c'est loin d'être le cas de toutes les séries phares du catalogue Dupuis. Ainsi, seuls cinq titres de la série *Boule et Bill* sont acquis par la bibliothèque entre 1972 et 1984, dont trois seulement avant 1983 – à cette date, dix-neuf titres de la série sont disponibles. De même, avant 1981, seuls trois titres de la série *Gaston Lagaffe* sont disponibles : *Le Bureau des gaffes en gros*, *Le Géant de la gaffe* et *Le Cas Lagaffe*. En 1981, un rattrapage semble s'opérer, avec l'acquisition de neuf titres d'un seul coup (treize titres sont alors disponibles). Ce cap crucial de 1981 est visible également avec la série *Spirou et Fantasio*, autre pilier du journal. Avant 1981, un seul album, *QRN sur Bretzelburg*, a fait l'objet d'une acquisition. En 1981, alors que 29 titres sont déjà sortis, onze titres seulement sont achetés par la bibliothèque.

Les archives témoignent du succès de ces acquisitions auprès du public de la bibliothèque. Les albums de Tintin sont lus avec tant d'intensité qu'ils font l'objet de rachats réguliers. Dans les premières années, la série est rachetée à peu près tous les ans en de multiples exemplaires, trois ou quatre en 1972, cinq en 1975 (sauf *Tintin au Congo*, acquis en un seul exemplaire). Après 1975, l'essoufflement de la série et la diversification du fond se traduisent par un affaiblissement de la position relative de Tintin : les albums sont périodiquement rachetés, mais en bien plus petites quantités. La série reste cependant une valeur sûre du catalogue : en mars 1984, la bibliothèque rachète la série ; c'est alors le trente-troisième exemplaire de *L'Île Noire* et d'*Objectif Lune* qui sont acquis depuis l'ouverture...

D'autres albums font l'objet d'acquisitions en masse. Les albums de Mordillo, notamment, à mi-chemin entre les albums d'images et la bande dessinée, rencontrent un très grand succès auprès des bibliothécaires : en avril 1973, *Crazy Cow-Boy* est acquis en dix exemplaires. En octobre de la même année, *Le Galion* est acquis en quinze exemplaires. Ce succès semble cependant plus grand auprès des bibliothécaires que des lecteurs et, en avril 1976, *Les Girafes* n'est plus acquis qu'en cinq exemplaires. D'autres albums font l'objet de rachats répétés, comme plusieurs titres de la série *Astérix* (*Le Combat des chefs*, six achats entre 1972 et 1984 ; *La Zizanie*, sept) ; ceux-ci font

⁴⁷⁰ *Lucky Luke* occupe en effet une place à part dans la bédéphylie naissante ; voir sur ce point *infra*, chapitre 9, « bande dessinée et patrimonialisation : le parti-pris de l'album ».

cependant, pour l'essentiel, l'objet de trois ou quatre acquisitions au plus, se plaçant donc à égalité avec *Lucky Luke*, autre valeur sûre du catalogue de la Joie par les livres. *Philémon et le Naufragé du A*, pour sa part, fait l'objet de cinq acquisitions successives, et 19 exemplaires sont achetés entre 1972 et 1978, battant même Tintin.

Parmi ces albums qui bénéficient d'un engouement très fort, on peut citer par exemple *Le Dossier des soucoupes volantes*, de Jacques Lob et Robert Gigi. Publié chez Dargaud, cet album est acquis en quatre exemplaires en mars 1975 ; racheté en cinq exemplaires en janvier 1978, il fait l'objet d'une nouvelle fournée d'acquisitions quelques mois plus tard, puisqu'en octobre 1978 ce sont 10 exemplaires du même album qui sont achetés par la bibliothèque. L'album n'est plus acquis par la suite, et semble donc devoir être rangé dans la catégorie des effets de mode, auxquels la bibliothèque n'échappe pas totalement. Ce cas est cependant isolé, et ne reflète pas une politique d'achat qui dans l'ensemble est plus équilibrée, et étalée dans le temps.

L'analyse du registre des entrées permet également de pointer un éventail de sélection assez large pour les albums de bande dessinée. En effet, la sélection des titres semble guidée par l'idée d'offrir des lectures choisies aux enfants, mais également aux plus grands, qui trouveraient là des bandes dessinées adaptées à leur niveau de lecture, mais également des ouvrages critiques ou historiques destinés aux parents et aux éducateurs. On trouve ainsi précocement une littérature secondaire permettant de comprendre la bande dessinée⁴⁷¹.

Outre les ouvrages critiques, un certain nombre d'albums peuvent s'adresser aussi bien aux parents qu'aux adolescents, que l'on pense par exemple à la science-fiction de *Valérian*, à la poésie farfelue du *Concombre masqué*, ou encore à l'œuvre de Nicole Claveloux ou d'Hugo Pratt. On remarque également, à partir de 1979, une attention élargie accordée au patrimoine. La multiplication des rééditions par Pierre Horay ou Futuropolis, entre autres, incite la bibliothèque à se doter d'albums patrimoniaux : on voit alors s'élargir le spectre de la sélection vers des séries américaines datant de ce que les premiers bédéphiles qualifient alors d'« âge d'or » : *Agent Secret X9*, *Rip Kirby*, *Jeff Hawk*, *Terry et les Pirates*, *Charlie Chan*, *Brick Bradford*, *Flash Gordon*, *Prince Valiant*, *Le Spirit* ou

⁴⁷¹ Dès 1972, les ouvrages de Francis Lacassin (*Pour un neuvième art, la bande dessinée et Tarzan ou le chevalier crispé*), ainsi que le livre de Serge Convard et Didier Saint-Michel sur *Le Français et la bande dessinée* sont disponibles. En 1973, Pierre Fresnault-Deruelle entre au catalogue (mais pour son ouvrage sans doute le plus accessible à l'époque, *La Bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques comics d'expression française*). Les ouvrages critiques restent cependant rares jusqu'en 1980, où le rayon critique s'étoffe considérablement. *Les Cahiers de la bande dessinée* sont achetés systématiquement, ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages de référence, parmi lesquels *Le Petit nazi illustré de Pascal Ory*.

encore *Mandrake* entrent alors au catalogue, marquant une nette inflexion vers les publications américaines, érigées par la bédéphilie de l'époque en référence cardinale. Cette évolution nette du catalogue correspond également au changement de fournisseur, puisque de la fin de l'année 1979 à décembre 1982, les acquisitions sont semble-t-il toutes fournies par la librairie Temps Futurs. Tenue par Stan Baret, collaborateur régulier des *Cahiers de la bande dessinée*, cette librairie s'impose comme l'un des pôles majeurs de la construction de ce pôle légitime du 9^e art.

2. Un succès public

Les albums rencontrent d'emblée un succès important. Outre le succès des albums de Tintin que l'on peut pressentir sur les photos de Martine Franck, les statistiques de la Joie par les livres offrent un témoignage sans appel sur le succès des albums. En 1972, sur les 28 115 ouvrages prêtés, 1 441 sont des bandes dessinées⁴⁷². Soit, si l'on accepte la base des 132 acquisitions dédiées au prêt, une moyenne de 10,9 emprunts par album ! Alors que la bande dessinée ne représente que 1,13 % des collections, elle pèse alors pour 5,1 % des emprunts. En 1980, la bande dessinée représente 2 % des collections, mais près de 9 % des prêts. L'augmentation des collections s'accompagne d'un accroissement des emprunts : 4,4 % des collections en 1985, pour 23 % des emprunts. En conséquence, les taux de rotation de ces ouvrages sont particulièrement élevés : alors que les livres, dans leur ensemble, sont empruntés 0,7 fois dans l'année en 1980, les albums sortent 3,2 fois.

Tableau 17 Le poids de la bande dessinée dans les collections et les prêts de la Joie par les livres. 1974

	Bandes dessinées	Livres	% BD
Collections	166	13 074	1,3
Prêts	1273	17 781	7,2
Rotation moyenne	7,7	1,4	N/A

Tableau 18 Le poids de la bande dessinée dans les collections et les prêts de la Joie par les livres. 1980

	Bandes dessinées	Livres	% BD
Collections	412	20 088	2,0
Prêts	1323	14 782	8,9
Rotation moyenne	3,2	0,7	

⁴⁷² Archives de la Joie par les livres, carton 298, « Statistiques de prêt ».

Tableau 19 Le poids de la bande dessinée dans les collections et les prêts de la Joie par les livres. 1985

	Bandes dessinées	Livres	% BD
Collections	1 047	23 739	4,4
Prêts	2 484	10 797	23
Rotation moyenne	2,4	0,4	N/A

Alors que les collections augmentent, le prêt d'ouvrages, lui, a tendance à diminuer. Parallèlement, le prêt de bandes dessinées augmente en valeur absolue, même si la rotation moyenne diminue entre 1980 et 1985 (2,4 emprunts par exemplaire en moyenne en 1985, contre 3,2 en 1980). La part de la bande dessinée ne cesse cependant d'augmenter ; et on observe une rotation bien supérieure dans la catégorie bande dessinée que dans les livres, ce qui se traduit par un décalage entre le poids des bandes dessinées dans les collections, et leurs poids dans les prêts d'ouvrages ; en 1985, presque un quart des prêts sont des prêts d'albums de bande dessinée. Pourtant, ceux-ci représentent moins de 5 % des collections...

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

En juin 1966, une rubrique annexe à la revue, « livres gais pour les vacances », recense des albums canonisés depuis plusieurs décennies : *Le Sapeur Camember*, *La Famille Fenouillard*, et *Le Savant Cosinus*. Il s'agit là d'un usage traditionnel du médium, qui s'inscrit dans la continuité du modèle de l'Heure Joyeuse. Lorsque le n°9 de septembre 1967 présente un panorama des principaux éditeurs et de leurs collections, Dupuis et Casterman sont présentés... pour leurs collections de documentaires (« Cadet-Rama », « Encyclopédie », « Globorama », « Horizon 2000 », entre autres, pour Casterman) ou d'albums illustrés (notamment la collection « Carrousel », chez Dupuis, pourtant réalisée par des auteurs œuvrant pour Spirou et auteurs d'albums de bande dessinée : Franquin, Macherot, Will, Salvérius...).

En mars-avril 1970, l'ouvrage de Gérard Blanchard *La Bande dessinée*⁴⁷³ présente, selon la revue, le mérite « de montrer à quelle tradition séculaire se rattache l'«art» si discuté de la bande dessinée⁴⁷⁴ ». L'année suivante, le numéro 25 de la revue abrite deux articles sur la bande dessinée, qui constituent le premier dossier analytique consacré à la bande dessinée dans la presse professionnelle. Ces articles reprennent le texte de

⁴⁷³ Gérard Blanchard, *La bande dessinée*, op. cit.

⁴⁷⁴ *Bulletin d'analyses du livre pour enfants* n° 19, mars-avril 1970, rubrique « Informations ».

conférences prononcées par Marion Durand et Antoine Roux. Marion Durand y exhorte les bibliothécaires à apprendre à lire cette forme d'expression qui intrigue encore largement :

Nous sommes tous passés par l'école française traditionnelle, primaire ou secondaire, et nous savons peut-être lire l'écriture, mais j'affirme que nous ne savons pas lire les images ; et, dans la mesure où la bande dessinée parle peu par le texte, mais joue essentiellement sur les messages visuels et sur un rapport complexe entre texte et image, il est capital d'apprendre à connaître cette bande dessinée, comprendre comment elle raconte une histoire, quelle est le rôle de ce rapport texte-images, quelle est la nature des signes ou des messages qui sont utilisés⁴⁷⁵.

C'est seulement en 1974 que la bande dessinée devient un objet d'analyse à part entière, auquel est consacré un numéro spécial⁴⁷⁶, à l'occasion du festival d'Angoulême. On peut penser que le sujet tombé au CAFB interne, intitulé sobrement « la bande dessinée », pousse les responsables de la revue à accélérer leur couverture du médium. Ce numéro spécial propose une sélection d'une centaine d'albums, laquelle accorde une place importante aux séries : Astérix (14 titres) Tintin (12), Lucky Luke (11), Spirou, Valérien (5 chacun), les Schtroumpfs, la Rubrique-à-brac (4), Philémon, Peanuts (3 titres)... L'accent nettement placé sur l'humour et la fantaisie, plutôt que sur l'aventure : quand le western est présent, c'est à titre parodique. Ce travail de sélection est poursuivi au fil des numéros, et à partir de 1976, le spectre des sélections s'élargit à d'autres horizons, ceux de l'aventure et du fantastique. La revue accorde dans la deuxième moitié des années 1970 une place croissante à la bande dessinée, et couvre régulièrement le festival d'Angoulême à partir de 1980.

Pourtant, la bande dessinée continue de faire l'objet de lectures controversées au sein de la revue. Dans la bibliographie qui accompagne les articles de Marion Durand et Antoine Roux dans son numéro 25, signée par Simone Lamblin, *Lucky Luke* y apparaît comme une « amusante parodie de westerns. Le dernier, en particulier, *Canyon apache*, est très bon, avec ses militaires bornés et ses souvenirs des films de John Ford ». Cette lecture au second degré de *Lucky Luke* est récusée, au n°32, par Paul Lidsky, qui signe un article analysant l'image « [des] Indiens d'Amérique du Nord dans la littérature pour enfants d'aujourd'hui⁴⁷⁷ ». L'auteur y dénonce le racisme implicite qui imprègne jusqu'à *Lucky Luke* :

On a souvent le même schéma : les Indiens, gens passablement susceptibles et irritables, veulent rompre la paix à la suite d'un malentendu. *Lucky Luke* intervient, dissipe les éléments de discorde et évite les effusions de sang. Le drame des Indiens est ramené à un

⁴⁷⁵ Marion Durand, « La bande dessinée », *Bulletin d'analyses de livres pour enfants* n°25, septembre 1971.

⁴⁷⁶ *Bulletin d'analyses du livre pour enfants* n° 35, février 1974.

⁴⁷⁷ Paul Lidsky, « Les Indiens d'Amérique du Nord dans la littérature pour enfants aujourd'hui », *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, n°32, juin 1973, p. 14.

vaudeville, à un quiproquo comique : tous les problèmes sont désamorçés ; on a l'impression que tout cela n'était pas très sérieux, que d'un côté comme de l'autre il y avait des dingues, des gens obtus et étroits [...]. En apparence d'ailleurs, car, en réalité, les Indiens apparaissent comme de "vrais enfants" (Lucky Luke dixit dans Canyon Apache, p. 41), un peu bêtes et bornés (ils parlent "petit nègre", signe évident de leur infantilisme), cruels (les tortures sont inventoriées et longuement décrites), sans civilisation (leurs coutumes sont ramenées à des pratiques vides ou folkloriques). À travers ces albums, on offre une image de l'"Autre" (l'Indien, le Mexicain, le Chinois) méprisante, dévalorisante et, à notre avis, faussement au-dessus de la mêlée.

C'est surtout dans sa conclusion que l'auteur révèle l'ampleur du fossé qui sépare encore les membres de la Joie par les livres et de son comité de rédaction concernant la question de la bande dessinée. « Ces albums, y écrit-il, montrent que la bande dessinée, dont on fait une apologie sans restriction dans certains milieux intellectuels, n'en diffuse pas moins, même si c'est une forme esthétique moderne, des messages parfois très traditionnels ». Les bibliothécaires rédigeant les comptes-rendus de lecture restent particulièrement attentifs à la question de la violence. Le n°42 de mars 1975 en offre un exemple frappant : le « groupe BD » nouvellement constitué consacre deux pages entières à décortiquer la série de western révisionniste *Blueberry*, louant « la finesse du dessin » et les recherches graphiques (découpage, utilisation de la couleur), pour ne finalement... proposer aucun titre :

[La série] a d'indéniables qualités esthétiques, et les histoires racontées sont passionnantes. Elles tiennent en haleine d'un bout à l'autre, le mécanisme est excellent [...]. À nos yeux, le racisme qui apparaît à chaque page est très grave, d'autant qu'il ne dit pas clairement son nom⁴⁷⁸.

On assiste dans les années 1970 à un tournant dans la condamnation des bandes dessinées dans les années 1970 par les éducateurs et bibliothécaires. La dénonciation quitte en effet peu à peu le domaine de l'essence de la bande dessinée, et la critique thématique prend le pas sur la critique essentialiste. Cette lecture thématique (notamment politique) de la bande dessinée n'est pas une nouveauté dans les milieux éducatifs. La censure méthodique de l'abbé Béthléem au début du siècle ou, à l'autre extrémité du spectre politique, la dénonciation par Georges Sadoul de la propagande crypto-fasciste censée être véhiculée par les publications de Cino del Duca en particulier, reposaient déjà sur cette lecture politique de la bande dessinée, et sur une dénonciation des effets d'un médium iconique sur des esprits jugés faibles et influençables – une rhétorique que l'on retrouve également dans les délibérations de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse.

⁴⁷⁸ Article signé par « le groupe B.D. », « La bande dessinée. 1, le Western (Lieutenant Blueberry) », *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, n°42, mars 1975, p. 24.

Cette lecture politique de la bande dessinée connaît un regain de vigueur dans les années 1960, dans le double contexte d'un intérêt croissant pour les « médias de masse », la « culture de masse » : les *Mythologies* de Roland Barthes sont rassemblées en volume en 1957, *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin date de 1962. Parallèlement, l'intense politisation des années 1960, l'âpreté des débats politiques, conduisent à mener des lectures politiques de ces objets culturels emblématiques d'une nouvelle culture de masse que sont, par exemple, *Pif le chien*⁴⁷⁹ ou *Donald*⁴⁸⁰.

En dépit des différences de perspective entre contributeurs, on peut cependant remarquer que ceux-ci défendent d'abord la bande dessinée française privilégiant le merveilleux (Philémon) ou les jeux langagiers (Achille Talon). Il semblerait en fait que, reprenant les genres privilégiés en littérature jeunesse, les bibliothécaires mettent surtout l'accent sur l'imaginaire, le merveilleux. La poésie de Fred, la fantaisie de F'Murr trouvent ainsi grâce aux yeux des critiques, tandis que l'aventure, quand elle est traitée sur un registre sérieux, est davantage considérée comme le domaine de l'adolescence. La tâche des bibliothécaires est en effet compliquée par la faible structuration du marché, où publications pour adolescents et pour adultes côtoient les albums jeunesse : la vigilance des prescripteurs est d'autant plus stricte que la segmentation est faible, dans un marché où « la BD » est souvent considérée comme un tout.

L'humour est donc privilégié ; l'aventure est regardée avec suspicion ; le western est quasi systématiquement suspecté de véhiculer une idéologie réactionnaire, malgré les succès cinématographiques de westerns révisionnistes ; les aventures mécaniques (aviateurs, pilotes de course, etc.), très en vogue depuis la décennie précédente, sont passées sous silence. Enfin, la science-fiction provoque elle aussi méfiance et inquiétude.

A partir de la fin des années 1970, on observe une professionnalisation progressive de la critique : sont évoqués des titres provenant d'éditeurs de plus en plus variés, et les albums sont analysés non plus uniquement en fonction de leurs vertus pédagogiques ou de leurs qualités graphiques, mais également des références à d'autres œuvres, de la qualité de telle ou telle mise en page⁴⁸¹, etc. Cette analyse attentive aux qualités propres des albums, évalués selon des critères internes à la bande dessinée est notamment le fait d'un jeune

⁴⁷⁹ Barthélemy Amengual, *Le petit monde de Pif le Chien: essai sur un « comic » français*, Alger, Travail et Culture d'Algérie, 1955.

⁴⁸⁰ Ariel Dorfman et Armand Mattelart, *Donald l'imposteur ou l'Impérialisme raconté aux enfants*, Paris, A. Moreau, 1976 (l'ouvrage est paru en 1971 à Valparaiso).

⁴⁸¹ La collection « 16/22 » est ainsi particulièrement étrillée, car « elle donne bien les mêmes images, mais sans respecter la composition des originaux quant à l'organisation de l'espace, à la couleur et au rythme du déroulement ». « Nouveautés », *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, n°55, été 1977, p. 2.

bibliothécaire parisien qui commence à publier ses critiques dans la revue : Jean-Pierre Mercier, parallèlement animateur du fanzine *Falatoff* avec Sylvain Insergueix (alors employé de Futuropolis)⁴⁸².

La tâche des prescripteurs s'avère doublement redoutable : trier, au sein de la production, les albums spécifiquement dédiés aux enfants – ou que ceux-ci peuvent lire sans danger – mais également séparer, dans cette production pour enfants, le bon grain (les livres d'auteurs, l'originalité) de l'ivraie (la production commerciale, la répétitivité). La tâche s'avère d'autant plus compliquée dans le cas de la bande dessinée que la production est structurée en série. Or la bibliothèque se construit en opposition à la littérature « industrielle » proposée en collections.

Plus qu'il ne le suscite, le *Bulletin d'analyse de livres pour enfants* accompagne donc le mouvement d'entrée du 9^e art en bibliothèque. Il ne faudrait pas pour autant sous-estimer son importance : si, comme le montre le *BBF*, les grandes bibliothèques placent d'elles-mêmes des albums dès le début des années 1970, l'impact de la revue, qui compte alors plus de deux mille abonnés, diffuse ces pratiques nouvelles au tissu des établissements petits et moyens. En 1976, alors que la *Revue des livres pour enfants* compte 2 473 abonnés, la Joie par les livres édite en fin d'année un dépliant « bande dessinée », tiré à 60 000 exemplaires, et s'adressant à un public plus large que les seuls prescripteurs. Un an plus tard, plus de 30 000 exemplaires ont trouvé preneur⁴⁸³. Ce succès du dépliant atteste à la fois de l'intensité de la force du modèle que représente la Joie par les livres.

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

Si l'on s'éloigne du « modèle » de la Joie par les livres, il devient plus complexe d'obtenir des données parfaitement fiables et force est, en éloignant la focale, d'accepter une vision plus impressionniste du paysage des bibliothèques en France. Les statistiques officielles menées par la tutelle des bibliothèques municipales (Direction du livre, puis Direction du livre et de la lecture au sein du ministère de la Culture), les articles et comptes-rendus de la presse professionnelle, ainsi que certaines enquêtes localisées permettent en effet d'obtenir quelques indications.

⁴⁸² L'équipe de *Falatoff* fonde au début des années 1980 la maison Artefact ; éditeur et traducteur, Jean-Pierre Mercier deviendra conseiller scientifique de la Cité de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême.

⁴⁸³ BnF, Archives de la Joie par les livres.

On ne dispose dans l'ensemble que de très maigres données pour les années 1960. Dans le marasme que sont encore largement les bibliothèques municipales, les signes d'évolution nous parviennent au compte-goutte. La première mention par le *BBF* de la bande dessinée remonte à 1969, avec l'annonce d'une exposition à Saint-Dié qui entend battre en brèche les hiérarchies traditionnelles, en retraçant « l'histoire de la bande dessinée à partir de collections particulières et des documents conservés à la bibliothèque municipale », en associant les adolescents à la préparation et à l'animation de l'événement. Signe des réticences persistantes, le *BBF* y voit pour sa part une contribution à l'étude du « problème de la vogue que connaît actuellement ce type de littérature imagée⁴⁸⁴ ».

Le premier élément tangible dont nous disposons pour dessiner plus précisément la place de la bande dessinée en bibliothèque est une enquête parue dans *Lectures et bibliothèques* en janvier 1970⁴⁸⁵ ; celle-ci montre en effet que *Le Journal de Tintin* est le journal pour enfants le plus présent en bibliothèque, devant *Tout l'univers*. Sur 143 réponses reçues et exploitables, 35 bibliothèques déclarent ainsi posséder un abonnement au *Journal de Tintin*, contre 15 pour *Le Journal de Spirou*, et 9 pour *Pilote* ! Bénéficiant sans doute de l'aura attachée au personnage d'Hergé, et du sérieux revendiqué dans ses pages documentaires, *Tintin* est donc présent dans presque un quart des bibliothèques concernées. L'enquête reste silencieuse sur la représentativité de cet échantillon, et sur l'ancienneté de ces abonnements. On ne peut cependant qu'être frappé par l'ampleur de la diffusion du *Journal de Tintin*, dans des bibliothèques censées être rétives à toute présence des « illustrés ».

En mars 1972, la presse professionnelle se fait également l'écho des expériences menées à Toulouse, sous l'égide de Jean-Claude Faur. Celui-ci adresse en effet au *Bulletin d'analyses de livres pour enfants* comme au *BBF* le résultat d'une enquête qu'il a conduite suite à l'introduction, en 1970, de bandes dessinées dans la bibliothèque. Cette enquête constitue, à notre connaissance, la première tentative d'étude du lectorat de la bande dessinée en bibliothèque. Elle reste malheureusement d'un intérêt limité dans ses conclusions : le panel interrogé est étroitement ciblé, puisque sur environ cinq cent lecteurs interrogés, 375 sont lycéens et étudiants. Cette enquête toulousaine atteste, à défaut de mieux, d'un intérêt précoce en direction des adolescents lecteurs de bande dessinée. En refusant le postulat partagé par bien des éducateurs d'une bande dessinée réservée aux

⁴⁸⁴ « Chronique des bibliothèques », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1969, n° 11.

⁴⁸⁵ Monique Kuntz, Claude Mathieu : « Bibliothèques pour enfants », dans *Lectures et bibliothèques* n° 13, janvier-mars 1970.

enfants, Jean-Claude Faur ne se montre certes guère visionnaire : le succès massif d'Astérix est déjà passé par là, pour indiquer une pluralité possible de lectorats. Il s'agit néanmoins d'une attitude pionnière en bibliothèque. La consommation de bande dessinée, dans le compte-rendu de cette enquête, n'est pas stigmatisée. On y retrouve le rôle central de Tintin dans la prescription, puisque les albums du petit reporter sont présents non seulement en français, « mais aussi en anglais et en espagnol⁴⁸⁶ ». En revanche, dans la hiérarchie des héros préférés, Tintin se trouve relégué en quatrième position avec 29 mentions, loin derrière Astérix (160 fois), Lucky Luke (88 fois) et les personnages de Walt Disney (en tout 57 fois).

Cet engagement de la bibliothèque municipale de Toulouse reste cependant isolé, et résulte de l'initiative d'un des militants de la légitimation du « neuvième art ». Jean-Claude Faur est en effet l'une des figures de proue, à l'époque, du mouvement bédéphile. Né en 1944, Jean-Claude Faur entre en 1970 comme conservateur à la bibliothèque municipale de Toulouse, où il est affecté à la section de prêt pour adultes et adolescents de la bibliothèque municipale. Son goût pour la bande dessinée fait de lui l'un des organisateurs principaux d'une section « bande dessinée » au sein du Salon des arts ménagers de Toulouse du 7 au 22 octobre 1972, prélude à l'organisation du Salon de la bande dessinée de Toulouse (1973-1975).

En 1977, il part pour la bibliothèque municipale de Marseille, où il fonde un département spécialisé. En 1977, il organise le premier colloque « bande dessinée et éducation » de La Roque d'Anthéron, dont il dirige la publication des actes. Jean-Claude Faur est également très actif sur le front des fanzines, puisqu'il fonde le fanzine *Haga* en 1972, puis *Bédésup* en 1976. Il publie également plusieurs ouvrages consacrés à la bande dessinée. Au-delà de ses revendications politiques de plus en plus ouvertement affirmées (il se présente comme candidat pour le Front national aux élections régionales de 1986⁴⁸⁷), Jean-Claude Faur appartient à une génération de bibliothécaires pionniers, œuvrant à une plus grande reconnaissance du statut de la bande dessinée au sein des bibliothèques municipales. Mais Toulouse et Marseille sont, en-dehors du symbole, des expériences isolées et exceptionnelles, qui ne sauraient refléter un mouvement de fond dans les bibliothèques municipales. Cette expérience montre en revanche la souplesse de certaines

⁴⁸⁶ Jean-Claude Faur, *Bulletin d'analyses du livre pour enfants* n° 27, mars 1972 p. 3.

⁴⁸⁷ Audrey Fontana, *Élaboration d'une théorie des représentations culturelles des identités politiques. L'exemple de la politique culturelle du Front national de 1986 à 1998*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Bernard Lamizet. Lyon, Université Lyon-II, 2009, p. 219.

bibliothèques, capables d'adopter une politique d'offre moderne, à l'initiative de conservateurs sensibles à la bande dessinée.

Dans la deuxième moitié des années 1970, la validation de la bande dessinée comme compétence bibliothéconomique au plus haut niveau de la hiérarchie des bibliothèques françaises, l'accroissement des surfaces des bibliothèques, facilitent une multiplication des initiatives⁴⁸⁸. Peu à peu, les bibliothécaires se trouvent pourvus d'outils de compréhension (catalogues, historiques, guides, argus) et de formations. Parmi ces outils, on remarque une place réelle dévolue dans la presse professionnelle à des outils élaborés dans le cadre de l'édition bédéphiliques : catalogues raisonnés, encyclopédies... S'opère alors une véritable convergence entre outils bédéphiliques et bibliothéconomiques.

Cette place accrue de la bande dessinée en bibliothèque, la multiplication des initiatives, se reflètent également sur le succès de la bande dessinée au niveau des prêts. En 1985, à en croire *Livres de France*, dans les bibliothèques, « sur cinq titres prêtés ou lus sur place, on trouve une BD⁴⁸⁹ ». Les premiers chiffres précis dont on dispose sur la place de la bande dessinée en bibliothèque datent seulement de 1995. Un sondage commandité à l'IFOP par le Festival d'Angoulême et Livres Hebdo permet de dresser un état des lieux précis de la situation, à partir d'un échantillon de 169 bibliothèques⁴⁹⁰. « En moyenne, commente Fabrice Piault, les bibliothèques détiennent 2330 exemplaires de BD, correspondant à 1677 titres [...]. Les bandes dessinées représentent, toujours en moyenne, quelque 7 % du nombre total de livres détenus dans le réseau de lecture publique⁴⁹¹ ». Les données les plus intéressantes de cette enquête sont en fait l'ensemble de questions liées à la place et au rôle de la bande dessinée en bibliothèque : les bibliothécaires ne sont alors plus que 7 % à être d'accord avec l'idée que la BD « détourne les gens de la lecture des “vrais” livres ». Ils sont au contraire 62 % à estimer qu'elle n'a pas la place qui lui revient dans les bibliothèques, un chiffre à rapprocher des 91 % de bibliothécaires d'accord avec l'idée qu'elle permet d'attirer les jeunes, et de favoriser la fréquentation des bibliothèques (87 % pour cette dernière proposition). En apparence donc, la bande dessinée est solidement ancrée en bibliothèque.

⁴⁸⁸ Voir en annexe le récapitulatif des animations annoncées dans le *BBF* de 1972 à 1980.

⁴⁸⁹ *Livres de France* n° 60, janvier 1985, p. 88.

⁴⁹⁰ Les résultats de ce sondage paraissent, à l'occasion d'Angoulême, dans le n° 188 de *Livres Hebdo* du 19 janvier 1996, dans un commentaire au titre triomphal : « Les bibliothèques aiment la BD », ce qu'une analyse détaillée des données permet de nuancer quelque peu.

⁴⁹¹ *Livres Hebdo* n° 188, 19 janvier 1996, p. 34.

5. La bande dessinée : une « amorce » ?

Comme l'observe Marie Kuhlmann, la censure est au cœur du métier de bibliothécaire : « il s'agit, en effet, d'éduquer et de moraliser le peuple⁴⁹² ». Cette idéologie de l'éducation du peuple par le « bon livre » constitue un fondement de l'identité de bibliothécaire. Si les bibliothécaires consentent des concessions à l'égard du roman populaire, c'est pour attirer des lecteurs de milieux populaires :

Le bibliothécaire est donc investi d'un rôle missionnaire de protection et de moralisation, et la bibliothèque doit par de saines lectures offrir un substitut aux mauvais penchants [...]. Si le bibliothécaire réussit dans cette difficile mission, il pourra « oser dire sans vanité : cette ville, ce canton, ce quartier ont été par moi changés dans leur spiritualité ; j'ai victorieusement lutté contre le café, le jeu, la maison publique, j'ai repoussé le feuilleton, j'ai remis le cinéma à sa place, j'ai disputé au cabinet de lecture ses plus fidèles abonnés⁴⁹³ ».

La lecture populaire reste ainsi en partie vécue sur le registre de la panique morale. Les lecteurs populaires, d'abord dirigés vers les bibliothèques paroissiales, ne sont que tardivement admis dans les bibliothèques municipales. C'est surtout dans les années 1950 que l'introduction progressive du libre accès aux rayons, en milieu urbain, et la création des BCP, en milieu rural, amènent « les bibliothécaires à s'interroger sur la nécessité de guider les lecteurs perdus “dans la forêt des livres”⁴⁹⁴ ». Comme le soulignent Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, l'ouverture des bibliothèques se veut universelle, mais s'adresse en fait prioritairement à trois types de publics : les enfants, les jeunes travailleurs, les ruraux, trois types de lecteurs « mineurs », pour qui le bibliothécaire veut servir de guide.

Dès lors, selon Marie Kuhlmann, les bibliothécaires voient d'abord dans les bandes dessinées « un moyen d'attirer vers les rayons de la bibliothèque des adolescents voire des adultes réticents à l'égard des modèles classiques de lecture » :

Selon une ancienne théorie réactivée dans la décennie soixante-dix – retour auquel les bibliothécaires communistes ne sont pas étrangers – la présence de certains genres littéraires, tels les romans populaires ou grand public, les romans policiers et de science-fiction, ou les bandes dessinées, se justifiait dans la mesure où elle permettait d'attirer certains publics et de leur faire progressivement gravir les échelons qui conduisent vers la lecture cultivée.

La presse professionnelle est en effet pleine d'allusions ou d'analyses établissant la nécessité d'employer la bande dessinée comme « appât » pour mener les lecteurs vers le bon livre. En 1964, Jean-Pierre Bernard, bibliothécaire à Rodez, consacre un article

⁴⁹² Marie Kuhlmann, Nelly Kuntzmann, et Hélène Bellour, *Censure et bibliothèques au XXe siècle*, op. cit., p. 121.

⁴⁹³ P. Lelièvre, *Revue des bibliothèques*, 1937, cité dans Marie Kuhlmann, Nelly Kuntzmann, et Hélène Bellour, *Censure et bibliothèques au XXe siècle*, op. cit.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 136.

dans *Éducation et bibliothèques* à la question du choix des livres. Il utilise deux paraboles pour repousser deux tentations extrêmes pour les bibliothèques, qui correspondent à des idéaux-types de la bibliothèque. Le premier serait la conception du calife Omar, qui aurait fait incendier la bibliothèque d'Alexandrie pour une raison simple : « Si tous ces livres disent autre chose que le Coran, ils mentent : il faut les détruire. S'ils disent la même chose, ils sont inutiles. Un seul livre suffit ». À cette tentation de la bibliothèque sanctuaire du savoir, il oppose un autre modèle :

Tchekhov raconte quelque part l'histoire d'un jeune libraire qui se souciait de ne servir que les plus grands auteurs. Il offrait dans sa boutique Goethe et Shakespeare et se sentait offensé si on osait lui parler d'écrivains d'un moindre rayon. Il n'avait pas de client. Un jour, on lui demanda un léger service. Puisqu'il s'occupait de commerce, ne pourrait-il faire venir de la ville voisine, pour un ami, quelque boîte de confiserie ? Après tout, pourquoi pas ? On devine la suite. [...] Il n'est pas douteux que nos bibliothèques publiques pourraient rapidement se vanter de statistiques éblouissantes pour peu qu'elles consentent à débiter guimauves et sucreries. Toutes, heureusement, se refusent ces facilités.

Il reste cependant que, tout en éliminant le pire, on est parfois contraint d'admettre des ouvrages dits de lecture facile dont il n'y a pas toujours lieu d'être très fier. À cet égard, l'essentiel est de bien faire la part des choses. Les avantages l'emportent sur les inconvénients si la diffusion de la littérature facile n'est pas l'unique raison d'être de la bibliothèque et ne sert que d'appât⁴⁹⁵.

Ce bibliothécaire aveyronnais renvoie donc dos à dos deux modèles opposés, l'un reposant sur un savoir monolithique et fermé et l'autre faisant de la bibliothèque un « bazar » dans lequel toutes sortes de produits, toutes sortes de supports seraient proposés. À ses yeux, une telle dérive n'est acceptable qu'en maintenant une hiérarchie forte des objets littéraires : l'objectif de la bibliothèque doit rester de délivrer Goethe et Shakespeare – quand bien même il faudrait en passer par une « littérature facile ». La bande dessinée s'inscrit dans ce schéma, qui lui réserve le rôle d'appât pour lecteurs fâchés avec la lecture : les adolescents décrocheurs, ou ces adultes que l'on s'inquiète de voir préférer des lectures faciles (journaux, illustrés), l'écoute de la radio... Ce discours des bibliothécaires s'inscrit ainsi en réaction aux enquêtes sur la lecture qui se multiplient en France, et qui pointent un effritement dans le temps de l'intensité de lecture.

Ce modèle vertical de diffusion de la culture « en escalier » entre peu à peu en concurrence avec un autre modèle, prônant davantage le plaisir de lire, et adoptant une posture relativiste face aux hiérarchies des lectures. La théorie des marches d'escalier a par ailleurs été critiquée par certains professionnels, qui la jugent illusoire et inopérante. Patrick Parmentier critique ainsi ce qu'il appelle un « effet Mouret » dans certaines

⁴⁹⁵ Jean-Pierre Bernard, « Le choix des livres », *Éducation et bibliothèques*, n°9, mars 1964, p. 28.

bibliothèques, ainsi nommé « par référence au créateur du Bonheur des dames qui bouleversait l'ordre de son magasin pour que ses clientes trouvent ce qu'elles ne cherchaient pas (et découvrent qu'elles en avaient envie...) » :

Au moins dans certains établissements [...] cette tactique recouvre aussi une politique un peu honteuse vis-à-vis des « ouvrages non légitimes », les romans sentimentaux ou policiers, les ouvrages de science-fiction, ou d'espionnage... Ce sont des ouvrages qui, indéniablement, touchent un certain public mais touchent au goût le plus illégitime. On les achète, mais on a tendance à les mettre en des endroits peu accessibles ou à les noyer dans l'anonymat des autres romans⁴⁹⁶ ...

La stratégie consistant à escompter une élévation progressive du niveau des lectures, à mesure que le lecteur côtoierait au sein de la bibliothèque des lectures « élevées », si elle obéit à un schéma peut-être séduisant, se heurte en fait à deux séries d'obstacles. D'une part, elle suppose un lecteur capable de discerner l'état de l'offre de la bibliothèque, ayant simultanément intégré la hiérarchie culturelle mise en place par la bibliothèque et accepté d'en jouer le jeu. Par ailleurs, comme le montre Patrick Parmentier dans sa thèse, en sélectionnant ses lectures, la bibliothèque sélectionne ses lecteurs. Dans le cas de la bande dessinée, le poids de l'ancienne disqualification induit parfois des stratégies d'offre un peu honteuses qui peinent à s'estomper.

L'introduction de la bande dessinée en bibliothèque obéit ainsi à deux types de schémas possibles. Selon une première hypothèse, la bande dessinée se serait glissée dans les bibliothèques à la faveur d'un relatif malentendu : adoptée pour retenir les lecteurs faibles, et particulièrement les adolescents et certains adultes, elle se serait rapidement imposée, à la faveur d'une part du succès de cette catégorie d'ouvrages dans les prêts, et d'autre part des effets de la légitimation. L'entrée d'éditeurs prestigieux sur le marché de la bande dessinée, la coagulation d'un appareil de consécration (prix, revues, festivals, dictionnaires, expositions...), la reconnaissance au plus haut niveau de l'État (aides du ministère de la Culture, visite présidentielle à Angoulême...) enlèveraient ainsi son potentiel subversif à la bande dessinée (quand bien même celui-ci relève largement du fantasme).

Dans une autre hypothèse, l'entrée de la bande dessinée correspondrait au militantisme de bibliothécaires éclairés. Le rajeunissement du corps des bibliothécaires, à la faveur de l'expansion du réseau des bibliothèques municipales, permettrait un renouvellement de la base – à défaut de l'encadrement. On ne dispose malheureusement pas, pour le moment, de

⁴⁹⁶ Patrick Parmentier, « Les rayons de la bibliothèque ou comment faire son miel », *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 30, n°1, 1985, p. 46-51.

données permettant de trancher ce débat⁴⁹⁷. Il est probable que, selon les cas, les lieux, les deux logiques se soient dosées différemment, tout en étant largement intriquées. Objet d'un conflit de générations, la bande dessinée peut ainsi être prise comme le révélateur des tensions qui accompagnent la mutation du métier et des missions de bibliothécaire. On trouve un autre témoignage de la bande dessinée comme révélateur avec l'exemple des bibliothèques pour tous, héritées du réseau des bibliothèques paroissiales.

C. Modèles alternatifs et limites

1. Les bibliothèques pour tous : un modèle alternatif ?

Les bibliothèques pour tous représentent un réseau moins connu dans l'histoire des bibliothèques mais d'une importance centrale, à la fois quantitativement et qualitativement. Il garde la réputation de prôner un autre modèle de lecture, accordant une place plus large à la bande dessinée que les bibliothèques municipales. C'est l'hypothèse avancée par Hélène Weis lorsqu'elle distingue le long refus des albums de la tolérance qui prévaut en bibliothèques pour tous, « qui acceptent beaucoup plus facilement les “histoires en bandes”, celles au moins publiées par des maisons catholiques⁴⁹⁸ ».

Culture et Bibliothèque pour tous naît en 1936 au sein de la Ligue féminine d'action catholique française, elle-même née en 1933 de la fusion de la Ligue des femmes françaises et de la Ligue patriotique des françaises. Ces ligues, apparues dans le sillage de la loi de séparation des Églises et de l'État, accordent une importance croissante à leur œuvre sociale. La fusion des deux ligues au sein de la Ligue féminine d'action catholique française se traduit par un recentrage des missions : il ne s'agit plus tant de défendre la religion que de rechristianiser le pays. Dans cette optique, plusieurs services sont créés, notamment les secrétariats d'Entr'aide et du Service familial, et les bibliothèques pour tous. En 1954, la Ligue féminine d'action catholique française prend le nom d'Action catholique générale féminine (ACGF), et se sépare définitivement des actions de bienfaisance. À cette date, le dynamisme de la Ligue a permis la rénovation du réseau des bibliothèques catéchistiques et moralisatrices, ces 15 000 bibliothèques de paroisse et de patronage héritées du XIX^e siècle. Ce réseau désuet est rénové par la création d'une architecture originale, à plusieurs échelons, départemental et national. L'organisation centrale permet d'apporter les services indispensables à la modernisation des

⁴⁹⁷ La thèse poursuivie par Christophe Pavlidès devrait permettre d'éclairer ce point.

⁴⁹⁸ Hélène Weis, *Les bibliothèques pour enfants entre 1945 et 1975*, op. cit., p. 189.

bibliothèques : information bibliographique (lancement des *Notes bibliographiques* en 1945), aide technique, formation des bibliothécaires bénévoles... La Ligue lutte contre une image poussiéreuse de son réseau et, en 1954 édicte des mises en garde sévères :

Le Service Culture et Bibliothèques a [...] le devoir de ne pas continuer à prêter des séries de livres à des bibliothèques qui n'ont ni le classement décimal, ni le système de prêts sur fiches, ni les catalogues sur fiches, c'est-à-dire ce qui constitue à l'heure actuelle les bibliothèques dignes de ce nom [...]. Ce serait discréditer les Bibliothèques pour tous que de laisser couvrir de ce nom une bibliothèque vieillie et sans valeur⁴⁹⁹.

Une attention particulière est dévolue aux enfants ; les « coins-enfants » émergent à partir de 1961, et s'affirment avec force en 1967⁵⁰⁰. La formation des bibliothécaires, obligatoire dès le début, se renforce en 1963 avec la possibilité d'une spécialisation pour les enfants, comprenant un cours de psychologie, et s'intéressant particulièrement aux pédagogies nouvelles. Même si l'Heure Joyeuse n'est pas mentionnée explicitement dans les archives, le modèle reste identique dans l'organisation du « coin-enfant », « celui de la bibliothèque américaine en libre-accès, avec une partie réservée aux enfants, classée selon les principes de Dewey [...]. Les Bibliothèques pour tous réalisent une synthèse forte entre des objectifs "populaires" et une modernisation technique indispensable à la reconnaissance⁵⁰¹ ». Le réseau est essentiellement tourné vers le prêt, et « l'accent est mis sur les romans [...] et d'une façon générale sur la lecture plaisir : les classiques, les périodiques sont peu représentés⁵⁰² ».

Le développement de ce réseau ainsi que l'évolution de la réflexion catholique sur la mission culturelle de l'Eglise conduisent en 1971 à la déconfessionnalisation et à la séparation d'avec l'Action catholique ; le réseau est structuré par l'UNCBPT (Union nationale Culture et Bibliothèque pour tous), une fédération d'associations départementales, régie par la loi de 1901. Déjà, en 1966, la suppression de l'Index sonnait comme le signe d'une sécularisation de l'action culturelle catholique. Cette sécularisation se traduit par l'agrément par le ministère de la Jeunesse et des Sports en 1977.

Le croisement des statistiques et des critiques rédigées par les *Notes bibliographiques* permet de retracer chronologie et le poids de la bande dessinée dans les Bibliothèques pour tous. Les équipes du mensuel scrutent de près l'ensemble de la production éditoriale depuis 1945. L'optique initiale se situe clairement du côté de la surveillance des lectures. Les

⁴⁹⁹ Livret de 1954, *Bibliothèques pour tous : service culture et bibliothèques*, Archives de la Ligue féminine d'Action catholique, cité par Hélène Weis, *ibid.*, p. 128-129.

⁵⁰⁰ Hélène Weis, *Les bibliothèques pour enfants entre 1945 et 1975, op. cit.*, p. 129.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 130-131.

⁵⁰² Yves Alix, Michel P. Schmitt, « Les mouvements associatifs et militants », *Histoire des bibliothèques françaises* t. 4, *Les bibliothèques au XXe siècle, 1914-1990*, p. 323.

livres d'adultes subissent une censure sévère qui exclut un grand nombre de classiques, jusqu'à la disparition de l'Index en 1965. « Emmanuel Mounier n'est pas accepté, ce qui place la revue du côté très conservateur du catholicisme, dans la lignée, en 1945, de la revue de l'abbé Béthléem avant 1939⁵⁰³ ». Mais la laïcisation du lectorat, et le mouvement de sécularisation plus général auquel est confrontée l'Église font rapidement évoluer la revue vers des positions plus tolérantes.

La décision de comptabiliser les bandes dessinées séparément est prise en 1965 pour les statistiques « jeunesse », et dix ans plus tard les albums de bande dessinée constituent une entité séparée dans les statistiques de prêts aux adultes⁵⁰⁴. Ces statistiques sont constituées par la remontée des chiffres des emprunts au niveau départemental, puis au niveau national (et permettent de retracer la chronologie et le poids de la bande dessinée dans les Bibliothèques pour tous). Le critère décisif, dans la collecte des données, est la qualité de l'emprunteur : les emprunts sont donc ventilés dans les catégories adulte et jeunesse non pas en fonction des ouvrages concernés, mais de l'emprunteur lui-même. Ce choix complique l'appréhension du lecteur (l'emprunteur est-il le lecteur final ?) mais présente cependant l'avantage d'offrir un critère relativement objectif, et de ne pas avoir à attribuer arbitrairement un ouvrage à une tranche d'âge. Ce choix nous paraît particulièrement intéressant pour la bande dessinée, où la fréquence d'œuvres ou de séries dites « tout public » complique une délimitation stricte par tranche d'âge.

⁵⁰³ Hélène Weis, *Les bibliothèques pour enfants entre 1945 et 1975*, *op. cit.*, p. 323.

⁵⁰⁴ C'est cependant à partir de 1976 que les statistiques adultes paraissent représentatives sur ce point. Il est délicat de se prononcer sur la faiblesse du chiffre de 1975 : les ouvrages étaient-ils mal ventilés parce que la catégorie statistique était nouvelle, ou le nombre d'albums était-il particulièrement bas en 1975 ? Dans ce dernier cas, il faudrait accepter l'hypothèse selon laquelle l'acceptation officielle de la bande dessinée pour les adultes par le Mouvement suscite une amplification des acquisitions à l'échelle locale.

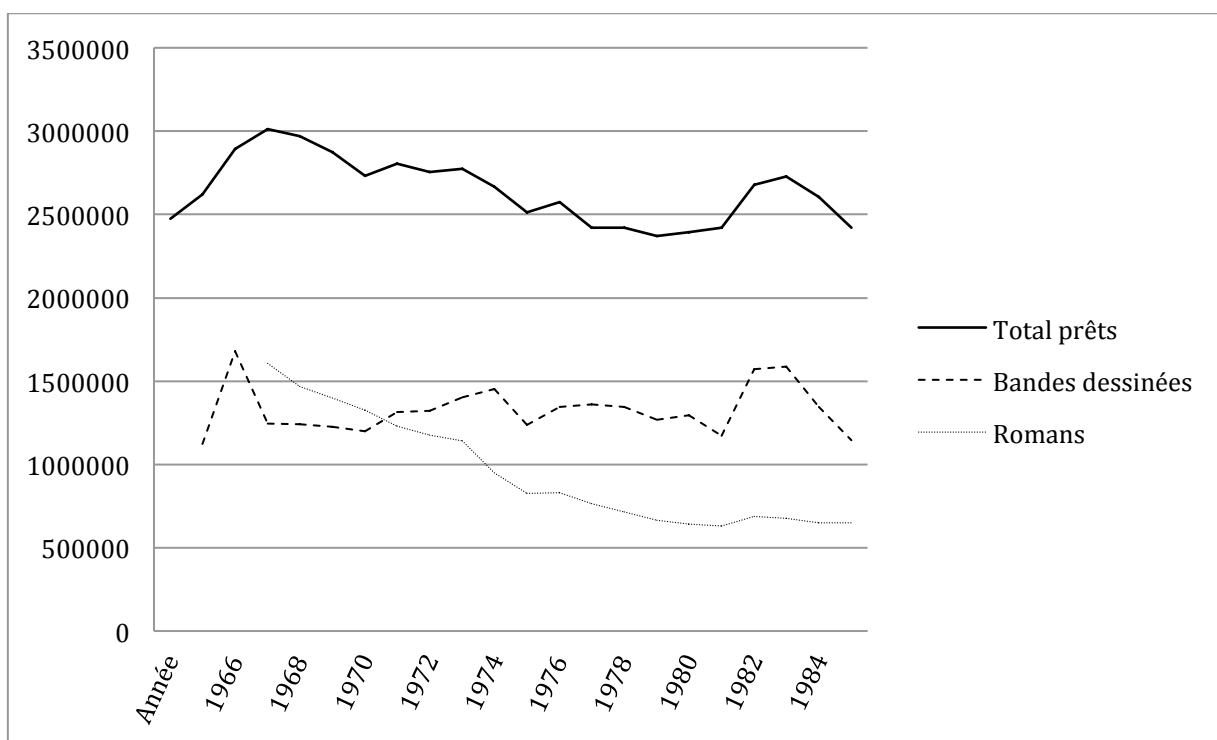


Figure 31 Les emprunts par les jeunes dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986

La catégorie des albums de bande dessinée apparaît à partir de 1966 : « nous avons [...] besoin de nous rendre compte de l'amplitude ou du recul éventuel de l'intérêt pour les histoires en bandes⁵⁰⁵ ». Cette prise en compte de la bande dessinée procède d'une volonté d'identifier l'ennemi à combattre :

Nombre de bibliothécaires se plaignent de ce que les enfants et préadolescents aient pris l'habitude de s'en tenir uniquement aux histoires en bandes. Sans vouloir interdire ce genre de façon absolue, il faudrait arriver à ce que les Jeunes n'en fassent pas leur nourriture exclusive. Toutes avec plus ou moins de succès, plutôt moins que plus, vous essayez de les « en sortir » [...]. Il faudrait arriver à ce que l'enfant n'accepte pas un défilé trop rapide d'images qui ne lui apportent aucun enrichissement⁵⁰⁶.

On se situe bien là dans le programme d'amélioration progressive des lectures typique des bibliothèques pour tous, qui consiste non pas à récuser les lectures populaires, mais à s'en emparer comme vecteur d'élévation. La hiérarchie culturelle légitimiste à l'œuvre ici constitue le socle des conceptions bibliothéconomiques de l'époque, mais se traduit concrètement par une ouverture plus grande du spectre de l'offre que dans les bibliothèques municipales.

Cette stratégie se trouve cependant bientôt battue en brèche par le succès des prêts d'albums. Alors même que les statistiques ont vocation à célébrer l'ampleur de l'écho rencontré par les bibliothèques pour tous, la profondeur de leur action culturelle, les

⁵⁰⁵ Sn, « Rapport sur l'activité des BPT pendant l'année 1964-65 », *Culture et bibliothèque pour tous*, n° 5, mai 1966, p. 430.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 431.

responsables nationaux qui les commentent dans les pages de *Notes bibliographiques* se réjouissent des cas isolés de baisse : « félicitons particulièrement les départements suivants qui ont augmenté nettement leur chiffre de prêt total et celui de leurs classés, tout en diminuant celui des histoires en bandes : Seine Maritime – 6 780 prêts d’histoires en bandes, Maine et Loire – 4 683, Loire – 4 431⁵⁰⁷... ». De même, les statistiques de l’année 1968 fournissent à la direction l’occasion d’un rappel à l’ordre :

Nous devons vous féliciter de la réduction assez importante des « Histoires en bandes ». Elle est certainement due en partie au fait que les bibliothécaires se sont efforcées de mieux classer les albums dans les catégories correspondantes [...]. Toutefois, à la vue du nombre encore énorme des prêts dans cette catégorie, 1 245 952 prêts, nous ne pouvons croire que seuls y soient incluses les « histoires en bandes »⁵⁰⁸.

La préoccupation à l’égard des albums est donc double ; la volonté d’une rigueur bibliographique (particulièrement aiguë dans une organisation qui recourt pour l’essentiel au bénévolat) y rejoint donc le souci des « bonnes lectures », dans une optique délibérément malthusienne. La stratégie d’une offre élargie se heurte donc dans les années 1960 à une méfiance persistante à l’égard de la bande dessinée.

La démarche d’amélioration des lectures repose donc sur une tension continue entre les hiérarchies prônées par les bibliothécaires et les produits accueillis en bibliothèque, entre légitimisme et pragmatisme. La bande dessinée constitue l’un des lieux où se joue le plus fortement cette tension, par le lectorat jeune auquel elle semble s’adresser. Pour les militants de la lecture publique, la jeunesse constitue en effet le sujet de préoccupation premier : comme le rappelle le rapport de mai 1966, « si l’on veut être à la hauteur pour s’occuper des jeunes (la part privilégiée du Seigneur), il ne faut pas marchander sa peine⁵⁰⁹ ». Cet engagement fait passer le militantisme au premier plan devant la compréhension de ce que peut être la bande dessinée, et la revue du mouvement, *Notes bibliographiques*, ne publie que fort tardivement des articles théoriques. En décembre 1970, la revue publie une copieuse recension du livre d’Antoine Roux, *La Bande dessinée peut être éducative*, recension confiée à Eudes de la Potterie, responsable de la bande dessinée aux éditions Fleurus⁵¹⁰. En février 1973, la revue consacre un dossier de sept pages à la bande dessinée, reprenant les termes d’une table ronde réunissant le responsable de *Lectures jeunes* et différents responsables de la lecture catholique, dont un responsable

⁵⁰⁷ *Culture et bibliothèque pour tous* n°7, juillet 1968, p. 676.

⁵⁰⁸ *Culture et bibliothèque pour tous*, n°6, juin 1969, p. 521.

⁵⁰⁹ *Culture et bibliothèque pour tous* n°5, mai 1966, « Rapport sur l’activité des BPT pendant l’année 1964-65 », p. 432.

⁵¹⁰ Eudes de la Potterie, « La bande dessinée. Un phénomène aux contours et aux prolongements multiples », *Notes bibliographiques. Culture et bibliothèque pour tous*, n°10, déc 1970, p. 918.

national des Scouts de France et un responsable de la catéchèse auprès des 12-13 ans. La revue ne donne donc pas, cette fois, la parole à des spécialistes de la bande dessinée, mais à des responsables associatifs au contact des jeunes. Le positionnement des Bibliothèques pour Tous est donc sensiblement différent de celui qui prévaut à la Joie par les livres.

Une méfiance persiste encore mais commence à se faire jour l'idée que, si les bandes dessinées ne doivent pas prendre la place de la lecture, elles peuvent cependant avoir un intérêt d'un autre ordre. Le thème de cette table ronde (« savons-nous lire les bandes dessinées ? ») renvoie, de manière frappante, aux propositions développées alors par Marion Durand dans les pages de la *Revue des livres pour enfants*. Celle-ci y dénonce l'incapacité des adultes à lire et prône, avant toute velléité critique de la part des bibliothécaires, un apprentissage de la langue de l'image, et des codes spécifiques à la bande dessinée.

Les statistiques de prêts d'albums de bande dessinée (reconstituées à partir des séries annuelles publiées dans la revue) mettent en valeur la relation entre la baisse progressive du volume des prêts d'albums de bande dessinée à la fin des années 1960, et le déclin du total des prêts jeunesse⁵¹¹. D'un peu plus de trois millions en 1968, ceux-ci s'abaissent entre 1971 et 1973 à environ 2,7 millions. Cette baisse se poursuit, mais est freinée par les prêts de bandes dessinées. En parallèle, les romans connaissent une chute brutale, passant d'1,3 millions en 1966 à moins d'un million à partir de 1975 : le roman jeunesse ne repasse plus jamais la barre du million de prêts annuels. En 1972, le ratio prêts de romans / prêts de bandes dessinées s'inverse en faveur de la bande dessinée (1,3 millions d'albums, contre 1,2 millions de romans) ; en 1982, les prêts d'albums de bande dessinée représentent plus du double des prêts de romans. Le changement est donc brutal, et semble indiquer une redéfinition du modèle de la bibliothèque pour tous. Nous ne disposons malheureusement pas encore de travaux complets sur ce réseau fondamental dans l'histoire de la lecture publique, aussi devons-nous nous contenter de cette hypothèse : au moment où les bibliothèques municipales prennent enfin leur essor, et se dotent d'annexes ou de sections jeunesse, le modèle des bibliothèques pour tous se trouve doublement concurrencé, par une offre accrue d'une part, mais également par le succès des albums de bande dessinée, qui place le modèle en face de sa contradiction centrale, entre tolérance pour les lectures du peuple et volonté d'amélioration de celles-ci.

⁵¹¹ Voir annexe n° VI, « les emprunts dans les bibliothèques pour tous ».

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

Dans les bibliothèques paroissiales et bibliothèques pour tous comme dans les bibliothèques municipales, la bande dessinée commence à se banaliser à partir de la deuxième moitié des années soixante. Cependant, cette recomposition de l'offre de lecture n'est pas sans susciter des réactions au sein de la profession des bibliothécaires. La revue *Lectures et Bibliothèques* constitue un observatoire alternatif des tensions liées à la pénétration de la bande dessinée dans les bibliothèques, et à l'évolution des pratiques de lecture qu'elle accompagne. Créée en avril 1967, la revue se positionne d'emblée comme un pôle moderniste, se réclamant ouvertement de modèles étrangers (et avant tout anglo-saxons et scandinaves), la revue ambitionne donc de fédérer les partisans de la lecture publique, à une époque où le combat est loin d'être encore gagné. Les numéros doubles 17/18 et 19/20 de *Lectures et Bibliothèques* publient ainsi largement la thèse d'Etat de Jean Hassenforder, sous le titre « La Bibliothèque, institution éducative ». Après vingt ans d'existence, la revue disparaît, victime sans doute du succès du modèle de la lecture publique : l'originalité de la revue s'est alors étiolée, et les revues les plus institutionnelles se sont largement emparées du modèle de la lecture publique⁵¹².

Dans ses premières années, l'attitude la plus répandue dans les pages de la revue est celle d'une tolérance relative à l'égard des bandes dessinées. Jean Hassenforder défend ainsi la possibilité pour la bande dessinée de servir, pour les meilleures d'entre elles, « d'appât et de récréation, ceci sans préjudice de lectures plus substantielles⁵¹³ ». Dans le même temps, il pourfend vigoureusement la propension à « l'invraisemblance poussée à l'absurde [qui] est nocive (par ex. Superman). Il ne faut pas confondre, bien entendu, avec le merveilleux qui est par excellence le domaine de l'enfant⁵¹⁴ ». Cette distinction (singulièrement arbitraire) entre le merveilleux, apanage de l'enfance, et l'imaginaire déployé par la bande dessinée (en particulier dans la science-fiction) porte la trace de cette méfiance ancienne envers toute littérature d'évasion et les effets délétères de l'imaginaire. La revendication d'une bande dessinée de bon ton, empreinte de réalisme et de moralité, rapproche donc assez nettement les positions de *Lectures et Bibliothèques* des lectures prônées, à la même époque, par Culture et Bibliothèques pour Tous, ou des condamnations portées par la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la

⁵¹² Entre-temps, la revue se rebaptise *Médiathèques publiques* en 1977 ; elle disparaît en janvier 1986. Signe de la difficulté à assurer les délais dans une équipe qui n'a pas su se renouveler, ce numéro est daté de 1984...

⁵¹³ Jean Hassenforder : « Lecture et éducation », *Lectures et bibliothèques* n°3-4, octobre-décembre 1967, p. 51.

⁵¹⁴ *Idem.*

jeunesse. Ce pragmatisme réticent n'est cependant pas partagé par tous les bibliothécaires. En juillet 1979, Louis Baize se fait ainsi le chantre de cette inquiétude :

Dès l'entrée dans la vie active, la pratique de la lecture (associée à des souvenirs pénibles) diminue considérablement chez beaucoup d'adolescents ; elle est remplacée par la « consommation » passive de médiocres bandes dessinées (par les garçons) et de photo-romans (par les filles), par les uns et les autres de magazines exaltant les « vedettes » (de la chanson, du sport...), où la place de l'image devient prépondérante. Dans le langage courant des adolescents, les mots : « livre » ou « bouquin » peuvent désigner indifféremment le « vrai » livre, le magazine, la brochure de bandes dessinées.

Ce constat pessimiste sur l'évolution des pratiques de lecture se double donc d'une méfiance réaffirmée à l'égard de formes « dégradées » de la culture. L'irrespect à l'égard des hiérarchies culturelles traditionnelles et le déclin de la lecture de livres au profit de formes en apparence nouvelles cristallise plus largement une hantise du déclin, un sentiment de décadence culturelle qui imprègne de plus en plus fortement les pages de la revue.

Cette méfiance réactivée à l'égard de la bande dessinée s'exprime également sous la plume de Michel Bouvy, conservateur de la médiathèque de Cambrai, et rédacteur en chef de la revue, dans laquelle il tient un bloc-notes, « Réflexions en forme de journal ». En janvier 1983, il consacre une partie de cette rubrique à la question des bandes dessinées :

Je ne suis pas systématiquement contre les bandes dessinées et les collections de la Médiathèque en comportent en quantité modérée toutefois. Mais le problème réside dans le fait que si nous nous embarquions dans une politique de développement dans ce domaine, il faudrait en acheter trop, le personnel serait débordé par l'augmentation du nombre des usagers. De plus elles coûtent cher et sont peu solides. Une telle politique mènerait donc sans aucun doute à des difficultés sur le plan du personnel et sur le plan des acquisitions.

Je pense qu'il faut respecter une hiérarchie des besoins si on ne veut pas aboutir à une catastrophe. Le même problème existe pour toutes les catégories de lectures « faciles » que je ne rejette pas a priori contrairement à certains collègues mais je considère que pour jouer cette carte il faudrait des moyens supplémentaires considérables.

Certains peuvent appeler cela malthusianisme et je ne refuserais pas le terme [...]. Priorité doit être donnée aux lecteurs les plus nobles⁵¹⁵.

Avec cette condamnation renouvelée de la lecture de bande dessinée, et la défense réaffirmée des hiérarchies culturelles, Michel Bouvy signe en quelque sorte l'échec d'une revue constituée pour promouvoir les idéaux neufs de la lecture publique. Cet idéal se trouve ici confronté à ses limites, à des pratiques reprenant les hiérarchies anciennes des bibliothécaires, et n'opérant qu'à la marge un élargissement de leurs corpus. En dépit d'une revendication de modernité, la revue s'enferme donc dans un schéma largement

⁵¹⁵ Michel Bouvy, « Réflexions en forme de journal », *Médiathèques publiques* n°65-66, janvier-juin 1983.

conservateur, qui disqualifie la revue et l'empêche de servir de matrice à une doctrine moderne conçue pour les bibliothèques publiques.

Loin d'être cantonnée aux seules pages de la revue *Médiathèques publiques*, qui a alors perdu une large part de son audience dans la profession, elle se retrouve également dans les pages du *BBF*. On peut y lire, par exemple, le témoignage du conservateur en chef de la BIU de Toulouse en 1982 :

Dans ce monde où déferlent sur nous les images innombrables, séductrices, enjôleuses, érotiques, obscènes, cruelles, de l'actualité, de la publicité, de la politique, dans cette nuit des villes ivres des mots clignotants du néon, bariolées d'affiches, au milieu de cette marée de paroles, de rengaines, d'images, de signes, y a-t-il encore une place pour le livre ? Reste-t-il, en dehors de nos très officielles bibliothèques, un coin tranquille pour lire ? [...] La bousculade et la frénésie, les embouteillages et la pop-music ont éliminé le livre et le lecteur : on les tolère comme des survivances anodines du monde ancien mais périmés, désuets, un peu poussiéreux.

Cette civilisation de la télé, de la bande dessinée et de l'onomatopée (warf, grumbl, scrunch) est-ce encore une civilisation⁵¹⁶ ?

Cette attitude reste, selon toute vraisemblance, extrême au sein de la profession. Quand bien même elle serait répandue, on remarque qu'à la même époque la bande dessinée pèse lourdement sur les prêts totaux, particulièrement en section jeunesse. Du refus sémiotique de l'association de texte et d'image, d'une attitude de méfiance à l'égard des images, l'attitude des bibliothécaires glisse ainsi peu à peu vers une acceptation de la bande dessinée. Cette acceptation n'est pas inconditionnelle, et s'accompagne d'une persistance de refus moraux ou esthétiques. Les deux termes d'une méfiance à l'égard de la bande dessinée constituent en fait deux facettes d'une même volonté de protéger les valeurs attribuées à l'enfance : les critères esthétiques sont ainsi l'écho de principes moraux, et la ligne claire incarne une configuration de la formalisation graphique de principes éthiques – la lisibilité des caractères, la délimitation sans équivoque du bien et du mal par le trait de contour et les aplats de couleurs.

Cette évolution reste encore trop grossièrement mesurée. Les indications que nous avons pu dégager nous permettent cependant d'établir la deuxième moitié des années 1970 comme véritable moment charnière dans l'évolution du paysage des bibliothèques françaises : la généralisation du modèle de la lecture publique, la multiplication des médiathèques et des sections jeunesse dans les bibliothèques constitue un véritable appel d'air pour la bande dessinée, au moment où celle-ci connaît une véritable effervescence créative. Renouveau esthétique et éditorial se conjuguent donc au renouvellement du

⁵¹⁶ Louis Baize, « Le bibliothécaire est-il un travailleur social ? », *Lectures et bibliothèques*, n° 51, juillet-septembre 1979.

paysage des bibliothèques et, partant, du personnel qui y est employé. Si l'histoire des bibliothécaires reste encore à écrire, on peut cependant supposer que l'arrivée dans ces nouveaux établissements de générations ayant grandi en lisant de la bande dessinée n'a pu qu'accélérer l'évolution des modèles et leur mise en application.

L'entrée de la bande dessinée en bibliothèque tient donc à la conjonction d'un déplacement du modèle éditorial de la presse au livre, à une légitimation progressive que les bibliothécaires nourrissent eux-mêmes en acceptant les albums et en identifiant un certain nombre de « classiques » incontournables ; enfin, la redéfinition des missions des bibliothécaires, qui correspond également à un renouvellement générationnel de la profession de bibliothécaires, accompagne et permet ce mouvement.

Chapitre IX. Bande dessinée et patrimonialisation : le parti-pris de l'album⁵¹⁷ ?

« Art sans mémoire », la bande dessinée ? C'est en tout cas la proposition émise, non sans provocation, par Thierry Groensteen dans son essai *La bande dessinée. Un objet culturel non identifié*, et dont l'intitulé a été repris par Benoît Berthou pour le colloque qu'il avait organisé à Saint-Cloud en juin 2010. Selon Thierry Groensteen, la bande dessinée serait « un art qui cultive volontiers l'amnésie et n'a pas grand souci de son patrimoine »⁵¹⁸. La proposition paraît un rien paradoxale compte tenu de la propension des cercles bédéphiliques à se pencher sur l'histoire de la bande dessinée, à retracer une généalogie de ses maîtres et à en exhumer les travaux les plus méconnus. Du point de vue de l'historien, la bande dessinée semble surtout caractérisée par le poids des enjeux mémoriels, au détriment de démarches proprement historiques dépassant nostalgies individuelles et mémoires générationnelles. Mais sans doute l'historien et le spécialiste de la bande dessinée ne parlent-ils pas, au fond, de la même chose : de la difficulté pour chacun des groupes mémoriels à dépasser la seule remémoration nostalgique, et à inscrire ces célébrations du passé dans la construction d'une histoire. Ce questionnement large se pose à de nombreux points de vue et, de la bibliothèque à l'université, du musée à l'économie éditoriale, les entrées sont multiples pour éclairer les avancées ou les limites de l'inscription de la bande dessinée dans une histoire. La question se pose avec une acuité particulière, en ce qui nous concerne, sur le terrain des pratiques éditoriales. De fait, la question patrimoniale nous place à l'intersection des logiques du marché et de la collection, de l'étude et de la transmission, bref des modalités selon lesquelles s'organise la diffusion du savoir élaboré au sein du *fandom* (communauté des fans) de la bande dessinée. L'enjeu de l'existence éditoriale des œuvres du passé, de leur disponibilité plus ou moins aisée dans des circuits qui dépassent le seul prêt interpersonnel, se situe en effet à un double niveau. Il pose d'abord la question du maintien au catalogue, par les éditeurs, d'œuvres du passé. Quels sont les éditeurs qui maintiennent des œuvres passées, lesquelles

⁵¹⁷ Nous empruntons ici notre sous-titre de partie à l'intitulé du colloque des 11 au 13 février 2009 à Clermont-Ferrand, « Le parti pris de l'album ou De la suite dans les images... ».

⁵¹⁸ Thierry Groensteen, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Angoulême, An 2, « Essais », 2006, p. 67.

et combien de temps ? Selon quelles modalités ces éditeurs parviennent-ils à proposer des œuvres vieilles de deux, trois décennies, et davantage ? La distance temporelle modifie-t-elle fondamentalement les formes éditoriales des rééditions ? Quelles sont les œuvres inscrites dans le fonds des éditeurs, et pourquoi celles-ci, quand tant d'autres sombrent dans l'oubli ? Le deuxième niveau auquel se pose la question de la disponibilité des œuvres du passé réside dans leur « redécouverte » et leur mise en circulation sous des formes commerciales ou para-commerciales par des passionnés. Collectionneurs, bédéphiles, libraires, historiens de la bande dessinée, nostalgiques des récits de leur enfance, toute une catégorie d'acteurs entreprend à partir du début des années 1960 de rééditer plus ou moins professionnellement des œuvres indisponibles.

Loin d'être disjointes, logiques commerciales et logiques passionnelles s'entrecroisent étroitement. Non seulement parce que, dans certaines entreprises éditoriales, il paraît délicat de faire la part des choses entre logiques passionnelles et investissement dans un segment de marché éditorial délaissé et porteur. En l'absence d'archives éditoriales conséquentes, le ressort de ces rééditions nous échappe encore largement. Mais surtout, la « redécouverte » de pans négligés de l'histoire de la bande dessinée, d'œuvres tombées dans l'oubli, dans le cadre d'initiatives amateurs ou professionnelles, va peu à peu modifier, à partir du milieu des années 1970, les pratiques des grands acteurs de ce marché de l'édition, qui vont entreprendre de valoriser eux-mêmes leur fonds ou de se lancer dans des collections dédiées qui viennent marcher sur les plates-bandes de cercles de passionnés qui cessent alors toute activité dans le champ éditorial.

La question patrimoniale permet donc d'explorer à la fois les logiques du marché de la bande dessinée, et l'oubli plus ou moins rapide et plus ou moins sélectif des œuvres du passé, ainsi que les modalités d'inscription d'œuvres du passé dans le présent de l'offre éditoriale. Elle permet également de se pencher sur les modalités de constitution d'une histoire de la bande dessinée ; si nombreux ont été les commentateurs à relever que l'histoire de la bande dessinée qui émerge dans le *fandom* français se fonde avant tout sur la relecture des illustrés, il nous faut ici avancer que ce même *fandom* a été très actif dans le domaine de la réédition patrimoniale. Alors que son action est structurée par des revues (*Giff-Wiff*, *Phénix*, *RanTanPlan*, *Haga...*) et que son socle de références repose sur le dépouillement des illustrés, le *fandom* de la bande dessinée multiplie les incursions dans le domaine de la publication de livres, de sorte que l'on pourrait émettre l'hypothèse d'une dissociation entre la pratique de la collection, tournée vers le rassemblement de journaux et d'illustrés, et la transmission, qui s'inscrit dans l'univers culturel du livre. À l'heure

actuelle, il ne nous est pas possible de déterminer si les modalités d'action du *fandom* sont singulières à l'espace francophone (en fait, franco-wallon pour l'essentiel) ou si, dans d'autres pays où des communautés bédéphiliques se structurent, la transmission patrimoniale s'opère également par le biais de l'édition ou la réédition de livres, albums, anthologies ou intégrales.

I. L'OBSOLESCENCE ACCÉLÉRÉE DE LA BANDE DESSINÉE. LA SURVIE ÉDITORIALE LIMITÉE DES ŒUVRES DU PASSÉ, 1950- CA 1965. LE CAS DE CHRISTOPHE

L'amnésie dont serait victime la bande dessinée se situe, à un premier niveau, sur le plan de la survie éditoriale des livres dans les catalogues des éditeurs. Après la barrière de la republication sélective de récits ou d'auteurs d'abord prépubliés dans la presse, l'obsolescence accélérée des fonds d'éditeurs apparaît bien comme un facteur d'amnésie relative pour la bande dessinée publiée sous forme de livres.

Parmi les œuvres de bande dessinée à intégrer un corpus de classiques, les créations de Christophe occupent une place à part. La reconnaissance dont jouit l'auteur est, semble-t-il, immédiate. Les travaux manquent encore pour évaluer avec précision l'apport de l'auteur au neuvième art. Il est cependant communément admis que Christophe joue un rôle décisif dans la bande dessinée française, à un double titre : en entraînant un basculement du mode de publication de la bande dessinée, et en constituant très vite un pilier patrimonial incontesté. C'est avant tout cette patrimonialisation de l'œuvre de Georges Colomb qui nous intéresse, même s'il n'est pas réaliste de complètement occulter, dans cette perspective, le rôle de jalon occupé par Christophe. À quel moment s'est imposée l'idée d'une rupture dans l'histoire de la narration graphique ? À partir de quand l'idée s'impose-t-elle que cet auteur incarne l'un des points de départ possibles d'une histoire de la bande dessinée en France ? Comprendre la patrimonialisation de l'œuvre du père du Sapeur Camember implique donc de mener l'analyse sur un double registre, en menant de concert une approche externe de la réception de son œuvre par les instances critiques (bibliothécaires, censeurs, historiens de la bande dessinée...) et une approche interne de la manière dont elle est éditée.

A. Christophe : un classique moderne ?

De nombreux auteurs insistent cependant pour faire de la carrière de Christophe un moment-clé dans l'histoire de la bande dessinée française. Après plus d'un demi-siècle de publications destinées en priorité aux adultes, la bande dessinée entre avec lui dans une phase où elle va, pour de longues décennies, s'adresser d'abord et avant tout aux enfants. Comme l'écrit Thierry Groensteen lorsqu'il évoque son œuvre de Christophe, « c'est le succès considérable de sa participation au *Petit Français illustré* qui donne le coup d'envoi à la presse enfantine illustrée en France⁵¹⁹ ». Si le lien de cause à effet mériterait sans doute d'être creusé, la coïncidence est incontestable entre le succès considérable de la publication par Christophe des aventures de la *Famille Fenouillard* dans les pages du *Petit Journal de la Jeunesse* puis du *Petit Français illustré*, et l'adoption par la presse enfantine illustrée de cette forme « nouvelle » qu'est la bande dessinée : la bande dessinée devient en quelques années un très puissant argument de vente pour les journaux français pour enfants.

Outre l'effet d'entraînement que la qualité de l'œuvre de Christophe semble exercer sur la presse illustrée, les différentes séries créées par celui-ci représentent à un autre titre un jalon dans l'histoire de la bande dessinée française : celui de la patrimonialisation. Christophe représente en effet un cas à part dans le paysage de la bande dessinée française. Alors que la publication des histoires en images est dénoncée pendant plusieurs décennies par des éducateurs de toutes sortes, les récits illustrés de Georges Colomb font l'objet d'un consensus rapide. En 1924, les *Nouvelles littéraires*, s'intéressant au succès des albums de Bécassine, font déjà de ceux de Christophe un jalon essentiel dans l'histoire du livre pour enfants : « depuis la série de la famille Fenouillard, du savant Cosinus et du sapeur Camember par Christophe, les albums de Bécassine constituent l'apport le plus original et le plus heureux de la littérature enfantine⁵²⁰ ». En 1937, dans leur sélection *Beaux livres, belles histoires*, les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse signalent elles aussi la grande qualité des œuvres de Christophe. Reprise et étendue en 1950, la liste ventile l'œuvre de Christophe dans deux classes d'âge différentes, *Les Malices de Plick et Plock* étant indiqué pour des enfants de 7 à 10 ans, tandis que les trois autres titres de sa bibliographie sont, eux, préconisés pour des enfants âgés de 11 à 14 ans. Cette reconnaissance précoce de la qualité de l'œuvre de Christophe mérite d'être interrogée : pourquoi cette œuvre-ci fait-elle l'objet d'une reconnaissance précoce, alors même que la bande dessinée fait, au mieux,

⁵¹⁹ Thierry Groensteen, *La bande dessinée, op. cit.*, p. 28.

⁵²⁰ *Les Nouvelles littéraires*, 5 janvier 1924.

l'objet d'une suspicion dédaigneuse de la part des mêmes éducateurs qui entérinent le travail de Christophe ?

On pourrait avancer, en guise de première série d'arguments, le « conservatisme graphique » de Christophe. Thierry Groensteen a notamment utilisé ce point de vue pour rendre compte de son succès, mais aussi pour se détacher d'une sorte de « figure du Commandeur » que peut représenter l'auteur. Christophe, avance Thierry Groensteen, serait un dessinateur moyen, dont l'inventivité se situerait d'abord dans le langage et les jeux de mots. Christophe, lance-t-il dans *La Bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, « est, avant tout, un remarquable écrivain [...]. Graphiquement, en revanche, il y a de l'académisme et de l'application chez cet auteur⁵²¹ ». Dans l'association texte/image qui dérange tant les observateurs de la banalisation de la bande dessinée, Christophe se situerait dans le versant textuel de ce médium nouveau. Aussi la portée de son œuvre paraît moins subversive que celle d'un Forton, par exemple, plus graphique, au dessin plus dynamique. La disposition même des vignettes, la place du texte sous l'image, la fonction de commentaire (parfois antithétique de l'image) qui est assigné à ce texte, tout concourt en apparence à voir en Christophe un auteur qui intériorise les hiérarchies constituées entre texte et image : Christophe serait, de ce point de vue, un écrivain qui illustrerait lui-même ses trouvailles verbales par des procédés graphiques modestes et peu originaux. Sa soumission aux hiérarchies texte/image permettrait de comprendre sa patrimonialisation précoce comme auteur pour la jeunesse.

Cette explication canonique paraît cependant insuffisante, d'une part parce qu'elle occulte les innovations graphiques indéniables de Christophe ; réemployant un certain nombre de procédés communs parmi les dessinateurs-caricaturistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ce dessinateur les intègre à son récit avec une grande portée comique : ainsi de la course-poursuite dans la nuit noire japonaise, représentée en épaisses ombres noires, ou encore, plus loin, chez les Micronésiens, de l'emploi de dessins enfantins attribués à Artémise Fenouillard... Christophe fait montre d'une capacité à utiliser toute une palette de registres graphiques, tout en privilégiant un style singulier. Plus fondamentalement et quittant le terrain du jugement de valeur esthétique, une telle explication fait l'impasse sur le paradoxe qui permet à Christophe d'être reconnu alors même que la bande dessinée fait l'objet de dénonciations répétées.

⁵²¹ Thierry Groensteen, *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 27-28.

On peut tout d'abord adjoindre au premier faisceau explicatif deux éléments complémentaires, ayant partie liée au statut éditorial de Christophe et à son style graphique. *La Famille Fenouillard* comme *Le Sapeur Camember*, les deux créations les plus fameuses de Georges Colomb, sont publiées, comme ses autres œuvres (*Les Malices de Plick et Plock*, *L'Idée fixe du savant Cosinus*) à l'intention d'un public plutôt bourgeois. En-dehors même du travail sur la matière langagière, la publication des récits par la librairie Armand Colin destine ceux-ci à un public plutôt fortuné : celui des enfants susceptibles de se faire offrir de luxueux albums pour leurs étrennes. Cette situation remonte aux premières publications, mais subsiste encore dans notre période. En 1958, l'édition de *La Famille Fenouillard* vendue par Armand Colin en in-4° oblong – dans sa version la plus luxueuse, donc – est mise en vente pour 2000 francs (43 € de 2014) ; la même année, un album Tintin est vendu par Casterman pour 600 F (12,80 €). Même la version « de poche » de cette histoire est vendue à un prix plus élevé que la moyenne des albums de bande dessinée de la même période. En 1952, l'édition in-16, reprenant la version apparue dans la « Bibliothèque du Petit Français », est vendue 385 F (8,20 € de 2014), alors que les albums de la collection « Belles histoires, belles vies » des éditions Fleurus sont offerts cette année-là pour 145 F (3 €). La même année, les récits complets *Audax* de la maison Artima, qui passent à un rythme mensuel à la rentrée 1952, sont vendus 20 F le numéro (45 centimes). Le prix de vente des différentes versions de *La Famille Fenouillard* éloignent donc, au besoin, les franges les plus populaires du lectorat, et participent du processus de distinction de l'œuvre.

La place singulière occupée par Christophe dans le marché de la bande dessinée tient sans doute également au fait que l'auteur n'est pas à sa place dans le catalogue d'Armand Colin, éditeur spécialisé dans les manuels élémentaires. Comme l'analyse Jean-Yves Mollier, « l'éditeur n'était pas décidé à demeurer longtemps sur ce créneau, sans doute trop peu légitimant à ses yeux⁵²² ».

Le style graphique de l'auteur peut également constituer un élément de compréhension de son statut à part. La clarté de son style, la linéarité de son trait, la simplification des décors, la simplicité des mises en page employées, la rareté des ombres et des hachures, font du style de Christophe une école de lisibilité. Empruntant une partie de son vocabulaire au dessin anatomique, il n'investit en effet que peu de son énergie pour les

⁵²² Jean-Yves Mollier, « Armand Colin », in Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Hubert-Ganiayre, Michel Manson et Annie Renonciat (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse: la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Cercle de la librairie, 2013, p. 42.

trouvailles graphiques : personnages représentés régulièrement en pied, profondeur de champ généralement absente... Cette lisibilité du style de Georges Colomb peut agir comme un élément rassurant pour bien des éducateurs, qui identifient les vertus d'un dessin à son univocité. L'ambiguïté, chez Christophe, est textuelle : le dessin vise à servir le texte, l'illustrant souvent, l'anticipant parfois, le parodiant également ; mais cette soumission du dessin au verbe offre à la lecture un univers moral sans aspérités. De ce point de vue, on pourrait envisager une filiation souterraine et inconsciente de Christophe à Hergé, chez qui la ligne claire est affaire morale.

La lisibilité du dessin colombien et le luxe des publications ne suffisent cependant pas à épuiser le mystère de la légitimation rapide et continue de l'œuvre du savant-humoriste. Aucun de ces arguments ne permet en effet de comprendre la facilité avec laquelle les mêmes éducateurs qui brocardent la bande dessinée peuvent recommander la lecture de Christophe. Il faut en effet s'intéresser aux modalités de cette patrimonialisation pour comprendre la place à part de Christophe dans l'histoire du 9^e art. Son intégration à une forme de patrimoine – de l'humour, du livre pour enfants, de la littérature... – s'opère en effet au prix d'un effacement relatif de l'inscription de la démarche colombienne dans le médium « bande dessinée ». Dès les années 1930, la commission bibliographique de l'Union des Œuvres recommande ainsi les quatre livres de Christophe disponibles en librairie : *La Famille Fenouillard*, *Le Sapeur Camember*, *L'Idée fixe du savant Cosinus*, *Les Malices de Plick et Plock*. Les ouvrages sont placés dans la section des romans pour enfants de moins de 13 ans, et qualifiés de « livre[s] très illustré[s] et de façon fort drôle. Quelques lignes de texte⁵²³ ». Si l'incompréhension à l'égard des mécanismes de la bande dessinée prévaut encore largement à l'époque, il n'en demeure pas moins que *Bécassine* ou *Les Aventures de Tintin* sont, eux, proposés dans une rubrique « Albums illustrés ». Cette distinction entre les œuvres de Christophe et le reste de la production de bande dessinée caractérise l'ensemble des sélections de livres pour enfants que nous avons pu consulter, jusqu'aux années 1960 au moins. Ainsi, en 1967 encore, Natha Caputo, dans son *Guide de lecture*, intègre les quatre mêmes ouvrages de Christophe dans une rubrique « romans pour enfants de 9 à 12 ans » – tout en qualifiant ces ouvrages de « classiques de la bande dessinée ». L'œuvre de Christophe fait donc l'objet jusqu'aux années 1960 d'un refus continu d'assimilation à la bande dessinée. Ce n'est que lorsque la bande dessinée devient peu à peu respectable que Christophe est rétrospectivement réinséré – avec, peut-être,

⁵²³ Commission bibliographique de l'union des œuvres, *Les meilleurs livres pour enfants de 7 à 12 ans*, Paris, éditions OgéO, 1934.

comme tournant symbolique, la republication d'inédits par l'éditeur Pierre Horay en 1981. Mais même cette réincorporation de Christophe au neuvième art ne se fait pas sans ambiguïtés.

Le distinguo opéré par les critiques et les bibliothécaires entre l'œuvre de Christophe et la bande dessinée est à son tour étayé par les premières généalogies de la bande dessinée. Chacun des récits ordonnant la succession des styles, quel que soit sa particularité, reconnaît une place éminente à Christophe. Francis Lacassin dans *Pour un 9^e art, la bande dessinée* accorde dix pages à Christophe, qui se voit réserver une place ambiguë puisqu'il est qualifié d'« ancêtre de la bande dessinée européenne⁵²⁴ » avant d'écrire, à propos de « La Famille Fenouillard à l'Exposition » : « là débute donc, le 31 août 1889, l'histoire de la bande dessinée française⁵²⁵ ». Deux ans auparavant, Gérard Blanchard refusait, pour sa part, le qualificatif de « père de la bande dessinée » accolé à Christophe, préférant en faire « l'auteur de nombreuses histoires en images », qui s'inscrit « dans le contexte des dessinateurs humoristes, ses contemporains⁵²⁶ ». L'insertion de cet écrivain pour la jeunesse dans le domaine de la bande dessinée est donc loin de constituer une évidence partagée au sein de la bédéphilie. L'inscription du texte sous l'image, l'absence de bulles de dialogues, tous ces éléments qui ont tant rassuré les bibliothécaires à partir de l'entre-deux-guerres, constituent autant de critères propres à dissuader les bédéphiles d'inclure inconsidérément Christophe dans les auteurs de bande dessinée. Et de fait, les deux parcours historiques de la bande dessinée les plus « grand public », ceux parus dans les pages de *Pilote* en 1961 (« Roman vrai des bandes dessinées », par Rémo Forlani) et du *Journal de Spirou* de fin 1964 à l'été 1967 (*9^e Art*, par Morris et Pierre Vankeer), n'accordent qu'une place réduite à Christophe. Forlani l'ignore purement et simplement, et Morris et Vankeer ne lui consacrent quelques lignes qu'en 1967, après plus de quatre-vingt chroniques présentant des héros ou séries, il est vrai très souvent américains.

Critiques et historiens partagent donc à propos de Christophe une réticence à faire de cet auteur un pionnier de la bande dessinée, et c'est encore la figure de l'ancêtre qui

⁵²⁴ Francis Lacassin, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, Paris, Union générale d'éditions, 1971, p. 69.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 71. À noter que Lacassin écrit aussi, à propos de Töpffer, qu'il lui « revient le mérite d'avoir inventé en 1827, la bande dessinée française et peut-être la bande dessinée tout court » (*Ibid.* p. 57). Ce flou dans la chronologie témoigne des hésitations de ces premiers historiens quant aux critères et limites de la bande dessinée, témoignant de positions bien plus nuancées que ne l'ont colportées les caricatures qui en ont été faites par leurs suiveurs.

⁵²⁶ Gérard Blanchard, *La bande dessinée, op. cit.*, p. 154.

domine. Le prestige de l'auteur le rend incontournable, mais sa pratique singulière de la narration graphique retarde son assignation à la narration graphique.

B. Armand Colin face à Christophe : éditions et rééditions

Dans les catalogues de son éditeur Armand Colin, la présence des œuvres de Christophe fluctue considérablement pendant notre période ; ses ouvrages restent certes inscrits dans le fonds de son éditeur avec une remarquable constance depuis 1893 ; pourtant, cette inscription se fait selon des modalités variables. Ainsi, à partir de 1950, la place occupée par les albums de Christophe décroît-elle dans les catalogues d'étrennes d'Armand Colin. Dans les catalogues d'étrennes 1953 et, plus encore, 1954-1955, les albums sont réduits à la portion congrue parmi les ouvrages défendus. Mais il est vrai que l'éditeur de Fernand Braudel est en train de se positionner sur le créneau de l'enseignement supérieur⁵²⁷. En 1957, Christophe disparaît même des pages du catalogue d'étrennes ; s'il serait expéditif de conclure à une indisponibilité des ouvrages, force est de relever, *a minima*, qu'Armand Colin ne met pas précisément les albums de Christophe en avant. Cette éclipse est cependant temporaire, puisque dès 1959 on voit réapparaître dans ces mêmes catalogues d'étrennes les œuvres de Christophe, et cette fois-ci occupant la place d'honneur dans le catalogue, une page entière dans laquelle Christophe est qualifié du « plus gai de nos savants [et du] plus savant de nos auteurs gais ». Armand Colin propose alors deux éditions : l'édition de luxe réalisée par le Club du meilleur livre, des volumes 20x26 cm à l'italienne, imprimés en quatre couleurs, relié pleine toile, vendus 2 000 F (32 € de 2014)⁵²⁸ ; et une édition courante, alors encore à paraître pour la fin de l'année. L'année suivante, c'est même une double page qui est consacrée aux albums de Christophe, avec un texte de présentation signé Raymond Queneau :

Comme tout grand écrivain, Christophe est passé prophète. En croyant peindre une société passée ou présente, il dessine les linéaments d'une société à venir. C'est en effet de nos jours que d'innombrables familles Fenouillard parurent dans le monde. Le « égale zéro » de Cosinus qui se méfie tellement de sa servante Scholastique, continue à étonner les lecteurs d'Einstein. Quant au sapeur... çà, le sapeur, n'insistons pas⁵²⁹.

Armand Colin place alors les œuvres de Christophe non seulement sous un patronage littéraire prestigieux, mais les propose également dans la perspective d'une œuvre intemporelle, tâchant d'inscrire Christophe non pas comme un auteur à redécouvrir, ou une

⁵²⁷ Jean-Yves Mollier, « Armand Colin », *op. cit.*

⁵²⁸ Par comparaison, la même année, les albums brochés de *Buck Danny* vendus par Dupuis sont proposés à 300 F pièce (4,85 €), et les albums de la collection du Lombard sont vendus 600F (9,70 €).

⁵²⁹ Sn, *Bibliographie de la France. Livres d'étrennes*, Paris, Cercle de la Librairie, 1960, p. 220.

pièce essentielle d'un patrimoine littéraire ou graphique, mais plus simplement comme un auteur indémodable parce qu'universel. Cette place nouvelle des œuvres de Christophe dans le catalogue d'Armand Colin correspond à la sortie d'une édition « club » des œuvres de Christophe, qui retrouvent alors une forme de modernité, une modernité de classiques de la littérature pour enfants.

Le Club du meilleur livre est fondé en 1952 par Robert Carlier qui, après avoir engagé Massin comme graphiste pigiste chargé du bulletin, *Club*, le nomme directeur artistique. Massin va faire du Club du meilleur livre l'un des clubs les plus prestigieux, dont les reliures sont très travaillées, dont les pages de garde sont souvent illustrées. Mais sur l'ensemble du catalogue, la réalisation de *La Famille Fenouillard*, du *Sapeur Camember* et de *L'Idée fixe du savant Cosinus* frappe par son manque d'ambition. La fabrication est sans conteste luxueuse, avec sa reliure en toile rouge et le titre posé à l'or, son dos rond soigneusement cousu et le tranche-file, le papier épais. Mais l'intervention du maquettiste se fait ici particulièrement discrète comme si, avec son dispositif élaboré d'exergues, de cul-de-lampes, de pages de titre et d'appendices, l'édition de 1893 avait déjà créé un cadre de référence inutile à dépasser. Faut-il y voir une gêne à l'égard de la bande dessinée et de son caractère composite, une reconnaissance de fait de l'excellence de l'édition originale ou, plus simplement, un témoignage de la modestie du maquettiste face à l'œuvre de Christophe ? On ne peut malgré tout qu'être frappé par le décalage entre l'audace des propositions de Massin en Club en matière de littérature et la discrétion de la seule réalisation d'un album de bande dessinée pour un Club généraliste.

Cependant, cette publication des trois ouvrages de Christophe signe une canonisation importante. En intégrant ce Club, les œuvres de Christophe quittent le seul domaine de la bande dessinée pour se trouver, de fait, intégré au corpus de classiques de la littérature que publie le Club. Il ne faudrait pas pour autant se montrer excessif sur ce point, dans la mesure où ces ouvrages sont publiés non pas dans la série courante, mais dans une collection « La Lanterne magique » lancée en 1954, et qui publie sept titres seulement en tout, à commencer par un *Croc-blanc* illustré où la reliure en toile verte est agrémentée de traces de pattes blanches. La collection publie également les *Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet, ainsi que *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. La consécration par l'édition en Club se fait donc au titre d'ouvrage de la littérature pour enfants, et non au rang d'œuvre appartenant tout simplement au canon littéraire.

Plus étonnant, l'édition Club de *La Famille Fenouillard* connaît en 1958 une deuxième version qui soulève encore bien des questions. De format légèrement plus petit que la version « Club du meilleur livre » (26 x 19 cm, contre 27,5 x 20,5 cm)⁵³⁰, cette édition reprend très fidèlement la maquette de l'édition Club, en particulier les gardes où, sur papier vert, des silhouettes des membres de la famille vont et viennent. Il s'agit pourtant d'une édition aux qualités de fabrication nettement inférieures : le dos est carré collé, des cartonnages souples font office de plat, et l'ensemble est renforcé par quatre agrafes. La présence de ces quatre agrafes complique singulièrement le maniement du livre, et le bord gauche des pages (dans la mesure où seuls les versos sont imprimés) se trouve par moments légèrement mangé par le brochage, qui empêche d'ouvrir le livre franchement... Il semble donc qu'Armand Colin ait décidé de réutiliser le matériel imprimé pour le Club du meilleur livre, se contentant simplement d'escamoter la page de faux titre mentionnant la collection « Lanterne magique », et de confectionner un nouvel achevé d'imprimer. Une telle réalisation, d'une grande qualité du point de vue de la reproduction des couleurs ou la réalisation des culs-de-lampe, s'avère donc d'une grande médiocrité du point de vue des finitions et de la reliure même si, en l'absence de la jaquette d'origine, il est difficile de se prononcer totalement. Cette édition, qui n'est référencée par aucun argus, reste en tout état de cause un petit mystère tant il est permis de s'interroger sur l'acquiescement par Massin d'un ouvrage d'une telle qualité, portant explicitement sa signature pour la maquette.

Ce n'est qu'à la fin des années 1970 qu'Armand Colin se met à réaliser des versions de luxe, toilées, qui s'inspirent de la maquette de Massin et en reprennent, *a minima*, les reliures toilées rouges et le principe d'un titre à l'or, ainsi que les gardes. Publiées en 1977, ces rééditions soignées coïncident avec l'émergence d'un patrimoine de la bande dessinée en tant que créneau éditorial. Auparavant, malgré l'ancienneté de la série de Christophe, Armand Colin cherche à désamorcer la distance temporelle qui, plus qu'un atout, un argument (un « classique de la bande dessinée »), semble bien constituer une tare qu'il s'agit alors de camoufler. Cette attitude de la part d'Armand Colin suggère deux conceptions différentes de la notion de classique, qu'un même éditeur peut proposer soit comme un chef-d'œuvre intemporel, s'efforçant de réduire formellement la distance temporelle entre l'œuvre et son lecteur, soit comme une œuvre du patrimoine, en jouant au contraire sur des formes inscrivant l'œuvre dans le passé. Et c'est tout l'intérêt de l'œuvre de Christophe que de faire l'objet d'éditions et de rééditions nombreuses, sous des formats

⁵³⁰ La différence de longueur peut s'expliquer uniquement par la présence de la reliure : les feuilles font la même longueur, mais pas la même hauteur : manifestement, le haut des pages a été massicoté.

divers qui constituent autant de prises de position sur l'inscription du livre dans le contemporain, autant de manières différentes de faire vivre le fonds soixante ans après la première publication des albums de Christophe.

On peut en prendre comme témoignage la publication par le Livre de Poche d'une édition de *La Famille Fenouillard* en 1965. À première vue, l'entrée de Christophe dans le catalogue du Livre de Poche pourrait sonner comme une consécration pour la bande dessinée : pour la première fois, la bande dessinée est publiée dans une collection dévolue à la littérature – une collection qui, certes, fait l'objet d'un débat passionné dans les milieux intellectuels, mais qui n'en symbolise pas moins la démocratisation du patrimoine littéraire dans une France en plein bouleversement socio-démographique. La publication de ce volume du Livre de Poche coïncide de manière frappante avec les débuts de la structuration du mouvement bédéphilique, même si celui-ci n'est encore qu'embryonnaire. En même temps que *La Famille Fenouillard*, les trois autres œuvres de bande dessinée de Christophe sont également publiées en poche : *Le Sapeur Camember*, *L'Idée fixe du Savant Cosinus* et *Les Malices de Plick et Plock* sortent de façon groupée, entre les mois de novembre et de décembre 1965⁵³¹, avec des couvertures de design très proches : deux bandes irrégulières de couleur très vives, de tailles inégales, une étroite en haut de la couverture, une autre très large, sur laquelle est inscrit le titre, dans une graphie enfantine ; entre les deux, un espace blanc représente les personnages en pied, et quelques mots du livre, en typographie mécanique.

La publication groupée de ces quatre ouvrages signerait-elle une reconnaissance pour la bande dessinée ? Pourtant, à examiner la couverture, l'appartenance de l'ouvrage à la bande dessinée n'a rien d'une évidence. Rien ne vient explicitement signaler que l'ouvrage en question n'est pas de nature littéraire. Parce que sa notoriété est déjà suffisante ? On peut dans ce cas objecter, à l'inverse, que l'appartenance de l'ouvrage à la bande dessinée n'est pas considéré comme un argument de vente, comme un moyen de, peut-être, attirer à l'œuvre de Christophe un public plus large que celui des connaisseurs et anciens lecteurs. Comme rien ne permet de distinguer cet ouvrage, ne viendront à *La Famille Fenouillard*, vraisemblablement, que des lecteurs qui l'achèteront en toute connaissance de cause.

On peut avancer une explication pragmatique : en l'absence d'un autre titre publié dans la collection, il paraît hasardeux de renvoyer une indication inscrivant l'ouvrage dans une sous-collection inexistante ; le questionnement peut cependant être renversé : pourquoi

⁵³¹ L'achevé d'imprimer de *La Famille Fenouillard* date de novembre 1965, mais le livre ne reçoit son numéro de dépôt légal que le mois suivant.

La Famille Fenouillard est-il le seul titre de bande dessinée publié en Livre de Poche entre le lancement de la collection et le milieu des années 1970 ? Vraisemblablement parce que, dans l'esprit même des dirigeants de la collection, un tel ouvrage n'appartient pas véritablement à la bande dessinée. Il convient cependant de rester prudent sur ce point, pour lequel nous n'avons pu procéder à une vérification archivistique. Absence de conscience individuelle de l'appartenance de l'ouvrage à la bande dessinée, ou au contraire volonté de ne pas heurter le lectorat potentiel de la collection (ou de l'ouvrage lui-même) en lui accolant l'étiquette un tantinet sulfureuse de « bande dessinée » ? L'état de nos recherches ne nous a pas permis de trancher ce point.

Malgré l'absence de revendication claire de l'ouvrage comme ressortissant de la bande dessinée, cette appartenance n'est pas totalement gommée par la présentation de la maquette. La graphie du titre, notamment, renvoie l'œuvre du côté d'une culture enfantine : l'écriture manuscrite maladroite inscrit *La Famille Fenouillard* du côté d'une production spécifiquement enfantine, ce qui ne laisse pas d'être paradoxal, dans la mesure où le récit lui-même est centré sur la personne d'Agénor, le père. Cette graphie pourrait constituer une évocation du procédé consistant à attribuer un dessin faussement naïf à l'un des protagonistes enfantin, en l'occurrence Artémise Fenouillard⁵³²... mais il est commun à l'ensemble des couvertures des quatre ouvrages de Christophe publiés par le Livre de Poche, ce qui rend cette interprétation, au minimum, insuffisante. Ce renvoi implicite, par la graphie, à l'univers culturel de l'enfance, doit sans doute être plutôt perçu comme une évocation de la nature de l'ouvrage, et son appartenance à la bande dessinée. Mais, on le voit, cette appartenance reste marquée, dans cette édition, par l'ambiguïté.

Cette ambiguïté sur la nature de l'œuvre caractérise également la préface qui introduit l'ouvrage. L'édition du Livre de Poche s'accompagne en effet d'une préface signée Marcel Pagnol, annoncée sans discrétion en première de couverture : la mention de cette préface est en effet composée dans un corps légèrement inférieur à celui employé pour le nom de l'auteur⁵³³. Outre le fait qu'il s'agit là de la principale plus-value de l'édition du Livre de Poche par rapport à celles qui l'ont précédée, on ne peut manquer d'y voir une forme d'argument d'autorité, de consécration par le paratexte. Or dans cette préface, Marcel Pagnol apporte à l'œuvre colombienne une caution là encore marquée du sceau de l'ambiguïté. On peut ainsi en citer les premiers paragraphes :

⁵³² Dans l'édition du « Livre de Poche », l'épisode se situe p. 227.

⁵³³ Dans la mesure où il s'agit ici d'une graphie manuscrite parodiant une écriture enfantine, la notion de corps n'est évidemment pas à prendre au pied de la lettre, mais au sens figuré.

Un soir, en étude – j'étais en sixième –, à l'abri d'un dictionnaire latin grand ouvert, je lisais subrepticement les aventures du sapeur Camember, pendant que M. Garnier, à sa chaire, lisait son journal.

Sans le savoir, je faisais de petits éclats de rire qui finirent par attirer l'attention de M. Garnier. Il se leva soudain, vint droit à moi, et m'ôta mon livre des mains. D'un seul coup d'oeil il identifia Camember, mais au lieu de rire à son tour, il me regarda sévèrement, et dit :

« Vous feriez mieux d'apprendre vos déclinaisons au lieu de rire des niaiseries. Deux heures de retenue ».

Cette cruauté ne m'étonna pas ; mais je fus écoeuré par l'incompréhension de cet homme, qui se révélait incapable de sentir le comique et la poésie de mon cher Camember, et qui insultait notre ami Christophe.

Deux ans plus tard, nous eûmes un professeur d'histoire naturelle qui s'appelait M. Calot. Il était grand, savant et sévère. Quand il avait fini une leçon sur les dicotyléones ou les renonculacées, il disait : « Vous trouverez un exposé parfaitement clair de cette question dans votre Colomb et Houlbert ».

C'était un manuel important, fort bien illustré, avec des tableaux, des centaines d'accolades et des milliers de noms latins pour des plantes pourtant bien françaises.

L'estime de M. Callot pour cet ouvrage m'inspirait un grand respect pour ses auteurs, et surtout pour Colomb, parce que son nom était le premier. Il était certainement plus savant que son ami Houlbert, et surtout plus savant que M. Callot, dont il aurait pu être (à mon avis) le professeur.

Je l'imaginai grand, maigre, barbu, fronçant un épais sourcil sur l'oculaire d'un microscope et dictant jusqu'à l'aurore des mots latins au jeune Houlbert, qui en remplissait des accolades. L'idée que ce savant pût rire, même une seule fois, m'eût paru presque sacrilège. Lorsqu'un jour mon père me révéla que Colomb c'était Christophe, et que Christophe c'était Colomb ! Ce fut une si grande surprise que je n'en suis pas encore revenu.

C'est précisément cette double personnalité qui caractérise le talent de notre auteur. Il ne s'agit pas d'un humoriste professionnel qui nous présente les résultats de son travail, mais d'un normalien, docteur ès sciences, qui offre aux enfants les amusements de ses vacances⁵³⁴.

Dans cet exercice convenu de la préface, Marcel Pagnol adopte l'angle de la découverte de l'œuvre ; en plongeant dans ses réminiscences enfantines, il propose cependant une légitimation ambiguë de l'œuvre. Tout en rendant hommage à la fantaisie de Christophe, au merveilleux qui imprègne son œuvre, qu'il compare à Blanche-Neige, Peter Pan, Alice ou encore Cendrillon, personnages de « la féerie universelle », il insiste en même temps sur le sérieux de l'auteur, « normalien, docteur ès sciences » : sa double personnalité constitue, dans cette perspective, un argument supplémentaire en faveur de l'entrée de son œuvre dans le panthéon de poche.

⁵³⁴ Marcel Pagnol, « Préface », dans Christophe, *La Famille Fenouillard*, Paris, Librairie Générale Française, 1965, pp. 7.

C. Formes et remontages

Depuis sa première publication en album en 1893 dans une version luxueuse, *La Famille Fenouillard* n'a cessé d'être réédité. La « Bibliothèque du Petit Français » proposait ainsi une version plus abordable financièrement que la luxueuse édition toilée en format oblong. Cartonnée ou brochée, cette version propose en effet une édition accessible du récit de Christophe. Alors que l'album oblong, dans ses différentes versions, compte systématiquement deux fois trois cases (composant ainsi deux bandes de trois), la « Bibliothèque du Petit Français » propose un remontage de ces mêmes cases en deux fois deux cases. Du luxueux album oblong in-4° qui s'étire en longueur, on passe donc à un in-16 à la française, qui joue sur un rythme de cases reposant sur le système du carré. De nombreuses autres différences séparent ces éditions. En 1961, la même année que l'adaptation cinématographique de l'album, signée Yves Robert, une variante de cet in-16 est proposé dans un format presque carré (17,5x20 cm), en noir et blanc, proposant là encore les cases sur un rythme de deux fois deux cases par page. Relié avec un dos toilé, l'ouvrage propose des caractéristiques matérielles supérieures à la « Bibliothèque du Petit Français ».

Contrairement aux luxueux in-4° en couleurs, les versions les moins onéreuses proposent les aventures de la famille sur les deux faces de chaque feuille, quand l'édition la plus noble réserve les verso à des culs-de-lampe, qui ne sont pas systématiques. Ces culs-de-lampe se trouvent cependant proposés dans l'édition in-16 de 1961, non pas isolés sur une page, mais en bas des versos : une page in-4° comprenant 6 cases, les pages in-16 contiennent deux fois deux cases, soit quatre cases au recto, et deux au verso : la deuxième moitié de la page accueille ainsi les culs-de-lampe.

L'édition par la Librairie Générale Française, dans la collection du « Livre de Poche », se démarque par un dispositif très différent. *La Famille Fenouillard* y est proposée au format poche : 11x16,5 cm. Malgré la qualité médiocre du papier de la collection l'impression est plutôt réussie, compte tenu des contraintes techniques auxquelles les imprimeurs sont confrontés : tout en se situant évidemment bien loin de la réussite graphique des in-4°, le Livre de Poche n'a dans l'ensemble pas à rougir d'une comparaison avec les in-16 : les noirs sont profonds, les trames de gris suffisamment subtiles pour différencier sans peine volumes et profondeurs, et ce n'est qu'exceptionnellement que l'impression occulte la lecture – en fait, seul le passage en ombres chinoises (pp. 199-206) est d'une lecture délicate : les larges masses de noir, tout en restant lisibles, sont quelque

peu gâchées par un trait de contour qui perd en précision dans le grain du papier. La longue case figurant la meute hurlante des « 23 644 individus (sans compter les femmes et les petits enfants) » poursuivant les Fenouillard, outre qu'elle est renversée pour en conserver l'intégrité, se trouve ainsi plus complexe à lire que dans l'in-16, où quelques reflets de lune sur les crânes viennent suggérer des masses – un détail qui disparaît presque entièrement de l'édition en Livre de Poche.

Le format réduit implique une pagination importante (265 pages). En effet, le remontage des pages privilégie une mise en page aérée, avec deux cases par page uniquement, l'une sur l'autre. Cette disposition permet de renouer avec les culs-de-lampe isolés sur une page de gauche. Titres d'épisodes et titres de pages sont également conservés.

Ce remontage n'est pourtant pas sans poser problème, puisque plusieurs passages exigent du lecteur qu'il tourne le livre pour pouvoir le lire : le « Retour triomphal » propose, en in-4° et in-16, deux longues cases par page, sur deux pages, superposées l'une sur l'autre, présentant le défilé des différents corps composant la société de Saint-Rémy-sur-Deûle. Plutôt que de se risquer à couper les cases par la pliure de la page, les adaptateurs du Livre de Poche ont préféré placer les cases dans leur intégralité, en sens vertical. L'apothéose d'Aliénor, en toute fin d'ouvrage, se trouve elle aussi placée en sens vertical, sans qu'une quelconque contrainte formelle ne justifie véritablement ce choix. Enfin, deux pages plus loin, dans les pièces justificatives, la « vue cavalière du Vieux-Marché, à Saint-Rémy-sur-Deûle » est elle aussi imprimée de manière à contraindre le lecteur à tourner son volume – qui plus est, le titre disparaît de cette édition et l'image, très foncée par rapport aux éditions précédentes, est entourée d'un épais filet de hachures obliques.

Une page particulière pose problème dans son adaptation : la page intitulée « Serait-ce eux », au sein du chapitre qui porte le titre malicieux en point d'interrogation : « ? » – le chapitre relatant les mésaventures de la famille au Japon. La page comporte, en in-4°, deux cases : l'une, de dimensions inhabituelles, occupe les 2/3 de la page, soit environ la surface occupée par quatre cases classiques (14x12,5 cm)⁵³⁵, et représente, dans un raccourci graphique audacieux, un bureau de pantélégraphe japonais, la côte japonaise, et une mer derrière laquelle on aperçoit la silhouette de la tour Eiffel. À droite de cette grande case, une autre case présente le soi-disant fac-similé de l'envoi télégraphique : il s'agit d'une case

⁵³⁵ La hauteur d'un carré de quatre cases est légèrement plus élevée, d'un centimètre environ.

en hauteur représentant les quatre (anti-)héros dans un style pastichant l'estampe japonaise, chacun des personnages étant vêtu à la japonaise – Aliénor restant aisément identifiable grâce à son parapluie rouge. Ce dessin présentant, en hauteur, les quatre personnages, s'inscrit dans des conventions graphiques japonaises qui sont dynamitées par l'adaptation qui en est faite en Livre de Poche : après la case panoramique, réduite à sa portion congrue par manque de place, l'adaptation propose une réinterprétation totale du fac-similé : la case en hauteur, renversée, devient une case en largeur ; les quatre personnages sont tous représentés sur un même plan et, à la place des fleurs qui parsèment la case de Christophe, l'adaptateur représente un paysage « japonais » à base de mer et de montagnes. Le tout en incluant la légende présente dans l'édition in-16 (« Dessin communiqué par le pantélégraphe »), mais en y ajoutant, comme pour dissiper une hypothétique ambiguïté, un « C'est bien eux ! » qui jure singulièrement avec l'élégance du style colombien. À la subtilité avec laquelle Christophe s'empare ainsi de registres graphiques différents pour témoigner des tribulations de ses bien médiocres héros, s'opposent ainsi les limites physiques du livre de poche, peu adapté aux quelques trouvailles graphiques de l'auteur.

Dix ans après l'édition en format de poche, *La Famille Fenouillard* est partiellement republiée, sous le titre *La Famille Fenouillard part en voyages*, par L'Ecole des Loisirs dans sa collection « Renard Poche ». Cette collection constitue une co-édition, en collaboration avec la maison allemande Rowohlt Taschenbuch Verlag – qui, de son côté, intitule la collection « Rororo Rofuchs ». Témoignant d'une persistance de l'ambiguïté de l'oeuvre dans l'histoire de la bande dessinée, le récit y est présenté par l'éditeur comme une forme antérieure à la bande dessinée : « Si [Christophe] ne découvre pas l'Amérique, comme son homonyme, au moins révéla-t-il au public le nouveau monde du feuilleton illustré qui annonce la bande dessinée ». Forme d'hommage ambigu, qui célèbre l'apport historique de Christophe, tout en lui déniait son appartenance à une modernité qui serait celle de la bande dessinée.

D'un format légèrement supérieur au format du « Livre de Poche » (12,5x19 cm, contre 11x17 cm pour le « Livre de Poche »), le titre « Renard Poche » ne propose que la moitié de la pagination de la précédente version : 127 pages en « Renard Poche », contre 263 en « Livre de Poche ». Outre cette différence extérieure évidente, la version « Renard Poche » ne contient qu'une case par page, là où le « Livre de Poche » en propose en général deux, sauf cas exceptionnel. Ce n'est donc pas la moitié du récit colombien qui est proposée, mais bien plutôt à peine plus d'un quart.

L'origine du récit, qui se rattache à l'économie narrative du roman-feuilleton, facilite cette amputation : la trame narrative y est lâche, et se présente comme une succession de tribulations hasardeuses. Le lecteur pourrait tout à fait découvrir dans des volumes séparés les différentes phases des tribulations de la famille. La fin du volume tendrait d'ailleurs à accréditer l'idée d'une publication intégrale en plusieurs volumes : après la dernière case, l'éditeur ajoute un texte : « Nos amis s'abandonnent à un long sommeil réparateur sans se douter qu'en voguant vers l'Amérique ils commencent un long tour du monde ». Malgré cette promesse implicite d'aventures à suivre, l'éditeur ne propose à aucun moment le reste du récit, soit qu'il postule que le récit se suffit à lui-même, soit que l'opération se soit révélée insuffisamment rentable. Mais au-delà de cette fragmentation, l'éditeur transforme en profondeur la structure originelle du récit, par suppressions et par ajouts. L'Ecole des Loisirs supprime en effet aussi bien l'exergue, qui plaçait l'ouvrage sous les auspices de La Rochefoucauld et de Töpffer, que la deuxième page de titre qui présente, sur un mode parodique, le contenu de l'ouvrage :

La Famille Fenouillard. Histoire aussi véridique que vraisemblable des voyages de la Famille Fenouillard, où l'on verra comme quoi, à la suite de plusieurs crises gouvernementales, M. Fenouillard perdit successivement de nombreux chapeaux, mais conserva son parapluie. – Ouvrage destiné à donner à la jeunesse française le goût des voyages.

Au-delà de ces variations matérielles, la répartition du texte et de l'image s'organise différemment ; avec le dispositif narratif s'articulant autour d'images isolées, l'édition par l'Ecole des Loisirs brise la logique interne du récit colombien, réduisant presque *La Famille Fenouillard* à un simple texte illustré, un album fait de vignettes indépendantes les unes des autres et, plus encore, un texte illustré de larges vignettes. Cette réduction de la singularité de l'œuvre équivaut donc à une réduction de la spécificité du langage de la bande dessinée, et le récit est d'ailleurs présenté comme un très classique récit de voyage :

Lassés d'une vie monotone, Monsieur et Madame Fenouillard décident de partir en voyage avec leurs filles : Artémise et Cunégonde. D'aventures en aventures, ils apprennent - souvent à leurs dépens - que tout le monde ne vit pas comme eux. Le cadre de vie est celui de la fin du siècle dernier, bien des choses ont changé depuis. Mais les hommes ne sont-ils pas restés à peu près les mêmes ? Le lecteur est invité à transposer dans notre temps l'aventure de la famille Fenouillard⁵³⁶.

L'édition en « Livre de Poche » de *La Famille Fenouillard* présente donc un cas-limite, celui d'une œuvre traversant plusieurs décennies d'histoire de la bande dessinée et de la littérature pour enfants et se trouvant, de ce fait, proposée sur des supports éditoriaux très différents. Du luxueux in-4° en couleurs au papier épais et aux jaquettes élégantes,

⁵³⁶ Christophe, *La Famille Fenouillard*, Paris, L'Ecole des Loisirs, « Renard Poche », 1975, quatrième plat.

répondent, dans les années de la démocratisation du patrimoine littéraire, la forme appauvrie du livre de poche, un livre au dos collé, au papier bon marché, et aux choix graphiques parfois discutables.

Pourtant, cette adaptation offre une nouvelle vie à l'œuvre de Christophe. Entre l'adaptation cinématographique, très largement décriée par la critique, et la publication d'un volume au format de poche, c'est bien une nouvelle vie qui s'offre à la famille Fenouillard, celle d'une véritable icône de la culture populaire, aisément accessible et devenue un pan incontournable du patrimoine graphique et littéraire des Français.

II. RÉÉDITIONS ÉTRANGÈRES ET CIRCULATIONS FRANÇAISES

L'entreprise de réédition de bandes dessinées ne s'arrête pas aux frontières hexagonales ; en Italie, aux Etats-Unis, notamment, des efforts importants sont entrepris, d'autant plus significatifs pour nous que les réalisations circulent en France. Si en 1964 « le 'Voyage d'Italie' est une nécessité pour l'amateur de bandes dessinées d'origine américaines »⁵³⁷, quelques librairies proposent en effet les réalisations transalpines.

On relève par exemple en France la circulation des fascicules édités par le « Club Anni Trenta », qui comme son nom l'indique se consacre lui aussi à la réédition de récits parus dans les années 1930 – des séries américaines. Le cas de ce « club » présente un cas de figure intéressant à évoquer, dans la mesure où la réédition patrimoniale obéit en Italie à une chronologie inversée par rapport à la France : ce sont en fait les rééditions qui vont cristalliser la constitution d'associations bédéphiles. La première réédition que l'on peut qualifier de « patrimoniale » est sans doute lancée par la maison florentine Nerbini⁵³⁸, editrice de *Topolino*, qui proposait avant-guerre des albums souples, qui en France seraient à mi-chemin de l'album et du fascicule. Nerbini lance en 1957-1958 une réédition en quadrichromie de 21 « albums » d'*Avventure di Gordon* d'Alex Raymond parus de 1946 à 1948 (en trichromie), sous un grand format carré (31,5 x 31,5 cm). À la différence des éditions de l'immédiat après-guerre, Nerbini supprime les épisodes « apocryphes » dessinés par Guido Fantoni. C'est surtout avec les frères Spada, à Rome, que les rééditions

⁵³⁷ Pierre Strinati, « Bandes dessinées et science-fiction au premier festival de Trieste », *Giff-Wiff* n°9, mars 1964, p. 34.

⁵³⁸ La Casa Editrice Nerbini est créée en 1897 par Giuseppe Nerbini ; après de premières publications d'obédience socialiste, la maison vire après la guerre de Libye vers le nationalisme. Le fils du fondateur, Mario, fasciste convaincu, publie des illustrés pour les jeunes qui font la fortune de la maison, en particulier *Topolino*, lancé en 1932, et *L'Avventuroso* en 1934, revue en huit pages qui publie « Flash Gordon » ou « L'Uomo mascherato ». Voir sur ce point Isabelle Antonutti, « Fumetto et fascisme : la naissance de la bande dessinée italienne », *Comicalités*, <http://comicalites.revues.org/1306> (consulté le 17 mars 2013) et Isabelle Antonutti, *Cino del Duca, op. cit.*, p. 28-29.

prennent de l'ampleur. Ceux-ci rachètent ses collections à Nerbini, et impulsent au début des années 1960 des rééditions chronologiques et intégrales des grandes séries américaines de Nerbini, en commençant par *Mandrake, L'Uomo Mascherato* (« Le Fantôme »), *Cino e Franco* (« Raoul et Gaston ») et, à partir de 1964, s'attaquent au *Flash Gordon* d'Alex Raymond.

Ces rééditions, tout en présentant des défauts évidents (un format de publication réduit obligeant à des remontages nombreux, des dessins « prolongés » ou apocryphes, des coupes, des épisodes oubliés...) alimentent la nostalgie à l'égard des publications des années trente. L'année 1965 catalyse ces évolutions. En février se tient le premier « Salon international des Comics » organisé à Bordighera par l'institut pédagogique de l'université de Rome et le Centre de sociologie de la communication de masse, en collaboration, notamment, avec le Celeg français. L'un des organisateurs, Rinaldo Traini, réalise également en 1966 des rééditions de *Caveman Uup* (« Alley Oop » de Vincent T. Hamlin)⁵³⁹ ainsi que de *Captain Easy*. Entre-temps, la revue *Linus*, lancée en avril 1965, commence à republier des séries anciennes telles que *Pogo*, *Krazy Kat*, *Dick Tracy* ou *Li'l Abner*⁵⁴⁰. Les fanzines commencent alors à se multiplier et à proposer des rééditions de séries anciennes ; mentionnons notamment *Comics Club 104* à partir du printemps 1966 à Milan⁵⁴¹, et *Comics World* à partir de mai 1967 à Gênes. Parmi les collaborateurs de ce dernier fanzine, deux collectionneurs, Ernesto Traverso et Silvano Scotto, le premier éditeur de tirages de luxe, le second vendeur de bandes dessinées d'occasion⁵⁴². Le n°2 de *Comics World*, où Traverso et Scotto commencent leur collaboration, republie *Gli Uomini di Guttaperca*, une enquête de l'inspecteur Wade, insérée dans une collection « Albi Grandi Avventure », une édition qui propose une couverture originale composée à partir d'un montage d'extraits de cases du récit publié.

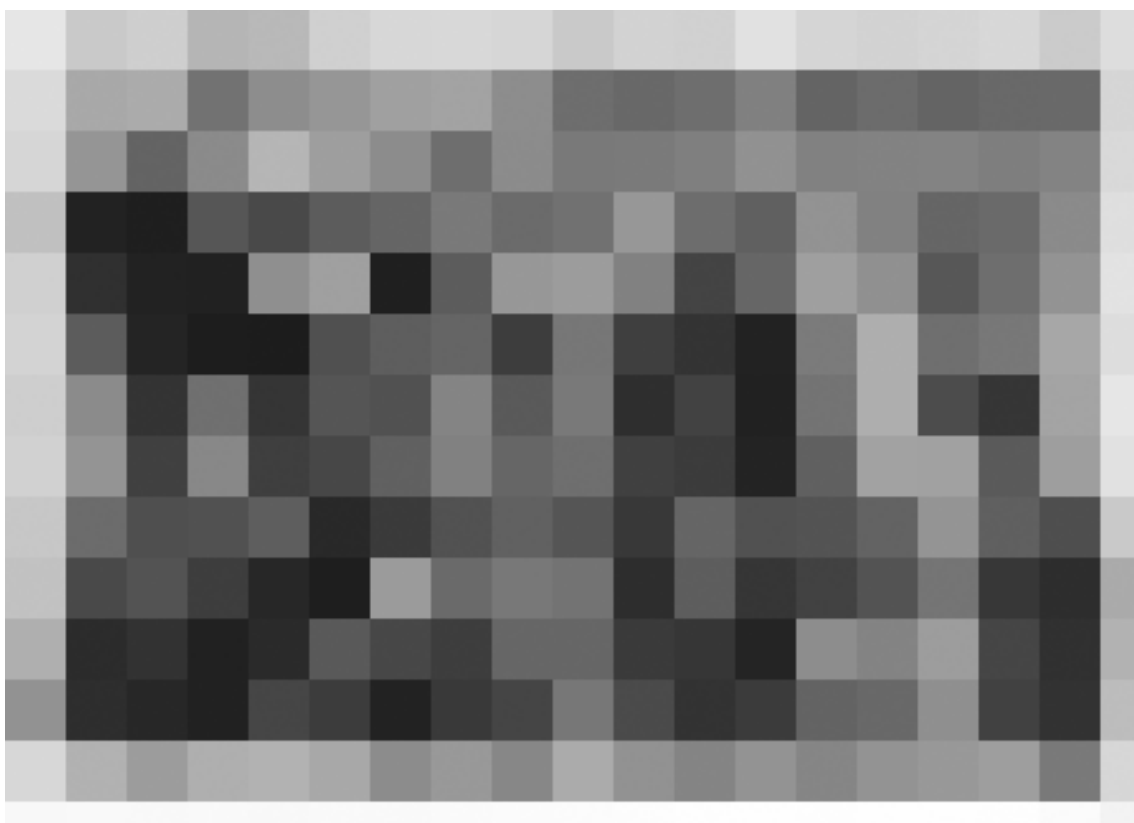
⁵³⁹ Un volume est réalisé en grand format, à l'italienne (23x16,5 cm), et quatre volumes sont réalisés en format de poche (11,5 x 19 cm) ; la même année, Dupuis commence la publication de la série dans sa collection « Gag de poche ». Il ne nous a pas été possible de vérifier s'il s'agit là d'une coédition, ou si Dupuis rachète cette édition italienne, ce qui ferait apparaître un réseau inconnu jusque-là de circulation de ces séries américaines. En l'état, la coïncidence entre les deux rééditions nous paraît à tout le moins troublante.

⁵⁴⁰ Giuseppe Peruzzo, « Histoire de la revue *Linus* », *9^e Art*, n°11, octobre 2004, pp. 18-31.

⁵⁴¹ La revue publie bibliographies sur des séries anciennes (« Topolino », « The Spirit », « Tarzan of the Apes » – écrit par Francis Lacassin –) une étude sur la bande dessinée argentine, et des récits, notamment un extrait de « L'Asso di Picche » de Mario Faustini et Hugo Pratt. Sur ce fanzine, voir sn, « Aprile 1966: nasce Comics Club 104, la prima fanzine italiana », *Bombastium* n° 2, novembre 2003 (repris sur <http://www.lfb.it/fff/fumetto/amator/art/cc104.htm>, consulté le 12 mars 2012).

⁵⁴² Giuliano Cerofolini, Leonardo Gori, « L'Avventurosa storia del fumetto amatoriale », <http://www.fumetti.org/amator1.htm> (consulté le 12 mars 2012). Traverso et Scotto rejoignent l'équipe au n°2 de *Comics World*, en mars 1968.

Après quelques autres publications, Traverso et Scotto se séparent de *Comics World* pour fonder en 1969 leur « Club Anni Trenta », afin de réaliser des ouvrages selon des critères bibliographiques et matériels plus rigoureux. À contre-courant des éditions de poche qui se multiplient alors, Traverso et Scotto déterminent le format de leurs publications en fonction de la taille des planches, pour respecter l'intégrité de l'œuvre originale, une préoccupation jusque-là inédite. Si *L'Uomo Mascherato* et *Flash Gordon* sont d'abord exclus de ces rééditions, car les frères Spada les ont réédités trop récemment, le « Club Anni Trenta » se charge de republier *L'Ispettore Wade*⁵⁴³, *Jim della Jungla*, des épisodes inédits en album de *Agente Segreto X9*... avant de rééditer, à partir de 1970, les *Sunday pages* du *Brick Bradford* William Ritt et Clarence Gray. On retrouve parmi le catalogue des rééditions du « Club Anni Trenta » également *Cino e Franco*⁵⁴⁴, *Li'l Abner*, *Rip Kirby*, *Johnny Hazard*...



Ill. 90. Will Gould, *Bob Star 1. Il Poliziotto dai Capelli Rossi*. Genève, Club Anni Trenta, « Grandi Avventure », 1975 (34,5x24,5 cm).

Les ouvrages édités par le « Club Anni Trenta » appliquent des formules luxueuses à l'édition de bande dessinée, avec des maquettes spectaculaires, particulièrement soignées.

⁵⁴³ *L'Inspecteur Wade* est à l'origine une série de *pulp novels* écrite par Edgar Wallace, adaptée en bande dessinée sous la plume notamment de Lyman Anderson, et publiée avant-guerre aux Etats-Unis dans la presse et en « Big Little Books », dans la presse italienne – et en France dans *Avventures* et *Robinson* sous le titre « Le Fantôme noir ». La série n'a jamais été rééditée en France.

⁵⁴⁴ *Tim Tyler's Luck* de Lyman Young.

À partir de 1974, le club édite également des ouvrages cartonnés d'un luxe tel que ces publications font encore aujourd'hui les délices des collectionneurs. Comme dans le cas du Celeg, le tropisme américain est exclusif, mais l'amplitude chronologique est plus large, puisque ces rééditions englobent également des séries de l'immédiat après-guerre comme Johnny Hazard (créée en 1945) ou Rip Kirby (créée en 1946). Ces réalisations de qualité sont vendues cher, environ 5 000 liras semble-t-il⁵⁴⁵ et destinées pour l'essentiel à être vendues par correspondance, ainsi que dans les conventions qui se multiplient au début des années 1970 – mais d'abord à Lucca, pendant le festival qui draine les bédéphiles à l'automne.

Ces rééditions italiennes circulent en France, au moins dans les quelques librairies de bande dessinée, puisqu'on trouve dans plusieurs numéros du fanzine *Le Kiosque* édité par Jean Boulet, des pages prélevées dans ces fascicules italiens, proposant, en couleurs, des pages extraites notamment des *Flash Gordon* des frères Spada⁵⁴⁶. Le douzième catalogue de la librairie Le Kiosque, en mars 1967, publié au retour d'un voyage en Italie, annonce la présence en stock de « plusieurs milliers de fascicules des éditions Fratelli Spada⁵⁴⁷ » (qu'il apporte en même temps qu'un lot considérable de *fumetti neri*). Ces fascicules d'une grande qualité, aux couleurs flamboyantes, restent visiblement une source d'approvisionnement pendant de longues années – au point que neuf ans plus tard, la librairie Futuropolis continue de proposer à la vente des fascicules et des albums du « Club Anni Trenta ». En janvier 1976, le catalogue de la librairie de la rue du Théâtre mentionne une version (datant de 1974) de l'*Agente Secreto X9* et, en mai 1976, c'est encore un stock important de fascicules qui est disponible, puisque la liste complète n'est même pas jointe au catalogue, mais simplement disponible sur demande. Les éloges sont constants sur ces rééditions : en mars 1975, la réédition d'*Agente Secreto X9* n°1 et 2 est à réserver « pour les amateurs de perfection⁵⁴⁸ ». Ces livres et fascicules constituent de toute évidence une réédition de référence pour toute une génération de bédéphiles, au point d'avoir été conservés dans les archives de la maison Futuropolis, avec les revues spécialisées américaines (*Cartoonist Profiles*, etc.) comme documentation de travail pour

⁵⁴⁵ Prix avancé par Giuliano Cerofolini et Leonardo Gori, *art. cit.*

⁵⁴⁶ *Le Kiosque Jr*, n°12, mars 1967 (« Le Kiosque à Rome ») et *Le Kiosque* n°15, juin 1967. À noter qu'il s'agit des épisodes de *Flash Gordon* dessinés par Dan Barry – et non par Alex Raymond, créateur de la série. Cette observation est difficilement généralisable, dans la mesure où *Le Kiosque*, d'une très faible diffusion, est agrafé à la main. Sans doute chacun des exemplaires reçoit-il une page différente, et peut-être que tous les exemplaires ne reçoivent pas cet ajout. L'inclusion de la page nous semble cependant attester la circulation de ces rééditions italiennes dans la librairie parisienne.

⁵⁴⁷ *Le Kiosque Jr*, n°12, mars 1967 (« Le Kiosque à Rome »), p. 59.

⁵⁴⁸ Catalogue Futuropolis, mars 1975, p. 2. Archives Futuropolis / Étienne Robial.

l'établissement des rééditions patrimoniales en collection « Copyright⁵⁴⁹ ». On trouve un autre témoignage de cette circulation des fascicules italiens dans l'ouvrage fondateur de Gérard Blanchard, *Histoire de la bande dessinée*. Publié en 1969, le livre propose un parcours illustré dans l'histoire de la narration graphique, agrémenté d'un riche corpus iconographique, des livres des morts égyptiens à Guido Crepax, Robert Crumb, Guy Pellaert ou Jack Kirby. Lorsqu'il reproduit des extraits de *Felix le Chat*, Gérard Blanchard reproduit une planche rééditée par Garzanti, faute de matériel français de bonne qualité, c'est-à-dire en couleurs⁵⁵⁰.

En regard des publications italiennes, les rééditions françaises de la même époque font pâle figure avec leurs papiers minces et leurs impressions en noir et blanc. Mais à partir de 1968-1969, les lecteurs français les plus attentifs peuvent commencer à se procurer des rééditions plus facilement. D'une part, Pierre Horay republie *Little Nemo* de Winsor McCay – dont deux cases forment l'illustration de la couverture du catalogue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative. Little Nemo in Slumberland*, publié dans le *New York Herald* puis dans le *New York American* reste très mal connu en France. À partir de 1968, Pierre Couperie réalise des projections commentées de *Little Nemo*, entamant le travail de canonisation de l'œuvre en France. Au début des années 1960, l'auteur américain Woody Gelman réalise un fac-similé d'un des très rares albums de *Little Nemo*, un album à l'italienne de 1945. La diffusion de cet album n'a visiblement pas atteint les frontières hexagonales ; Woody Gelman réalise en Italie, pour le compte de l'éditeur milanais Garzanti, la réédition d'environ deux cent planches de cette épopée fantasmagorique, et l'éditeur parisien Pierre Horay s'engage dans la coédition de l'album, dont il ne faut plus que traduire les textes en français et lettrer, ainsi qu'accompagner le tout d'un appareil critique. Celui-ci est signé de l'équipe de la SOCERLID : Claude Moliterni et Pierre Couperie signent l'introduction et la traduction. On ne sait en revanche qui assure le lettrage, un lettrage qui induit une génération au moins de bédéphiles, qui découvre alors la série et se persuade que les lettres inégales, leur tracé tremblant, la trajectoire ondulatoire des mots, font partie intégrante de la série ; il s'agit sans doute là de l'exemple le plus spectaculaire de lettrage raté, mais raté avec une telle constance qu'il

⁵⁴⁹ Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que la conception graphique des ouvrages édités par Étienne Robial tient aux élégantes maquettes du « Club Anni Trenta », faites comme le sont les maquettes de Robial d'extraits de cases agrandis et de constructions géométriques rigoureuses et de typographies adaptées à chaque série.

⁵⁵⁰ Gérard Blanchard, *La bande dessinée, op. cit.*, p. 197. On relèvera d'ailleurs qu'à côté de cette réédition italienne, Gérard Blanchard reproduit un extrait d'album Hachette pour fustiger « l'adaptation » française des bandes, d'où sont supprimées les bulles, remplacées par un texte sous l'image.

pourrait presque passer pour un effet esthétique voulu par l'auteur, alors même que celui-ci fournit un lettrage d'une rigueur impeccable.

Par ailleurs, *Charlie*, lancé en février 1969, entreprend de republier un certain nombre de séries américaines, en s'inspirant très fortement de son homologue italienne *Linus*. *Charlie* reprend ainsi des bandes américaines alors peu connues en France, en particulier « Li'l Abner » d'Al Capp (apparu en 1934) et « Peanuts » de Charles M. Schulz (créé en 1950). Mais par rapport à sa consœur italienne, *Charlie* présente un rapport singulier à la création contemporaine, comme s'en explique son rédacteur en chef, Delfeil de Ton, dans le numéro 1 de la revue :

Pourquoi une nouvelle revue ? Pour vous faire rire.

La bande dessinée, en France, n'avait pas très bonne réputation. Puis le snobisme s'en est mêlé. On a raconté plein de bêtises et, surtout, on a publié n'importe quoi. Le résultat, c'est que, maintenant, en France, la situation de la bande dessinée est pire que jamais.

Nous aimons la bande dessinée et nous avons la ferme intention de vous la faire aimer. Comment ? D'abord en vous présentant les meilleures d'entre elles, et seulement les meilleures d'entre elles, dans la meilleure traduction possible. Ensuite, en ne vous en mettant pas plein la vue à coups d'érudition, en ne jouant pas à l'esbrouffe avec des noms que vous ne pouvez pas connaître. Enfin, en ne vous assénant pas notre Interprétation des œuvres, en nous contentant de vous les montrer. La bande dessinée, comme tout le reste, est toute simple. Elle n'a pas besoin de gloses, et surtout pas de glosateurs.

La France, qui peut s'enorgueillir d'un des rares grands journaux d'humour, *Hara-Kiri*, nous pouvons bien le dire puisque c'est nous qui le faisons, la France possède les rédacteurs-en-chef les plus fermés à l'humour qui soient au monde. Ce qu'ils ne comprennent pas, ils sont persuadés que vous ne sauriez le comprendre. C'est la raison pour laquelle, pour ne prendre qu'un seul exemple, le grand public français ignore presque totalement les « Peanuts », de Schulz, qui font rire le monde entier depuis plus de quinze ans⁵⁵¹. Nous les publierons tous les mois. Nous verrons bien si vous êtes aussi bêtes qu'on nous l'a dit.

De même, nous publierons tous les mois « Li'l Abner », de Al Capp, dans une traduction inédite, très éloignée des transpositions indigentes que vous avez pu rencontrer ici ou là.

Il n'y a pas que ça, dans la revue. Il y a aussi un sommaire, à ma gauche. La bande dessinée n'est plus seulement américaine, si tant est qu'elle l'ait jamais été. Les Européens, et plus spécialement les Français, n'y font pas mauvaise figure. Au contraire, ils ont souvent su la faire sortir du moule dans lequel les Américains l'ont enfermée pour des raisons de commodité commerciale. L'auteur américain, en effet, n'est jamais libre dans le choix du format, il l'est bien rarement dans la longueur de ses histoires. Ce mois-ci, pour notre premier numéro, nous avons fait la part belle aux Français, parce que ce journal doit bien sûr leur permettre de s'exprimer et de trouver leur meilleur public [...] ⁵⁵².

Charlie se positionne donc avec force dans le paysage de la bande dessinée, en affirmant simultanément l'urgence de redécouvrir la bande dessinée américaine – et en particulier une série ancienne tel que « Li'l Abner ». Mais cette orientation éditoriale se

⁵⁵¹ À noter cependant que Dupuis en propose trois volumes dans sa collection « Gag de poche », tous trois parus en 1965.

⁵⁵² Delfeil de Ton, « éditorial », *Charlie* n°1, 1^{er} février 1969, p. 3.

double d'un rejet à la fois de ce qui ne relève pas du champ de l'humour, et de tout esprit de sérieux glosateur. En dédaignant la science-fiction – domaine de prédilection de toutes les rééditions précédentes – et en disqualifiant les entreprises de réhabilitation bédéphiliques, *Charlie* tente d'imposer une autre position, celle de se contenter de publier de la bande dessinée de qualité. Mais outre ce dédain pour les tentations intellectualistes de certains cercles bédéphiles, *Charlie* affiche simultanément la volonté de publier la création française, valorisant la liberté artistique dont bénéficient les auteurs – à la différence des contraintes commerciales qui pèsent sur la création américaine. Avec cette prise de position, Delfeil de Ton témoigne d'une méconnaissance apparente de la scène alternative américaine – qui fait puissamment exister cette liberté créatrice ; de fait, c'est surtout *Actuel* qui se fera le passeur culturel de cette bande dessinée de *comix*. Surtout, ses engagements en faveur d'une prise en compte simultanée du patrimoine et de la création contemporaine, des Etats-Unis, de l'Italie et de la France, la valorisation de l'auteur, font de *Charlie* une revue guère éloignée des préceptes qui fondent *Phénix* – mais, et la différence est de taille, dans le domaine exclusif de l'humour.

La différence la plus nette de *Charlie* vis-à-vis de *Phénix*, outre cette barrière générique, tient sans doute aussi au rapport au livre. L'horizon culturel de *Charlie* reste la presse, quand celui de l'équipe de *Phénix* est d'abord celui de l'inscription patrimoniale, qui va fréquemment prendre la forme du livre. Ainsi, seul un ouvrage publié par le Square peut être considéré comme relevant de ces rééditions « patrimoniales » : *Li'l Abner* d'Al Capp, publié en 1971 dans la « série bête et méchante » et reprenant les *strips* déjà parus dans *Charlie*⁵⁵³. Les visées patrimoniales semblent en fait assez vagues dans *Charlie*, en-dehors de l'affirmation floue d'auteurs à redécouvrir : en tournant le dos à la glose, *Charlie* n'échappe cependant pas à la démarche de canonisation, ne serait-ce que parce que la revue constitue un jalon central pour la diffusion en France de plusieurs séries largement méconnues, au premier chef desquelles, sans doute « Krazy Kat » de George Herriman, ce condensé de surréalisme et de *nonsense* mettant en scène une chatte amoureuse de la souris qui la martyrise à coups de briques sur la tête. La série apparaît dans les pages de *Linus* dès 1965, et à partir de novembre 1970 dans *Charlie*, avant d'être reprise en volume par Futuropolis. Mais le travail de consécration (involontaire ?) entrepris par *Charlie* est loin de réussir à chaque coup, et d'autres séries publiées dans ses pages restent par la suite

⁵⁵³ Al Capp, *Li'l Abner*, Paris, Ed. du Square, « série bête et méchante », 1971. La série avait déjà été publiée en France dans les pages de *Confidences* en 1967. Futuropolis en proposera un autre album, dans sa collection « Copyright », en 1983.

inédites en album, comme par exemple « Mutt and Jeff » de Bud Fischer, dont plusieurs planches sont publiées en 1970 et 1971.

À l'intersection entre bédéphilie patrimoniale et édition industrielle, il est crucial d'évoquer également le rôle de la collection « Gag de poche » des éditions Dupuis qui, certes, entreprennent de recaser un certain nombre de récits et de séries délaissées du catalogue Dupuis (albums malmenés par la censure française, mini-récits non publiés en albums), mais témoignent également d'une forte conscience d'un patrimoine de la bande dessinée à transmettre. On en trouve une trace notamment dans la présentation générique de la collection, signée vraisemblablement Maurice Rosy, dans laquelle « l'éditeur » présente les caractéristiques de « Gag de Poche » :

La collection [...] veut offrir à ses lecteurs une très large sélection mondiale des **grands classiques** du dessin d'humour et d'aventures... **Véritable anthologie** des personnages dessinés les plus célèbres, des styles humoristiques et narratifs que leurs créateurs ont fait triompher dans la presse quotidienne ou périodique du monde entier...

Dans une présentation « de poche » qui permettra en toutes circonstances de goûter une détente comique ou imaginaire, comme d'apprécier **l'œuvre complète** d'un grand dessinateur, son contenu humain et ses caractères originaux.

Car bandes dessinées et cartoons comptent parmi les témoins éloquentes des aspirations, des nostalgies, des travers de notre époque... [...]

Dans un mouvement qui gagne toute l'édition contemporaine, la Collection Gag de poche souhaite donner à ces « documents de notre temps » leur place méritée dans les loisirs et **la culture de l'honnête homme d'aujourd'hui** [...] ⁵⁵⁴.

Cette prise de position forte de l'éditeur carolo en faveur du patrimoine de la bande dessinée est à relier à l'émergence précoce d'une rubrique historique dans les pages du *Journal de Spirou*, où à compter de décembre 1964 deux membres du CABD, Maurice de Bevere (sous son pseudonyme de Morris) et Pierre Vankeer, tiennent une rubrique intitulée « Neuvième Art » et présentant Wilhelm Busch, Hergé, Le Fantôme, Les Pieds-Nickelés, Brick Bradford, Christophe, Töpffer, Flash Gordon, les Katzenjammer Kids, Caran d'Ache, Bibi Fricotin, Le Père Lacloche... Sont ainsi présentés auteurs français, belge, suisse et allemand, séries françaises et américaines... dans un éclectisme précoce que l'on mettra longtemps à observer au sein de la bédéphilie. Dans les appareils paratextuels (quatrièmes de couvertures, préfaces), la logique patrimoniale est également réaffirmée systématiquement dans le cas des séries américaines, les auteurs (anonymes) insistent fréquemment sur les indicateurs chiffrés de la notoriété : en l'absence d'une histoire de la bande dessinée, ce sont donc les chiffres de circulation ou la longévité des séries qui parlent pour elles : *Peanuts* « a des dizaines de millions de fanatiques dans le monde

⁵⁵⁴ Nous soulignons.

entier⁵⁵⁵ » ; et *Pim Pam Poum* « 70 ans de farces en toutes catégories⁵⁵⁶ ! ». La quatrième de couverture de *Pogo*⁵⁵⁷ – vraisemblablement due à Yvan Delporte, qui signe l'adaptation de l'ouvrage – insiste ainsi ironiquement sur l'ampleur de la circulation de la série, prenant au passage le contrepied des discours de panique morale pesant sur la bande dessinée : « *Pogo* est publié par plus de 550 journaux dans le monde et intoxique ainsi plus de cinquante millions de lecteurs. Il eût été dommage que le public d'expression française fût épargné. Ce livre est le premier à rétablir l'équilibre. Enfin, l'équilibre, c'est une façon de parler ». De même, le volume de *Pauvre Capitaine* reprend à son compte ces indicateurs chiffrés de la valeur patrimoniale, insistant en quatrième plat sur le fait que

Depuis 1897, les deux Garnements font la joie de générations de lecteurs partout dans le monde. Malgré les guerres, les crises économiques ou les inventions extraordinaires... auto, avion, radio, télévision, cinéma ou énergie atomique, ils sont restés merveilleusement eux-mêmes en incarnant une enfance espiègle et pleine de vitalité. Pensez qu'ils ont résisté à plus de trois mille fessées administrées par leurs victimes ! Après le *Gag de Poche* n°38, qui vous présentait leur première édition de poche en langue française, voici de nouvelles aventures des héros de la plus célèbre bande dessinée de tous les temps. Trente chapitres de l'histoire du Capitaine, des Garnements, de Bobonne, du Professeur et de bien d'autres personnages savoureux qui vivent dans toutes les mémoires !

Leur père Rudolph Dirks est toujours aussi vivant que ses personnages ! [...] Il est merveilleux qu'un des pères fabuleux des « comics » américains soit toujours le plus vivant des humoristes et que le *Gag de Poche* puisse lui faire l'hommage de ce second volume de ses œuvres en français !

À l'intérieur du volume, une préface (non signée) de deux pages présente « la plus célèbre des bandes dessinées qui paraît sans interruption depuis 1897 dans des centaines de journaux du monde entier », avant de se livrer à une analyse de la série, où l'auteur oppose « le matriarcat bonasse de Bobonne » à « l'autorité masculine en démission » du Capitaine, avant de donner quelques précisions sur les difficultés que présente la traduction du « savoureux sabir anglo-germanique de l'édition originale ». On relève là le décalage entre une collection qui vise un « grand public » fantasmé à travers cette évocation de chiffres de vente, d'une forme d'universel, et d'un autre côté une préface qui emprunte sa rhétorique aux discours critiques de la SOCERLID.

Le patrimoine de la bande dessinée n'est donc pas, loin s'en faut, l'apanage des cercles bédéphiliques. On en trouve deux autres manifestations, contemporaines de la collection « *Gag de Poche* », cette fois-ci directement en France : la publication au « *Livre de Poche*

⁵⁵⁵ Texte présent sur la couverture du premier volume de *Peanuts*, *Bonjour Peanuts !* (« *Gag de poche* » n°23, 1965).

⁵⁵⁶ Quatrième plat de Rudolph Dirks, *Pauvre Capitaine*, Marcinelle, Dupuis, coll. « *Gag de Poche* » n°38, 1966.

⁵⁵⁷ Walt Kelly, *Pogo*, Marcinelle, Dupuis, coll. « *Gag de Poche* » n°44, 1966.

» de La Famille Fenouillard et du Sapeur Camember en 1965, ainsi que la réédition de Zig et Puce l'année suivante chez Stock. Comme le montre Julien Baudry, cette dernière réédition intervient alors qu'Alain Saint-Ogan s'est en partie éloigné du milieu de la bande dessinée depuis la fin des années 1950⁵⁵⁸, alors que la série est reprise dans le *Journal de Tintin* par Greg depuis 1963 – un album paraît d'ailleurs en 1965⁵⁵⁹. Après cette réédition, la transmission mémorielle d'Alain Saint-Ogan se fait à l'initiative de la SOCERLID : l'auteur est ainsi invité à parler de sa carrière lors de la cinquième réunion de la Société française des bandes dessinées (une émanation de la SOCERLID) et préside le jury décernant un prix remis par l'association ; le point d'orgue de cette réévaluation de l'apport d'Alain Saint-Ogan dans l'histoire de la bande dessinée est la publication au premier trimestre 1969 d'un numéro spécial de la revue Phénix entièrement consacré à l'auteur⁵⁶⁰, qui s'ouvre par ces mots de Pierre Couperie :

Alain Saint-Ogan est le créateur de la bande dessinée moderne en France et même en Europe continentale. Le premier, en 1925, il rompt avec le système vieillot du texte sous l'image, hérité des *Fenouillard* et *Bécassine* et permet à la bande dessinée humoristique française de combler rapidement les vingt-cinq ans de retard qu'elle avait sur les *comics* américains⁵⁶¹.

Sur le postulat d'une origine américaine de la bande dessinée, les membres de la SOCERLID font ainsi d'Alain Saint-Ogan le plus américain des auteurs français, faisant au passage l'impasse sur les positionnements changeants de l'auteur vis-à-vis du « modèle » américain. Comme l'analyse finement Julien Baudry, avant 1940 Alain Saint-Ogan « subit l'influence inévitable du dessin américain et de la culture américaine en général » ; après 1940, son œuvre évolue, mettant en avant l'univers des contes de fées et « des inspirations plus européennes ». Surtout, après 1945, en tant que président du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants, il prend position contre la bande dessinée américaine au nom de la protection des intérêts de la profession contre « l'invasion » des séries étrangères, stigmatisant régulièrement la vulgarité et la violence des bandes américaines. La canonisation d'Alain Saint-Ogan s'opère alors par la valorisation de deux critères, l'usage

⁵⁵⁸ 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*, 2011, <http://comicalites.revues.org/578> (consulté le 30 octobre 2013).

⁵⁵⁹ Greg, *Le Voleur fantôme*, Bruxelles / Paris, Lombard / Dargaud, coll. « Jeune Europe » n°31, 1965.

⁵⁶⁰ Dès le premier numéro de la revue, Edouard François consacrait un article à « Alain Saint-Ogan ou la science-fiction inconnue ».

⁵⁶¹ Pierre Couperie, « Alain Saint-Ogan, un style », *Phénix* n°9, 1^{er} trimestre 1969, p. 9.

de la bulle de parole, et l'intérêt pour la science-fiction (avec un accent particulier mis sur le récit *Zig et Puce au XXI^e siècle* et du méconnu *Rayon mystérieux*⁵⁶²).

III. BÉDÉPHILIE ET PATRIMOINE : L'INVENTION D'UN REGARD

La bédéphilie n'a à ce jour fait l'objet d'aucun travail de recherche de grande ampleur. Sans entrer dans une présentation détaillée de l'histoire de la bédéphilie, il ne nous paraît pas inutile d'en rappeler quelques points saillants, particulièrement dans la mesure où les travaux sur le sujet sont quasiment inexistantes. En la matière, la plupart des spécialistes de la bande dessinée en sont donc réduits à évoquer de manière rituelle les observations dressées à chaud par Luc Boltanski dans son article fondateur – mais très discutable – des *Actes de la Recherche en sciences sociales*⁵⁶³. Après Boltanski, l'essentiel des travaux s'attachant à discuter les propositions de ce dernier se sont concentrées sur le terrain de la légitimation, accomplie ou non selon les auteurs. Éric Maigret en particulier propose une critique du modèle boltanskien dans *Réseaux*⁵⁶⁴, reprend l'ouvrage en 2012 avec *La bande dessinée : une médiaculture*⁵⁶⁵ ? à la lumière de sa théorie des médiacultures, qu'il élabore depuis la parution de *Penser les médiacultures*, en 2005. Il y relève l'inadéquation du cadre de référence opposant légitimité et illégitimité, au moment où « la légitimité culturelle s'effondre comme clé de voûte unique⁵⁶⁶ ».

Nous ne pouvons que déplorer l'absence de travaux sur la constitution de ces discours, qui permettraient sans doute, quarante ans après les intuitions de Luc Boltanski, de réévaluer un certain nombre d'hypothèses avec un recul bienvenu⁵⁶⁷. Les abondants travaux auxquels a donné lieu la cinéphilie offrent cependant un parallèle saisissant et stimulant permettant de dégager plus clairement les caractéristiques de la bédéphilie, ou au moins de tracer des perspectives de recherche. Nous brosserons donc à grands traits quelques-unes de ces caractéristiques, avant de nous concentrer plus spécifiquement sur le rapport des bédéphiles au livre, à l'album.

⁵⁶² Il s'agit d'une bande dessinée non comique publiée dans *Cadet-Revue* en 1937 et 1939 et jamais rééditée jusque-là en album, que *Phénix* va publier dans ses numéros 10 et 11 (juillet-octobre 1969).

⁵⁶³ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*

⁵⁶⁴ Éric Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n° 67, p. 113-140.

⁵⁶⁵ Éric Maigret, Matteo Stefanelli (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin / INA, 2012. « Médiacultures ».

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁶⁷ Signalons cependant que Thierry Groensteen, dans *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, *op. cit.* consacre plusieurs pages stimulantes sur l'apport et les limites de ces mouvements bédéphiles.

A. Du fandom à la bédéphilie

Dans le prolongement des ciné-clubs de l'entre-deux-guerres, la cinéphilie connaît son « âge d'or » de la Libération à mai-1968, qui voit « un savoir en contrebande » connaître « une sorte d'apogée cinéphile » qui s'évapore après mai 1968⁵⁶⁸. Les traits communs entre cinéphilie et bédéphilie, à une quinzaine d'années d'écart, sont frappants : l'origine sociologique largement partagée, l'importance des rituels, la valorisation de l'auteur... Une différence irrémédiable sépare cependant cinéphilie et bédéphilie. Là où, comme le relève justement Antoine de Baecque, la cinéphilie offre un prolongement à la presse cinématographique, la bédéphilie se développe sur un isolat. La force de la cinéphilie réside précisément dans sa capacité à offrir une autre lecture de corpus de films connus et largement diffusés, mais ne relevant pas du discours intellectuel :

La cinéphilie, en ce sens, n'est pas un culte de l'auteur maudit, de l'artiste rebelle et marginal, mais plutôt une entreprise de transfert de discours, une captation d'objet : appliquer à des cinéastes œuvrant au cœur du système commercial un regard et des mots auparavant réservés aux artistes et aux intellectuels de renom. Paris reçoit du « spectacle », le voit et le comprend comme tel – la prolifération des hebdomadaires de cinéma, des ciné-romans, des magazines de cinoche, le prouve – mais parvient, grâce au mouvement cinéphile, à produire de la « culture » à partir de ce matériau jugé généralement trivial, du moins une contre-culture⁵⁶⁹.

La bédéphilie, pour sa part, ne peut se reposer sur une presse critique, inexistante pour une production disqualifiée en soi. Si la cinéphilie œuvre beaucoup pour le changement de regard porté sur le cinéma et ses auteurs, elle s'appuie d'abord sur une culture commune, largement partagée. Et d'ailleurs, la cinéphilie constitue d'abord un discours sur le contemporain, sur l'actualité cinématographique. Le détour par l'histoire n'est certes pas à exclure, mais cette cinéphilie ardente qui se structure autour d'André Bazin défend d'abord et avant tout les auteurs actuels, Hawks, Lang, Aldrich, Minnelli, Fuller, Preminger, Renoir, Rossellini, Ford, Garnett... et bien sûr Alfred Hitchcock, à qui Truffaut consacre « l'ouvrage de cinéma le plus célèbre du monde⁵⁷⁰ ». Au contraire d'un regard et d'une écriture arrachant du flot des sorties hebdomadaires les pépites qui doivent mettre en lumière le cinéma des auteurs cher à ces cinéphiles, la bédéphilie, elle, est avant tout nostalgique. Son modèle est lui aussi américain, mais s'ancre dans une enfance, dans un monde passé. Son univers de référence, c'est cet « âge d'or » révolu, interrompu par la guerre. La bédéphilie, en exhumant des œuvres du passé, est aussi la redécouverte d'une

⁵⁶⁸ Antoine de Baecque, *La cinéphilie, op. cit.*, p. 18.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷⁰ Antoine de Baecque, « L'Affaire Hitchcock. Scandales, polémiques et révélations dans la cinéphilie française (1949-1966) », in *La Cinéphilie, op. cit.*, p. 123.

enfance ; ses motivations sont inextricablement nostalgiques et esthétiques. Ce militantisme mémoriel explique largement la faible prise en compte de la production contemporaine, dans les premières années de la bédéphilie en tout cas. Francis Lacassin, président du Club des bandes dessinées, oriente ainsi sans équivoque l'action du Club vers l'exhumation de ce passé :

Il nous reste à reproduire ou à faire reproduire des milliers de bandes dessinées que nous connaissons, sans compter celles que nous méconnaissons. Et surtout il nous reste à retrouver et regrouper les milliers de nostalgiques qui à travers les vieilles images de *Robinson* cherchent à apercevoir les clochers et les toits de Combray ; les curieux et les sérieux qui, avec encore un peu d'inquiétude pèsent et mesurent les atours et les contours de ce nouvel instrument de culture populaire ; et enfin tous les autres, pour qui la bande dessinée est simplement le clair de lune de la réalité⁵⁷¹.

Malgré des horizons intellectuels et pratiques bien différents, on retrouve un socle commun entre la bédéphilie et la cinéphilie : l'éloge de l'auteur, et la construction envers et contre tout de cette figure mythique, quand bien même il faut pour cela fermer les yeux sur les conditions de production des films ou des séries. L'idée qui guide les cinéphiles de l'après-guerre est en effet de retrouver, à l'intérieur du système hollywoodien, « des itinéraires particuliers, des mises en scène (le mot est français, sacralisé par la cinéphilie parisienne des années 1950, et fera ensuite école outre-Atlantique) spécifiques » : une manière personnelle reconnue de film en film, une signature. « La cinéphilie donne à la notion d'auteur une cohérence, en fait son combat, y acquérant une force presque dogmatique et militante⁵⁷² ». De la même manière, contre les réalités du marché ou du processus de création, les bédéphiles s'emploient à ériger l'auteur au cœur de leur système de valeur.

Cette sacralisation de l'auteur s'opère selon des procédés étonnamment similaires de la cinéphilie à la bédéphilie. Le rituel de consécration se met en place rapidement, partagé par toutes les revues cinéphiles des années 1950 : chaque auteur se voit consacrer des textes critiques, des filmographies qui établissent précisément les repères de l'œuvre ; puis des articles thématiques détaillant son style propre et, enfin, instance suprême de légitimation, « l'entretien au magnétophone où l'auteur définit et commente lui-même son univers et gagne, en quelque sorte, un statut d'intellectuel à part entière⁵⁷³ ».

En prenant comme objet la bande dessinée, les militants rassemblés au sein du Club des bandes dessinées, du Club des amis de la bande dessinée, du CELEG ou de la

⁵⁷¹ Francis Lacassin, « Clair de lune », *Giff-Wiff*, n°3-4, décembre 1962, p. 4.

⁵⁷² Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 22.

⁵⁷³ *Ibid.*

SOCERLID vont transférer ces procédés de légitimation à cet art rapidement qualifié de « neuvième ». Ils ajoutent à ces rituels deux dimensions supplémentaires propres au médium. D'une part, pour transcender la lecture solitaire, ils s'emploient à spectaculariser la lecture de bande dessinée par des expositions reproduisant des cases très agrandies et, surtout par des projections sonorisées ou commentées de séries du passé (puis de séries contemporaines). La diapositive fournit un substitut à l'expérience partagée de la projection dans les salles obscures, et permet non seulement de faire découvrir un certain nombre d'œuvres mal connues comme *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay mais aussi de nouer une sociabilité très intense qui, appuyée sur les revues, les librairies, les expositions, la Convention de Paris puis le Salon d'Angoulême, vont grandement contribuer à l'efficacité de ce militantisme de la mémoire.

La deuxième dimension singulière qu'apportent les bédéphiles dans leur combat pour la bande dessinée est sans aucun doute son aspect le plus méconnu : son rapport au livre. La sacralisation de l'original est intervenue assez tardivement dans l'histoire de la bédéphilie ; celle-ci s'inscrit d'abord en plein, non sans paradoxe, dans une culture de masse dont elle valorise les produits. La volonté de retrouver à l'identique les émotions qui accompagnent la lecture de *Robinson* ou de *Mickey* justifient cette quête effrénée de l'édition originale ; tous les libraires d'ancien racontent ce moment décisif de la déception du collectionneur face à l'illustré de son enfance : le rapport de taille entre la feuille de papier et l'individu change avec l'âge, et l'adulte se confronte à la déception d'un produit plus petit que dans son enfance – ou plutôt, que dans le souvenir qu'il s'en est construit. Mais à ce ressort fondamental de la bédéphilie s'ajoutent très vite un obstacle, et un postulat. L'obstacle, c'est la rareté des illustrés et des albums, qui compliquent leur acquisition, en font une quête coûteuse, douloureuse et sans achèvement possible. Le postulat, surtout, c'est celui qui, accompagnant la valorisation de l'auteur, va chercher à magnifier le trait. Cette magnification du trait va servir de socle à cette politique des auteurs : un auteur est son style, le style est dans le trait. Cet académisme trouve sa traduction dans les reproductions en très grand format de case, dans les pages des revues et, surtout, dans les expositions ; il justifie surtout la réédition d'ouvrages bénéficiant de qualités formelles exceptionnelles. *Flash Gordon* et *Brick Bradford*, aux péripéties feuilletonnesques échevelées, vont ainsi faire l'objet de rééditions luxueuses. Prévus pour une lecture morcelée, saccadée, les épisodes ainsi rassemblés pourraient faire éclater la densité des invraisemblances, la répétitivité des schémas actantiels ; pour les bédéphiles,

ces recueils sont avant tout une occasion de se replonger avec délices dans la contemplation de ces cases et pages d'une grande force plastique.

Nous voudrions donc, à notre manière, contribuer à ce chantier en cours de l'histoire de la bande dessinée en nous penchant sur le rapport entretenu par ces bédéphiles à l'objet-livre, non pas tant dans leurs pratiques de collection (question cruciale mais sur laquelle nous manquons de sources) que, surtout, dans leurs activités de diffusion d'un savoir bédéphilique. L'hypothèse liminaire qui a guidé cette investigation est en effet que le livre constitue un horizon culturel central pour une partie au moins des « militants » bédéphiles ; leurs activités orientées vers la reconnaissance de la bande dessinée comme forme artistique à part entière incluent pour partie la réédition de séries ou d'œuvres considérées comme « classiques », contribuant par la formalisation livresque à forger un canon des littératures dessinées⁵⁷⁴.

Il faut cependant, en guise de préalable, rappeler à grands traits le contexte d'apparition de la bédéphilie, afin de mieux appréhender le rapport des bédéphiles à l'objet-livre. Dans un contexte de stigmatisation des littératures dessinées et de leurs effets pervers sur l'enfance, de petits groupes de passionnés vont entreprendre de réhabiliter ce qui est alors formellement et systématiquement qualifié de « bande dessinée ». Ce mouvement de réhabilitation est mené par des « fans » qui réévaluent leurs lectures passées et présentes à l'aide d'outils intellectuels issus de la culture légitime, scolaire :

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 l'intelligentsia canonisatrice se trouve avoir été influencé, pendant ses jeunes années, par plusieurs formes de cultures, 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 « conventions⁵⁷⁵ ».

Le consensus est général parmi les spécialistes de la bande dessinée pour donner comme point de départ à l'émergence du *fandom* français de la bande dessinée l'article publié par Pierre Strinati dans la revue Fiction en juillet 1961⁵⁷⁶. On retrouve donc dans les origines du club – comme on le retrouve par ailleurs dans l'émergence d'une librairie

⁵⁷⁴ Nous empruntons l'expression à Harry Morgan, « Y'a-t-il un canon des littératures dessinées ? », *Comicalités. Études de culture graphique*, 2011, », <http://comicalites.revues.org/620> (consulté le 07 octobre 2013).

⁵⁷⁵ Pascal Ory, *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 85.

⁵⁷⁶ Pierre Strinati, « Bandes dessinées et Science-fiction, l'âge d'or en France 1934-1940 ». *Fiction* n° 92, juillet 1961, pp. 121-125.

spécialisée, ou dans la lutte contre la censure, un ancrage dans le *fandom* de la science-fiction, une insertion de la bande dessinée au sein d'une galaxie regroupant science-fiction, cinéma fantastique, roman policier et paralittérature. Cette imbrication de la bande dessinée au sein des paralittératures et du cinéma est manifeste à travers le personnage de Francis Lacassin, figure centrale de la première bédéphilie, spécialiste de cinéma (avec une spécialité pour le cinéma de son enfance : Louis Feuillade, Georges Franju, Fantômas...) et de « littérature populaire », à savoir « celle que les bourgeois ne lisent pas⁵⁷⁷ ». Conseiller littéraire de Christian Bourgois pour « 10/18 », puis de Guy Schoeller pour la collection « Bouquins », chez Robert Laffont, il entreprend d'exhumer des auteurs tels que Jack London, Pierre Souvestre, Léo Malet... Cette insertion de la bédéphilie dans une galaxie « paralittéraire » se retrouve également dans les premiers numéros de la revue *Phénix* qui prend d'abord comme sous-titre « bande dessinée / science-fiction / espionnage » ; l'éditorial du premier numéro s'en justifie d'ailleurs :

Les enquêtes que nous avons menées [...] nous ont fait constater, dans les différents publics, l'existence d'un complexe de goûts regroupant la science-fiction, la bande dessinée, le cinéma, les romans d'espionnage et d'aventures, le tout accompagné d'une certaine insatisfaction envers leurs tendances actuelles⁵⁷⁸.

Malgré cette déclaration d'intention, la ligne éditoriale est assez largement resserrée sur la bande dessinée – il faut dire que la concurrence est rude sur le terrain du cinéma ou de la science-fiction... – et dès le cinquième numéro, la revue change son sous-titre pour le plus réaliste « Revue internationale de la bande dessinée ».

Avant cette spécialisation progressive, le premier club naît donc par l'intermédiaire du courrier des lecteurs de la revue *Fiction*. L'édition française du *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, publiée par les éditions OPTA à partir de 1953, s'ouvre dans la deuxième moitié des années 1950 au cinéma, à l'art, à la littérature générale, essentiellement par le biais d'une rubrique critique de plus en plus fournie. La revue de republication de nouvelles américaines élargit ainsi ses thématiques à la publication d'auteurs français confirmés (Jean Ray) ou plus jeunes (Gérard Klein y fait ses premières armes), et à des analyses critiques sur des champs connexes⁵⁷⁹. C'est dans ce cadre que Pierre Strinati publie en juillet 1961 un court texte dédié à la bande dessinée de science-fiction en France – angle finalement assez logique pour aborder la bande dessinée dans une revue de

⁵⁷⁷ Propos rapportés par Bernard Bastide, « Francis Lacassin est entré dans le livre », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°57, 2009, URL : <http://1895.revues.org/4017> (consulté le 13 avril 2012).

⁵⁷⁸ Sn, « Avant-propos », *Phénix* n°1, octobre 1966, p. 3.

⁵⁷⁹ Sur la place de *Fiction* dans le champ critique et les inflexions de ses thématiques, nous renvoyons à Simon Bréan, « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *ReS Futuræ* n°1, 2012, mis en ligne le 02 octobre 2012, consulté le 28 avril 2013. URL : <http://resf.revues.org/131>

science-fiction. Cet article ne constitue nullement le premier texte savant publié sur la bande dessinée. Sa dimension nostalgique à l'égard d'une période (qualifiée d' « âge d'or ») que beaucoup de lecteurs ont connue enfants, et les caractéristiques sociologiques du lectorat de *Fiction*, donnent cependant un écho important à l'article. L'article de Pierre Strinati suscite en effet un courrier apparemment abondant, plusieurs centaines de lettres à en croire Francis Lacassin⁵⁸⁰, dont certaines sont publiées dans les pages de *Fiction* n°93 et 96. L'un des correspondants, Guy-Claude Bonnemaïson, suggère la création d'un club qui pourrait avoir deux objets : organisation d'une bibliothèque circulante, et mise en commun des fragments de collections, de façon à former des séries complètes dont il serait tiré des photocopies. Cette ébullition du courrier des lecteurs aboutit à un « référendum sur un futur club des bandes dessinées » dans le numéro 98 de janvier 1962, dont les premiers résultats sont donnés dans le n°100 de la revue, en mars 1962.

Ce club trouve une existence officielle à la fin du mois de mars⁵⁸¹, avec la fondation du « Club des bandes dessinées » (CBD). Présidé par Francis Lacassin, avec Alain Resnais⁵⁸² et Évelyne Sullerot⁵⁸³ pour vice-présidents, il compte parmi ses membres le dessinateur Jean-Claude Forest⁵⁸⁴, directeur artistique du club, mais aussi Rémo Forlani, Jean-Claude Romer⁵⁸⁵, Jacques Lob⁵⁸⁶ ou encore l'historien Pierre Couperie, né en 1930 à Montauban, chef des travaux au Centre de recherches historiques de l'EHESS⁵⁸⁷ et archiviste du club. L'association se dote dès l'été d'un bulletin, *Giff-Wiff* (d'après le nom d'un animal fabuleux de *Pim Pam Poum*), essentiel pour comprendre les premières années d'une bédéphilie structurée (ou plutôt en cours de structuration) et les objectifs que ses militants

⁵⁸⁰ Francis Lacassin, « Comment le club des bandes dessinées est devenu le CELEG », *Giff-Wiff* n°20, mai 1966, p. 34-37

⁵⁸¹ Malgré l'annonce dans les pages de *Fiction* dès le mois de janvier 1962, les statuts de l'association ne sont déposés en préfecture que le 29 mars 1962, et sont publiés au *Journal officiel* le 8 avril 1962, retard lié aux difficultés d'organisation du bureau de l'association.

⁵⁸² Dans *Pour une contre-histoire du cinéma*, Francis Lacassin écrit qu'en 1957, Alain Resnais aurait projeté de faire une adaptation de *L'Île noire* d'Hergé en court métrage où il aurait été question « d'user de décors extrêmement artificiels et stylisés, avec des acteurs portant un masque dessiné par Hergé ».

⁵⁸³ Née en 1924 à Montrouge, Evelyne Sullerot est, en 1962, chercheuse au Centre de communications de masse de l'EPHE ; par ailleurs membre fondateur du Mouvement français pour le Planning familial, elle en est présidente d'honneur. Elle est une figure marquante d'intellectuelle féministe, dans un Club très masculin.

⁵⁸⁴ Au printemps 1962, au moment où le Club commence ses activités, Jean-Claude Forest entame la publication des aventures de « Barbarella » dans les pages de *V Magazine* ; il prend alors un virage marqué par rapport à sa carrière dans les journaux pour enfants.

⁵⁸⁵ Auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma, il est le rédacteur en chef de *Midi Minuit fantastique* de 1962 à 1970.

⁵⁸⁶ Né en 1932 à Paris, Jacques Lob est alors un auteur de bande dessinée à l'orée de sa carrière ; il publie alors ses créations dans les pages de *Bayard*, avant de publier aussi, à partir de la deuxième moitié des années 1960, pour *Record*, *Spirou*, puis *Charlie Mensuel*, *Métal Hurlant*, *l'Écho des Savanes* ou encore (*A Suivre*) ; en 1986, il est récompensé du Grand Prix de la Ville d'Angoulême.

⁵⁸⁷ Catherine Ferreyrolle, « Une heureuse exploration : les archives de Pierre Couperie », *Le Blog de Neuvième Art*, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neuviemeart&id_article=336 (consulté le 22 novembre 2011).

assignent au CBD. Sur proposition d'Alain Resnais, l'association est rebaptisée Centre d'étude des littératures d'expression graphique (CELEG) le 5 novembre 1964. Le club se dote parallèlement d'un « comité de parrainage » réunissant des personnalités du monde intellectuel et médiatique telles que Jean Adhémar, Jean Chappelle, Federico Fellini, Pierre Lazareff, François le Lionnais et Paul Winkler, avant de s'ouvrir, l'année suivante, à Edgar Morin et René Goscinny. Le changement de nom et l'apparition de ce comité réunissant des noms prestigieux et de personnalités du monde médiatique traduit manifestement la quête d'une respectabilité que la dénomination de « Club des bandes dessinées » peinait manifestement à susciter. Parallèlement à la légitimation du roman policier, à la structuration d'une cinéphilie, la bande dessinée se dote ainsi d'une « bédéphilie » qui recrute ses entrepreneurs culturels à la fois parmi les professionnels de la bande dessinée (avec un poids marqué des scénaristes) et parmi des figures du monde artistique et intellectuel.

La même assemblée générale du 5 novembre 1964 entérine la rupture avec les sécessionnistes, mettant un point d'orgue sur un conflit qui couvait en fait depuis plusieurs mois, et dont les pages de la revue se font l'écho. Cinq membres, en désaccord avec les objectifs et la présidence de l'association, échouent à prendre le contrôle de l'association par la voie judiciaire, et fondent alors une association dissidente : la Société civile d'études et de recherches sur les littératures dessinées (SOCERLID), dirigée par Claude Moliterni et créée en novembre 1964 – au moment donc où le CBD se rebaptise CELEG, sans doute pour asseoir sa légitimité chancelante. Claude Moliterni dote l'association de son propre organe, et au *Giff-Wiff* du CELEG répond donc le *Phénix* de la SOCERLID. La SOCERLID se dote également le 25 mai 1966 d'une antenne qui prend pour nom Société française de bandes dessinées (SFBD), chargé d'organiser les expositions, les rencontres, les projections de diapositives... La SFBD publie elle-même une revue, *Alfred*, également vendu comme supplément à *Phénix*. Malgré un positionnement différent à l'égard du passé et du présent de la bande dessinée, CBD-CELEG et SOCERLID se retrouvent dans une volonté commune de valoriser le patrimoine de la bande dessinée, notamment par le biais des rééditions. C'est cette pratique de la réédition dont il faut expliciter les objectifs, les méthodes et les limites, en nous concentrant en particulier sur la pratique initiée au sein du CBD, qui doit inventer les formes et pratiques de la réédition amateur ; nous passerons donc plus rapidement sur le cas de la SOCERLID et de *Phénix*, qui prolonge en partie des pratiques initiées au sein du CBD. Quant aux mouvements suivants, du CABD (à partir de 1967) à l'Association Neuvième Art France (ANAF, à partir de 1974), en passant par les

Amis de la BD (avec leur revue *Haga*, 1973), nous n'évoquerons que très ponctuellement ces suiveurs. En l'absence d'étude de fond de la bédéphilie, il nous paraît prudent de ne considérer nos remarques que comme autant de jalons dans un chantier encore en construction.

B. Bédéphilie et construction de l'histoire

La revue *Giff-Wiff*⁵⁸⁸ propose des articles sur les principaux illustrés de cet « âge d'or » : *Robinson*, *Mickey*, *L'Aventureux*, *Hurrah !*, *Jumbo*, ainsi que sur les figures marquantes de ces publications : Mandrake, Little Annie Rooney, Superman, Felix the Cat... Comme l'observe Thierry Groensteen, la bande dessinée francophone est quasi absente : les *Pieds Nickelés* sont évoqués, ainsi que *Lucky Luke*, création de Morris, relais du club en Belgique, ou encore *Barbarella*, dont l'auteur, Jean-Claude Forest, est administrateur du club... Le tropisme américain est très marqué dans cette bédéphilie qui cherche immédiatement à doter la bande dessinée d'une « histoire » très orientée vers son « âge d'or », reposant sur des postulats rarement explicités, faisant de l'Amérique le foyer par excellence de la bande dessinée – avec comme corollaire un mépris pour la bande dessinée belge et, accessoirement, la bande dessinée française.

L'histoire de la bande dessinée telle qu'elle est alors envisagée est donc écartelée entre téléologie et nostalgie. Ces premiers bédéphiles vont immédiatement porter leurs efforts dans plusieurs directions : œuvrer à la reconnaissance du « 9^e art », établir une théorie et écrire une histoire. À cette bédéphilie d'essence fondamentalement nostalgique s'oppose bientôt un autre courant ; de fait, c'est justement la question du rapport au contemporain qui va cristalliser le conflit entre deux courants au sein du CBD, un conflit qui aboutit à l'éclatement du Club, puis à sa disparition. La SOCERLID et *Phénix* ne rompent pas totalement avec les objectifs du CELEG, et consacrent, comme l'observe Jean-Philippe Martin, une partie de son rédactionnel à « l'Âge d'Or américain⁵⁸⁹ ». Le CBD lui-même n'était pas indifférent au contemporain, signalant ici et là quelques-unes des créations les plus remarquables de l'époque. D'ailleurs, l'exploration du passé est définie d'abord par Pierre Couperie en articulation avec la création contemporaine :

⁵⁸⁸ La revue connaît 19 numéros ronéotés jusqu'en mars 1966, puis quatre numéros réalisés en offset et édités par Jean-Jacques Pauvert, avant la disparition du titre en mars 1967, victime de l'effritement de l'audience de l'association et de la concurrence de la revue *Phénix*.

⁵⁸⁹ Jean-Philippe Martin, « La théorie du 0%. Petite étude critique de la critique en bande dessinée », *Critix* n°1, repris in *Comicalités*, <http://comicalites.revues.org/827> (consulté le 12 avril 2013).

Bien que nous formions un assez bizarre phénomène, nous nous insérons dans un courant beaucoup plus large [...]. Ce mouvement entre, sans aucun doute, dans celui par lequel la civilisation occidentale, avec le sens du passé qui la caractérise, recherche, exhume, récapitule et diffuse largement toutes ses créations : expositions et livres d'art formant « musée imaginaire », rééditions d'oeuvres littéraires ou musicales classiques ou méconnues, remise en circulation de films anciens, tout cela forme depuis quelques années un ensemble de faits impressionnants où les « comics », réalité très importante, ont leur place. Si un tel phénomène d'inventaire s'est déjà produit avant la chute de la civilisation romaine, il a aussi constitué la Renaissance : Espérons donc, dans notre domaine, voir dans les années qui viennent un renouveau de la bande dessinée par fusion de l'ancien style épique et humoristique avec celui – qui est loin d'être sans mérite – des bandes actuelles. Ce serait là notre plus grand mérite⁵⁹⁰.

Mais *Phénix* s'ouvre cependant, davantage que son concurrent, à une création récente et à des domaines géographiques plus variés – prenant d'ailleurs comme sous-titre, à compter de son cinquième numéro, « Revue internationale de la bande dessinée⁵⁹¹ », et des aperçus sont proposés sur la bande dessinée arabe, finlandaise, japonaise, mexicaine, néerlandaise, philippine... Le succès de la Socerlid va rapidement mettre fin à la publication de *Giff-Wiff* en mars 1967, et apparemment aux activités du CELEG. De ce point de vue, la couverture médiatique exceptionnelle dont bénéficie la Socerlid lors de l'exposition qu'elle organise au Musée des Arts décoratifs, intitulée « bande dessinée et figuration narrative », témoigne du passage de relais et de la capacité de la Socerlid et de son président à alimenter la curiosité publique pour la bande dessinée, au moment où le « phénomène Astérix » fait tant couler d'encre. L'exposition éclaire des convictions historiques et théoriques communes entre CELEG et SOCERLID, tout en cristallisant une ligne de démarcation entre les deux courants.

L'exposition, qui se tient du 7 avril au 30 juin 1967, s'accompagne d'un catalogue, *Bande dessinée et figuration narrative*⁵⁹², qui propose notamment un parcours de l'histoire de la bande dessinée dû, pour l'essentiel, à Pierre Couperie. Comme l'observe Thierry Groensteen, « le succès médiatique de cette manifestation, le caractère fondateur de cet ouvrage et l'autorité scientifique de son principal signataire ont assuré un durable retentissement aux thèses qui s'y trouvaient exprimées⁵⁹³ » et nombre de livres ultérieurs reprennent la trame et la perspective chronologique proposée par le catalogue. L'exposition et le catalogue reprennent et approfondissent la préférence américaine marquée des

⁵⁹⁰ Pierre Couperie, « Résultats du référendum », *Giff-Wiff*, n°3-4, décembre 1962, p. 11.

⁵⁹¹ Le sous-titre initial de la revue est « bande dessinée / science-fiction / espionnage », témoignant de la prégnance du tropisme science-fictionnel dans cette bédéphilie encore bourgeonnante.

⁵⁹² Pierre Couperie, Proto Destefanis, Édouard François, et Maurice Horn, *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale*, Paris, SERG, 1967.

⁵⁹³ Thierry Groensteen, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 100.

membres de la SOCERLID : les trois précédentes expositions produites par l'association⁵⁹⁴ avaient toutes pour domaine exclusif les Etats-Unis. Cette préférence marquée pour la bande dessinée américaine tient à la fois à l'âge des membres de la SOCERLID, baignés de leurs souvenirs d'enfance et prompts à ériger leurs préférences en dogmes – mais aussi au manque de documentation disponible sur le sujet, poussant Pierre Couperie à recourir à des ouvrages américains, comme s'en explique rétrospectivement Claude Moliterni :

L'écriture du catalogue a été une dure épreuve ; d'une part, parce que nous avons dû le rédiger rapidement et, d'autre part, la documentation était rare à l'époque [...]. Pour le côté historique, il y avait deux ouvrages qui existaient aux Etats-Unis : le *Comic Art in America* de Stephen Becker et *The Comics* de Coulton Waugh⁵⁹⁵.

Le postulat d'une origine américaine est partagé par le CELEG et la SOCERLID, mais *Phénix* ouvre ses pages à la production européenne. C'est ainsi dans ses pages que s'opère la consécration critique des maîtres de l'école « de Bruxelles », Hergé, Jacobs et Jacques Martin qui se voient consacrer respectivement douze, neuf et cinq articles⁵⁹⁶ ; la revue publie aussi des récits d'auteurs contemporains majeurs, dont elle accélère la reconnaissance, publiant notamment Mandryka (un récit de cinq pages intitulé « A la poursuite du concombre masqué », en 1072) et surtout « La Ballade de la mer salée » d'Hugo Pratt.

Au-delà des divergences entre les deux associations, elles partagent comme point commun la volonté de proposer des rééditions, qui visent non seulement à satisfaire les demandes de collectionneurs incapables de se procurer tel récit introuvable, rare ou indisponible en français, mais également de définir un canon. L'effort de réédition porté par les membres du Celeg comme de la Socerlid correspond en effet à la démilitation d'un corpus de classiques. Ainsi, avant même la fondation officielle du CBD, s'impose l'idée de proposer aux adhérents la republication des séries qu'ils plébiscitent. Les résultats du premier « référendum » réalisé par l'intermédiaire du courrier des lecteurs de *Fiction* sont d'ailleurs éloquentes : sur 136 réponses, 116 personnes seraient intéressées par des photocopies, et 62 par des diapositives en couleurs. Le premier numéro de *Giff-Wiff* inscrit explicitement la réédition comme un objectif majeur pour le club. L'accès aux séries de cet « âge d'or » devient possible grâce au soutien notamment de Paul Winkler, de l'agence Opera Mundi, qui accepte de mettre à la disposition du Club « les originaux » (il faut

⁵⁹⁴ « Dix millions d'images », consacrée exclusivement à la bande dessinée américaine, suivie de deux expositions monographiques consacrées à « Burne Hogarth » et « Milton Caniff ».

⁵⁹⁵ Claude Moliterni, entretien avec Antoine Sausverd de mai 1999, cité dans Antoine Sausverd, *Bande dessinée et Figuration narrative*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction d'Andrzej Turowski, Université de Bourgogne, 1999, annexe IV.

⁵⁹⁶ Thierry Groensteen, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 119.

comprendre, sans doute, clichés ou flans). De même, *Phénix* s'attelle à la publication de récits et d'œuvres considérés comme fondateurs. Cet effort de republication est partagé par l'autre grande revue qui structure la bédéphylie naissante, *RanTanPlan*, la revue animée par le Club des amis de la bande dessinée (CABD) fondé en 1965 par André Leborgne⁵⁹⁷, émanation belge du CBD.

Les premières rééditions réalisées dans le cadre de cette bédéphylie s'inscrivent donc dans une logique intermédiaire entre l'associatif et le patrimonial, entre la curiosité de la (re)découverte et la stimulation de partager ses trouvailles entre passionnés. Ces rééditions circulent pour l'essentiel par le courrier, et sont déposées dans les quelques lieux où sont commercialisés bandes dessinées et revues d'études ; à Paris, Brentano's, le Square, Pellucidar et Lutèce constituent les premiers lieux où peuvent se trouver ces rééditions.

Dès 1963, le CELEG propose ainsi la republication d'épisodes de *Popeye*, à commencer par *Popeye et les sources de jus d'épinard*, avant de proposer en 1965 un titre de *Tarzan*⁵⁹⁸ puis, deux ans plus tard, un fascicule reprenant des aventures de *Félix le Chat*⁵⁹⁹. Ces rééditions espacées dans le temps n'ont visiblement pas pour ambition de constituer un véritable programme éditorial ordonné. Plus proche du fascicule ronéotypé que de l'album de bibliophile, ces ouvrages brochés, souples, apparemment sans couverture⁶⁰⁰ sont de circulation limitée : le *Tarzan. Les Peuples du feu et de la mer* mentionne ainsi un tirage limité à 376 exemplaires seulement, et moins encore pour la réédition du très attendu épisode de Luc Bradefer, *Voyage dans la pièce de monnaie*⁶⁰¹ (326 exemplaires). Ces réalisations s'inscrivent donc bien dans une optique associative, à la charnière du privé et du patrimonial⁶⁰² – avec, de la part des dirigeants du Celeg, la volonté manifeste de répondre à la demande des adhérents, mais aussi de se faire plaisir avec des exemplaires spéciaux, obéissant à une numérotation différente, qu'ils se réservent. Publications sporadiques, elles n'ont visiblement pas vocation à « faire collection » : est-ce

⁵⁹⁷ André Leborgne appartient à la première salve d'adhérents qui découvrent l'article de Pierre Strinati dans *Fiction* et répondent tout de suite à l'appel. *RanTanPlan* paraît à partir de février 1966, soit huit mois avant le premier numéro de *Phénix*. Les rééditions du CABD ont moins circulé cependant que les rééditions initiées par la SOCERLID et la SFBD.

⁵⁹⁸ Burne Hogarth, *Tarzan. Les Peuples du feu et de la mer*, Paris, Celeg, 1965.

⁵⁹⁹ Otto Messmer, *Félix le Chat au pays des hommes*, Paris, Celeg, 1967 (supplément à *Giff-Wiff* n°21).

⁶⁰⁰ Compte tenu de leur circulation extrêmement restreinte, nous n'avons pu procéder systématiquement à un examen de première main de ces publications, sur lesquelles il importe donc de rester prudent.

⁶⁰¹ William Ritt, Clarence Gray, *Le Voyage dans la pièce de monnaie*, Paris, Celeg, 1964. 300 exemplaires sont numérotés de 1 à 300, et 26 de A à Z. Il s'agit d'un épisode paru dans *Hurrah !*, dont la dimension fantastique fascine visiblement toute une génération de lecteurs. À noter que la série *Brick Bradford* a été publiée sous son nom originel dans *Robinson*, puis sous le titre *Luc Bradefer* dans *Hurrah !*

⁶⁰² À ce titre, ces objets ne s'inscrivent dans notre corpus d'étude que dans la limite où ils constituent l'une des sources nourrissant une pratique abondante d'une réédition à visée commerciale.

parce que les membres du Celeg estiment que le marché pour des ouvrages de réédition diffusés en librairie n'existent pas ? C'est une possibilité que l'absence d'archives de cette association ne nous permet ni d'infirmer ni de confirmer.

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

Dès sa création, le CBD se fixe plusieurs objectifs, maintes fois rappelés dans les pages de *Giff-Wiff*. Ainsi, à l'occasion du voyage d'étude effectué par Alain Resnais à New-York pour le compte du CBD, le réalisateur français rappelle aux dirigeants du King Features Syndicate les objectifs de l'association : « lutter contre le préjugé anti-comics ; lutter contre les mauvais comics ; élever le niveau général des bandes dessinées ; provoquer et contrôler la réimpression des classiques de l'âge d'or avant leur destruction »⁶⁰³. Le projet initial de créer soit un club de réédition, soit une bibliothèque de prêt, se heurte en effet immédiatement aux réticences de collectionneurs méfiants quant au prêt de leurs trésors, et l'article 2 des statuts du CBD, qui lui fixe comme objectif « de constituer les collections et de les communiquer aux membres du Club par tous les moyens » n'est jamais à considérer que sous l'angle des opérations de reproduction. Les assemblées générales des 7 juillet 1963 et 7 juin 1964 confirment cette volonté exprimée par les adhérents de voir le Club « encourager dans le commerce, ou rééditer lui-même hors commerce, des bandes dessinées de la grande époque : celles qui, parues entre 1930 et 1940, faisaient la qualité d'hebdomadaires tels que *Robinson, Mickey, Hurrah, Hop-Là, Aventures, Junior, l'Epatant, L'As, Jumbo*⁶⁰⁴... ». Peu avant de quitter le Club, Pierre Couperie attribue à celui-ci la mission d'offrir « pendant les dix ans – au moins – qu'il peut espérer vivre, l'occasion de constituer une bibliothèque de BD unique par sa variété et sa qualité⁶⁰⁵ ». Cette logique de réédition des « classiques » se trouve d'ailleurs à la source même du club, qui regroupe d'abord « 116 personnes [...] intéressées par les photocopies et 62 par les diapositives en couleurs⁶⁰⁶ ».

C'est donc bien la nostalgie qui fédère d'abord ces passionnés de bande dessinée. L'éditorial du premier numéro proclame ainsi : « Les illustrés disparus dans la débâcle de 1940 avaient laissé chez leurs lecteurs une nostalgie qui, curieusement, semble être

⁶⁰³ Alain Resnais, « Notes sur un voyage aux USA », *Giff-Wiff* n°12, décembre 1964, p. 9.

⁶⁰⁴ *Giff-Wiff*, encart inséré dans la réédition des premiers numéros à l'été 1964.

⁶⁰⁵ Pierre Couperie, « Pas le moment d'abandonner ! », *Giff-Wiff* n°9, mars 1964, p. 52.

⁶⁰⁶ *Fiction* n°100, mars 1962.

devenue de plus en plus obsédante au cours de ces dernières années⁶⁰⁷ ». Ce ressort nostalgique revient régulièrement sous la plume de l'un ou l'autre adhérent, particulièrement dans les premiers numéros de la revue, quand l'étonnement des nouveaux adhérents n'a d'égal que leur enthousiasme à pouvoir, enfin, partager leur passion ; Edouard François, par exemple, fait allusion « au jour trois fois heureux où le Club des bandes dessinées vint assouvir cette envie si violente⁶⁰⁸ ». Les proches de Francis Lacassin rapportent d'ailleurs qu'« à la fin des années 1950, une crue intempestive du Gardon avait détruit, dans la cave de la maison familiale, toutes les éditions de bandes dessinées de son enfance. Une plaie jamais cicatrisée. Son Rosebud à lui⁶⁰⁹ ».

Cette nostalgie s'accompagne parfois d'une nette mauvaise conscience, qui nuance quelque peu les postures triomphalistes des dirigeants du club sur la dignité nouvelle de la bande dessinée. Ainsi, le courrier des lecteurs du n°5-6 publie le courrier d'un professeur d'économie politique de Rabat, qui témoigne très nettement de ces conflits de légitimité engendrés par la bédéphilie :

Je suis de tout cœur avec vous mais, juridiquement, seule ma femme est membre de votre association... Il n'en reste pas moins, et ceci sans fausse modestie, que je suis le seul de nous deux à pouvoir revendiquer le titre de « spécialiste » en la matière. [...] Au risque d'une excommunication [...] je ne puis guère justifier ce goût quelque peu maniaque qui est à l'origine de ma lettre [...]. Il représente une façon parmi d'autres de « s'évader » et de perdre momentanément contact avec les vrais problèmes pour lesquels notre temps est plus que précieux [...]. Il me paraît difficile de vouloir attribuer une valeur artistique quelconque même aux meilleurs spécimens du genre qui nous préoccupe [...]. Que dire encore du contenu des bandes dessinées ? Point n'est besoin d'être sociologue pour s'en rendre compte, qu'il fait office de support aux mystifications les plus idiotes⁶¹⁰.

La sociologie de la culture post-bourdiesienne y verrait sans nul doute la trace d'un individu écartelé entre la nostalgie pour ses lectures d'enfance et le poids des hiérarchies culturelles. Ce n'est pas ici notre objet de rentrer dans ce débat⁶¹¹, mais nous trouvons néanmoins dans ce courrier un rappel salutaire de la diversité des objectifs qui amènent certains individus à se joindre à ces clubs de bédéphilie : l'adhésion au club ne vaut pas validation de ses présupposés ou de ses objectifs...

⁶⁰⁷ Pierre Couperie, « Quand les contes de fées deviennent réalité », *Giff Wiff* n°1, juillet 1962, p. 1. En fait, la publication du *Journal de Mickey* s'était poursuivie jusqu'en 1944.

⁶⁰⁸ Edouard François, « Une solution au problème des rééditions en couleurs », *Giff-Wiff* n°10, juin 1964, p. 18.

⁶⁰⁹ Bernard Bastide, « Francis Lacassin est entré dans le livre », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°57, 2009, URL : <http://1895.revues.org/4017> (consulté le 13 avril 2012).

⁶¹⁰ M. Besson, courrier cité dans « La parole est à la défense », *Giff-Wiff* n°5-6, avril-mai 1963, pp. 47-48.

⁶¹¹ Nous renvoyons sur ce point à Bernard Lahire, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Découverte, 2004, à Philippe Coulangéon et Julien Duval (dir.), *Trente ans après « La Distinction » de Pierre Bourdieu*, Paris, la Découverte, 2013 ainsi qu'à Éric Maigret, « Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », *Esprit*, mars-avril 2002, p. 170-178. », *Esprit*, 2008, p. 170-178.

La nostalgie des membres du club s'opère pour une période et des publications précises : la période qualifiée d'entrée de jeu par Pierre Strinati d'âge d'or – c'est-à-dire, comme la sociologie des adhérents du club le démontre, une période qui correspond très étroitement à la pyramide des âges du club. Pierre Tchernia le relève parmi bien d'autres : « la courbe de répartition des dates de naissance des membres du Club des Bandes Dessinées accus[e] une pointe pour l'année 1928⁶¹² ». En effet, Pierre Couperie, archiviste du club, s'emploie à dresser des statistiques sur les adhérents du club, par âge, profession et lieu de résidence en particulier, et l'on bénéficie des résultats de ces investigations menées sur la cohorte des adhérents au 16 octobre 1962 (*Giff-Wiff* n°3-4) et au 10 juillet 1963 (*Giff-Wiff* n°7). La démographie des trois cents premiers adhérents (octobre 1962) met en lumière que rares sont les adhérents nés avant 1920, ou nés après 1940 ; et dans ce bloc, on observe une très nette concentration des naissances sur la période 1926-1934 (six des neuf membres fondateurs sont nés entre 1930 et 1933)⁶¹³. Âgés d'une bonne trentaine d'années, ces adhérents conservent une mémoire émue des lectures de leur enfance : *Robinson, L'Aventureux, Hop-Là, Hurrah !...*

Donc une génération qui a grandi avec cette série de journaux ; son enfance a exactement coïncidé avec leur vie finalement assez brève (1934-1942). Leur disparition presque brutale en plein succès (pour bien des enfants de zone libre ce fut le signe le plus clair que la guerre était perdue), a laissé une véritable frustration qui est certainement à l'origine du Club⁶¹⁴.

Comme l'observe Thierry Groensteen, « la vocation du club est donc d'abord d'entretenir la mémoire d'un passé révolu », et ce « passé qui intéresse le club est étroitement circonscrit : il commence en 1934 (date du lancement du *Journal de Mickey* et prend fin en 1942 [avec l'interdiction de l'importation de bandes américaines]. Il coïncide exactement avec la période de colonisation [*sic.*] de la presse illustrée française par les bandes dessinées d'origine américaine⁶¹⁵ ». En fait, c'est surtout la période 1936-1940 qui est concernée. En effet, si la publication du *Journal de Mickey* le 19 octobre 1934 marque l'irruption massive de la bande dessinée américaine dans la presse enfantine française, le journal de Paul Winkler reste très largement axé sur « l'humour et la poésie au détriment des autres genres et recherché un public d'enfants plutôt que d'adolescents⁶¹⁶ » et le « Jim

⁶¹² Pierre Tchernia, « Un vieux copain tout jeune », *Giff-Wiff* n°19, avril 1966, p. 28.

⁶¹³ Pierre Couperie, « Sociologie du CBD », *Giff-Wiff* n°3-4, décembre 1962, pp. 9-13. Les résultats de l'année suivante ne font que confirmer cette concentration chronologique, les principales différences tenant à une extension territoriale du recrutement des adhérents, qui restent cependant presque exclusivement urbains, et très largement parisiens (avec une concentration dans le sud et l'ouest de la capitale).

⁶¹⁴ Pierre Couperie, *art. cit.*, p. 9. L'assertion néglige la survie du *Journal de Mickey* dans le Sud.

⁶¹⁵ Thierry Groensteen, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, *op. cit.*, p. 112.

⁶¹⁶ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, *op. cit.*, p. 43.

la Jungle » d'Alex Raymond se trouve relégué au bas de la page 2, condamné au noir et blanc. La ligne commence à s'infléchir à partir de l'introduction en septembre 1936 de « Richard le Téméraire » ; entre-temps, Winkler a lancé *Robinson* le 24 avril 1936, hebdomadaire destiné à un public plus âgé qui introduit la science-fiction et le fantastique, et publie en particulier « Flash Gordon », « Mandrake » et « Luc Bradefer », puis « Le Fantôme », sans négliger l'humour puisque « La Famille Illico » et « Popeye » trouvent leur place. *Hop-là*, lancé le 7 décembre 1934, privilégie quant à lui l'aventure, et publie notamment « Mandrake », « Prince Vaillant », « Diane détective », « La Patrouille des aigles », ainsi que « Popeye ». Le sommaire de *Robinson* et de *Hop-Là*, de manière frappante, condensent le canon que perpétuent en France l'essentiel des rééditions patrimoniales jusqu'au milieu des années 1980.

L'entretien de cette mémoire est double, visant d'une part à conforter les adhérents dans les tendres souvenirs de leur enfance, mais aussi les générations les plus jeunes affligées de publications jugées inférieures par une large partie des adhérents, dont Pierre Strinati qui se propose de « réveiller les souvenirs des plus anciens de nos membres et [d'œuvrer à] l'édification des plus jeunes⁶¹⁷ ». Si la question des générations revient périodiquement dans les pages de la revue et dans les débats de l'association, celle-ci se dédie d'abord et avant tout à l'entretien des mémoires de ses adhérents nés dans l'entre-deux-guerres, comme l'exprime joliment Francis Lacassin, lorsqu'il définit la ligne du Club :

Il nous reste à retrouver et regrouper les milliers de nostalgiques qui à travers les vieilles images de Robinson cherchent à apercevoir les clochers et les toits de Combray ; les curieux et les sérieux qui, avec encore un peu d'inquiétude pèsent et mesurent les atours et les contours de ce nouvel instrument de culture populaire ; et enfin tous les autres, pour qui la bande dessinée est simplement le clair de lune de la réalité⁶¹⁸.

Pierre Strinati propose d'emblée la proposition de qualifier la période d'« âge d'or », une proposition retenue sans débat. Parmi les différentes motivations affichées par le club, la nostalgie prend le dessus et, de fait, la défense de la bande dessinée et des « bonnes » bandes dessinées, ou encore la lutte contre la censure, passent largement au second plan derrière la question des rééditions. Les pages de la revue, les comptes-rendus des assemblées générales et des différentes réunions locales sont largement occupées par les questions de calendrier de réédition, de disponibilité du matériel, de considérations techniques sur les modes de reproduction... Certes, la revue reste dominée par des

⁶¹⁷ Pierre Strinati, « Ces journaux que nous aimons », *Giff-Wiff* n°3-4, décembre 1962, p. 14.

⁶¹⁸ Francis Lacassin, « Clair de lune », *Giff-Wiff* n°3-4, décembre 1962, p. 3-4.

monographies s'attachant à présenter des revues disparues, ou les aventures d'un héros – mais de telles monographies constituent souvent le préalable, ou le prolongement, des rééditions nostalgiques entreprises par le CBD.

2. *Sélectionner : canoniser et s'approvisionner*

Le premier problème qui se pose aux membres du CBD est celui de la sélection : quels récits republier ? dans quel ordre ? Le tropisme américain, s'il n'est pas sérieusement remis en cause, laisse un éventail de choix très large. Avant le lancement des souscriptions, qui opère une sélection de fait, la sélection des récits à rééditer obéit à des considérations à la fois théoriques et pratiques. Les considérations théoriques tiennent à ce que les animateurs du club définissent comme « classiques ». L'intérêt de *Giff-Wiff* est d'offrir justement un point de vue sur des définitions contradictoires de ces classiques. La première sélection s'opère avant même la naissance officielle du Club, dans les pages de *Fiction*, par l'intermédiaire de ce « référendum » qui soumet la réédition au choix des futurs adhérents, soumis aux lecteurs dans les pages du numéro 98 et dont les premiers résultats sont fournis avec le numéro 100. Ce « référendum » vise pour les apprentis-bédéphiles à faire connaissance, à tenter de trouver un socle commun à des goûts dont ils sont en train d'apprendre qu'ils sont partagés. La formule nous paraît cependant frappante, au moment où la vie politique française renoue avec la pratique référendaire⁶¹⁹. Comme tout référendum dans la tradition française, la question posée fournit déjà la moitié de la réponse, et on trouve en priorité dans les résultats du numéro 100 des récits américains de science-fiction ou d'aventure datant de cet « âge d'or » : Brick Bradford, Flash Gordon, et Mandrake, suivis de Connie.

Malgré cela, on peut remarquer la présence au cinquième rang d'une série française, *Futuropolis* de René Pellos, publiée dans *Junior* en 1937-1938. Cette série ne sera cependant jamais republiée par le CBD-CELEG. Après une première publication confidentielle dans les pages de la revue *Spirits* en 1971, il faut en fait attendre 1977 pour que Jacques Glénat republie cette série emblématique d'un « âge d'or » qui n'est pas seulement américain, une œuvre dont les compositions spectaculaires auraient permis de nuancer le constat récurrent d'une médiocrité de la création française en regard de la production américaine des années 1930. En mars 1964, la série est encore censée relever

⁶¹⁹ Après une longue éclipse sous la IIIe et la IVe République, la Ve renoue avec la pratique du référendum – et les citoyens ont déjà été appelés deux fois aux urnes dans le cadre d'un référendum dans les quatre années qui précèdent la publication du « référendum » de *Fiction*. La pratique peut aussi faire allusion aux « référendums » pratiqués (timidement encore) dans les pages du *Journal de Spirou* depuis 1955.

du programme des rééditions à venir⁶²⁰ ; pourtant, le projet reste lettre morte. Censure ou cécité sélective de bédéphiles convaincus de la supériorité de la création américaine ? Les archives manquent pour l'avancer avec assurance, mais on ne peut en tout cas qu'être frappé par le décalage entre la précocité avec laquelle cette série est réclamée, et la date tardive à laquelle elle est à nouveau disponible⁶²¹.

En attendant, ce sont donc d'abord des séries américaines fantastiques qui sont republiées, avec comme grandes figures le trio de tête de *Fiction* : Luc Bradefer / Brick Bradford, Guy l'Éclair / Flash Gordon et Mandrake, auxquels il faut ajouter un autre personnage-phare : Popeye – qui, lui, s'inscrit dans le registre humoristique. Sur les sept rééditions réalisées en 1963-1964 par le CBD – CELEG, quatre sont consacrées au trio fantastique, deux à Popeye, et un volume consacré à la série « Tim Tyler's Luck » : *Raoul et Gaston au royaume du passé*, une série d'aventures non soumise au référendum de *Fiction*. À l'inverse, les aventures de « Diane » / « Cora » - c'est-à-dire *Connie* de Frank Godwin, ne sont pas rééditées par le CELEG, mais par le CABD (sd)⁶²² puis par *Phénix* en 1968 et 1971.

Très vite, la procédure de sélection se sophistique, et le CBD formalise au printemps 1963 l'existence de groupes de travail. Afin de donner de la souplesse au club, dont les adhésions vont en augmentant, et lui offrir une capacité de travailler et de rassembler ses membres plus facilement, le CBD se dote en effet de groupes de travail centrés sur des héros : Dick Tracy, Tarzan, Superman, Prince Vaillant, le Fantôme, Popeye, Alex Raymond (qui regroupe donc l'étude de Guy l'Éclair et Jim-la-Jungle), Walt Disney... Mais on relève aussi, parmi ces différents groupes, une ouverture signalant des conceptions divergentes des objectifs du Club, avec un groupe consacré à « la préhistoire, de Monsieur Jabot à Bécassine », un autre consacré à Tintin ; ces deux groupes sont dirigés par Rémo Forlani, tandis que les écrivains Pierre Boileau et Thomas Narcejac, eux, prennent la tête d'un groupe consacré aux « Pieds-Nickelés ». L'horizon intellectuel et artistique du Club est donc plus diversifié que ses seules rééditions le laissent à penser.

Chaque groupe de travail est confié à un animateur, à charge pour les adhérents de se mettre en contact avec celui des groupes dont il veut se rapprocher. « L'animateur réunira à

⁶²⁰ Pierre Couperie, « Pas le moment d'abandonner », *Giff-Wiff* n°9, mars 1964, p. 51.

⁶²¹ Il n'est bien entendu pas à exclure que des facteurs techniques aient compliqué cette réédition. Glénat s'est en effet attaché à restituer le très grand format d'origine (42 x 27,5 cm, à l'italienne) ; ce ne sont cependant pas, on va le voir, les obstacles techniques qui stoppent les rééditeurs. Il se peut cependant que des problèmes de disponibilité de droits se soient posés.

⁶²² Frank Godwin, *Diane dans le système solaire*, supplément à *RanTanPlan* n°8-9, sd [1967?], 500 exemplaires numérotés.

sa guise et sans en référer au Conseil d'Administration les membres de son groupe qui pourront se connaître, parler de leur héros, échanger des renseignements et documents, se livrer à des recherches », indique le *Giff-Wiff* qui poursuit : « il serait souhaitable d'établir par personnage un catalogue de ses aventures, et de sélectionner les meilleures en vue d'une réédition soit par le club, soit par un éditeur en rapport avec lui⁶²³ ». Afin d'accélérer la préparation des rééditions d'abord menées par Pierre Couperie et, plus largement, l'équipe dirigeante, la mise en place de ces groupes de travail vise donc à démultiplier l'activité du Club, non seulement dans ses simples fonctions de socialisation (rencontres, échanges de renseignements...) mais aussi de documentation, et de préparation des rééditions. L'absence d'archives de l'association ne permet pas de déterminer comment étaient arbitrées les initiatives des uns et des autres, comment le programme éditorial était revu à la lumière de l'activité fournie par les clubs.

On peut cependant relever que plusieurs groupes de travail n'ont pas vus leurs efforts couronnés d'une réédition : Red Ryder, Dick Tracy ou encore Pim Pam Poum ne sont pas réédités par le CELEG. Et si l'absence de réédition de Tintin peut logiquement s'expliquer, force est de constater l'absence de toute réédition de la bande dessinée « préhistorique ». Est-ce là le résultat d'une moindre activité de ces groupes de travail ? Il semble toutefois que le programme éditorial soit d'abord déterminé par les disponibilités en matière première (exemplaires des journaux, voire dans certains cas clichés de l'éditeur). Pierre Couperie justifie ainsi le programme de rééditions dans l'un de ses derniers articles avant la scission :

On nous a demandé pourquoi nous avons commencé par des séries parues dans Donald au lieu d'épisodes plus anciens. C'est que nous avons à résoudre le problème des moyens de reproduction : les premiers renseignements que nous avons eus sur l'offset le mettaient trop cher. Or, Opera Mundi nous offrait gracieusement les clichés sur zinc de Donald, qui nous ont permis de gagner du temps en employant le procédé éprouvé de l'impression classique, auquel nous ne pouvons recourir normalement par suite du prix exorbitant des zincs. D'autre part, la quasi-impossibilité d'obtenir que les collectionneurs prêtent des documents nous a beaucoup gênés⁶²⁴.

Les difficultés d'approvisionnement, les problèmes que rencontrent les responsables du CELEG pour se procurer les récits à republier, sont très fréquemment évoqués dans les pages du bulletin. S'il faut bien entendu y voir une manière de se dédouaner pour ces responsables confrontés à un succès inattendu et pénible à gérer (le lamento, lui aussi, revient comme un topos), plusieurs signes témoignent d'une difficulté réelle à faire avancer certains projets. Ainsi, le clichage de *Luc Bradefér (le voyage dans la pièce de*

⁶²³ Sn, « Choisissez votre héros ! », *Giff-Wiff* n°5-6, avril-mai 1963, p. 52.

⁶²⁴ Pierre Couperie, « Pas le moment d'abandonner ! », *op. cit.*, p. 51.

monnaie) constitue un véritable serpent de mer dans la vie de l'association. Créée en 1933 par le scénariste William Ritt et le dessinateur Clarence Gray, *Brick Bradford* est une saga de science-fiction dans laquelle Brick parcourt l'espace, le temps et les dimensions, en compagnie d'un groupe de fidèles, notamment son éternelle fiancée Béryl Salisbury, ou le professeur Kala Kopak. L'épisode resté le plus dans les mémoires est celui où l'on voit « Brick, réduit à une dimension infinitésimale, pénétrer dans une pièce de monnaie dont les atomes constituent autant de soleils et de planètes⁶²⁵ ». Cet épisode est réclamé dès les débuts du club mais, s'en explique la rédaction, « pour des raisons de commodité technique, le Club rééditera d'abord un épisode des remarquables épisodes de "Luc Bradefer dans le Temps" (paru dans *Donald* en 1945) ». C'est que la réunion de l'épisode de la pièce de monnaie, paru en France dans *Robinson* du 3 octobre 1937 au 8 novembre 1938 (n° 75 à 132), s'avère particulièrement ardu pour les membres du CELEG, et pendant trois mois, le clichage de l'épisode est bloqué par l'absence de quatre numéros de *Robinson*⁶²⁶. Désiré depuis les premières réunions aboutissant à la fondation du Club, l'épisode est finalement prévu en mars 1964, comme le résume, non sans lassitude, Francis Lacassin :

Nous avons enfin pu liquider un souci qui avait pris avec le temps un caractère obsessionnel : le clichage du « Voyage de Luc Bradefer dans une pièce de monnaie » ; nous le promettons depuis deux ans. Dispersé en plusieurs centaines de bandes de quatre images, cet épisode a nécessité la réunion de plusieurs collections de Robinson, l'établissement de 290 négatifs photographiques, 95 contretypes et l'étude d'un nouveau procédé d'impression. Si le sort ne s'acharne pas contre nous, l'œuvre maîtresse du CBD, ou du moins celle qui aura exigé le plus de soin, paraîtra en mars. Et ce sera pour la plupart d'entre nous la fin d'un cauchemar qui n'aura eu de pire que la sortie du numéro 8 du *Giff-Wiff*⁶²⁷.

Las ! Après un nouveau retard d'origine indéterminée, la scission au sein du CBD achève de reporter encore une fois la sortie du fascicule de 96 pages à novembre 1964, après le départ des « putschistes » ; il est alors imprimé à 326 exemplaires (trois cents numérotés de 1 à 300, et 26 numérotés de A à Z, réservés à l'équipe dirigeante). La publication de l'épisode traverse donc la vie de l'association, dont elle épouse les contours. Est-ce parce qu'il incarne tant l'histoire brève du Club – ou, plus simplement, parce qu'il est fondateur d'une mémoire de la bande dessinée pour cette première génération de bédéphiles ? Toujours est-il que la SOCERLID entreprend de republier à l'égide de la SERG l'épisode en 1975, dans un album lui aussi broché, imprimé dans un noir et blanc

⁶²⁵ sn, « Brick Bradford », planche de la semaine de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême, www.citebd.org/spip.php?article=3894 (consulté le 27 avril 2013).

⁶²⁶ Pierre Couperie, « Pas le moment d'abandonner ! », *op. cit.*, p. 51.

⁶²⁷ Francis Lacassin, « Servitude et grandeur du CBD », *Giff-Wiff* n°9, mars 1964, p. 1.

somptueux et recouvert d'une élégante jaquette⁶²⁸ ; le volume de la SERG est d'ailleurs réédité par Slatkine, en 1981⁶²⁹.

Face à ces difficultés d'approvisionnement, les membres de l'association dressent rapidement le constat qu'il serait sans doute plus simple de commander des reproductions aux bibliothèques qui en ont conservé des exemplaires. Ainsi, le CELEG entreprend de rééditer « La Famille Illico » et « Little Nemo » en commandant à la BN des microfilms⁶³⁰. Les bonnes relations nouées dans le cadre du CELEG avec la BN aboutissent d'ailleurs à l'arrivée de Jean Adhémar dans le comité de parrainage du CELEG, aux côtés de Federico Fellini, René Goscinny, Paul Winkler, Edgar Morin ou encore Raymond Queneau. Le recours aux Etats-Unis s'avère certes plus coûteux, mais moins hasardeux, pour plusieurs raisons. D'une part, une partie du travail de réédition consiste à sortir des récits dont la publication avait été interrompue par la guerre – comme par exemple l'épisode « Guy l'Éclair en Frigie », jamais paru dans *Robinson*, réédité sous forme de diapositives par le CBD en 1963 et rapidement épuisé⁶³¹. Mais également parce que la publication française a pu, dans certains cas, mener à des adaptations plus ou moins fâcheuses, et Pierre Couperie notamment va s'employer à expliquer les problèmes de remontage des planches auxquels sont confrontés les éditeurs amateurs. Dès les origines du Club, le problème agite les adhérents, après que, le premier, Alain Resnais révèle « les bandes publiées en France, même par les meilleurs journaux de l'Âge d'or, ne donnaient qu'une idée approximative de leur version originale parue aux USA. Elles avaient été mutilées, rallongées, coupées, remontées pour les besoins de la mise en page⁶³² ». Plus problématique, le recours au clichage des journaux français (ou l'utilisation de leurs zincs, prêtés par Opera Mundi lorsqu'ils sont encore disponibles) perpétue des versions largement amendées de l'œuvre telle qu'elle a pu paraître aux Etats-Unis.

Ce décalage entre versions française et américaine va, étrangement, se remarquer non pas directement des Etats-Unis vers la France, mais transiter par l'Italie. La première réédition à laquelle se livre le club est, on l'a vu, l'épisode de Luc Bradefér / Brick

⁶²⁸ William Ritt, Clarence Gray, *Brick Bradford*, « Luc Bradefér », Paris, SERG, 1975.

⁶²⁹ William Ritt, Clarence Gray, *Brick Bradford*, « Luc Bradefér ». *Le Voyage dans la pièce de monnaie*. Genève, Slatkine, « Slatkine BD », 1981.

⁶³⁰ Ces projets n'aboutissent pas. Lorsque la SOCERLID entreprend de publier *Little Nemo*, la provenance des clichés reste à ce jour incertaine, mais l'opération est réalisée conjointement avec l'éditeur milanais Aldo Garzanti.

⁶³¹ La souscription est annoncée dans les pages de la revue, en particulier dans le n°5-6, avril-mai 1963 ; en mars 1964, les 24 diapositives couleurs sont épuisées.

⁶³² Francis Lacassin, « Comment le Club des bandes dessinées est devenu le CELEG », *Giff-Wiff* n°20, mai 1966, p. 34.

Bradford, « Voyage dans le temps », réédition pour laquelle le Club se base sur le matériel publié dans les pages de *Hardi présente Donald* après-guerre. Au moment même où le Club réédite l'épisode, les éditions Fratelli Spada réalisent toute une série de fascicules de *Bat Star*, déclinaison transalpine de *Brick Bradford*⁶³³. Or la comparaison entre les deux versions montre que « les planches reproduites par le CBD sont parfois très modifiées par rapport à l'édition italienne qui, elle, doit être conforme à l'original américain », constate avec dépit Pierre Strinati⁶³⁴. Les armes sont ainsi très souvent gommées des planches, le short de sa compagne est remplacé par une jupe bien plus longue, pendant que sa poitrine est gouachée. Dans l'atmosphère électrique de l'immédiat après-guerre, de telles retouches étaient monnaie courante comme l'a bien montré Thierry Crépin. Les éditeurs, soucieux de faire profil bas, s'efforcent en effet d'adapter les clichés qu'ils reçoivent des Etats-Unis au lectorat enfantin qui est leur cible en France. Et dans le contexte très confus pour la presse enfantine de l'après-guerre, où le papier manque et où la commission consultative de la presse enfantine contrôle de près les attributions de papier, Paul Winkler ne peut qu'être attentif au climat très hostile aux publications américaines et aux controverses que cette bande dessinée suscite. Et ce, d'autant plus que Paul Winkler lui-même, déchu de sa nationalité sous Vichy puis réintégré en mars 1945, continue d'être la victime d'un « climat hostile et de suspicions diverses⁶³⁵ ».

Très vite, ces bédéphiles vont se sensibiliser à la question de la censure, notamment sur la question des interventions de la Commission de surveillance et de contrôle ; il n'est pas interdit de penser que cette mésaventure d'une réédition patrimoniale qui perpétue des interventions intempestives de gouacheurs français, ait contribué à la prise de conscience des membres du CBD.

La question de l'approvisionnement en matériel reproductible de qualité constitue une préoccupation centrale des dirigeants du CELEG, à tel point que le compte-rendu du voyage new-yorkais d'Alain Resnais est presque entièrement consacré à ce point, expliquant qu'il s'est employé à convaincre les responsables du KFS de fournir de meilleurs clichés, les enjoignant à envoyer du matériel, ou encore visitant Lee Falk, créateur du *Fantôme* et de *Mandrake*, pour déplorer que les épreuves qu'il conserve dans sa cave sont « incomplètes et en mauvais état ». La création contemporaine n'est de toute

⁶³³ Bat Star 3, Fuga nel tempo (20 janvier 1963) ; Bat Star 5, Il terzo millennio ((3 février 1963) ; Bat Star 9, La città del fuoco (3 mars 1963).

⁶³⁴ Pierre Strinati, « Une mésaventure de Brick Bradford. Remarques à propos de *Brick Bradford. Un épisode du voyage dans le temps* », *Giff-Wiff* n°10, juin 1964, p. 21.

⁶³⁵ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 139.

évidence pas dans les préoccupations d'Alain Resnais, pas plus que les préoccupations historiques ou esthétiques – ce n'est en tout cas pas ce qu'il met en avant : il faut d'abord, selon lui, sauver les « classiques de l'âge d'or » de l'oubli.

L'arrivée de Maurice Horn au sein de l'équipe du CBD permet d'accélérer les préparatifs de rééditions : correspondant du CBD aux Etats-Unis, il s'emploie à traquer les exemplaires d'albums republiant les récits recherchés dans les collections de la Bibliothèque du Congrès, dénichant ainsi des albums de « Buck Rogers », ou de « Popeye ». Mais la scission du CELEG et de la SOCERLID met fin à cette dynamique, quand bien même les rééditions se poursuivent. Le programme de rééditions reste modeste, avec trois titres en 1963, un pic avec quatre publications en 1964 suivis d'une décrue dans la phase de déclin du CELEG : trois titres parus en 1965 (Maurice Horn et Pierre Couperie ont sans doute pu contribuer à la mise en route de ces rééditions avant leurs départs), puis deux en 1966 et trois en 1967. Les ambitions éditoriales initiales se retrouvent donc confrontées à la concurrence de la SOCERLID, de sa revue *Phénix*, à la multiplication des librairies, aux nouveaux venus qui, en Belgique et en France, s'engouffrent dans ce créneau... Au total, quinze titres donc, voire quatorze, dans la mesure où la dernière réédition de 1967, publiée en supplément au *Giff-Wiff* n°23, *Mandrake roi de la magie*, est en fait une réédition d'un album déjà réédité par le CBD en 1964, auquel sont rajoutés une page de garde, 2 pages relatives à la filmographie de Mandrake et la planche du 30 août 1936, absente de la première édition. Il faut ajouter à ces quatorze ou quinze rééditions deux épisodes de « Guy l'Éclair » reproduits en diapositives couleurs (un épisode de 24 diapositives en 1962, et un deuxième, de 23 diapositives, en 1963).

Aux séries d'aventures ou de science-fiction / fantastique (Luc Bradefer, Flash Gordon, Mandrake, Tarzan, Raoul et Gaston, Le Fantôme et X-9) s'ajoutent également trois rééditions de séries comiques : Popeye (trois rééditions en 1963, 1964 et 1966), Mickey et Félix le Chat. Parallèlement, le Club s'emploie à démarcher les éditeurs traditionnels pour leur proposer l'expertise de ses membres afin de préparer de concert la réédition de certaines des séries au plus fort potentiel commercial. Ainsi Francis Lacassin résume-t-il ses démarches en mars 1964, avant la scission :

En application des décisions de l'AG du 7 juillet, nous avons entrepris la tournée des éditeurs et les démarches, coups de téléphone, rendez-vous remis et manqués, réunions, projets et contre-projets qu'elle comporte. Avec un peu de chance, la fin de l'année 1964 verra un professionnel de l'édition réaliser une édition de luxe rassemblant toutes les planches de Flash Gordon dues à Alex Raymond (près de cinq cents). Un second éditeur songe à en faire autant avec le Fantôme de Ray Moore. Pour l'instant, aucun contrat n'est

signé, mais ces projets, s'ils aboutissent, seront patronnés par le CBD dont les membres bénéficieront de prix et conditions de faveur. Patience et espoir⁶³⁶ !

Le projet capote cependant, et c'est sous l'égide des concurrents de la SOCERLID que le *Flash Gordon* si attendu sort en 1968, un ouvrage édité par la SERG et préparé par les membres de la SOCERLID. Face à ces frustrations et ces attermolements, nombreux sont les adhérents tels que Pierre Vankeer à appeler le Club à mener sa politique éditoriale de manière autonome : « si le Club avait un grand nombre d'adhérents, il serait un véritable éditeur lui-même », relève-t-il en juin 1964⁶³⁷ ; dès la création du Club, en fait, ses dirigeants se prenaient à rêver d'un Club rassemblant 4 à 5 000 adhérents :

Si nous pouvons arriver à rassembler 4 ou 5 000 adhérents, des rééditions en albums imprimés seront réalisables, sous le contrôle du Club [...]. À ce niveau, le Club coopérerait étroitement avec plusieurs éditeurs auxquels il fournirait les bandes de son choix, avec les préfaces et annotations de ses spécialistes et ne poursuivrait lui-même que la reproduction des bandes d'une diffusion limitée⁶³⁸.

Deux années plus tard, malgré une croissance impressionnante des effectifs du Club, on est encore loin du compte, avec très exactement 400 adhérents à jour de cotisation le 1^{er} septembre 1964... On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse que la rupture se cristallise également sur la question des effectifs d'adhérents et la stratégie à adopter pour faire monter les effectifs. De fait, la stratégie médiatique adoptée par Moliterni et la SOCERLID, et en particulier le recours à l'exposition, permettront rapidement d'accroître l'audience publique de l'association – même si, en l'état, il ne nous est pas possible de déterminer si cette exposition accrue s'est traduite en termes d'effectifs.

3. Reproduire le patrimoine : vers l'album

Outre le problème de la sélection, la question de la reproduction est la deuxième préoccupation majeure qui agite les adhérents et responsables du CBD en matière de réédition. Une part importante des articles et des courriers de lecteurs est ainsi consacrée aux considérations techniques.

Tout d'abord, quelle que soit la technique de reproduction retenue, les rééditions sont soumises au problème récurrent des souscripteurs. Dans une association en rapide croissance, la volonté louable des dirigeants de satisfaire chacun les pousse à attendre fébrilement que chacun ait renvoyé son bulletin de souscription. Complexe à gérer dans une association aux effectifs stables, un tel procédé devient très vite ingérable dans un club

⁶³⁶ Francis Lacassin, « Servitude et grandeur du CBD », *Giff-Wiff* n°9, mars 1964, p. 1.

⁶³⁷ Sn, « Notre assemblée générale », *Giff-Wiff* n°10, juin 1964, p. 31.

⁶³⁸ Pierre Couperie, « Quand les contes de fées deviennent réalité », *Giff-Wiff* n°1, juillet 1962, p. 2.

aux effectifs sans cesse changeants. Cette dissociation entre adhésion et souscription permet à l'association de grandir plus vite, plutôt que de rebuter d'éventuels adhérents par une somme globale qui pourrait être jugée prohibitive. Elle impose cependant une logistique particulièrement complexe. Procédant par tâtonnements, les dirigeants s'interrogent en permanence sur ces adhérents prompts à réclamer (lors des assemblées générales notamment) des rééditions sans cesse plus nombreuses, mais bien plus lents à renvoyer leurs souscriptions... L'idéal des dirigeants semble être celui de la « Bibliothèque », une collection unique rassemblant tous les classiques de la bande dessinée – c'est-à-dire, donc, cette étroite frange de la production américaine qu'ils identifient comme tels. Mais les adhérents semblent réticents à ce fonctionnement et, de fait, les indications de tirages dont on dispose témoignent de succès divers pour ces souscriptions : 326 exemplaires pour *Popeye et les Harpies* (1964), 425 pour la première réédition de *Mandrake roi de la magie* (1964), 276 seulement pour *Raoul et Gaston au royaume du passé* (1964) ou encore 201 exemplaires pour *Le Fantôme contre le Baron pirate*. Le projet d'une bibliothèque que chacun des adhérents s'empresserait d'acquérir se heurte donc à une force d'inertie : le retard avec lequel ceux-ci souscrivent les ouvrages. Se dessine alors, en creux, le portrait-robot du bon bédéphile tel que le voient les dirigeants du club : un lecteur sérieux qui, plutôt que de papillonner et se contenter d'un ou deux titres, soutiendrait l'effort collectif de réhabilitation du patrimoine de la bande dessinée. Pierre Couperie s'étonne même de l'existence de ces adhérents capables de se contenter de leur exemplaire du *Giff-Wiff*. Celui-ci, qui n'avait vocation qu'à constituer un bulletin de liaison entre adhérents, le lieu où s'échanger informations et bibliographies avant rééditions, est finalement devenu le lieu central dans l'élaboration d'une sociabilité et d'une culture bédéphiliques.

Dans la dernière étude dont nous disposons concernant les adhérents du CELEG, on constate une répartition assez inégale des comportements. Ainsi, si 62 % des adhérents se déclarent disposés à payer 100 F par an (133 € de 2014) et davantage dans les rééditions, ce résultat est loin de satisfaire les dirigeants – non seulement parce que 38 % des adhérents ne sont pas prêts à payer plus de 100 F par an, mais surtout parce qu'« il s'agi[t] là de sommes bien modestes et qu'une mise, encore très modérée, de 20 F par mois, permettrait des rééditions bien plus fréquentes⁶³⁹ ». Au-delà de prétentions à représenter l'ensemble du corps social, le CBD / CELEG se retrouve rapidement pris, par la

⁶³⁹ Pierre Couperie, « Composition et comportement du club », *Giff-Wiff* n°11, septembre 1964, p. 53.

dynamique des rééditions, dans une posture économiquement élitiste⁶⁴⁰. Une minorité importante du Club participe très activement à ses activités, un groupe de 140 à 160 membres qui souscrivent rapidement, et se procurent, pour certains, les rééditions étrangères, y compris lorsqu'ils ne comprennent pas la langue des ouvrages en question. Mais cette « Vieille Garde » est de plus en plus concurrencée, courant 1964, par une petite minorité de nostalgiques purs, indifférents à toute forme de création contemporaine, de produit étranger, et surtout par un ventre mou de 170 à 190 membres, dont « le comportement typique est d'être très satisfaits du bulletin, très satisfaits d'être tenus au courant, mais sans aller au-delà ». Or cette catégorie augmente plus vite que la Vieille Garde, et le nombre des souscriptions croît moins vite que l'effectif du Club, ce qui pose problème quant au dynamisme de l'entreprise entamée par le CBD / CELEG.

Cette versatilité de la clientèle des rééditions bédéphiliques complique la tâche des apprentis-éditeurs, dans la mesure où le coût des ouvrages change considérablement : dans ces micro-éditions, non seulement la répartition des frais fixes entre quelques dizaines d'adhérents de plus ou de moins change considérablement la donne, mais les frais variables y sont également particulièrement sensibles. Face à un nombre d'adhérents réduit, les prix demeurent élevés, et le recours à la couleur, impensable. Pour retrouver la magie des couleurs de ces illustrés d'autrefois, et avant même la fondation du club, les premiers bédéphiles décident très vite de recourir à la diapositive, réinventant, à leur manière, la bande dessinée sur écran⁶⁴¹. Il s'agit là bien sûr d'une pratique à la lisière de notre corpus, mais que l'on ne peut tout à fait écarter, tant elle fonde la bédéphilie naissante dans ses pratiques de collection et de démonstration. Les propagandistes de la SOCERLID en particulier se feront d'ardents utilisateurs des diapositives dans leurs conférences publiques ou leurs cours. Claude Moliterni, en particulier, recourt abondamment aux diapositives dans ses conférences, une pratique qui reste d'actualité au moins jusqu'au milieu des années 1970. Les premiers programmes des festivals de Bordighera / Lucca et d'Angoulême réservent ainsi une place importante aux projections de diapositives. Ces projections ne sont d'ailleurs pas cantonnées aux usages patrimoniaux qu'en a souvent Moliterni, mais sont aussi utilisées par les dessinateurs les plus « underground » tels que Vaughn Bodé, figure de la scène alternative californienne qui fait sensation à Angoulême 2 par son

⁶⁴⁰ On peut relever que cet élitisme économique se trouve redoublé d'un élitisme symbolique ; tout en déplorant, aux débuts, la sous-représentation des ouvriers dans les effectifs du Club, celui-ci met en avant, dans sa démarche de légitimation, universitaires, journalistes, cinéastes, ingénieurs et chefs d'entreprise.

⁶⁴¹ L'idée initiale de recourir à la diapositive revient semble-t-il à Jean-Claude Forest, si l'on en croit Guy-Claude Bonnemaïson, « Nos problèmes de reproduction », *Giff-Wiff* n°3-4, déc. 1962, p. 25

« cartoon concert » avant de mourir quelques mois plus tard⁶⁴². Parallèlement, Pierre Couperie recourt très abondamment aux diapositives, et ses archives, déposées à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, contiennent plusieurs dizaines de cartons de diapositives⁶⁴³, dont l'inventaire va vraisemblablement s'avérer ardu.

Mais la diapositive de bande dessinée s'inscrit dans une histoire longue qui recoupe très vraisemblablement l'histoire méconnue du film fixe. Des années 1920 aux années 1950 au moins, les films fixes offrent un produit dérivé encore extrêmement mal connu à la bande dessinée⁶⁴⁴. Une maison telle que la Bonne Presse, notamment, fait un usage intensif de ce support qui permet de substituer à la lecture individuelle, toujours suspecte aux yeux des éducateurs catholiques (en particulier en matière de fiction) une pratique collective, où la parole du maître, de l'éducateur joue un rôle prépondérant et permet de tenir à distance la contemplation fascinée des images et de réguler les lectures.

Pratique tombée aujourd'hui en désuétude, la projection de bande dessinée sous la forme de diapositives s'inscrit donc dans un dispositif technique moins étrange qu'il n'y paraît, inséré dans une histoire longue de lecture collective et spectaculaire, ajoutant aux images lues bruitages et doublages – sorte de prolongement sophistiqué techniquement des lectures collectives qui peuvent se pratiquer au sein des fratries ou des groupes d'ami-e-s. La diapositive est au début des années 1960 réinvestie de cette visée patrimoniale, car elle permet d'offrir aux adhérents des reproductions en couleurs, à des prix rigoureusement impossibles à atteindre par l'imprimé : aux coûts élevés de clichage s'ajoute un recours à la quadrichromie prohibitif pour des tirages aussi limités. Solution d'économie, la diapositive est adoptée pour au moins deux épisodes de Guy l'Éclair⁶⁴⁵ et un de Jungle Jim⁶⁴⁶. Ces

⁶⁴² On en trouve un témoignage ému dans l'ouvrage de Florence Cestac, *La Véritable histoire de Futuropolis*, Paris, Dargaud, 2007, p. 38. Vaughn Bodé présente en décembre son « cartoon concert » à Paris à l'invitation de la SFBF, émanation de la SOCERLID, avant de faire sensation à Angoulême, tant par la projection des cases très agrandies qu'il commente et bruite en direct, que par son personnage de hippie transsexuel exubérant qui détonne dans la paisible bourgade charentaise.

⁶⁴³ Catherine Ferreyrole, « Une heureuse exploration : les archives de Pierre Couperie », *art. cit.*

⁶⁴⁴ Voir notamment Isabelle Saint-Martin, « “Catéchisme en images”, une pédagogie par le sensible ? », *Archives de sciences sociales des religions*, 2009, n° 111, p. 57-78 ainsi que Isabelle Saint-Martin et Ségolène Le Men, *Voir, savoir, croire : catéchismes et pédagogie par l'image au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

⁶⁴⁵ Il s'agit de deux séries de « Guy l'Éclair en Frigie », dont les souscriptions sont lancées en octobre 1962 et avril 1963, comprenant respectivement 24 et 23 diapositives ; ces épisodes sont rapidement épuisés.

⁶⁴⁶ Il s'agit apparemment d'une anthologie des « meilleurs épisodes » de la série. Il n'est pas à exclure que d'autres épisodes aient été réédités sous forme de diapositives ; le repérage et la conservation de ces diapositives posent un véritable problème, dans la mesure où il s'agit là d'objets qui ne semblent intéresser aucun collectionneur. Alors que les fascicules réalisés par le CELEG, parfois d'une qualité technique très médiocre, font l'objet de cotes parfois surprenantes dans les argus et sur les sites de ventes, les diapositives, aux tirages plus réduits, semblent tombées dans un angle mort de la collection. Une désaffection qui, certes, peut s'expliquer par des facteurs techniques (l'obsolescence de ce procédé) mais qui renforce notre hypothèse d'une bédéphilie qui est avant tout une bibliophilie : ce n'est pas la trace qui compte et prend de la valeur, ni le récit, mais le support – l'édition originale, le tirage de tête, le papier japonais. De ce point de vue, la

réalisations sont bien en-deçà des ambitions affichées lors du lancement du programme, dans les premiers numéros de *Giff-Wiff*. Ce sont en effet 400 planches qui sont annoncées dans le n°1, à raison d'une vingtaine par livraison, chaque diapositive reproduisant une planche en anglais, les diapositives étant accompagnées d'un fascicule contenant la traduction des planches projetées. Au maximum de ce dont nous pouvons être certains, le CBD a donc réalisé environ 75 planches – très loin du programme affiché. Il faut dire que cette solution soulève bien des réticences auprès des adhérents, qui proposent diverses solutions et débattent entre eux des techniques à adopter pour une meilleure projection : projeter sur un écran en plastique, une feuille de bristol, une toile perlée... Autant de solutions longuement débattues dans les pages de la revue.

La solution de la diapositive en couleurs soulève de nombreuses difficultés, non seulement sur le plan de la réalisation des clichés, qui exigent une netteté absolue, mais aussi sur le plan de la manipulation, des pratiques de lecture. Tout en défendant la solution retenue, un adhérent de la première heure concède ainsi que « si la présentation de ces planches, sous forme de diapositives à projeter sur écran, en complique un peu la manipulation, par contre leur transparence, leur luminosité et la possibilité d'agrandissement (4 à 5 fois l'original et même beaucoup plus...) permettent d'en améliorer encore la qualité⁶⁴⁷ ». Pourtant réclamée par 3/5^e des adhérents lors du référendum de *Fiction*, le programme tourne très vite court. Faut-il y voir un effet de la changement de composition du Club, les adhésions toujours croissantes amenant un public portant un autre regard sur les diapositives ? Ou faut-il lire ce programme très modeste comme un effet des déceptions techniques apportées par les diapositives ? La seconde hypothèse nous semble la plus convaincante, tant l'expérience tourne court très vite. Car malgré la joie pour certains adhérents de redécouvrir en couleurs des épisodes oubliés (ou inconnus, comme cet épisode inédit de « Guy l'Éclair »), l'expérience s'avère décevante, inapte par la distanciation créée par le dispositif technique à faire ressurgir la nostalgie attachée au papier, au format, à l'odeur de l'encre ; au plaisir de se perdre dans la contemplation d'une double page, au frisson particulier de la tourne de page. Edouard François témoigne de cette déception : « l'écran ou le verre dépoli n'offriront jamais la joie de tourner les pages et

diapositive s'inscrit comme le premier jalon dans la dématérialisation de la bande dessinée qui fait tant débat aujourd'hui parmi les conservateurs et les collectionneurs, et dont un aspect est certes constitué par les problèmes de conservation soulevés spécifiquement, mais qui relève aussi d'un questionnement relatif à la perte de valeur par indignité du support.

⁶⁴⁷ J.F. Thevenon, « Les prochaines réalisations du Club », *Giff-Wiff* n°1, juillet 1962, p. 4.

surtout d'avoir "le nez" sur le papier, sans parler de la corvée du réglage et du passage des vues⁶⁴⁸ ».

En novembre 1963, lorsque la section belge, en plein essor sous l'action de Pierre Vankeer, se réunit à Bruxelles, elle rejette la solution des diapositives en couleurs pour appeler de ses vœux des rééditions utilisant le procédé de l'Electro-rex, un procédé dérivé du stencil, utilisé pour la réédition de *Popeye : les sources de jus d'épinard* (1963). Ce type d'impression par ronéo, privilégié en raison de son bas coût, est rapidement concurrencé par l'offset, dont les prix de revient en noir et blanc s'avèrent vite d'un prix légèrement supérieur à la ronéo, tout en offrant une qualité incomparable – et notamment une finesse de trait remarquable comparé à la ronéo, qui n'autorise qu'un trait relativement gras, et interdit les dégradés.

Le poids des articles et débats suscités par la technique dans les pages de la revue et les débats de l'association témoignent certes de l'apprentissage de la réédition par des amateurs dont bien peu connaissent de l'intérieur le monde du livre ; il témoigne également de l'importance du support dans la réappropriation mémorielle qui motive ces rééditions patrimoniales. Les motivations de ces collectionneurs pour la réédition sont complexes à restituer. Si les dirigeants du Club élaborent un modèle de lecture, celui-ci n'est qu'en partie suivi, comme en témoigne la plainte répétée de ses dirigeants à l'égard des adhérents qui, étonnamment, ne souscrivent pas au projet d'une bibliothèque de classiques mais attendent, pour la plupart, tel récit particulier, tel héros ou tel genre (l'aventure, mais jamais l'humour, Mickey mais pas Félix...). Si le collectionneur idéal tel qu'il est construit par le bulletin du Club est un homme aux revenus confortables, érudit à la curiosité encyclopédique, le ressort nostalgique semble prendre le dessus dans les souscriptions sélectives qui fragilisent le fonctionnement du Club et ralentissent le rythme anticipé. Les adhérents se répartissent donc entre les deux pôles antithétiques que sont la figure du savant accumulant un savoir sur le « neuvième art » et le collectionneur nostalgique qui cherche avant tout à retrouver des sensations de son enfance. L'essentiel des adhérents tire sans doute ses motivations dans un mixte de ces deux pôles, mais la dimension nostalgique est sans doute celle qui donne le plus d'importance au support, à la page imprimée. La principale limite dans cette optique est évidemment la couleur, inabordable pour des ouvrages imprimés à cette échelle. Deux solutions s'offrent cependant aux lecteurs nostalgiques.

⁶⁴⁸ Edouard François, « Une solution au problème des rééditions en couleurs », *Giff-Wiff* n°10, juin 1964, p. 18.

La première d'entre elles consiste à acheter les ouvrages commercialisés par des éditeurs traditionnels, et réalisés en collaboration avec le Club. Le Club espère mener de nombreux projets, notamment avec Robert Delpire, et le numéro 12 de la revue annonce ainsi, en décembre 1964, la réalisation prochaine de plusieurs volumes consacrés à Dick Tracy, Terry et les Pirates, Guy l'Éclair ou encore Mandrake. De fait, la seule réalisation qui pourrait s'approcher (de très loin) de ce projet est la publication en 1968 d'un Tarzan dans la collection « Actibom ». Mais très loin de la bande dessinée, la collection « Actibom » peut être très rapprochée de grands livres de coloriage, dont elle dépasse les fonctions d'imitation servile par un concept neuf mettant en avant la liberté créatrice de l'enfant, comme l'exprime ce texte, publié en page intérieure du volume consacré à Robinson Crusoë :

Ce qu'il faut pour s'amuser avec un actibom ? Des yeux et des mains, et puis une boîte de crayons de couleur ou une paire de ciseaux, une boîte d'aquarelle ou des stylos à pointe de feutre, mais surtout le désir de mettre des couleurs à ton idée (si tu rates une fois, qu'importe, car l'échec n'est qu'un pas vers la réussite). Nous avons mis des couleurs sur la première image pour te montrer comment t'y prendre. Tu peux nous imiter, tu peux suivre les conseils que nous donnons en petites lettres, tu peux aussi faire tout le contraire, et ce sera très bien pourvu que tu peignes comme tu sens et comme tu aimes⁶⁴⁹.

Le seul ouvrage publié par Delpire en matière de bande dessinée, au moment où le CELEG vient de disparaître, se situe aux antipodes d'une réédition patrimoniale, puisque l'œuvre originale est profondément transformée, réécrite et, surtout, l'enfant à qui s'adresse l'ouvrage est invité à s'approprier celui-ci, à le maltraiter par toute une série d'outils très éloignés de la déférence que l'on attend des collectionneurs. Il s'agit cependant d'un ouvrage intéressant dans notre optique car, bien qu'éloigné de l'univers strict de l'album de bande dessinée, il s'inscrit sans doute sur ses marges. Il s'agit en effet d'un album de très grandes dimensions (30 x 45 cm), de 32 pages. Sur chaque double-page, un texte de Bernard Noël accompagne un dessin issu du *Tarzan* de Burne Hogarth, agrandissant démesurément les vignettes les plus spectaculaires (cf ci-dessous) que l'enfant est invité à colorier. À la continuité séquentielle est donc substituée la logique du spectaculaire qui, malgré les apparences, n'est pas si éloignée des pratiques d'une frange de la bédéphilie : de fait, l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative », en 1967, procède de la sorte et met l'accent sur la figure de Burne Hogarth, figure éminente de la mythologie de Francis Lacassin⁶⁵⁰ disputé par la SOCERLID, qui obtient d'ailleurs du

⁶⁴⁹ Texte cité par Cécile Boulaire, « Robert Delpire, éditeur d'albums », *Strenæ* n° 1, 2010, <http://strenae.revues.org/68> (consulté le 06 mai 2011).

⁶⁵⁰ Francis Lacassin signe en 1963 un essai important, « Tarzan : mythe triomphant, mythe humilié », publié dans le n° spécial 29/30 de *Bizarre* (Pauvert, 1963).

maître qu'il signe la préface du catalogue. Hogarth est donc en 1968 pleinement et unanimement canonisé dans cette histoire de la bande dessinée en cours d'écriture⁶⁵¹, et l'appropriation d'Hogarth dans un album de coloriage particulièrement innovant renseigne doublement sur la circulation de ce canon de la bande dessinée, et sur l'horizon esthétique large de Robert Delpire.

De fait, les collaborations éditoriales se limitent donc aux éditions Azur, qui réalisent un *Tarzan*, un *Bicot* et un *Pieds-Nickelés*. Dirigées par Claude Offenstadt, les éditions Azur publient peu de bande dessinée, mais semblent venir à la réédition à la fois par Forest et par *Bicot*, puisque la maison publie à partir de 1959 la reprise de la série de Martin Branner par Maric, d'abord sur un dessin de Serna⁶⁵², puis pour deux volumes sur un dessin de Jean-Claude Forest⁶⁵³, directeur artistique du CBD. En 1960, la maison publie également de nouvelles aventures de *Félix le Chat* dessinées par le studio Joe Oriolo⁶⁵⁴. Azur publie donc les déclinaisons contemporaines de séries patrimoniales louées par les bédéphiles du CELEG. L'éditeur tente une brève incursion sur le terrain de la réédition patrimoniale avec une réédition de trois albums Hachette de *Bicot* en 1965⁶⁵⁵, un album de *Tarzan* en 1967 et, surtout, trois volumes reprenant les aventures des *Pieds-Nickelés*, réédition plus inattendue si l'on considère l'horizon d'attente de ces bédéphiles, mais les personnages de Forton sont sans doute la création la plus célèbre du fonds de la dynastie Offenstadt. Ces ouvrages constituent sans doute les rééditions les plus étonnantes, tant la canonisation des *Pieds-Nickelés* s'opère sur des critères formels éloignés des fascicules de la SPE : il s'agit en effet d'ouvrages de format important (25x32 cm), reliés, avec « coutures au fil de lin, dos carré avec tranchefiles », comme le présente le bulletin de souscription. Le premier volume contient une biographie des *Pieds-Nickelés* due à la plume de Francis Lacassin, un dictionnaire d'argot, et une notice sur les *Pieds-Nickelés* au cinéma, le tout introduit par un avant-propos d'Alphonse Boudard, ancien cambrioleur reconverti dans la littérature et prix Sainte-Beuve 1963 ! Qui plus est, chacun des trois volumes de la série fait l'objet d'un

⁶⁵¹ En 1969, on relève un autre témoignage de cette canonisation avec l'appropriation du style hogarthien par Gotlib qui parodie Tarzan dans « Le Petit lever du roi de la jungle », l'un des récits composant la *Rubrique-à-brac*. Le pastiche de Gotlib définit, en creux, le style hogarthien comme classique.

⁶⁵² Maric, Serna, *Bicot et le club des Ran-Tan-Plan*, Paris, Azur, 1959.

⁶⁵³ Maric, Forest, *Bicot et Dorothée au cirque et Bicot et Dorothée aux jeux olympiques*, Paris, Azur, 1959 / 1961.

⁶⁵⁴ Le dessinateur américain Joe Oriolo, connu pour avoir créé le personnage de Casper le fantôme, s'associe en 1958 au neveu de Pat Sullivan pour lancer deux ans plus tard la série de dessins animés « Felix the Cat » dont les albums Azur sont une déclinaison.

⁶⁵⁵ L'album Azur reprend sous une couverture toilée le contenu des albums Hachette, reproduisant la bichromie originale, et reprenant même les couvertures en quadrichromie à l'esthétique si particulière. Un appareil critique complète l'ouvrage, préfacé par Claude Santelli et postfacé par Francis Lacassin ; l'ouvrage propose en guise de pages de gardes des reproductions de catalogues de jouets des Galeries Lafayette des années 1920, introduisant d'emblée le lecteur dans un mouvement d'introspection nostalgique.

tirage de tête de 300 exemplaires et 50 exemplaires hors-commerce, avec lithographie originale du peintre expressionniste Eugène Paul.

Mais il s'agit là des seules collaborations auxquelles on peut rattacher directement le CBD ; l'amateur de rééditions en couleurs n'a donc pas grand-chose à se mettre sous la main – surtout si l'on considère que le *Bicot* est une bichromie assez pauvre. D'où la tentation qu'ont certains des collectionneurs de recourir à des solutions moins orthodoxes. Edouard François adresse ainsi à *Giff-Wiff* un long courrier, publié dans les pages de la revue dans son n°10, dans lequel il déplore l'inconfort de la diapositive. Pour autant, il ne saurait se résoudre à ne lire que des rééditions en noir et blanc, car cela équivaldrait à se priver des reflets bleutés des hommes de cristal dans « Le Monde à x dimensions », un épisode de Mandrake, ou au gilet rouge d'Illico. Aussi le collectionneur adopte-t-il une solution originale : colorier lui-même ses rééditions. Après avoir fait ses premières armes sur des publications de moindre valeur (en particulier les *Pam et Poum* publiés par Lug entre 1957 et 1959), il s'attaque à *Flash Gordon contre Kang le cruel*, réédité par le Club, en s'inspirant de quelques vieux exemplaires de *Robinson* pour la réalisation des couleurs. Edouard François détaille ensuite longuement la technique utilisée, vantant sa simplicité :

J'utilise une vulgaire boîte d'aquarelle en godets de chez Paillard, elle est peu coûteuse et se trouve partout. Le « jaune d'or » convenablement concentré rend assez fidèlement les cheveux d'Illico, le vêtement de l'Astronome, le toit de la maison Pam et Poum ou le pantalon de Pam ; en mélangeant judicieusement ce même « jaune d'or » à un abondant vermillon, on obtient le gilet d'Illico. Le vert pâle de l'île Bongo résulte d'un mélange à base de « vert franc » et d'un peu de « jaune citron », le tout très largement dilué [...]. Un problème me parut insoluble et me tracassa longtemps, celui du bleu : le pantalon du capitaine, la cravate d'Illico restaient la pierre d'achoppement de mon œuvre. Je l'ai résolu en faisant l'acquisition séparément d'un godet « bleu turquoise » de chez Paillard qui, bien dilué, convient exactement au bleu employé par Knerr [...]. Avec un peu de doigté, de la persévérance, de la patience et... du temps, si l'on n'obtient pas le « pointillisme » de Mickey et de Robinson, on s'en rapproche suffisamment pour retrouver ce monde que nous aimons et que nous avons alors l'impression de redécouvrir après l'avoir recréé de nos mains⁶⁵⁶.

Extrême, cet exemple l'est assurément, et il serait sans doute dangereux de compter généraliser sur la foi de ce seul témoignage. Il offre cependant un récit attestant avec force l'ampleur de l'investissement en temps, en énergie et en interrogations par les collectionneurs ; un investissement qui ne se porte pas seulement sur les éditions d'époque, mais tout autant – voire, à l'évidence, davantage – sur des rééditions. Si le document d'époque (en l'occurrence, le *Robinson*) reste une référence, celui-ci a essentiellement valeur documentaire. Le plaisir de feuilleter en continu les aventures de son héros préféré, plutôt que d'avoir à jongler avec quantité de numéros du même journal, l'emporte donc sur

⁶⁵⁶ Edouard François, « Une solution au problème des rééditions en couleurs », *art. cit.*, p. 18-19.

les « trahisons » du changement de support qu'implique la réédition : une technique d'impression différente ne rendant pas de la même manière traits et trames, un papier d'un grammage et d'une odeur différents... Il est difficile de généraliser à partir de ce seul exemple, car les ressorts de la nostalgie peuvent être nombreux : l'odeur du papier, le format du journal (aux dimensions considérables pendant cette période singulière), etc. – mais ici, la couleur semble jouer un rôle central, guidant une réappropriation spectaculaire de l'œuvre par son lecteur.

4. *Phénix, entre ruptures et continuités*

Les rééditions initiées par *Phénix* et *Alfred* s'inscrivent en partie dans le prolongement de celles du CBD / CELEG. Les rééditions initiées dans les suppléments de *Phénix* restent en effet, pour l'essentiel, dans le cadre défini par le CBD, celui de rééditions de « l'âge d'or ». Sur les treize suppléments réalisés entre 1968 et 1972/1973, une seule s'écarte franchement du modèle du CBD, la réédition de Poncho Libertas d'Étienne Le Rallic⁶⁵⁷. Le spectre des rééditions s'avère cependant sensiblement plus ouvert, dans la mesure où non seulement des auteurs italiens sont publiés, mais aussi des gags en une case, à la lisière de la bande dessinée et du dessin d'humour : Toonerville Folks de Fontaine Fox⁶⁵⁸. Cette série de gags initialement parus dans *Le Journal de Toto* sous le titre « Cancans de Totoville » est intégré au patrimoine de la bande dessinée à la lumière d'une théorie sous-jacente, non explicité, de la continuité séquentielle à laquelle serait arraché chacun de ces gags en une case :

En une seule image, [le] dessin [de Fontaine Fox] donne plus l'illusion de la vie et du mouvement que bien des strips en quatre images. Dans chaque tableau, il semble que, outre la scène représentée, on aperçoit la scène qui se déroulait un instant auparavant et telle qu'elle se déroulera un instant plus tard, on dirait un hologramme qui ne serait pas spatial mais temporel⁶⁵⁹.

Le cas d'Étienne Le Rallic constitue lui aussi une exception. Né à Angers en 1891⁶⁶⁰, ce représentant éminent de l'école française, à la production foisonnante, commence par la caricature et l'illustration de romans frivoles, puis collabore dans l'entre-deux-guerres avec de nombreuses maisons d'édition, en particulier catholiques (Petit Écho de la Mode, Gautier-Languereau) mais aussi Gordinne, Offenstadt... Étienne Le Rallic traverse en fait

⁶⁵⁷ Étienne Le Rallic, *Poncho Libertas*. Supplément à *Phénix* n°9, 2^e trimestre 1969.

⁶⁵⁸ Fontaine Fox, *Toonerville Folks*. Supplément à *Phénix* n° 11, 1^{er} trimestre 1972.

⁶⁵⁹ Edouard François, « Introduction », dans Fontaine Fox, *Toonerville Folks*. Supplément à *Phénix* n°11, 1^{er} trimestre 1972, p. 5.

⁶⁶⁰ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 168-169, et Louis Cance, « dossier Le Rallic », *Hop* n°133, mars 2012.

toute l'histoire de la presse française et belge pour enfants de l'entre-deux-guerres aux années 1950, publiant aussi bien pour *Lisette* que pour *L'Epatant* ou *Le Petit Vingtième*, pour le très traditionnaliste *O Lo Lè* et le nazi *Le Téméraire*, avant de passer au *Coq hardi* du résistant Marijac après-guerre, créant aussi le « Bernard Chamblet » qui s'impose comme une des principales séries relatant la Résistance ; le choix de recourir à Le Rallic pour la couverture du premier numéro de l'édition française du *Journal de Tintin* témoigne de son statut de dessinateur-vedette, tombé en désuétude à la fin des années 1950 quand il interrompt sa carrière, avant de mourir en novembre 1968. La réédition en 1969 en supplément à *Phénix* de son « Poncho Libertas » sur un scénario de Marijac constitue donc un hommage à ce grand nom du dessin équestre qui vient de disparaître, et témoigne de la revalorisation d'une certaine école française dans les pages de *Phénix*, qui se manifeste d'abord et surtout par la canonisation d'Alain Saint-Ogan comme auteur-maillon opérant la jonction entre la « préhistoire » et la bande dessinée « moderne », c'est-à-dire américaine⁶⁶¹. Herry Caouissin, fondateur d'*O Lo Lè*, rapporte ainsi dans l'introduction du volume que les éditions de Montsouris avaient demandé à Le Rallic d'adopter plusieurs pseudonymes, non pas tant pour donner aux lecteurs une impression de diversité, que pour que le personnel de l'éditeur se repère dans la production pléthorique, à flux continu, de l'auteur, et n'intervertisse pas les planches de séries différentes. Cet auteur très prolifique est donc salué par une réédition qui reste exceptionnelle.

Seul français à faire l'objet d'une réédition en supplément de *Phénix*, il se trouve accompagné de deux auteurs italiens, qu'il faut cependant relier à la conception de « l'âge d'or » qui prévaut encore. La toute première réédition de *Phénix* concerne en effet deux épisodes de *Saturne contre la Terre*, de Pedrocchi et Scolari, publiés en 1936 en Italie sous le titre « Saturno contro la Terra », et traduit en français par *Le Journal de Toto* en 1938-1939. Par ses thématiques, la construction spectaculaire de ses planches, *Saturne contre la Terre* témoigne de l'imprégnation thématique et stylistique de la bande dessinée par la bande dessinée américaine, tout comme « Le Rayon U » d'Edgar P. Jacobs (d'ailleurs republié par *Phénix*) manifeste avec force ces jalons qui se nouent de part et d'autre de l'Atlantique⁶⁶².

⁶⁶¹ Sur ce point, nous renvoyons à la très éclairante analyse de Julien Baudry, « Saint-Ogan et les grands enfants », *op. cit.*

⁶⁶² Par souci d'exhaustivité, il convient également de signaler la réédition non datée, très vraisemblablement en 1967 (un an avant *Phénix* donc), de *Saturne contre la Terre* réalisée par le CABD, dont c'est la première réalisation ; 50 exemplaires seulement ont été réalisés de cette réédition devenue introuvable.

En 1969, *Phénix* publie en supplément à son n°10 un « album » sans titre créditant Antonio Canale. Il s'agit sans doute là de la réédition la plus étrange, non pas tant parce que *Phénix* réédite un récit italien, mais parce que ce qui est réédité est généralement considéré comme la partie la moins intéressante de la série. Il s'agit en effet de la reprise de *Virus*, créé par Walter Molino. Né en 1915, celui-ci est recruté très jeunes par les frères del Duca, réalisant pour eux de multiples travaux dès le début des années 1930, avant de passer en 1937 chez Mondadori. Il repasse en 1946 chez les frères del Duca, pour qui il crée les premiers récits de *Grand Hôtel*, que Cino del Duca décline en France sous le titre *Nous Deux*. Alors qu'il travaille pour Mondadori, il crée en 1939 avec son scénariste fétiche Federico Pedrocchi « Virus, il mago della foresta morta », publié dans *L'Audace* et sa suite, « Virus, il Polo V », publié dans *Topolino*. La série est publiée en France dans l'hebdomadaire *Robinson*, dès 1940 sous le nom de « Korgan », puis dans les récits complets *Les Cahiers d'Ulysse*, avant d'être reprise dans *Hardi les gars* en 1945-1946, sous le nom francisé de V. Molineaux. Ce récit fantastique met en scène un aviateur, Gérard Bertier, aux prises avec un savant fou (Virus ou Naggar, selon les traductions) cherchant à contrôler le monde grâce à une armée de momies réactivées et contrôlées par une onde mystérieuse... Récit mythique pour une génération, c'est pourtant sa suite qui est rééditée par *Phénix*, due à la plume d'Antonio Canale.

En-dehors de ces titres, les rééditions proposées par *Phénix* s'inscrivent très clairement dans le prolongement de l'action du CBD, avec « La Patrouille des Aigles », « Tarzan », « Cora » ou encore « Illico ». Mais si l'on remonte aux origines du Club et que l'on reprend les résultats du référendum soumis dans les pages de *Fiction* aux potentiels adhérents pour cerner un éventuel programme de réédition, les deux séries italiennes que *Phénix* entreprend de rééditer à partir de 1968 se classent parmi les dix premiers résultats⁶⁶³. Mêlant là aussi humour et aventure, ce programme de réédition prolonge, pour l'essentiel, le travail d'exhumation d'œuvres du passé entamé au sein du CBD et, de fait, le rédactionnel de *Phénix* se montre bien moins conservateur que les rééditions ; comme le relève Thierry Groensteen, c'est dans les pages de *Phénix* que commence à apparaître une canonisation de l'école dite « de Bruxelles », celle qui, autour d'Hergé, de Jacobs ou de Jacques Martin, témoigne de ce style belgo-français ou franco-belge, selon les points de

⁶⁶³ Ce classement est établi en comptant comme une seule unité les quatre épisodes de Popeye qui obtiennent des résultats similaires, et en regroupant Luc Bradefer et Brick Bradford (sic.). *Virus* est classé, sous le titre « Korgan, le Magicien de la forêt morte », à la septième position, tandis que « Saturne contre la Terre » se classe dixième.

vue, qui résulte de la synthèse entre influences esthétiques américaines et esprit (et morale) européen.

Phénix s'avère plus ouvert dans son amplitude chronologique ; cette ouverture au contemporain constitue d'ailleurs l'une des lignes de fracture qui fait éclater le CBD, mais l'on aurait tort de simplifier l'opposition entre un CBD exclusivement dédié à la nostalgie pour *Robinson* et *Hop-là*, et une SOCERLID acclamant Hugo Pratt. Les pages de *Giff-Wiff* témoignent notamment de cette tension présente dès les premiers instants entre bédéphiles, portée en particulier par Rémo Forlani. Né le 12 février 1927, écrivain, dramaturge et scénariste, il collabore en particulier à la *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, adhérent de la première heure du CBD. Ces deux-là se sont sans doute croisés au sein de « Travail et Culture », l'association fondée à la Libération, proche du Parti communiste, et qui milite pour l'accès de tous à la culture ; Forlani a fréquenté « Travail et Culture », en particulier la section « Jeunesses cinématographiques » dirigée par André Bazin, où il côtoie également Alain Resnais, membre actif du ciné-club de la Maison des Lettres⁶⁶⁴. En 1959, Rémo Forlani crée pour *Pilote* la série « P'tit Pat », puis signe le scénario des deux adaptations cinématographiques de l'univers de Tintin, *Tintin et le mystère de la Toison d'Or* (1961) et *Tintin et les oranges bleues* (1964). Il occupe avec Jean-Claude Forest la charge de co-rédacteur en chef de l'éphémère *Chouchou*, lancé par Filipacchi en 1964 et interrompu l'année suivante. Il signe également, parmi une production abondante, la codirection de l'anthologie Planète consacrée à la littérature enfantine, publiée en 1968⁶⁶⁵ puis, par la suite, publie chez Tchou, ou signe la préface du premier volume de « Superman » publié par Futuropolis. Il est surtout le premier à écrire une histoire de la bande dessinée : avant Morris et Pierre Vankeer, Rémo Forlani lance une rubrique dans les pages de *Pilote* intitulée « Le Roman vrai des bandes dessinées ». Toutes les semaines, du 11 mai au 7 septembre 1961⁶⁶⁶, Forlani présente une histoire de la bande dessinée en dix-sept scansions chronologiques. Assez largement oubliée, sa contribution vaut qu'on s'y arrête, car elle offre en effet une autre perspective sur l'histoire de la bande dessinée en train de s'écrire. Sur les dix-sept moments sélectionnés, seuls six sont exclusivement dévolus au domaine américain : le Yellow Kid, Mickey, Bicot et Tarzan s'y retrouvent sans surprise. Mais on y trouve également une présentation de « la ménagerie de Benjamin Rabier » (n°83), de Bécassine et des Pieds-Nickelés (n°85 et 86), de Tintin et Milou avant

⁶⁶⁴ Antoine de Baecque, *La cinéphilie, op. cit.*, p. 38.

⁶⁶⁵ Rémo Forlani, Jacqueline Voulet (dir.), *Les Chefs-d'œuvre de notre enfance*, Paris, Planète, 1968.

⁶⁶⁶ *Pilote* n° 81 à 98, 11 mai 1961-7 septembre 1961 ; la rubrique s'est interrompue une seule semaine, lors du n°91 du 20 juillet 1961.

cinq numéros centrés sur la bande dessinée d'aujourd'hui et de demain. Cette rubrique constitue la première écriture formalisée d'une histoire de la bande dessinée, avant le « 9^e Art » publié dans *Spirou*, qui manifeste l'émergence d'un premier para-discours sur la bande dessinée au sein de la presse spécialisée. Ce n'est que dans un deuxième temps, au sein du CBD, que ce discours, cette bédéphilie, vont s'autonomiser.

Adhérent du CBD, Remo Forlani est théoriquement rédacteur en chef de la revue, mais reconnaît n'exercer ses fonctions que de manière « fantômatique⁶⁶⁷ ». Celui-ci appelle les adhérents, dès le n°3-4, à « parl[er] un peu de l'année 1962 », relativisant l'intérêt de Dick Tracy ou Superman, pour s'extasier pour Franquin, Uderzo ou Peyo, louer *Le Journal de Spirou* pour la publication, dans un mini-récit, de quelques planches de « Peanuts », parlant d'une véritable « nouvelle vague⁶⁶⁸ ». Pourtant guère révolutionnaire, cette proposition n'est de toute évidence pas suivie, malgré l'engouement qui se manifeste dans les pages de la revue pour « Lucky Luke » dont, il est vrai, le dessinateur est membre du Club⁶⁶⁹, et le scénariste membre du comité de parrainage... Mais c'est surtout dans les pages du n°10, daté de juin 1964, que Rémo Forlani tire à l'arme lourde contre ses condisciples, coupables d'une cécité qui confine à l'obsession :

Nous ne sommes pas là pour collectionner n'importe quel vieux morceau de papier, mais pour faire un choix. C'est trop bête, trop affligeant décidément, ces adultes qui trafiquent du Toto et de l'Aventueux à longueur d'année. Il faut, une fois pour toutes, oser regarder la vérité en face et avoir enfin le courage de déchirer tout ce qui ne fait qu'encombrer nos greniers et les colonnes du Giff-Wiff. J'ai parlé de Toto. Une fois prélevée de n'importe quel numéro de Toto la page en couleurs consacrée à Dick Tracy, que reste-t-il ? Une suite d'histoires sans intérêt illustrées par des types beaucoup moins doués que le dernier garçon de courses de chez Spirou.

Le culte du passé, cher aux adhérents du CBD, me devient chaque jour plus insupportable. Le Giff-Wiff, c'est Historia. Et encore... Un Historia qui (pour des raisons qui ne sauraient intéresser qu'un psychiatre) aurait décidé de ne considérer qu'une toute petite tranche d'histoire : ces chères années trente que les plus doctes d'entre vous traitent pompeusement d'Âge d'or. Âge d'or ! C'est en ce temps-là que furent publiées pêle-mêle les pires âneries [...]. Non, Francis. Non. Ma passion des comics ne va pas jusque-là. Je suis de ceux qui aiment le Terry du temps où Terry n'était pas une gravure de mode pour refoulés sexuels [...]. J'ai aimé Mandrake (du temps où ses auteurs avaient du talent). [...] Mandrake est devenu triste et bougrement flic qui plus est. [...] Je ne vois donc aucune raison de se frotter les mains quand un éditeur (qu'il soit provincial ou italien) consacre un peu de papier à la diffusion de ces bandes pour moi sans intérêt. La tête sur le billot, je maintiendrai que Peyo, Franquin et même le pourtant pas très drôle Jijé ont plus de talent que la plupart de ces vieux maîtres made-in-USA dont les membres du Club font leurs délices.

⁶⁶⁷ Rémo Forlani, « Le post-scriptum de Rémo Forlani : P(our) P(rendre) C(ongé) », Giff-Wiff n°10, juin 1964, p. 33.

⁶⁶⁸ Rémo Forlani, « Et si nous parlions un peu de l'an 62 ? », Giff-Wiff n°3-4, p. 32.

⁶⁶⁹ Morris appartient dans un premier temps à la section belge du CBD, section rapidement transformée en association autonome, l'association française ne pouvant comporter de membres étrangers.

En un mot comme en mille – mais vous l'aviez compris – je ne suis plus d'accord. Un Club des Bandes Dessinées ce n'est pas, ce ne devrait pas être, une association du type 'Anciens du Chemin des Dames'... Vous voyez ce que je veux dire : ces gangs de célibataires ou mal mariés qui se réunissent une fois la semaine pour boire de la bière en parlant du bon vieux temps. Enfin, Francis, les BD ne sont pas des timbres, pas des bagues de cigares. [...] Ne sommes-nous vraiment qu'une bande de mal vieilliss qui n'en finissent pas de pleurer leurs onze ans⁶⁷⁰ ?

Réquisitoire cinglant contre les directions adoptées par le CBD (qui vient, au moment où Forlani écrit sa lettre ouverte, de se renommer CELEG), la lettre ouverte témoigne de divisions irrémédiables au sein du courant bédéphile : au-delà de conflits de personnes, de querelles de *leadership* au sein d'associations très personnalisées autour de la figure présidentielle (Lacassin au CBD, Moliterni à la SOCERLID), les querelles portent aussi sur le fond, et les ressorts de la bédéphilie. Significativement, la stigmatisation du fan nostalgique, vieux garçon aux pulsions mal maîtrisées, apparaît en même temps que la bédéphilie. Contre ce lecteur compulsif, libraires, éditeurs et militants de la cause bédéphile n'ont de cesse de célébrer les vertus d'un lecteur idéal, savant et esthète, curieux et ouvert à d'autres de narration (cinéma, littérature...). La construction de cet insaisissable lecteur passe d'abord par l'érection en repoussoir de cette figure honteuse du lecteur prisonnier de sa nostalgie, devenu le versant sombre de la cause des bandes dessinées.

Les rééditions initiées par la SOCERLID et la SFBD marquent une deuxième différence, plus nette, avec celles du CBD. Formellement, les rééditions de *Phénix* s'inscrivent dans un entre-deux à mi-chemin de l'album et de la revue. Les membres de la SOCERLID semblent considérer ces réalisations comme des albums. La page intérieure de chacun de ces volumes le mentionne ainsi explicitement : « album réalisé par Edouard Dejay pour le compte de la Société Française de Bandes Dessinées », par exemple, pour la réédition des récits de Scolari. Deux éditions différentes sont proposées, une édition courante sous le titre *Phénix*, et une autre sous le titre *Alfred* où le contenu, identique, est « tiré à part sur papier spécial offset chromo mat 140g ». Le prix de ces rééditions, 10 F en 1968 (12 €), les rapproche des prix des albums courants en couleur de chez Dupuis, par exemple, assez loin des luxueuses rééditions d'Azur ou, par la suite, de la SERG : le *Tarzan* de Burne Hogarth chez Azur est ainsi proposé 55 F à la souscription, puis 65 F dans le commerce, ce qui constitue certes le haut de la fourchette mais atteste du faible prix relatif de la réédition *Phénix*⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Rémo Forlani, « Le post-scriptum de Rémo Forlani : P(our) P(rendre) C(ongé) », *art. cit.*, p. 34.

⁶⁷¹ Ce prix est sans doute rendu possible par des tirages importants, même si nous manquons d'éléments sur ce point. On relèvera cependant que le *Popeye* réédité par la librairie Futuropolis à la même période, tiré à 500 exemplaires, est vendu 18 F – avec une qualité de reproduction il est vrai légèrement supérieure.

Cependant, de nombreuses caractéristiques formelles inscrivent également ces rééditions dans l'univers des revues. Le format (18,5 x 27 cm), la périodicité, le dos souple, le renvoi à *Phénix*, et même la présence d'un ours en deuxième plat sont autant d'éléments qui inscrivent ces rééditions dans la constellation des publications périodiques. Par ailleurs, le premier plat mentionne dans une casse imposante le titre de la revue, au-dessus d'un médaillon reprenant un élément de case. Entre les deux, un titre de récit vient parfois s'inscrire en petits caractères – mais pas systématiquement : Scolari et Antonio Canale ne bénéficient pas d'un titre pour leurs récits, qui n'apparaît qu'en chapeau de récit. Bien plus, la première réédition présente un cas étonnant d'hapax entre couverture et contenu : la couverture ne propose non seulement aucun titre présentant « Saturne contre la Terre » mais, bien plus, le médaillon de couverture est une illustration représentant... Popeye ! Les appareils critiques sont réduits à leur plus simple expression, à l'exception de « Poncho Libertas », qui comprend une évocation en une courte page de la prolifique carrière de Le Rallic par le fondateur d'*O Le Lê*, Herry Caouissin. Pour les autres publications, le contrat implicite est donc de renvoyer les appareils critiques au sein des pages de *Phénix*. De manière significative, les rééditions italiennes de récits de Scolari et Canale ne fournissent aucune précision sur l'origine des récits. Les autres rééditions sont à peine plus disertes sur les séries ainsi remises à la disposition des lecteurs : « The Gumps » est présenté par quelques lignes en page de titre, précisant notamment que « tranchant avec le caractère habituel – humoristique – des bandes américaines de cette époque, l'histoire de la Cité de l'Or précède et annonce l'essor des bandes d'aventures dans les années Trente ». Seule exception à ce dispositif excluant les appareils critiques : le « Tarzan » d'Harold Foster, publié en 1970, d'ailleurs qualifié de *Phénix spécial n°1*. Ce volume est inhabituellement épais (96 pages contre les 32 habituelles pour les autres rééditions), et comprend une longue introduction de Pierre Couperie sur Edgar Rice Burroughs et son œuvre, puis un texte sur les ancêtres de Tarzan, et une présentation de « comment Tarzan devint une bande dessinée », le tout encadrant le morceau de bravoure de la réédition, « Tarzan of the Apes picturized », qui reprend les 60 premières bandes quotidiennes des aventures de Tarzan par Harold Foster, parues en 1937 dans *L'As* des frères Offenstadt⁶⁷².

La frontière paraît donc plus élastique dans le cas de la SOCERLID que pour le CBD, qui réalise des albums aux qualités techniques parfois faibles, mais dont l'appartenance au domaine du livre ne pose pas question. On peut relever à cet égard que cette indécision

⁶⁷² Deux versions existent pour cette réédition, une version de 96 pages, et une autre, numérotée à 500 exemplaires, ajoutant à la première version 8 pages en couleurs.

n'est aujourd'hui pas levée, et si la Bibliothèque nationale de France traite ces unités documentaires comme de simples suppléments à la revue *Phénix*, donc comme des publications périodiques, argus et catalogues mentionnent régulièrement ces rééditions comme des albums.

Ces revues-albums, sous un standard commun de 32 pages en 18,5 x 27 cm (à l'exception du « Tarzan », regroupent toute une variété de formes. *Connie* en 1968 résulte du remontage de strips dans un format vertical à la française, avec trois bandes de deux cases par page ; la réédition suivante, *Cora*, sorti en 1969, reprend pour sa part des planches du dimanche réduites pour intégrer des pages de proportions différentes, laissant de larges bandes blanches en haut et en bas de chaque page (préférant donc ne pas recourir à un renversement des bandes à 90° pour publier une planche sur deux pages en vis-à-vis, comme *Phénix* le pratique parfois. *Illico*, en 1972, présente encore une autre formule. L'album réédite une série-phare du *comic strip* humoristique. Syndiquée à partir de janvier 1913 par KFS, la série ne s'interrompt qu'en 2000, après être passée entre les mains de plusieurs auteurs. Son créateur, George McManus, conduit la série jusqu'en 1954 (avec une longue collaboration de Zeke Zekley), posant d'emblée les bases de l'univers de Jiggs, nouveau-riche d'origine irlandaise pris dans les pièges de l'ascension sociale, avec un style très marqué par l'Art Déco. La série rencontre immédiatement le succès, suscite plusieurs adaptations, parvenant sur les planches de Broadway dès 1914, adapté en dessin animé en 1916 (9 épisodes de 1916 à 1918), et en film à plusieurs reprises, avec une première adaptation en 1928, une deuxième en 1946 suivie de quatre *sequels* (1948-1950), auxquels il faut ajouter une adaptation finlandaise en 1939. Véritable phénomène de société aux Etats-Unis et dans les pays scandinaves, la série gagne sa popularité française en occupant la première page de *Robinson* de 1936 à 1941 ; c'est d'ailleurs le personnage de Jiggs qui occupe la première page du premier numéro de *Phénix* en 1966. La réédition de *Phénix* reprend des strips de quatre cases remontés sur une page, avec deux fois deux cases donc. Surtout, cette réédition présente la particularité de publier le texte intégral en anglais, laissant subsister le lettrage original tout en faisant figurer une traduction sous chacune des cases, retranscrite en caractères mécaniques. De même, la réédition suivante, *Toonerville Folks*, place le texte français à côté de chacune des cases, qui garde son texte en anglais, laissant ainsi les lecteurs anglophones profiter de la verve de Fontaine Fox. Ces choix de présentation attestent aussi la volonté d'adresser ces rééditions à un public cultivé, à l'aise avec l'anglais.

Les rééditions de *Phénix* marquent également une évolution par leur volonté d'américaniser les noms des héros et des séries, ou plutôt de revenir de l'onomastique française aux titres originaux. Les rééditions du CBD restent en effet, pour l'essentiel, dans la continuité des titres proposés par les illustrés de « l'âge d'or » qui, dans les années 1930, s'emploient à traduire pour leur lectorat enfantin les noms à consonance américaine des héros et super-héros publiés dans les pages de *Robinson*, *Hop-là*, *Le Journal de Mickey*... Si Popeye n'est pas resté longtemps Mathurin et si Mickey, contrairement à l'Italie, garde son nom américain en raison, sans doute, du succès considérable des aventures cinématographiques de la souris, de nombreux héros et auteurs sont francisés : Brick Bradford devient Luc Bradefer, Flash Gordon devient Guy l'Éclair... Ce processus, assez connu, touche jusqu'aux auteurs : on l'a vu, « Virus, il mago della foresta morta » devient « Virus, le magicien de la forêt morte » mais, surtout, Walter Molino devient Victor Molineaux. En redécouvrant les séries qui ont bercé leur enfance, les bédéphiles du CBD se réapproprient également l'onomastique de héros dont ils ignorent les noms originaux, et parfois jusqu'à l'origine étrangère. Ainsi, paradoxalement, cet « âge d'or » pour la bande dessinée américaine correspond à une forme d'invisibilité onomastique, alors que, dans les années 1950-1960, se multiplient les héros belges et français aux noms à consonance américaine plus ou moins fantaisiste : Ted, Tex, Bill, Joe... L'une des premières tâches auxquelles s'attellent les bédéphiles est ainsi de fournir des tables de correspondance ; la tâche se complique en effet lorsqu'un même héros, d'une publication à l'autre, reçoit des patronymes différents. Ainsi, Brick Bradford devient Luc Bradefer dans *Robinson*, mais reste Brick Bradford dans *Hurrah !* « Tim Tyler's Luck » de Lyman Young devient « Raoul et Gaston » dans *Aventures*, à la Librairie Moderne, et « Richard le Téméraire » dans *Le Journal de Mickey*. L'adhérent du CBD qui a connu Superman avant 1942 le connaît ainsi sous le nom de « Yordi » s'il lisait *Aventures* ou les récits complets « *Collection dessins animés* » ; s'il lisait *Spirou*, c'était « Marc, l'Hercule moderne » (reprenant d'abord les aventures de Schuster et Siegel, avant de confier des créations à Jijé), « François l'imbattable » (des créations de Brantonne) dans *Les Grandes aventures* et *Hurrah*, « Le Surhomme » dans *L'Audacieux* et *L'Aventureux* ou encore Dan Garet dans *Aventuriers d'aujourd'hui*... Ce n'est qu'après-guerre dans *Spirou* (1945) puis *Audace* (1946) que le nom de Superman finit par s'imposer.

Parfois, *strips* et *sunday pages* sont vendus à deux journaux différents, qui présentent les héros comme deux personnages différents ; le procédé est d'autant plus simple que *strips* et *sunday pages* sont, normalement, conçus pour pouvoir être lus indépendamment

l'un de l'autre. Autre source de confusion, les personnages de « Pim, Pam, Poum », dont circulent plusieurs versions. Créée en 1897 sous le titre « Katzenjammer Kids » par Rudolph Dirks, la série se dédouble à la suite d'une brouille retentissante entre Dirks et William Randolph Hearst ; passé chez Pulitzer, Dirks relance une série identique, « The Captain and the Kids » pendant que Hearst poursuit la publication de « Katzenjammer Kids », confié à Harold Knerr.

Dans un tout premier temps, la constitution du Club oblige à partir du connu, et les dirigeants utilisent alors sans vergogne les noms francisés des héros, parlant de Guy l'Éclair, Diane, ou constatant encore l'impossibilité de traduire le nom de « Krazy Kat », comme pour le déplorer. Assez rapidement apparaît cependant la nécessité de proposer une table de correspondance entre les héros américains et les noms sous lesquels ils sont connus des lecteurs français, et le n°5-6 d'avril-mai 1963 publie un tableau récapitulatif des « variations d'état-civil pour cause de naturalisation ou de transfert de domicile⁶⁷³ ».

Pourtant, au sein du CBD, aucune doctrine claire ne semble se manifester quant à l'usage du français ou de l'anglais. Au contraire, le CBD se cantonne dans ses rééditions aux titres français, à l'exception des deux premiers titres ; ceux-ci se font chacun sous un double titre, *Brick Bradford / Luc Bradefer* et *Flash Gordon (Guy l'Éclair)*. Les rééditions suivantes se font, au contraire, sous les titres français : *Le Voyage dans la pièce de monnaie* est surtitré *Luc Bradefer*, et Raoul et Gaston, Le Fantôme ou Félix le Chat gardent leurs noms français. Les rééditions du CBD marquent donc un retour vers les titres français, accentuant la fonction nostalgique de ces rééditions : voués à la remémoration d'un passé disparu, ces épisodes se voient affublés du titre le plus propice à susciter cette remémoration.

La deuxième moitié des années 1960 marque de ce point de vue une évolution : tant les rééditions du CABD que de la SOCERLID s'emploient modestement à retrouver les noms originels et, si du côté de *Phénix*, les confusions persistent, la démarche se fait systématique pour le CABD. Les rééditions de la SOCERLID incluent ainsi *The Gumms*, qui précise en sous-titre (*La Famille Mirliton*), ou *Toonerville Folks*, préféré aux *Cancans de Totoville*. Mais la logique est loin d'être poussée jusqu'au bout, et le septième supplément est ainsi consacré à *La Patrouille des Aigles* de Paul Powell, et non à *Roy Powers Eagle Scout*, titre o2

⁶⁷³ Sn, « Pour cause de naturalisation », *Giff-Wiff* n°5-6, avril-mai 1963, p. 28.

original d'une série créée sous un pseudonyme commun par Frank Godwin, Kemp Starrett et Jimmy Thompson. Ces pratiques de titulature éclairent donc plus avant le rapport de la SOCERLID au patrimoine qu'elle entreprend de rééditer : au-delà des prises de position, il apparaît bien que la priorité est accordée à la relecture nostalgique d'épisodes introuvables, oubliés ou inédits, bien plus qu'à la constitution d'une histoire de la bande dessinée reposant sur une base documentaire rigoureuse. Mais c'est sans doute avec *Connie* que les limites de ces rééditions se manifestent le plus clairement. Créée par Frank Godwin, la série occupe une place à part dans le programme de rééditions, avec quatre « albums » consacrés à cette héroïne, sur les treize réalisés entre 1968 et 1973. Femme libérée, Connie est sans doute la première héroïne de la bande dessinée américaine à occuper le tout premier plan, et à ne pas être un objet sexuel. Intrépide, intelligente, et compétente dans ses différents emplois (reporter, détective...), Connie est publiée en France sous les titres « Diane détective » (*Hop-là* et *Robinson*), « Cora » (*Le Journal de Mickey*) et « Rosy Patt » (*Jeudi*). Qualifiée dans les pages du *Giff-Wiff* de « Diane », elle est d'abord publiée en supplément à *Phénix* sous le titre « Connie » en 1968, puis « Cora » l'année suivante, appellation qui reste celle adoptée pour les deux épisodes publiés en 1971 et 1973. *Phénix* reste donc dans le cadre des noms de « l'Âge d'or », tout en ajoutant de la confusion : les épisodes du *Journal de Mickey* gardent bien leur titre « Cora », mais le premier volume publié sous le titre « Connie » des strips quotidiens parus dans *Hop-là* sous le titre de « Diane »...

Pour leur part, les rééditions réalisées sous le label SERG par la SOCERLID s'emploient elles aussi à imposer le titre américain, et c'est bien « Flash Gordon » et « Brick Bradford » qui sont réédités, même si pour ce dernier, un sous-titre ajoute le nom français du héros. L'édition par la SERG du « Prince Valiant » d'Harold Foster en 1970, sous le vocable de *Prince Valiant*, marque de ce point de vue un tournant, tant les hésitations sont nombreuses parmi les bédéphiles sur le nom réel de cette série, en raison de la proximité entre noms anglais et français. Bien qu'Hachette, dans sa collection « Maîtres de la bande dessinée », persiste avec le « Prince Vaillant », l'usage du « Valiant » s'impose alors, et ni la réédition Slatkine (1980-1983), ni la réédition Futuropolis (1986-1989) ni, enfin, la réédition Zenda (1987-1997) ne dévient de cette ligne directrice.

Les rééditions initiées par le CABD, dans le cadre des éditions RTP, s'inscrivent pour leur part dans une onomastique plus proche de l'originale, avec des titres doubles (*Jungle Jim / Jim la Jungle*) ou l'adoption pure et simple du titre original, notamment pour *Brick*

Bradford ; la seule résistance se situe du côté de *Raoul et Gaston*, qui garde son titre français, comme le feront rééditions suivantes de la série. Lorsque *Phénix* arrête de rééditer des épisodes en supplément, le relais est pris par l'ANAF, Association Neuvième Art France, qui édite en micro-tirages des suppléments à sa revue *Carrousel des comics* (9 épisodes entre juin 1974 et juillet 1980, tirés à 200 ou 300 exemplaires). Sur ces neuf rééditions, sept d'entre elles reprennent des épisodes de Brick Bradford, qui s'est définitivement défait de son patronyme français.

Les suppléments à *Phénix* ne constituent cependant qu'une partie de l'activité de réédition déployée par la SOCERLID. Outre les épisodes publiés dans les pages de *Phénix* lui-même, la SOCERLID incite des éditeurs ayant pignon sur rue à investir le créneau de la réédition patrimoniale, comme le CBD auparavant. Dans un premier temps, la SOCERLID s'emploie à convaincre Claude Tchou de se lancer dans une réédition de *Flash Gordon*. Une annonce publiée dans le n°3 de *Phénix* se réjouit de la publication par les éditions Claude Tchou d'une collection de bandes dessinées, « un grand programme de rééditions » étant envisagé, croit savoir Proto Destefanis, responsable de la rubrique des échos. L'annonce correspond en effet à la publication par Claude Tchou d'un album de bande dessinée signé Yves Saint-Laurent, *La Vilaine Lulu* (1967), censée constituer, d'après l'achevé d'imprimer, le deuxième volume d'une collection « bandes dessinées ». L'album comprend 43 planches au long desquelles le styliste narre les aventures d'une petite fille mal élevée et ne trouvant rien de plus plaisant que de montrer à qui veut son « tralalu », une héroïne qualifiée par *Giff-Wiff* d'« anti-Barbarella [...], une vilaine petite salope » et par *Phénix* d'« abominable nana aux formes rebondies, pépères qu'apprécie le sapeur-pompier du coin ». Abominable enfant n'hésitant pas à faire rôtir vive une concurrente dans le cœur du pompier, Lulu est absolument dépourvue de toute forme de moralité, piétinant joyeusement les bons sentiments, et les petits enfants. Imprimé en bichromie avec des rehauts rouges qui caractérisent les vêtements de Lulu, l'album est vendu pour la somme impressionnante de 200 F. Réalisé en plein déclin de la maison d'édition Claude Tchou⁶⁷⁴, il est délicat de déterminer si le livre marque un tournant pour l'éditeur qui espère ainsi rebondir, s'il s'agit là de son chant du cygne ou si, plus simplement, la réalisation de cet ouvrage s'inscrit dans une démarche plus proche de la sociabilité que de l'ambition d'inonder les librairies. Cependant, le prix élevé (200 F pour un album de 43 pages en bichromie, quand le *Bicot* est vendu 65F par les éditions Azur) est sans doute à

⁶⁷⁴ Sur l'histoire de la maison Tchou, la référence est la thèse en cours d'Anne Urbain, *op. cit.* Il ne nous a pas été possible de déterminer le premier volume de cette collection, ni de nous assurer de son existence.

attribuer à un tirage faible, accréditant l'hypothèse d'un ouvrage destiné avant tout à un cercle de connaissances, voire de relations commerciales.

Malgré ces réalisations limitées, Claude Tchou cultive semble-t-il le flou sur ses intentions en matière de réédition, et cette indécision persistante amène la SOCERLID à rompre les négociations entamées avec Tchou pour se tourner vers la SERG. On sait peu de choses sur la Société d'études et de réalisations graphiques⁶⁷⁵. C'est en 1963 que l'on voit apparaître la société en tant que maison d'édition, publiant quelques ouvrages (sept entre 1963 et 1965) parmi lesquels on serait bien en peine de déterminer une ligne éditoriale : une thèse de médecine⁶⁷⁶, un recueil de poésie vietnamienne⁶⁷⁷ et un ouvrage sur les maisons-closes⁶⁷⁸... De toute évidence, la SERG est en fait un imprimeur qui édite en son nom des ouvrages relevant de l'auto-édition. La démarche éditoriale est ici limitée au strict minimum, et c'est sans doute à ce titre qu'il faut comprendre l'arrivée de la bande dessinée dans le catalogue de « l'éditeur ». Lorsque les dissidents quittent le CBD/CELEG, la SOCERLID lance sa revue *Phénix* dont l'impression est confiée à la SERG, dont les dirigeants sont apparemment de « fervents admirateurs de bande dessinée ». Quelques mois après, *Phénix* passe de 32 à 100 pages puis, en 1967, vient la consécration pour la SOCERLID : l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative », dont la SERG imprime le catalogue, somme unique en son temps des connaissances accumulées dans le champ de la bédéphilie et fait le point sur l'histoire de la bande dessinée (avec une préférence marquée pour le domaine américain).

L'imprimeur devient par la suite « éditeur » des ouvrages réalisés par la SOCERLID ; il s'agit là d'un simple nom apposé sur des ouvrages conçus intégralement par les membres de la SOCERLID. En effet, les ouvrages sont financés par des souscriptions annoncées régulièrement dans les pages de *Phénix*, qui permettent sans doute d'amortir les frais de fabrication des ouvrages. En 1968, le premier volume de la collection « bandes dessinées » de la SERG est en effet annoncé dans les « échos » de *Phénix* comme un ouvrage « réalisé par la SOCERLID » : il s'agit du *Flash Gordon* d'Alex Raymond. Par la suite, tout en entreprenant des rééditions patrimoniales (*Drago* de Burne Hogarth, *Prince Valiant* d'Harold Foster) la SERG investit le créneau de la bande dessinée de création, éditant

⁶⁷⁵ Nos recherches dans les registres des entreprises n'ont pour l'instant pas porté leurs fruits. Une telle recherche se serait avérée déterminante pour comprendre l'origine des capitaux, et les raisons de l'intérêt manifesté par la maison d'édition pour la bande dessinée. Comme tant d'autres, ce chantier reste ouvert.

⁶⁷⁶ Francine Bardet-Clarensen, *L'Hépatite lupogène, contribution à l'étude des hépatites lupoides, étude d'une observation*, Paris, SERG, 1965, 48 p.

⁶⁷⁷ Trân Van Tung, *Deux mille ans de poésie vietnamienne*, Paris, SERG, 1965.

⁶⁷⁸ Romi, *Maisons closes dans l'histoire, l'art, la littérature et les moeurs...*, Paris, SERG, 1965.

d'abord une adaptation en bande dessinée de trois textes d'Edgar Allan Poe⁶⁷⁹, puis la série *Hypocrite* de Jean-Claude Forest⁶⁸⁰ et deux séries qui, comme « Barbarella », mettent en scène des héroïnes déshabillées s'ébattant d'abord dans les pages de *V Magazine : Scarlett Dream* de Robert Gigi et Claude Moliterni⁶⁸¹, et *Blanche Epiphanie* de Georges Pichard et Jacques Lob⁶⁸². Outre la publication de séries récentes d'auteurs proches de la SOCERLID, et que l'érotisme des œuvres destine à un lectorat adulte, SERG se consacre également à l'édition d'ouvrages critiques, avec en 1972 la parution d'une *Histoire de la bande dessinée d'expression française* et l'année suivante d'un recueil d'entretiens avec Pratt, Fred et quelques autres, tous deux dus à Claude Moliterni puis, en 1974-1975, les deux premiers volumes d'une ambitieuse *Encyclopédie de la bande dessinée* qui s'interrompt à la lettre D⁶⁸³. Le programme éditorial continue jusqu'en 1978, mais l'interruption de ce projet titanesque qu'est l'encyclopédie marque un effritement indéniable de l'influence de la SOCERLID et le début d'une période de reflux de son influence.

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

La réédition de *Flash Gordon* constitue un véritable serpent de mer pour le CBD et la SOCERLID, et cette série constitue un bon témoin des vicissitudes de la réédition patrimoniale dans l'édition française. Créée par Alex Raymond en 1934, la série est un récit de science-fiction partant de l'histoire d'un jeune champion de polo diplômé de Yale qui affronte en compagnie de Dale Arden et d'un savant à l'esprit dérangé, le Dr Zarkov, les dangers de Mongo, après que cette planète ait frôlé la terre. La série est d'abord animée par Alex Raymond seul (assisté au scénario de Don Moore à partir d'août 1935⁶⁸⁴), et à partir de 1940 d'autres collaborateurs apportent leur signature, en particulier Austin Briggs et Dan Barry, qui reprend les strips quotidiens en 1951 puis, en sus, la planche dominicale

⁶⁷⁹ Alexis Thomas, *Trois Histoires extraordinaires*, Paris, SERG, 1968. L'ouvrage constitue une exception dans le catalogue de la SERG, dans la mesure où l'ouvrage semble constituer la seule contribution de l'auteur à la bande dessinée.

⁶⁸⁰ Le premier titre paru dans la série est *Hypocrite et le monstre du Loch Ness*, Paris, SERG, 1971. Publiée dans les pages de *France-Soir*, « Hypocrite » passe brièvement chez Dargaud pour deux titres en 1973-1974, repris par la SERG en 1975 ou 1977.

⁶⁸¹ Claude Moliterni, Robert Gigi, *Araignia*, Paris, SERG, 1972. « Scarlett Dream » paraît depuis 1965 dans *V Magazine*, et un premier album rassemblant ses aventures est publié par Éric Losfeld en 1967.

⁶⁸² Georges Pichard, Jacques Lob, *Blanche Epiphanie*, Paris, SERG, 1972. « Blanche Epiphanie » paraît dans les pages de *V Magazine* depuis 1967.

⁶⁸³ Henri Filippini (dir.), *Encyclopédie de la bande dessinée*, Paris, SERG, 1974 (de A à Cap) et 1975 (de Cap à Dea).

⁶⁸⁴ Bill Crouch Jr, « Flash Gordon », in Maurice Horn, éd., *100 Years of American Newspaper Comics*. New York, Gramercy Books, 1996, p. 118.

à partir de 1967, le tout jusqu'en 1990. De 1936 à 1940, trois *serials* adaptent l'univers de Flash au cinéma dans des courts-métrages en chapitres. En France, elle est connue sous le titre « Guy l'Éclair » depuis sa parution dans les pages de *Robinson* avant-guerre, et *Hardi présente Donald* après-guerre.

La série s'était déjà, avant-guerre, attiré les foudres de Georges Sadoul, qui dans son opuscle *Ce que lisent vos enfants* présente ainsi la série :

Guy l'Éclair est une histoire à héros déculottés et à héroïnes dépoitraillées du type de *Brick Bradford* [...]. Guy, arrivé dans une planète inconnue, est aux prises avec un méchant Chinois appelé le Roi de l'univers. Aidé d'un inventeur qui tire de sa tête les inventions les plus baroques avec la même facilité qu'Harpo Marx sort de ses poches une lampe à souder tout allumée, Guy l'Éclair qui en trois mois de *Robinson*, a été nommé roi sept ou huit fois, mène une guerre effroyable contre son ennemi. On y voit des armées grillées toutes vives, des inondations noyant les hommes par dizaines de milliers, des villes bombardées, des explosions, et toutes autres péripéties destinées à cultiver chez l'enfance le goût de la paix et le respect de la vie humaine. Chacun des épisodes est d'ailleurs d'une invraisemblance et d'une sottise qui font paraître logiques et réalistes même les aventures de « Brick Bradford au centre de la terre »⁶⁸⁵.

S'attirant une hostilité très forte de la part de la Commission de surveillance et de contrôle dès ses premières séances, « Flash Gordon » fait l'objet avec « Mandrake » d'avertissements des commissaires, qui conseillent à l'éditeur de supprimer ces deux séries, jugées les plus malsaines du journal⁶⁸⁶ ; l'avertissement est maintenu à la séance suivante⁶⁸⁷, amenant Paul Winkler à supprimer la série pour éviter une confrontation directe avec la Commission, qui adopte alors une posture moins hostile envers *Donald*⁶⁸⁸.

Bête noire de la Commission de surveillance, « Guy l'Éclair » est plébiscité lors du référendum lançant le Club des bandes dessinées en retenant 159 voix. Il appartient à la toute première vague de rééditions patrimoniales, avec d'abord deux épisodes réalisés sur diapositives en 1962 et 1963 reprenant le « Flash Gordon en Frigie » laissé inachevé par la guerre. En 1963, la deuxième réédition au format papier du CBD reprend elle aussi un épisode de « Flash Gordon » – mais signé Austin Briggs, le premier des repreneurs de la série après Alex Raymond, et initialement publié dans *Donald* en 1947. Parallèlement à ces rééditions, chaque fascicule de « Flash Gordon » italien des Fratelli Spada est signalé comme un événement dans les pages de la revue. Flash fait également outre-Atlantique d'une des premières rééditions de la maison Nostalgia Press en 1967.

⁶⁸⁵ Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants*, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁶⁸⁶ AN, CSC, 900208, article 2, PV de la 3^e séance du 27 avril 1950 de la commission de contrôle et de surveillance des publications destinées à la jeunesse.

⁶⁸⁷ AN, CSC, 900208, article 2, PV de la 4^e séance du 26 mai 1950 de la commission de contrôle et de surveillance des publications destinées à la jeunesse.

⁶⁸⁸ Cette disparition de « Flash » des pages de *Donald* suite aux récriminations de la Commission était déjà relevée par Thierry Crépin, « Vingt ans de protectionnisme français », *op. cit.*, p. 369-370.

Mais le grand projet qui occupe les bédéphiles est la réalisation d'une édition de luxe rassemblant les planches de Flash Gordon dues à Alex Raymond. Début 1964, l'aboutissement est annoncé comme imminent, mais l'éclatement du Club repousse le projet, dont la réalisation doit être menée par Claude Tchou, avant que la SERG ne se charge de sa fabrication. Le premier projet, au sein du CBD, consiste visiblement à imprimer un gros volume de 500 pages. Ce sont *in fine* quatre volumes qui sont réalisés par la SERG. Le premier sort donc en 1968, et reprend sur 140 pages les aventures de Flash publiées en 1938-1939. La réédition n'est donc pas chronologique, puisque les deux volumes suivants publient à rebours les épisodes parus entre octobre 1936 et octobre 1938 (vol. 2), puis entre janvier 1934 et octobre 1936 (vol. 3) – la période de 1940 à juillet 1941 n'étant donc pas couverte.

L'édition est luxueuse, le papier épais, et les noirs intenses. Malgré les couleurs spectaculaires qui faisaient les charmes de la lecture dans les pages de *Robison* (où elle paraît à partir de 1936), la série est imprimée en noir et blanc, probablement par mesure d'économie. Les noirs réalisés par la SERG sont particulièrement intenses, et mettent admirablement en valeur les talents graphiques d'Alex Raymond. En fait, la réalisation de l'ouvrage illustre les préceptes mis en œuvre au sein de l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » : primat donné à la bande dessinée américaine ; dimension spectaculaire appuyée, avec ces cases de Hogarth, Caniff ou Raymond démesurément agrandies ; priorité donnée au noir et blanc, à la fois par économie mais également pour s'inscrire dans l'apologie du trait. Si les esthètes de la bande dessinée n'en sont pas encore à survaloriser l'original comme expression la plus pure du geste créateur, ce goût pour des dessins en noir et blanc, très agrandis, constitue un jalon vers le statut à part accordé à l'original. La réédition de la SERG applique ces prétextes dans ses caractéristiques formelles, avec ses noirs profonds et surtout ses dimensions imposantes qui magnifient le trait d'Alex Raymond et son goût pour les mises en scène spectaculaires. La surface imprimée (hors marge) s'élève ainsi à 24,5 x 30,5 cm, le tout pour seulement deux *strips*, comprenant le plus souvent 6 cases, et parfois 8 ou 9. Chaque case bénéficie donc de dimensions confortables. Tout dans cette édition met l'accent sur la dimension spectaculaire de la série, dont la page de titre, représentant Flash se battant au sabre dans des décors somptueux. De même, l'appareil critique insiste également sur la dimension spectaculaire : après une biographie d'Alex Raymond suivie d'un court aperçu sur

« l'aventure dans la bande dessinée », l'ouvrage reprend en fin de volume un article déjà paru dans *Phénix*, « Flash Gordon, le mythe, l'épopée⁶⁸⁹ ».

Les rééditions suivantes de « Flash Gordon » adoptent des partis-pris très différents. Les éditions des Remparts publient également, à partir de 1973 à Lyon, des aventures de Flash Gordon, mais signées du successeur Dan Barry, dans des albums souples carrés, chaque album de 74 planches reprenant deux épisodes différents, parus entre 1956 et 1964. En 1973, Hachette s'empare à son tour de *Flash Gordon* dans sa collection « Les maîtres de la bande dessinée ». Cette collection publie sept des séries-phares de cet « Âge d'or » là encore étroitement circonscrit au domaine américain. Il faut dire qu'il y a une logique forte pour Hachette à s'emparer de ce patrimoine, dans la mesure où l'éditeur, en tant que partenaire commercial de Paul Winkler et d'Opera Mundi, a joué (dans l'ombre) un rôle de premier plan dans l'acclimatation de la bande dessinée américaine en France. Hachette réédite dans cette collection des séries faisant l'unanimité dans le patrimoine de la bande dessinée qui commence alors à se solidifier : outre Flash Gordon, on retrouve ainsi *Mandrake*, *Prince Vaillant*, *Pim Pam Poom*, *Illico*, puis *Richard le Téméraire* et *Le Fantôme*. Ne manquerait à l'appel dans un abrégé du canon des littératures dessinées de l'époque que, sans doute, *Popeye* ou peut-être *Brick Bradford*. Cette collection tourne vite court, après seulement vingt titres parus en un peu plus d'un an. Malgré les apparences, cette collection entretient un rapport ambigu avec le patrimoine car, en fait de « maîtres », Hachette choisit souvent les élèves : si *Prince Vaillant* et *Mandrake* sont bien dus à Harold Foster et Phil Davis, et *Tim Tyler's Luck* (Richard le Téméraire) à Lyman Young, Hachette choisit le *Pim Pam Poom* de Knerr plutôt que celui de Dirks, *Illico* par Frank Fletcher plutôt que par George McManus, et le *Flash Gordon* de Dan Barry plutôt que celui d'Alex Raymond. Faut-il y voir une volonté d'aller vers le grand public en publiant les versions les plus modernes des séries canonisées ? De fait, avec ses albums en format classique, à la française, de 48 pages, la collection « Maîtres de la bande dessinée », outre le fait qu'elle ne propose aucune explicitation du canon en question, fait rentrer le patrimoine de la bande dessinée dans un lit de Procuste de l'album français. Publier Dan Barry présente sans doute également l'avantage de publier de la bande dessinée « moderne », avec des bulles, quand l'essentiel des dialogues est reporté, dans les planches d'Alex Raymond, dans de longs récitatifs qui opèrent un contrepoint aux compositions saisissantes de Raymond. On peut donc voir dans cette éphémère tentative une volonté de publier de la bande dessinée

⁶⁸⁹ Pierre Couperie, Edouard François, « Flash Gordon (Guy l'Éclair) », *Phénix* n° 3, avril 1967, pp. 3-7.

patrimoniale, mais d'en proposer au lectorat de 1974 la version la plus « acceptable », la plus proche des formes de la bande dessinée qu'il lit alors. De ce point de vue, le choix du patronyme « Guy l'Éclair » ne laisse pas d'interroger, tant il prend le contre-pied de l'histoire récente des rééditions de la série. Ce choix témoigne d'une collection vraisemblablement destinée, avec ses caractéristiques formelles standardisées, son titre français et ses couleurs criardes, à un public enfantin. Singulière canonisation que celle qui publie des « classiques » sous des formats modernisés...

Au début des années 1980, deux rééditions différentes alimentent la présence d'Alex Raymond et de sa création en librairie. Ce regain d'intérêt correspond à la sortie en janvier 1981 du film produit par Dino de Laurentiis, qui espère vraisemblablement réitérer le succès du *Barbarella* confié à Roger Vadim. Mais l'histoire de l'adaptation de Flash Gordon est en fait plus ancienne, puisque les premiers projets d'adaptation remontent à l'époque du CBD, et à l'ambition d'Alain Resnais d'adapter cette série emblématique de « l'Âge d'or ». Par la suite, la préemption des droits par Dino de Laurentiis bloque le projet d'un jeune cinéaste américain qui ambitionnait lui aussi d'adapter la bande dessinée et les *serials* des années 1930, et va finir par créer son propre univers science-fictionnel. *Star Wars* doit donc beaucoup, indirectement, à *Flash Gordon*, puisque ce cinéaste n'était autre que George Lucas⁶⁹⁰...

Réalisé avec de très gros moyens avec un casting impressionnant (Max von Sydow dans le rôle de l'empereur Ming, et Ornella Muti dans celui de sa fille), le film est apparemment un échec commercial⁶⁹¹, qui n'en suscite pas moins une floraison de titres consacrés au héros créé par Raymond.

Slatkine, tout d'abord, reprend à partir de 1980 les volumes de la SERG qui sont complétés chronologiquement, puisque la période couverte va d'octobre 1933 à décembre 1945, le tout grâce à 8 volumes publiés entre 1980 et 1982 en noir et blanc⁶⁹², complétés par un volume en couleurs de 1980, reprenant l'épisode *Les Peuples de la mer*. Chacun de ces titres est imprimé dans un grand format à l'italienne mentionnant systématiquement, au

⁶⁹⁰ De nombreux épisodes du premier volet de la trilogie réalisé par Lucas, *A New Hope*, sont inspirés étroitement de deux des *serials* développant l'univers de Flash Gordon et le texte défilant d'ouverture de chacun des chapitres de la saga reprend directement l'apparence des textes ouvrant chacun des épisodes des *serials* de Flash. Dans un registre différent, on peut aussi considérer la réalisation en 1974 d'un *Flesh Gordon* qui parodie sur le mode érotique les aventures science-fictionnelles de Flash comme un témoignage de l'importance du héros dans une frange de la culture médiatique.

⁶⁹¹ Selon le site de référence IMDB.com, le film a rapporté aux Etats-Unis 27 millions de dollars, pour un budget total estimé à 35 millions : http://www.imdb.com/title/tt0080745/business?ref=tt_dt_bus (consulté le 7 octobre 2013).

⁶⁹² Les volumes de Slatkine couvrent donc la période d'activité d'Alex Raymond, et les deux derniers titres reprennent le matériel du premier repreneur de la série, Austin Briggs, ancien assistant de Raymond.

premier plat, les dates de parution des planches contenues dans le volume. Tout en reprenant le matériel de la SERG, cette réédition diffère sensiblement par ses jaquettes : aux couvertures montrant un Flash héroïque luttant l'arme à la main, succède une illustration reprenant en fond la reproduction d'un extrait de strip, et au premier plan, en pied et en couleurs, Flash et Dale enlacés⁶⁹³. Au space-opera grandiose, Slatkine substitue une série d'aventures mettant l'accent sur une dimension plus sentimentale qui constitue une autre clé de lecture de la série, dans laquelle Dale Arden et en particulier l'attraction qu'elle exerce sur Ming jouent un rôle diégétique central.

L'amorce du programme éditorial correspond vraisemblablement à une volonté de se positionner sur le créneau de Flash, alors que le film est encore en production. Mais c'est la sortie du film qui suscite le flot de publications le plus volumineux même si, en la matière, la qualité est souvent inégale. La sortie du film coïncide avec la publication par Dargaud de trois albums grand format dans sa collection « science-fiction » (1980-1982), et de quatre titres dans la collection « 16 / 22 » (1980-1982). Ce cas est d'autant plus intéressant que le premier « 16 / 22 » republie le même épisode que le premier volume de la SERG, qui est également le premier volume de Slatkine : l'épisode qui voit Flash, dans un avion, faire la connaissance de Dale Arden, puis voyager, avec l'aide de la fusée du Dr Zarkov, vers la planète Mongo. Cet épisode fournit la trame centrale de l'adaptation cinématographique, avec de légers ajustements (Flash devenant, notamment, joueur de football américain plutôt que de polo). La réédition en « 16 / 22 » constitue d'ailleurs un cas isolé dans l'histoire de cette collection qui, tout en se positionnant comme une bibliothèque de « classiques », entreprend pour l'essentiel de faire la promotion de séries du fonds Dargaud. Ici, cette réédition ne témoigne d'aucune volonté pour Dargaud de prendre pied sur le terrain patrimonial, comme en atteste le texte de présentation du 4^e plat : si « l'œuvre d'Alex Raymond fait autant d'effet de nos jours que quand elle est apparue pour la première fois », l'essentiel est ailleurs : « cet épisode est celui qui a inspiré le scénariste du nouveau film Flash Gordon, produit par Dino de Laurentiis » (il n'est significativement pas dit un mot du réalisateur ou des comédiens). Surtout, dans une collection caractérisée par un grand dénuement en terme d'appareillage critique, plutôt que de consacrer le verso de la page de titre à une préface présentant Alex Raymond, la série et son importance dans l'histoire de la bande dessinée, Dargaud se contente de reproduire le générique du film, accompagné d'un photogramme de Sam Jones / Flash Gordon, sabre au poing, l'air

⁶⁹³ Cette remarque n'est pas exempte d'exceptions, puisque le dernier volume de la SERG montre Flash et Dale enlacés, et le deuxième de Slatkine ne montre pas Dale.

farouche, puis de quatre pages présentant les personnages-clés masculins dans leurs costumes chatoyants⁶⁹⁴.

Si le matériel de départ de l'édition en « 16 / 22 » est identique à l'édition de la SERG, le résultat en diffère de manière spectaculaire. D'une part les pages sont imprimées en couleurs mais, surtout, le remontage du matériel sur des pages d'un format vertical trapu contraint les adaptateurs (non crédités) à des acrobaties parfois périlleuses. Dans les 54 premières pages du livre, les pages contiennent chacune quatre bandes, d'une hauteur très ramassée qui ne rend pas justice aux compositions de Raymond. Pour adapter les cases sur des pages de dimensions réduites, celles-ci sont souvent raccourcies aux extrémités, donnant aux décors une apparence étriquée ; l'action s'en trouve recentrée sur les personnages principaux. Ainsi, alors que dans la première page, Dale Arden, dans l'avion, se détourne de Flash pour regarder par le hublot, celui-ci disparaît purement et simplement de la version « 16 / 22 ». Par ailleurs, certaines cases jugées sans doute « superflues » sont supprimées, la synthèse de deux cases en une seule constituant souvent la seule possibilité de faire tenir le récit dans ce format étriqué. À partir de la page 53, le passage à un système trois bandes par page permet au dessin de Raymond (et au lecteur) de respirer davantage, mais les accommodements avec le matériel original restent nombreux. L'incursion que tente Dargaud dans la réédition de matériel américain ancien reste isolée ; elle frappe par le mélange d'opportunisme de la démarche, et de désinvolture dans l'adaptation.

Toujours dans la foulée de la sortie du film, les Deux Coqs d'or sortent dans leur collection « Télé-Librairie » un *Flash Gordon / Guy l'Éclair*, sous-titré « le livre du film », adaptant sous forme de bande dessinée l'adaptation de l'univers d'Alex Raymond. Celui-ci n'est crédité qu'au verso de la page de titre, comme créateur des personnages. Les pages de gardes reprennent un grand dessin de la fusée de combat, par laquelle Flash finit par vaincre Ming, encadré de part et d'autre d'un simili-générique des personnages principaux, sous formes de pseud-photogrammes simulant une pellicule de 35 mm. L'objet s'inscrit tant dans le prolongement du film qu'il crédite, en guise de créateurs, le producteur et le réalisateur avant l'adaptateur. L'album sur papier épais, imprimé dans une quadrichromie éclatante, reprend non plus les épisodes d'Alex Raymond mais la version cinématographique qui en a été tirée, dans un dessin à l'esthétique modernisée⁶⁹⁵.

⁶⁹⁴ Dale, elle, est reléguée aux oubliettes ; le film minore considérablement le rôle de la compagne de Flash, pour insister sur les tentatrices extra-terrestres, et notamment Ornella Mut mais, paradoxalement, même celle-ci n'est pas présente dans ce maigre dossier.

⁶⁹⁵ La même année, J'ai Lu publie également une novellisation du film, qui développe longuement les épisodes repris dans la bande dessinée, en multipliant les ajouts, concernant notamment les appétits sexuels

Simultanément, on peut encore relever la publication par Whitman-France d'un *Guy l'Éclair et les hommes-requins* de 28 planches, dû à la plume de Frank Bolle, la publication d'un périodique de petit format édité par Dynamisme Presse Edition (DPE, 8 numéros parus entre janvier 1981 et mai 1982), suivi d'un *Flash Gordon spécial n°1* (il restera sans suite) édité par le même DPE, reprenant à l'identique le « livre du film » des Deux Coqs d'Or sous forme brochée, avec un papier plus léger.

La sortie du film produit par Dino de Laurentiis nourrit donc une curiosité renouvelée pour la série, une curiosité à laquelle les éditeurs décident de répondre soit en proposant le produit original (l'œuvre qui a inspiré le film) soit une version contemporaine, en publiant les épisodes récents dus à Dan Barry et Al Williamson ; Dargaud, pour sa part, adopte la posture intermédiaire de publier du matériel patrimonial mais adapté aux formes particulières de la bande dessinée française, avec l'intégration des planches d'Alex Raymond dans le standard de l'album cartonné de 48 pages, et dans le format intermédiaire entre le poche et le grand format qu'est le « 16 / 22 ». Entre la réédition patrimoniale de Slatkine et l'album du film, l'éventail des publications est particulièrement large, attestant de la curiosité renouvelée des éditeurs pour un patrimoine revivifié par la circulation multimédiatique. Par la suite, seul l'angle patrimonial guide les rééditions, avec l'entrée en 1986 de *Flash Gordon* dans la collection « Copyright » de Futuropolis. Bibliothèque des « classiques » américains de « l'âge d'or », la collection parachève le travail de patrimonialisation de la série entamée dès les tous débuts de la constitution du mouvement bédéphile. Ce sont donc à nouveau exclusivement les épisodes dessinés par Alex Raymond et scénarisés par Don Moore qui sont réédités.

Les rééditions ne constituent qu'une des dimensions par lesquelles se construit le canon de la bande dessinée : les panoramas historiques et premières généalogies qui sont dressées de la bande dessinée depuis le catalogue *Bande dessinée et figuration narrative* (1967) et l'ouvrage de Gérard Blanchard, *La Bande dessinée, histoire des images de la préhistoire à nos jours* (1969), toute la littérature secondaire accumulée dans les fanzines et les revues d'étude (*Giff-Wiff*, *RanTanPlan*, *Phénix*, *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, ou encore *Haga*, *Le Collectionneur de bandes dessinées*, *Hop !*, *Carrousel des comics* ou *Robidule* pour ne citer que les plus anciennes) ainsi que les expositions, qu'elles soient anthologiques ou monographiques... concourent à dessiner le socle du canon de la

de Dale. Eurédif lance également en 1981 une série de romans sous le titre « Collection Flash Gordon », qui opèrent une novellisation des bandes réalisées par Dan Barry.

bande dessinée. Il faudrait ajouter à ces discours « primaires » les vulgarisations ou déformations que peuvent représenter les articles ou émissions rendant compte d'un ouvrage, d'une exposition, de la carrière d'un auteur, les nécrologies, les fanzines... Les discours qui fondent le canon sont donc d'une grande variété, et les circulations des dogmes fondant le canon au sein de cette galaxie d'instances de légitimation sont encore mal connues.

Les rééditions ne constituent donc qu'une partie de la constitution d'un corpus de classiques. Ces rééditions sont elles-mêmes loin d'être univoques ; entre réflexe nostalgique et prétentions scientifiques, les intentions à l'œuvre dès les premières souscriptions d'ouvrages sont plurielles. Mais au-delà de la variété des intentions et des formes que prennent ces rééditions, un certain nombre de traits communs se dégagent. D'abord, ce patrimoine est presque exclusivement conçu comme américain. À quelques rares exceptions près, le domaine français se trouve exclu des rééditions. Si certaines œuvres ne sont pas rééditées par les bédéphiles tout simplement parce qu'elles sont encore éditées et disponibles chez leurs premiers éditeurs (pensons notamment aux œuvres de Christophe, ou à *Bécassine*), de nombreuses œuvres françaises sont écartées de ce canon en cours de constitution, généralement sans la moindre forme d'explicitation. L'infériorité de la bande dessinée française est ainsi considérée comme une évidence, se fondant sur le constat d'un « retard » de la bande dessinée française à adopter la bulle. Malgré ce constat largement partagé, certaines œuvres françaises trouvent néanmoins leur place à ce panthéon, parmi lesquelles les *Pieds-Nickelés*. Il n'en demeure pas moins que lorsque la bande dessinée française est intégrée à ce corpus de classiques, c'est bien souvent la proximité stylistique ou thématique avec la bande dessinée américaine qui est privilégiée. Le cas le plus manifeste en est sans doute le *Futuropolis* de René Pellos : de cet auteur à l'œuvre colossale, qui anime trente-trois ans durant la série « Les Pieds Nickelés », la SERG réédite certes sa série « Durga Rani », mais retient avant tout l'apport de « Futuropolis », publié dans *Junior* entre avril 1937 et mai 1938, et célébrée pour constituer la première acclimatation française de la science-fiction sur le sol français, un titre disputé au « Rayon mystérieux » d'Alain Saint-Ogan, publié dans *Cadet-Revue* de 1937 à 1939 ainsi qu'à « Zig et Puce au XXI^e siècle », publié dans *Dimanche-illustré*, et en album Hachette en 1935. Mentionné rituellement dans toutes les chronologies de la bande dessinée en France, la série occupe une place suffisamment à part dans l'imaginaire bédéphile pour donner son nom à une librairie, et à inciter ses jeunes repreneurs à garder celui-ci lorsqu'ils se lancent dans l'édition. Pour autant, si ceux-ci entreprennent un important travail patrimonial, la

scène française reste très largement marginale dans leur catalogue : les auteurs français ne trouvent droit de cité en « Copyright » qu'en 1984, faisant de Calvo, abondamment réédité par la maison, un cas isolé.

Les séries canonisées sont pour leur part abondamment rééditées ; si l'on prend en exemple « Prince Valiant », la première réédition est tardive (1970) mais par la suite, il ne se passe pas trois années consécutives sans une réédition d'une période ou l'autre de la série, sous des formes différentes ; le tout entretenant un intérêt continu pour la série jusqu'à la fin des années 1990⁶⁹⁶.

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

À partir du milieu des années 1970 et surtout au tournant des années 1980, la réédition sort de la marginalité pour se banaliser. Le marché de la réédition passe alors d'une niche à un véritable créneau éditorial, poussant des petits éditeurs à se lancer dans cette voie. La multiplication des initiatives au milieu des années 1970 correspond à une massification de l'exhumation patrimoniale. La réédition devient ainsi la porte d'entrée privilégiée des libraires et des bédéphiles dans l'édition, et l'accumulation des expériences nourrit une diversification des fonds exploités.

Le modèle américain ne suffit en effet pas à alimenter tous les programmes de réédition. Surtout, on voit se structurer des mémoires parallèles de la bande dessinée, valorisant d'autres passés, d'autres généalogies. À la généalogie américaine s'ajoute timidement une mémoire française, et plus massivement une mémoire belge. La bande dessinée belge de l'après-guerre fait ainsi l'objet d'une réappropriation éditoriale par les libraires belges qui se lancent dans l'édition, et en particulier par Michel Deligne. Cette redécouverte d'un patrimoine indigène par la librairie est plus limitée en France ; on peut cependant rapprocher la réédition d'ouvrages ou de récits indisponibles de Tillieux, Jijé ou Franquin de la démarche adoptée par Futuropolis lorsque la maison réédite Calvo. Calvo reste cependant, on l'a vu, un cas isolé dans l'histoire de la maison Futuropolis, qui privilégie la création (européenne ou américaine) et le patrimoine américain, avec sa collection « Copyright ».

⁶⁹⁶ Après Zenda, qui réédite de 1987 à 1997 la période 1951-1971 de la série, c'est seulement en 2012 que Soleil reprend d'en rééditer les débuts, vingt-six ans après la dernière exploitation de cette période par Futuropolis.

C'est sans doute Jacques Glénat qui contribue le plus à l'exploitation d'un patrimoine indigène de la bande dessinée. Appartenant à la seconde génération de bédéphiles, le jeune homme arpente tôt les librairies avant de lancer son fanzine *Schtroumpf* en 1969 dont la formule se stabilise en 1972 autour de dossiers valorisant à la fois des auteurs célèbres (Franquin, Hergé ou Jacques Martin), et d'autres plus oubliés (Raymond Reding, Pierre Dupuis). Chaque dossier obéit à une formule canonique : interview, articles, bibliographie. En janvier 1974, le mois du premier festival d'Angoulême, Jacques Glénat consacre son dossier central à Claire Bretécher, marquant l'ouverture au contemporain ; dans les numéros suivants, Giraud (juillet 1974), Mandryka (janvier 1976) ou Pratt (janvier 1977) se voient consacrer d'importants dossiers. La revue conserve pourtant une fonction principalement patrimoniale, avec des dossiers sur Jacobs (n°30), Pellos (31), Poïvet (33), Tillieux (34), Hubinon (35)...

C'est autour de *Schtroumpf* que Jacques Glénat noue une relation privilégiée avec Henri Filippini. Né en 1946, celui-ci entre dans l'équipe de *Phénix* à la fin des années 1960, anime l'*Alfred* édité par la SFBFD et participe au lancement de la Convention de la bande dessinée de Paris en 1969. Signant également une rubrique chroniquant la bande dessinée dans *France-Soir*, il s'impose comme l'un des premiers historiens de la bande dessinée, après Pierre Couperie. C'est ainsi lui qui dirige, en compagnie de Couperie et Moliterni, les deux premiers volumes de la titanesque *Encyclopédie de la bande dessinée* publiée par la SERG en 1974-1975. Il publie également, en 1978, une *Histoire du journal et des éditions Vaillant*.

À partir de 1974, il devient le bras droit de Jacques Glénat-Guttin. Celui-ci préférant rester basé à Grenoble, il fait de Filippini son œil parisien, lui confiant sa librairie « Le Kiosque », avant-poste parisien de l'éditeur⁶⁹⁷. Comme d'autres avant lui, Jacques Glénat prend pied dans la réédition par le biais de suppléments à la revue. Fin 1971, il joint ainsi en supplément à son n°12 une réédition de « La Guerre des mondes », série d'illustrations au crayon et au lavis par Edgar P. Jacobs du roman d'Herbert George Wells, qui paraît en feuilleton dans le journal *Tintin* en 1946. Lorsqu'en 1974, il publie des *Illustrations* de Paul Cuvelier, c'est encore une fois à l'enseigne des *Cahiers de la bande dessinée* que l'album paraît. L'ouvrage réédite les dessins illustrant le récit « A la Mer » de Mayne-Reid paru dans le journal *Tintin* en 1947. À l'occasion de la sortie de l'ouvrage, le n°8 des *Cahiers de la bande dessinée* consacré à Cuvelier est réimprimé. De prolongement de la

⁶⁹⁷ Le choix de ce nom entre évidemment en résonance avec la librairie de Jean Boulet, que Jacques Glénat a très tôt fréquentée.

revue, l'album devient un produit à part entière, qui va peu à peu devenir central dans la production de l'éditeur grenoblois. Étonnamment, cependant, Glénat se lance dans l'édition patrimoniale sans mettre en avant la dimension patrimoniale. Pratiquerait-il la réédition comme M. Jourdain ferait de la prose ? On peut vraisemblablement voir dans cette attitude une difficulté à assumer une posture éditoriale manquant de « noblesse » : l'éditeur exploite des fonds de tiroir, des titres dont personne ne veut plus et, significativement, ce n'est qu'en 1979 que les catalogues de Glénat font apparaître une revendication patrimoniale.

Avant cette date, le patrimoine constitue un impensé pour Glénat, dont le catalogue témoigne avec force. Son catalogue de début 1977⁶⁹⁸ comporte ainsi, sur seize pages au total, seulement quatre pages d'albums de bande dessinée⁶⁹⁹, ainsi qu'une page d'ouvrages critiques consacrés à la bande dessinée, la collection « BDocuments ». On remarque d'ailleurs une dissémination de la bande dessinée dans les pages du catalogue, puisqu'on retrouve en particulier dans les dernières pages, les plus hétéroclites, l'album d'*Illustrations* consacré à Cuvelier, et les deux monographies sur *Le Journal de Spirou* et *Pilote*, comme si la bande dessinée ne constituait pas une unité véritablement structurante du catalogue. Les quatre pages présentant les albums de bande dessinée de la maison Glénat font la promotion de 19 livres au total ; sur ces 19 titres, un seul a moins de dix ans, le *Casque d'or* d'Annie Goetzinger. Née en 1951 à Paris, celle-ci suit à l'école des Arts appliqués les cours de Georges Pichard, avant d'entrer à *Lisette* et à *Pilote*, où elle publie des récits complets dès 1972. Publié en octobre 1976, son premier album, *Casque d'or*, reprend un récit publié... Le succès critique est immédiat, qui se manifeste par l'attribution lors du 4^e Salon international de la bande dessinée d'Angoulême, fin janvier 1977, du prix de la meilleure œuvre réaliste française. Mais en-dehors de cette œuvre, tous les titres édités ont connu une première publication dans les pages de périodiques, au minimum dix ans auparavant ; sept des titres vont en 1977 sur leur vingtième année : *La Guerre du feu* de Pellos a d'abord été publié dans les pages de *Zorro* en 1950-1951, *Futuropolis* dans *Junior* en 1937-1938, *Le Capitaine Fracasse* dans *Mondial-Aventures* en 1954... Pourtant, Glénat n'annonce en aucune manière qu'il se livre là à de la réédition, ou qu'il fournit des titres inédits, ou permet de redécouvrir des « chefs-d'œuvre oubliés »... Même *Futuropolis* est présenté très sobrement comme un « album de luxe », recouvert d'un sigle « nouveau

⁶⁹⁸ Archives privées de Philippe Morin, que nous remercions pour le prêt d'une partie de sa collection de catalogues.

⁶⁹⁹ Le reste, outre les plats, présente la production de revues (trois pages), de livres de dessin d'humour (deux pages), la collection « Marginalia », les ouvrages sur le cinéma, l'histoire régionale du Dauphiné...

77 » ce qui, pour le lecteur non averti, pourrait s'avérer source de confusions... Glénat s'adresse-t-il à un public tellement connaisseur qu'il n'est nul besoin de lui fournir les sous-titres ? Les volumes eux-mêmes peuvent contenir un appareil critique inscrivant ces éditions dans une logique patrimoniale, comme c'est le cas avec *Futuropolis*, que Pierre Pascal (qui n'est pas encore directeur du festival d'Angoulême) accompagne d'une préface insistant sur les difficultés de la réédition – sans insister, pourtant, sur le lettrage, refait pour l'occasion⁷⁰⁰.

Il nous paraît cependant frappant qu'aucune mention ne soit faite du fait qu'il s'agit là d'œuvres inédites en album et « anciennes » au regard des rythmes de l'édition de bande dessinée. Tout le catalogue de Glénat est ainsi orienté vers le passé en matière de bande dessinée : sa collection « BDocuments » comprend deux titres (sur trois) à la logique clairement patrimoniale, consacrés aux années 1950 et à « l'école d'Hergé » ; on peut y joindre les deux monographies consacrées au *Journal de Spirou* et à *Pilote*. Tout entier tourné vers le passé, Glénat refuse l'orientation patrimoniale. Ce n'est en fait qu'avec le catalogue de 1979 que l'on commence à voir apparaître dans cette littérature grise que constituent les catalogues d'éditeur une conscience claire et assumée de publier du patrimoine, qui devient alors subitement un argument de vente. La production de Glénat se voit alors scindée entre « albums couleurs » et « grands classiques⁷⁰¹ ».

Le patrimoine perd son invisibilité en 1979, l'année précédant la sortie par *Futuropolis* de sa collection « Copyright », qui représente un jalon essentiel dans la réédition patrimoniale de la bande dessinée américaine en France. *Futuropolis* n'attend pas « Copyright » pour publier du patrimoine mais, comme Glénat avant 1979, cet ancrage patrimonial est peu lisible en termes de maquette ou de catalogue. Le lancement d'une collection se destinant explicitement au patrimoine rompt, quoique ses animateurs s'en défendent aujourd'hui, avec la pratique patrimoniale, affichée comme telle et ambitionnant de constituer un créneau éditorial. Avec ces jaquettes à bandes jaunes qui indiquent explicitement la date de publication des bandes, la numérotation des dos, tout est fait pour faire de ces ouvrages une réponse aux attentes des collectionneurs. Cette coïncidence temporelle témoigne d'un changement de statut profond du patrimoine de la bande dessinée dans le paysage éditorial. Après avoir constitué une micro-niche pour

⁷⁰⁰ Pierre Pascal justifie ainsi implicitement le retard de la réédition par l'incapacité à trouver une collection complète de *Junior* permettant de reconstituer le récit, avant cette date. L'argument nous paraît douteux au vu de la rareté du journal aujourd'hui, toute relative.

⁷⁰¹ Cette distinction n'empêche pas un relatif flou dans l'assignation des albums à l'une ou l'autre catégorie ; ainsi, les albums de Bretécher sont qualifiés de « classiques de l'œuvre de Claire Bretécher »...

collectionneurs plus ou moins fortunés, le patrimoine de la bande dessinée est alors destiné à tous, avec des albums accessibles en termes de prix, de distribution ; il ne s'agit plus d'éditions limitées réalisées sur souscription, mais d'albums diffusés dans le commerce par deux éditeurs qui se dotent de leur propre outil de diffusion.

Au début de notre période, les stigmates pesant sur la bande dessinée sont nombreux. Éducateurs, bibliothécaires et élites culturelles s'accordent à voir en la bande dessinée un bien culturel dévalorisé, qui est selon les cas combattu ou toléré. La nature du médium reste largement incomprise, l'articulation du texte et de l'image demeurant par exemple un profond motif d'incompréhension, et les mécanismes présidant à la lecture d'une image restant nébuleux. Cependant, même si les premières formes de médiation de la bande dessinée portent le sceau d'une méfiance profonde, ce sont ces censeurs, éducateurs ou bibliothécaires qui livrent les premières formes de discours critique sur la bande dessinée. En dépit d'un parti pris dans l'ensemble très sévère à l'égard des littératures dessinées, ces positions sont d'autant plus essentielles à comprendre qu'elles conditionnent largement, en retour, les postures de légitimation qui s'inscrivent en réaction contre ces condamnations. L'unité de ces positions reste cependant superficielle. L'examen des procès-verbaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse révèle ainsi que, pour les censeurs, l'album constitue un facteur aggravant la nocivité de la bande dessinée qu'ils examinent déjà avec sévérité lorsqu'ils scrutent le contenu des illustrés qui prépublient les récits repris en livre. Au contraire, dans la poignée de bibliothèques acceptant d'accorder une maigre place à quelques albums de bande dessinée, la forme livre facilite l'acceptation de la bande dessinée ; la narration en images et le statut du texte peuvent constituer un problème, mais la publication sous forme de livre laisse espérer que l'album puisse ne constituer qu'une étape vers l'acquisition de compétences de lectures plus sophistiquées.

Cette configuration change dans la deuxième moitié des années soixante. Les médiations adultes de la bande dessinée se font alors plus nombreuses, et la bande dessinée cesse alors d'être le domaine d'appropriations exclusivement enfantines. L'incorporation de la bande dessinée aux cultures adultes s'accompagne donc d'un élargissement des médiations dont elle fait l'objet. La constitution de cercles bédéphiles et l'ouverture de librairies spécialisées représentent deux facettes de ce processus. Dans le même temps, le spectre de la censure s'éloigne pour les éditeurs d'albums ; la surveillance de la bande dessinée, sans disparaître, se déporte pour l'essentiel sur les publications de petit format. Les membres de la Commission de surveillance mettent longtemps à appréhender le mouvement d'émergence d'une bande dessinée s'adressant aux adultes et, quand ils le font, réduisent celle-ci à sa face la plus légitime socialement. Les *pockets*, eux, restent marqués du stigmate culturel de publications considérées comme « populaires ».

Les albums de bande dessinée, pour leur part, sortent alors de l'enfer culturel dans lequel ils avaient pu être en partie relégués. Alors que la presse commence à s'intéresser à certaines formes de bande dessinée, en particulier à *Astérix*, la bande dessinée voit s'ouvrir peu à peu les portes des librairies et les rayons des bibliothèques. La diffusion de la bande dessinée dans des lieux de diffusion culturelle assied le statut de « neuvième art » que construisent simultanément divers entrepreneurs culturels, et nourrit un vivier de nouveaux médiateurs de la bande dessinée : bibliothécaires et libraires constituent ainsi des réservoirs de critiques et de propagateurs de la bande dessinée. Ces médiateurs de la bande dessinée favorisent également l'émergence de nouvelles pratiques de lecture de la bande dessinée, et en particulier la diffusion d'une approche patrimoniale. Les associations bédéphiles qui initient le mouvement de rééditions patrimoniales, de constitution de bibliographies critiques, se voient ainsi progressivement relayées par des libraires-éditeurs ainsi que des éditeurs professionnels. Ces médiations permettent ainsi à la bande dessinée de se doter progressivement – et marginalement d'une mémoire, d'une conscience de son histoire – avec ses perspectives singulières et ses angles morts. Cette structuration d'une mémoire bédéphile se manifeste avec éclat avec la décision de construire à Angoulême un musée dédié à la bande dessinée. Ce musée est le fruit du patient travail bédéphile de valorisation du neuvième art, de la constitution d'une politique culturelle locale et du retournement de l'intérêt de l'État à l'égard de la bande dessinée, de la surveillance à l'encouragement. Nouveau point d'ancrage de la dignité nouvelle acquise par la bande dessinée, le musée synthétise l'ambition de fonder l'avenir de la bande dessinée sur une mémoire de son passé.

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

Maison d'édition singulière, Futuropolis méritait une place à part dans notre travail à plusieurs titres. La première raison est strictement pragmatique : peu de maisons d'édition ont conservé des archives permettant de retracer leur histoire. Dans le cas de Futuropolis, les archives conservées par le fondateur, Étienne Robial, présentent par ailleurs l'avantage non négligeable d'avoir fait l'objet d'un pré-inventaire, lorsque des discussions (inabouties) ont été menées avec la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image pour déposer ces archives. À défaut d'être exhaustif, le fonds est cohérent et correctement balisé. Au-delà de ce seul aspect pratique, plusieurs éléments justifiaient de s'intéresser à Futuropolis.

La trajectoire de la maison est à la fois singulière dans sa réussite, et emblématique de multiples projets menés dans les années soixante-dix : le passage de la librairie à l'édition s'opère en douceur, et Futuropolis représente donc le pendant de ces librairies conservant un pied dans l'édition. En coupant les liens qui reliaient Futuropolis à l'activité par laquelle ils sont venus à la bande dessinée, Étienne Robial et Florence Cestac se donnent les moyens de professionnaliser une activité qui, chez de nombreux libraires, reste du domaine de l'artisanat¹.

Mais c'est surtout leur position de point nodal de l'édition alternative de bande dessinée qui justifie la nécessité d'une étude spécifique consacrée à Futuropolis. Par sa capacité à articuler mise en valeur du patrimoine, consécration des nouveaux maîtres et découverte de jeunes auteurs, le tout en proposant des ouvrages d'une qualité formelle inédite, Futuropolis incarne une conception nouvelle de l'édition alternative. La réussite de l'entreprise peut se mesurer d'une part au catalogue (plus de quatre cent titres réalisés fin 1990), mais aussi à la capacité de Futuropolis à s'imposer comme éditeur de référence de toute une frange d'auteurs et éditeurs alternatifs, en particulier pour la génération d'éditeurs émergeant dans les années quatre-vingt-dix, au moment où sombre Futuropolis. Le relais le plus fort est opéré avec la maison-phare de ce renouveau, L'Association², dont la fondation

¹ Sur les libraires-éditeurs, voir *supra*, l'étude de cas que nous consacrons au milieu bruxellois.

² Sur l'importance du rôle de L'Association dans le paysage de la bande dessinée des années 1990 et 2000, on peut se tourner vers l'ouvrage collectif que lui ont consacré les membres du Groupe Acme, *L'Association: une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2011 en attendant l'achèvement de la thèse de Benjamin Caraco, *Renouvellement et légitimation de la bande dessinée en France de 1990 à*

et l'histoire doivent beaucoup à Jean-Christophe Menu, qui a croisé la route d'Étienne Robial à la fin des années quatre-vingt. Maison-phare de la scène indépendante et alternative, L'Association a construit un catalogue novateur dès le début des années quatre-vingt-dix, « offrant la part belle à des ovnis éditoriaux et ouvert à des expériences inédites³ », mais réussissant malgré tout à devenir viable en une dizaine d'années, avant de connaître le succès avec le best-seller *Persépolis*. Après une réussite éclatante dans la décennie 2000, la maison connaît une grave crise interne en 2010-2011, après laquelle Jean-Christophe Menu quitte L'Association pour fonder une nouvelle maison d'édition... avec Étienne Robial⁴. La continuité est donc particulièrement forte entre les ambitions éditoriales de Futuropolis, de L'Association, puis de l'Apocalypse.

Plus que toute autre maison d'édition de bande dessinée, sans doute, Futuropolis contribue à construire socialement l'espace de l'alternative. Le refus du terme même d'« album » pour désigner ses ouvrages (un refus qui n'est cependant pas systématique), le rejet des « belgeries » constituent autant de manières, pour l'éditeur, de formaliser une dichotomie entre l'espace d'une édition qui serait « commerciale » et une édition qui serait différente. Les formes de communication éditoriale (prises de parole publiques, prières d'insérer, catalogues...) concourent eux aussi à affirmer la structuration symbolique de la bande dessinée en sphères distinctes. L'activité de diffuseur que pratique Futuropolis renforce également la centralité de la maison dans l'espace éditorial : en prenant en diffusion nombre d'éditeurs indépendants et de jeunes publications, Futuropolis stimule un temps le tissu de maisons marginales qui peineraient, sans diffusion spécifique, à trouver le chemin des librairies.

En tant que librairie, Futuropolis a publié une poignée de volumes⁵ ; mais 1974 constitue un tournant pour l'entreprise, avec la publication du premier titre maintenu au catalogue et revendiqué, tout au long de l'histoire éditoriale de Futuropolis, comme acte de naissance de la maison d'édition. L'éditeur tourne alors le dos à ses débuts proches du fanzinat pour s'inscrire dans la double filiation de l'édition luxueuse de maîtres disparus et

2010 : *le cas du réseau des auteurs de L'Association*. Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, université Paris I, en préparation.

³ Björn-Olav Dozo, Tanguy Habrand, Maud Hagelstein, « Introduction », in Groupe Acme, *L'Association*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ Sur son faire-part de naissance, l'Apocalypse se présente comme venant « de la bande dessinée [tout en] explos[ant] vers ses frontières » pour jouer le rôle de « centrifugeuse », témoignant de la filiation avec les lignes tracées, en leur temps, par chacun de ses co-fondateurs ; les premiers ouvrages publiés témoignent assurément de la volonté de repousser les frontières des genres, comme l'illustre par exemple *Le Livre de Léviathan*, de Peter Blegvad.

⁵ Sur l'histoire de la librairie Futuropolis, voir *supra*, III, « Futuropolis, 1968-1974 : de la brocante à la librairie ».

la valorisation de jeunes auteurs. Nous adoptons ici le parti de nous concentrer sur trois phases-clés dans la riche histoire de l'entreprise, afin d'éclairer les spécificités et les tensions de l'édition alternative de bande dessinée, dans ses choix formels et économiques. L'étude des premiers titres inscrits au catalogue permet d'éclairer les choix formels qui imposent la spécificité de Futuropolis dans le paysage de la bande dessinée francophone. Nous évoquons ensuite l'évolution et la structuration de la production dans une perspective plus globale, ainsi que le rôle joué dans la diffusion. L'externalisation de la diffusion puis la filialisation de Futuropolis au sein du groupe Gallimard offrent un témoignage sur le processus de normalisation qui affecte la scène éditoriale de la bande dessinée après le « printemps des éditeurs ». Nous finissons donc notre analyse de cette maison singulière avec son rachat par Gallimard et les inflexions que ce rachat exerce sur le catalogue, avec en particulier l'apparition de la collection « Futuropolis / Gallimard ».

I. ARTICULER PATRIMOINE ET JEUNES AUTEURS : LES PREMIERS PAS DANS L'ÉDITION

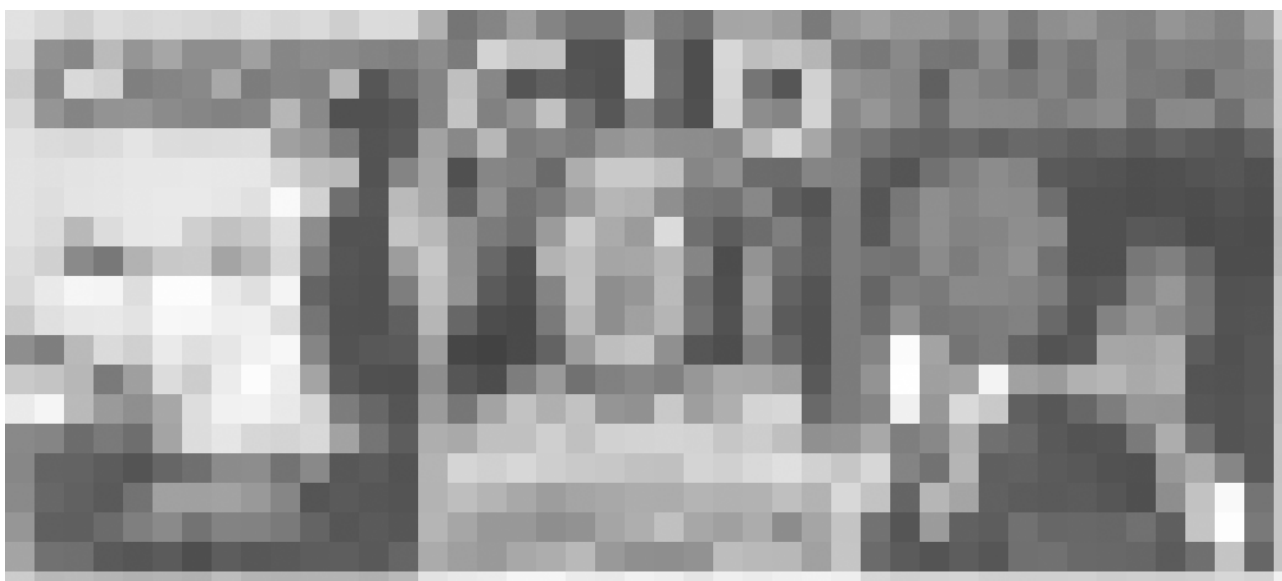
Le premier titre édité directement à l'enseigne de Futuropolis, dans sa version Cestac-Robial, est l'imposant volume consacré à l'œuvre d'Edmond-François Calvo. Né en 1892 et décédé en 1958, dessinateur, sculpteur et aubergiste, Calvo publie des dessins dans la presse satirique dans les années 1920 avant de travailler pour plusieurs publications Offenstadt (*Fillette*, *L'Epatant*, *Junior*), pour *Femmes d'aujourd'hui*⁶... De format 30 x 40 cm, ce premier livre étale largement sur son premier plat un imposant « CALVO » en lettres capitales rouges, tandis que le titre de l'ouvrage se fait plus discret. L'ouvrage reprend, en noir et blanc, des aventures publiées en couleurs par la Société Parisienne d'Édition dans la série « Patamousse ». L'acte éditorial est alors indissociable de l'activité de libraire, comme l'exprime Étienne Robial :

Nous éditons le Calvo pour faire un beau livre [...]. Les illustrés que nous avons achetés à 2, 3, 5 F parce que ça n'intéressait personne, se mettent à valoir 20, 50, 100, 500 F... *Rosalie* ou *La Bête est morte*, qu'on avait achetés parce qu'on trouvait ça bien, qui nous avaient coûté trois sois et dont on avait rempli notre cave, se vendent alors autour de 1 000 ou 2 000 F⁷.

⁶ Son œuvre la plus célèbre, *La Bête est morte*, raconte la Seconde guerre mondiale sous des traits animaux, dès 1944. Censé avoir influencé Walt Disney par son trait rond et dynamique donnant une vivacité incomparable aux animaux – Walt Disney lui aurait d'ailleurs proposé de rejoindre son studio après-guerre, ce que Calvo refusa –, Calvo constitue également une influence majeure pour Albert Uderzo qui se rend au domicile du maître pour suivre ses conseils. Sur la carrière de Calvo, voir le numéro 60/61 du *Collectionneur de bandes dessinées* qui lui est consacré en décembre 1988.

⁷ Entretien avec Étienne Robial du 11 avril 1994, cité par Claire Baudéan, *Futuropolis. Éditeur paradoxal, paradoxe éditorial*, op. cit., p. 12.

L'acte éditorial se trouve donc inscrit dans l'acte essentiel pour un libraire d'ancien qu'est celui de la création de valeur – entre réévaluation de l'apport d'artistes méconnus et valorisation du stock. Par rapport aux albums de la Société Parisienne d'Édition, de dimensions classiques et en couleurs, l'objet proposé par Futuropolis détonne. En adoptant le noir et blanc, Futuropolis réalise certes une mesure d'économie, mais également un déplacement du regard sur l'auteur, qui se trouve valorisé en tant qu'artiste par la titraille, le choix d'un papier épais (contrastant avec les papiers médiocres de la SPE), le format respectant les nuances du dessin original, et ce noir et blanc, donc, qui éloigne la publication de la sphère enfantine pour valoriser le trait de l'artiste, un style d'une vivacité extraordinaire, marqué par un goût pour les compositions foisonnantes, mais toujours d'une grande lisibilité. Sa souplesse, le noir et blanc, son format surtout (presque deux fois un album standard, ce qui rend l'ouvrage impossible à ranger dans les rayons ordinaires d'une bibliothèque), ainsi que son prix élevé : « tout contribue à la combinaison singulière d'un échec économique et d'une réussite remarquable⁸ ».



III. 91 Les trois premiers titres de Futuropolis : une maturation rapide de la maquette

Ce premier ouvrage est suivi de deux autres publications dans ce format 30 x 40 : *Gir* et *Tardi*⁹. Ces volumes radicalisent un peu plus les choix de maquette opérés lors de la préparation du *Calvo*, avec des couvertures ne comportant qu'une seule couleur, le jaune chez Gir, le rouge ou le jaune, selon l'édition, chez Tardi. Là où le premier « 30 / 40 »

⁸ Christian Rosset, « Histoire(s) de Futuropolis », *Neuvième Art*, 2008, n° 14, p. 78.

⁹ *Gir* et *Tardi* sont les noms des auteurs, les titres des œuvres se trouvant délibérément cachées en page de titre. Par souci de simplification, nous considérons ici que, d'un point de vue bibliographique, le nom de l'auteur est également le titre de l'œuvre – ce qui présente l'avantage pratique de mentionner un titre directement lisible en couverture, en plus d'être, au fond, cohérent avec la démarche de Futuropolis.

indiquait un titre presque en guise de remords¹⁰, les suivants occultent totalement le titre au profit du seul nom de l'auteur – ce qui, dans le cas de Jean Giraud / Gir / Mœbius ne manque pas d'être aussi ambigu qu'intéressant¹¹. Ce volume reprend plusieurs récits précédemment publiés et d'illustrations diverses ; le volume réservé à Tardi, plus que d'autres, fait date, par la cohérence de son contenu comme par l'aspect matriciel de ce récit qui, publié la même année qu'*Adieu Brindavoine* chez Casterman, condense l'essentiel de l'œuvre de Tardi, qui reçoit en 1975 le prix du dessinateur français lors de la deuxième édition du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, qui récompense également Futuropolis du prix du meilleur éditeur et marque donc l'entrée fracassante des anciens libraires sur la scène de l'édition de bande dessinée.

Né le 30 août 1946 à Valence, fils unique d'un père militaire de carrière marqué par l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, Jacques Tardi se confronte à la Première à travers ses grands-parents : son grand-père maternel, qui y a laissé la vie, et son grand-père paternel, qui meurt alors que Jacques Tardi n'a que cinq ans, mais dont la veuve perpétue la mémoire. En 1966, Tardi monte à Paris et s'inscrit l'année suivante aux Arts décoratifs, où il se passionne pour les albums « pour adultes » édités par Éric Losfeld à qui il adresse, semble-t-il, un album intitulé *Stranger in the night*¹² qui est refusé. Jacques Tardi commence à dessiner des récits courts dans *Pilote* à partir de 1970 ; il propose d'abord à Goscinny un récit autour de la Première Guerre mondiale, mais la proposition est rejetée, au motif « qu'on ne pouvait pas plaisanter avec ça¹³ ». Après s'être vu confier plusieurs récits dans divers genres pour *Pilote* (« Humperdick Clabottford », sur scénario de Serge de Beketch, publié en septembre 1971), pour *Record* (« Blue Jackett », sur scénario de Claude Verrien, publié début 1973), Tardi se voit proposer une collaboration avec Pierre Christin pour réaliser la première « Légende d'aujourd'hui » : *Rumeurs sur le Rouergue*. Tardi publie ensuite dans *Pilote* « Adieu Brindavoine » de novembre 1972 à avril 1973, album publié par Dargaud début 1974, album récompensé d'un « prix Phénix », mais rapidement soldé par Dargaud qui annule le contrat prévoyant un deuxième album – dont « La Fleur au fusil » était censé constituer le début ; quand Casterman récupère les droits

¹⁰ La réédition du volume, en couleurs, en 1978, inverse d'ailleurs la hiérarchie entre titre et auteur, retrouvant significativement la hiérarchie classique en bande dessinée, valorisant l'inscription sérielle.

¹¹ Sur les identités multiples de Jean Giraud / Mœbius, voir notamment Jean Giraud, *Moebius-Giraud: histoire de mon double*, Paris, Éd. 1, 1999, ainsi que Nathalie Coucke, *Un singulier pluriel : Jean Giraud-Moebius*, Paris, Vertige graphic, 1992.

¹² Voir sur ce point Gilles Ratier, « Jacques Tardi avant *Adèle Blanc-Sec* », <http://bdzoom.com/6705/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-jacques-tardi-avant-%C2%AB-adele-blanc-sec-%C2%BB/> (consulté le 27 février 2013).

¹³ Jacques Tardi, propos recueillis par Alain Foulet et Olivier Maltret dans *Presque tout Tardi*, Dieppe, Sapristi, 1996, p. 98.

d'*Adieu Brindavoine*, il le republie en ajoutant « La Fleur au fusil », en 1979. Dargaud publie aussi, en 1974, *Le Démon des glaces*, dans lequel Tardi revisite la tradition des gravures de Hetzel et l'univers de Jules Verne. Mais c'est dans un contexte de doute et d'incertitude sur le plan éditorial que Jacques Tardi rencontre Étienne Robial et Florence Cestac, avec qui Tardi et sa compagne d'alors, la coloriste Anne Delobel, se lient d'amitié. C'est d'ailleurs dans la librairie Futuropolis, lors d'un vernissage d'exposition, que Tardi fait la rencontre qui fait basculer sa carrière, celle de Didier Platteau, qui cherche alors à impulser un virage adulte aux bien-pensantes éditions Casterman. Didier Platteau peut alors bénéficier du peu de cas que Dargaud fait du jeune auteur. La collaboration avec Casterman se traduit par la signature d'un contrat prévoyant l'animation d'une série alors dénommée « Édith Rabatjoie¹⁴ ».

En 1975, Futuropolis n'édite qu'un seul ouvrage, le « 30 / 40 » dédié à Vaughn Bodé, pilier de l'underground américain mort à 33 ans en 1975 – avant de voir son ouvrage publié en France. Récompensé d'un Hugo Award en 1969, Vaughn Bodé s'était fait connaître par la revue *Das Kampf* qu'il auto-édite, par ses séries *Cobalt 60*, *Deathbone* et surtout *Cheech Wizard*, parue dans *National Lampoon Magazine* à partir de 1971. Le succès d'estime qu'il rencontre avait conduit à son invitation au premier Salon de la bande dessinée d'Angoulême, où son apparence, cultivant l'ambiguïté sexuelle, et son spectacle de « *cartoon concert* » font alors sensation. Les « 30 / 40 » de Tardi, Giraud et Bodé incarnent donc le déplacement de l'acte éditorial depuis la seule réédition patrimoniale vers la consécration de jeunes auteurs, et la forme des ouvrages est investie d'une fonction légitimatrice forte.

C'est en 1976 que l'on assiste au décollage de la production, avec pas moins de sept nouveautés : un nouveau « 30 / 40 », cette fois consacré à l'auteur américain Jeff Jones¹⁵, cinq titres signés Calvo¹⁶, et *Rumeurs sur le Rouergue* de Christin et Tardi. Cet ouvrage emblématique du catalogue Futuropolis connaît trois éditions différentes et quantité de réimpressions, et reprend en noir et blanc un récit publié dans *Pilote* en 1972, œuvre de

¹⁴ Archives Casterman, dossier Tardi, contrat n° 2119 du 9 avril 1975. Lorsque les deux premiers albums sortent, simultanément, la série a été rebaptisée « Adèle Blanc-Sec ».

¹⁵ Jeffrey Catherine Jones (1944-2011) se lance dans la bande dessinée dans les années 1960, d'abord par le fanzimat, puis par l'édition *mainstream*, produisant plusieurs couvertures de *Wonder Woman*, mais reste spécialisé dans le fantastique et l'*heroic-fantasy*. Il sera, dans les années 1980, un collaborateur régulier du magazine *Heavy Metal*.

¹⁶ Les quatre premiers titres de *Moustache et Trotinette* ainsi que *Le Chevalier du feu*, dont Étienne Robial déclare qu'il s'agit du « plus mauvais Calvo. C'est la seule fois de sa vie où ce dessinateur animalier qu'est Calvo a dessiné des personnages humains, et c'est tellement mieux quand il fait des petits lapins... Mais *Le Chevalier du Feu* est un document exceptionnel [...] pour les spécialistes de Calvo ». Propos cités par Claire Baudéan, *op. cit.*, p. 60.

deux auteurs encore à l'aube de leurs carrières respectives. Signant alors Linus, Pierre Christin, né en 1938, poursuit simultanément une trajectoire universitaire (il enseigne la littérature française contemporaine à l'université de Salt Lake City en 1965, avant d'être nommé à l'université de Bordeaux, en journalisme et communication), une carrière d'apprenti-journaliste (il réalise le documentaire produit par la NAACP *Ghetto*, sur les discriminations imposées par les Mormons envers la communauté noire de Salt Lake City), de musicien de jazz et de scénariste de bande dessinée qui entame sa carrière par une collaboration avec l'un de ses amis d'enfance, Jean-Claude Mézières. Multipliant les collaborations entre autres dans les pages de *Pilote* et de *Total Journal*, journal publicitaire dont il est nommé rédacteur en chef¹⁷ et où il fournit des scénarios aussi bien au jeune Jean Giraud qu'à Raymond Poïvet, Alexis ou même à Jijé, Pierre Christin entame avec son vieil ami Jean-Claude Mézières une collaboration plus suivie avec la série « Valérian », publiée à partir de novembre 1967 dans les pages de *Pilote*, et qui propose une acclimatation inédite de la science-fiction d'un journal encore largement centré sur des héros et des atmosphères « réalistes ». Pierre Christin cherche, dans les pages de *Pilote*, à développer une veine fantastique, imaginant un fantastique contemporain qui se traduit par *Rumeurs sur le Rouergue*, mêlant allègrement folklore traditionnel des contes de sa région d'adoption et évocation d'une France moderne ravagée par les méfaits des multinationales. La charge politique du récit détonne, et le récit n'est pas publié en album par Dargaud, qui en laisse les droits à Futuropolis qui publie l'ouvrage broché en noir et blanc en 1976.

En 1979, le catalogue revendique une posture romantique :

Le premier juillet 1979, le prix du livre est libéré. Une longue période de détention s'achève. Les poubelles de l'histoire engloutissent le capitalisme monopoliste d'état. Chacun retrouve les joies de l'économie de marché : jeu de la concurrence, loi de l'offre et de la demande. Nous, nous préférons la dissidence !!! Et nous jouons avec le système avant qu'il ne se joue de nous.

Que dire de Walt Disney si ce n'est qu'il est mort et que chacun parle encore de Mickey. Que dire d'Hergé si ce n'est qu'il devient « Only for collectors ». Que dire de Futuropolis si ce n'est qu'il a dix ans. Notre Mickey s'appelle Mickson et nous avons aussi nos antiquités. L'informatique a pris place dans nos murs, les meutes hurlantes de dessinateurs aux abois sont à nos portes ! Temple inviolé où seuls pénètrent quelques Bénis des Dieux qui n'en ressortent jamais. Seul, le Chef d'Œuvre au sens « Médiéval » du terme retient notre attention.

Le passé se noie et le futur n'existe plus ! Tout le monde s'agite mais l'ulcère n'est pas pour demain. Si nos têtes sont pleines, les cartons se vident et nous oseront encore crier dix ans avant les rats que Tardi et Bazooka sont géniaux. Un jour, l'ouvrage « Maudit »

¹⁷ Sur ce point, on se rapportera entre autres au « Coin du patrimoine » que lui consacre Gilles Ratier : « Quand Pierre Christin signait Linus... 1^{ère} partie, le rêve américain », <http://bdzoom.com/45920/interviews/quand-pierre-christin-signait-linus-1ere-partie-le-reve-americain%E2%80%A6/> (consulté le 27 février 2013).

en des temps trop anciens crèvera le Hit Parade dès la première image... Lecteurs... Ne rangez pas vos yeux dans vos poches... Nous réussirons un jour à sceller votre mort dès la première image !

Ce discours radical n'empêche nullement de poursuivre sagement la publication des séries de Calvo (en 1979, seize albums de Calvo sont disponibles au catalogue) ou de se lancer, en 1979, dans la réédition des aventures de *Buffalo Bill* de René Giffey. Le catalogue dénote cependant la volonté d'explorer des univers larges : en 1977, Futuropolis publie un « 30 / 40 » consacré au collectif Bazooka. L'année suivante, les ouvrages *Sous pli discret* ou *Robots* témoignent de la volonté d'élargir les territoires de l'éditeur bien au-delà des frontières de la bande dessinée. L'éditeur se consacre également à la publication de jeunes comme Jean-Claude Denis¹⁸ (*Cours tout nu*, 1979), Jean-Marc Rochette¹⁹ (*Les Dépoteurs de Chrysanthème*, 1980), Martin Veyron²⁰ (*Un Nègre blanc le cul entre deux chaises*, 1980), Joost Swarte²¹ (*Swarte*, 1980), sans oublier Florence Cestac elle-même (*Harry Mickson*, 1980).

II. CROISSANCE DE LA PRODUCTION ET STRUCTURATION DU CATALOGUE

Dès la fin des années soixante-dix, la machine éditoriale tourne à vitesse accélérée.

¹⁸ Né en 1951, passé par la publicité et l'illustration, ainsi que les pages de *Pilote*, Jean-Claude Denis a publié un premier livre illustré pour enfants chez Casterman avec Martin Veyron.

¹⁹ Né en 1956, Jean-Marc Rochette, passé par *Actuel* et *L'Écho des savanes*, il crée la série « Edmond le cochon » avec Martin Veyron. Il publie en 1980 simultanément aux éditions du Fromage (*Edmond le cochon*) et chez Futuropolis.

²⁰ Né en 1950, Martin Veyron connaît un début de carrière dans un étroit compagnonnage avec Jean-Claude Denis ; il publie cependant deux albums aux éditions du Fromage, tirés des aventures de Bernard Lermite dans *L'Écho des savanes* avant de publier son album chez Futuropolis.

²¹ Né en 1947, le Néerlandais Joost Swarte s'impose dans les années soixante-dix comme le chef de file de l'underground après le départ de Willem pour Paris. En 1980, il publie ses deux premiers ouvrages en France, *Swarte* en « 30 / 40 » chez Futuropolis et *L'Art moderne* aux Humanoïdes associés – l'ouvrage est réédité en 1985 par Futuropolis.

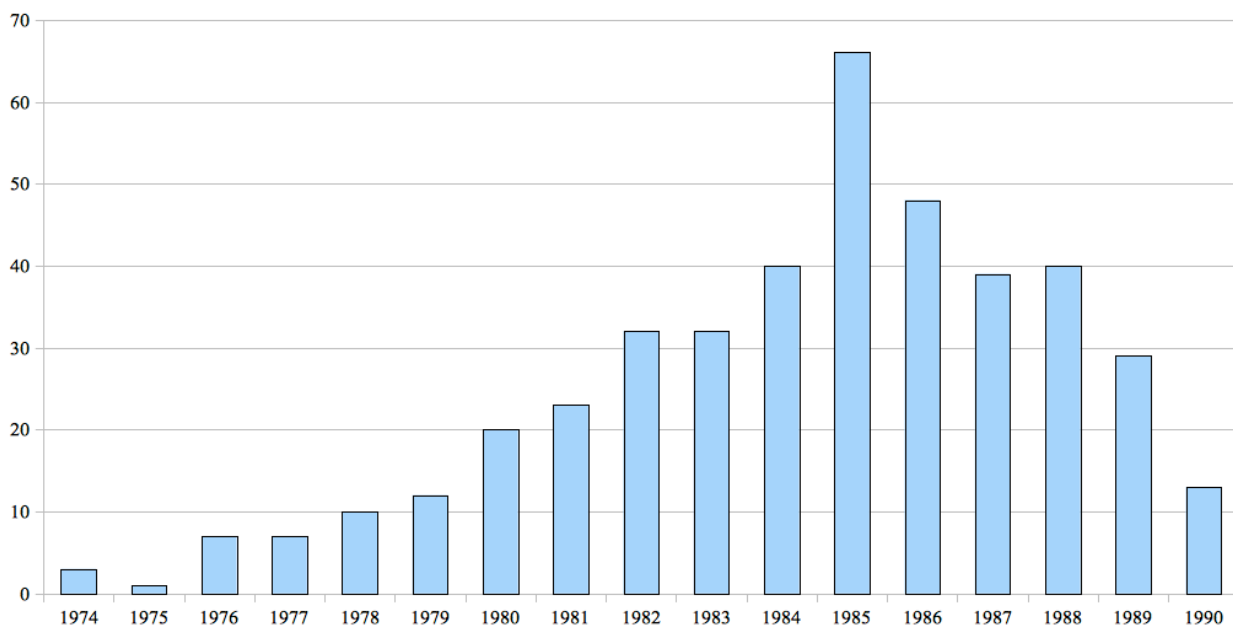


Figure 32 Production des éditions Futuropolis : nombre de nouveautés annuelles, 1974-1990

La croissance de la production est rapide : le seuil des dix nouveautés annuelles est atteint en 1978 : deux ans plus tard, la production a déjà doublé, et double à nouveau en 1984. Cette croissance considérable de la production oblige à fournir un effort de rationalisation de la production à travers une mise en collection. Dominique Dupuis, directeur commercial de Futuropolis, assure d'ailleurs avoir dû lutter pour imposer la structuration du catalogue en collections : « “Chaque livre est unique”. C’est autour de cette maxime qu’Étienne Robial a décliné tous les formats. En le laissant faire, nous aurions eu “Un auteur, un livre, un format”. Ce qui laisse augurer de la dureté des combats d’arrière-garde qu’il a fallu mener pour structurer le catalogue en collections²² ». Une partie de la production se trouve donc insérée dans le cadre de collections ; mais derrière le nombre élevé de collections, l’essentiel des ouvrages se concentre sur une poignée de collections : « X », la collection à bas prix permettant de lancer de jeunes auteurs (78 titres), et « Copyright », la collection patrimoniale qui comprend, avec ses variantes, quatre-vingt-douze titres. Surtout, une centaine d’ouvrages se situent hors de tout cadre de collection. Plusieurs logiques cohabitent en fait au sein de cet ensemble très divers : certains ouvrages s’inscrivent en fait dans une logique de série calquant étroitement les pratiques de l’édition courante, en particulier les *Moustache et Trotinette* de Calvo, mais la plupart sont des ouvrages disparates, réalisés au coup par coup et pouvant présenter des caractéristiques formelles très variables.

²² Dominique Dupuis, « Promenades gourmandes chez Futuropolis », *Neuvième Art* n°14, 2008, p. 98.

Tableau 20 Les collections de Fututopolis, 1974-1990

Collection	Date début	Date fin	Nombre de titres
9	1988	1990 ?	10
30 / 40	1974	1985	15
Copycat	1981	1981	1
Copyright	1980	1989	69
Copyright Bande bleue	1984	1990 ?	16
Copyright Bande rouge	1984	1985	2
Copyright Bande verte	1983	1990	5
Elles sont de sortie	1982	1983	2
Enfer et damnation !	1985	1985	1
Futuropolice nouvelle	1983	1986	25
Fututopolis / Gallimard	1988		5
G-String	1978	1978	1
Gros Nez	1987	1989	7
H2S	1978	1979	2
Hic et nunc	1980	1987	37
Hors-série	1985	1987	6
Icare	1981	1983	5
La bande dessinée selon...	1983	1984	2
Maraccas	1980	1984	18
Script	1983	1989	6
X	1985	1989	78
Non classé			110

Jusqu'en 1979, seule la collection « 30 / 40 », vouée à la consécration des jeunes maîtres de demain²³, a fait l'objet d'une rationalisation formelle qui suffit à l'identifier comme une collection à part (elle ne porte en effet aucun nom de collection). En 1980, Futuropolis adjoint à cette première collection « Copyright », qui réédite les classiques américains découverts dans la librairie de Robert Roquemartine, à commencer par *Popeye*, *Agent Secret X-9* puis *La Famille Illico*. Le passage par la librairie s'est ainsi avéré décisif pour Étienne Robial, en lui permettant d'appréhender au mieux la demande en rééditions patrimoniales, et de jouer sur les codes de la bibliophilie (dos toilé, jaquette). La collection se rêve en « Pléiade » de la bande dessinée, comme le proclame non sans emphase le catalogue 1981 :

Le « La Pléiade » de la bande dessinée voit enfin le jour après des années de gestation, d'hésitation et autre volte-face. Quel pari en ces temps troublés [...] d'éditer une collection luxueuse, rendant hommage aux grands auteurs de la bande dessinée américaine. Des ouvrages essentiels sans lesquels nul collectionneur, bibliophile ou libraire ne peuvent exister ! L'accueil de ces titres est à la hauteur du pari engagé et nous saurons, en parallèle, abreuver vos mètres linéaires de petites merveilles, auteurs maudits ou créateurs trop modernes. Nous, seul éditeur à pouvoir offrir à des auteurs célèbres l'ouvrage dont ils pourront se glorifier, n'aurons de cesse de vous surprendre par les qualités techniques et graphiques de livres irréprochables²⁴.

La collection adopte le format à l'italienne des strips américains qu'elle entend republier, à raison de trois strips par page. Assurément excessive, la dénomination de « Pléiade » en dit cependant long sur les ambitions littéraires de Futuropolis, et sa volonté de se poser en Gallimard de la bande dessinée : Gallimard joue tout au long de l'histoire de Futuropolis le rôle de modèle de légitimité éditoriale et moteur de la machine élaborée par la maison d'édition pour générer sa propre légitimité. La collection adopte une maquette se distinguant par le choix de la couverture toilée recouverte d'une jaquette à bande jaune, permettant une identification immédiate en librairie, mais aussi de rationaliser le processus de production, comme s'en explique Étienne Robial :

Je ne reliais que ma mise en place. Le reste, ça restait en stock feuille. Ce qui coûte dans la reliure, c'est la mise en route de la mécanique qui prend les cahiers, la couverture à plat, l'encartage, et pas le numéro compteur. C'est de là qu'est née la collection, on stocke les feuilles, et Florence gérait le stock, on faisait notre mise en place, mettons qu'on tirait à 3000, on faisait une mise en place à 1500, on avait 300 retours, ça nourrissait le stock, et quand on voyait que ça baissait (Parfois on disait « il n'y en a plus » pour attirer les libraires), on en refaisait par 100 ou 200²⁵.

²³ La publication de Calvo en « 30 / 40 » reste un phénomène isolé. Par la suite, la série *Moustache et Trotinette*, publiée initialement dans les pages de *Femmes d'aujourd'hui* de 1952 à 1958, et republiée dans plusieurs quotidiens régionaux, fait l'objet de douze volumes brochés en noir et blanc adoptant une couverture rayée distinctive, sans inscription dans une collection ; en 1986, la série est reversée dans la collection « Copyright bleue » (5 volumes publiés entre 1986 et 1988).

²⁴ SN, *Catalogue 1981*, archives Étienne Robial.

²⁵ Entretien avec Étienne Robial du 22 février 2013.

Lancée en 1980, la collection compte pas moins de soixante titres fin 1989, grâce à sa rentabilité élevée²⁶ ; entre-temps, la collection se voit adjoindre trois collections cousines : « Copyright bande bleue » (consacrée à la bande dessinée d'expression française), « Copyright bande rouge » accueillant les ancêtres précédant « l'Âge d'or » des bédéphiles, et « Copyright bande verte », destinée à la bande dessinée anglo-saxonne d'après-guerre. Afin de séduire un lectorat bédéphile, la collection propose des préfaces et surjoue le sérieux dans la démarche patrimoniale, laissant ainsi vacant l'espace d'un strip manquant de *Popeye* dans le quatrième volume de la série²⁷.



III. 92 L'affirmation d'un sérieux dans la réédition patrimoniale : le *strip* manquant du quatrième « Copyright » dédié à *Popeye*²⁸

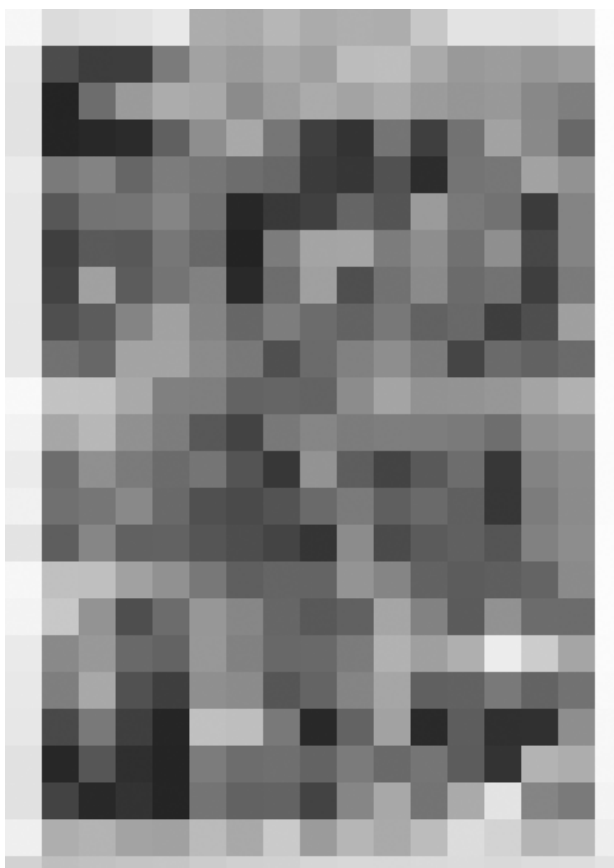
Parallèlement à cette exploration patrimoniale, la maison consacre de collections à la création contemporaine : « Maraccas » (1980-1984, 18 titres) et « Hic et Nunc » (1980-1987, 37 titres). « Maraccas », que Florence Cestac définit comme des « petites choses

²⁶ Claire Baudéan, *Futuropolis. Éditeur paradoxal, paradoxe éditorial*, op. cit., p. 24., rapporte ainsi que le point mort se situe autour de 650 exemplaires au début des années 1980 pour la collection : avec un prix public en 1982 de 122 F pour un tirage moyen de 2500 exemplaires, les ventes de la première mise en place permettent souvent de couvrir les frais de fabrication.

²⁷ Florence Cestac offre un éclairage sur la réalisation des ouvrages de « Copyright » dans Florence Cestac, *La véritable histoire de Futuropolis*, op. cit., p. 56-57.

²⁸ Ce strip n'avait pu être retrouvé à l'époque ; lorsque l'éditeur finit par le retrouver, une planche supplémentaire est ajoutée à la fin du volume suivant, contenant le strip à découper et coller dans son exemplaire du quatrième tome...

étranges à l'intérieur qui font beaucoup de bruit quand on les agite²⁹ », s'ouvre par un livre singulier : *Les Dépoteurs de Chrysanthèmes !* de Jean-Marc Rochette, un ouvrage cartonné de 64 pages, dont la principale singularité est que l'histoire commence dès la couverture, pour finir sur le quatrième plat : pour pousser la boutade de la densité jusqu'à l'extrême, Martin Veyron écrit une préface... sur le dos du livre.



III. 93 Un premier plat singulier : Jean-Marc Rochette, *Les Dépoteurs de chrysanthèmes !* Paris, Futuropolis, « Maraccas », 1980

« Hic et nunc » (ici et maintenant), après une première édition de *Porfirio & Gabriel* de F'Murr, trouve une identité graphique en 1981 : albums cartonnés standards, mais en noir et blanc, accueillant des auteurs plus confirmés, comme F'Murr, Tardi, Jean-Claude Denis, Enki Bilal, Baudoin, Golo et Frank... En 1985, la collection « X » se veut le catalyseur d'une nouvelle génération d'auteurs ; la collection, dirigée par Jean-Marc Thévenet – passé par *Pilote* – se présente comme un album cartonné classique, coupé en deux horizontalement, lui donnant un format à l'italienne, avec une pagination variable. Avec 78 titres produits entre 1985 et 1989, la collection remplit son rôle de défrichage de nouveaux espaces en offrant un espace de publication pour des auteurs confirmés (Jacques Lob, Willem, Baudoin, F'Murr), mais aussi de jeunes auteurs (Stanislas, Mokeït, Matt

²⁹ Florence Cestac, *La véritable histoire de Futuropolis*, op. cit., p. 66.

Konture, Jean-Christophe Menu, Sylvain Chomet, Jeanne Puchol, Pascal Rabaté, Vincent Vanoli³⁰ ...).

« Hors Série », pour sa part, obéit à la volonté de rassembler les travaux épars d'auteurs connus, dans des ouvrages luxueux (*L'État des stocks* de Bilal, en 1986, est ainsi vendu 228 FF (soit 56 € de 2014). Certaines collections se situent plus encore aux frontières de la bande dessinée. Ainsi « Script », en 1983, est créé pour publier *La Toilette*, roman-photo de Pierre Charras, Chantal Montellier et Étienne Robial, et accueille l'année suivante *L'Enquêteur*, de Martin Vaughn-James. En 1982, *Voyage au bout de la noire* inventorie 732 auteurs publiés dans les séries « Noire » et « Blême » sur 478 pages. Le succès de l'ouvrage incite Futuropolis, l'année suivante, à se lancer dans l'édition de plaquettes de nouvelles policières, avec sa collection « Futuropolice nouvelle », qui publie nombre de grands noms du récit noir, illustrés par un auteur Futuropolis : Jim Thompson illustré par Jeanne Puchol, Donald Westlake par Manchette, Willem van de Wetering par Badouin...

Le catalogue se caractérise également par la multiplicité de projets hors-normes dépassant le seul univers du livre et de petits objets : *Timbres* de Joost Swarte ou *Petit Tarot* de F'Murr (1984), *Alphabet Mickson* de Florence Cestac, *Bible of Filth* de Robert Crumb, anthologie de récits et de dessins pornographiques de petit format singeant le missel (12x16 cm, 192 pages sur papier bible, coins arrondis, tranche-fil et signet en fer à l'argent sur le premier plat), monographie sur Gus Bofa, recueil de photographies d'auteurs de bande dessinée de la nouvelle génération³¹, portfolios improbables : *Hantise*, de Nicollet, *Die Mauer* de Bilal, *Déprime* de Tardi, *Enfin* de Swarte... Parmi leur multiplicité, signalons en particulier *Huiles sur papier*, portfolio signé du maître belge de la « ligne claire » Ever Meulen, véritable prouesse technique imprimée sur papier calque et jouant sur les effets de transparence. Sur ce terrain, Futuropolis se démarque très nettement d'autres maisons se revendiquant d'une avant-garde, comme par exemple les Humanoïdes associés : cette dernière maison publie essentiellement des ouvrages se rapprochant formellement de l'édition standardisée, même lorsqu'elle publie des récits radicaux³². Autre élément distinctif, l'important effort de publication de textes critiques dès 1977, avec

³⁰ Nous ne rapportons ici, délibérément que les noms d'auteurs ayant poursuivi leur carrière dans la bande dessinée ; un certain nombre d'auteurs se sont détournés de la bande dessinée : la disparition de Futuropolis a ainsi sonné le glas de plus d'une carrière d'auteur – comme par exemple celle du chanteur Kent, qui a publié deux titres dans la « X ».

³¹ Dittyvon, *59 auteurs de bande dessinée*, Paris, Futuropolis, 1981.

³² L'exception la plus notable à cet aspect standardisé de la production des Humanoïdes associés est la brève collection « Autodafé », (six titres entre 1982 et 1983).

la publication de *STP*. En 1981, Futuropolis publie *Avanies et mascarades* de Bruno Lecigne, pamphlet analysant l'état du marché et de la création dans les années soixante-dix³³, suivi deux ans plus tard de *Fac-Similé*, cosigné par Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine puis, l'année suivante, du lancement de la revue *Controverse*, animée par Bruno Lecigne ou la publication, en 1988, du colloque de Cerisy *Bande Dessinée. Récit et modernité*, véritable tournant dans l'émergence d'un discours critique sur la bande dessinée.

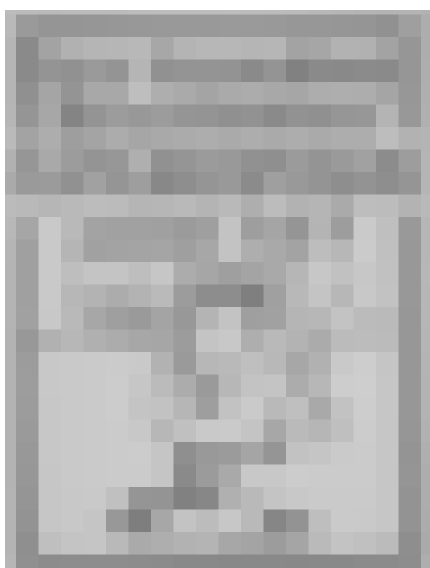
Au-delà du détail des ouvrages, plusieurs tendances se dégagent du catalogue Futuropolis. D'une part, un nombre considérable d'ouvrages se situent en-dehors de l'espace de la collection : la rationalisation de la production reste limitée, et le fonctionnement de la maison repose en bonne partie sur un mélange de coup de cœur pour un auteur, un récit, un trait, et la volonté d'adapter au mieux chaque ouvrage au récit proposé par l'auteur. Cette dispersion du catalogue se voit contrebalancée par une cohérence forte. Cohérence interne d'abord, avec le refus de la science-fiction (sinon dans les « Copyright ») et la marginalité de l'humour (Charlie Schlingo est l'un des rares auteurs ouvertement humoristiques du catalogue).

La cohérence construite par le catalogue est également externe : l'apparence des ouvrages est rassemblée par une cohérence graphique inédite jusque-là dans l'édition de bande dessinée. Les formats de livres sont tous issus d'une même feuille de papier de 70 x 100 cm qui, en fonction du nombre de pliages, forgent différents formats. L'essentiel des livres sont imprimés en papier centaure ivoire 120g³⁴. Si les maquettes de couverture diffèrent d'une collection à l'autre, le principe graphique de base reste identique – et se voit décliné sous des variantes d'un titre à l'autre : l'utilisation du détail d'un dessin, agrandi et placé sur un aplat de couleur (ou, pour « Copyright », dans un médaillon), lequel peut se voir rythmé par l'utilisation de bandeaux pour la titraille. Ce graphisme immédiatement identifiable se trouve par ailleurs décliné sur une multitude de supports : chaque papier, chaque carton d'invitation, papier à lettres, carte de visite ou bon de commande participent de la cohérence de la maison d'édition. Étienne Robial, en graphiste minutieux, décline ainsi l'identité graphique aussi bien sur les étiquettes des cartons de

³³ Bruno Lecigne, *Avanies et mascarades. L'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70*, Paris, Futuropolis, 1981

³⁴ Entretien avec Étienne Robial du 22 février 2013. Étienne Robial ne reconnaît que deux exceptions : Dittyvon, et Picotto, réalisés sur des papiers surfacés, et qui constituent formellement des échecs. Pourtant, d'autres ouvrages (dont d'incontestables réussites) sont réalisés sans recours au centaure ivoire 120 g, mais celui-ci a acquis un statut à part dans la légende élaborée par l'éditeur.

librairie que sur les catalogues annuels. Ce travail en profondeur construit la méta-œuvre qu'est le catalogue de l'éditeur, où l'ensemble des livres publiés s'articulent entre eux.



III. 94 Une cohérence graphique poussée... jusqu'au bout des cartons de livres. Etiquette d'expédition, sd [1978] (archives Futuropolis).

Cette méta-œuvre est également construite à longueur de catalogues par les éditoriaux grandiloquents écrits par Étienne Robial, qui affirment la cohérence de l'ensemble des ouvrages publiés par l'éditeur. Ainsi, le catalogue de 1988 réaffirme cette cohérence du catalogue dans une période critique pour l'éditeur :

Futuropolis c'est une maison d'édition avec des livres et un éditeur qui se balade toujours avec son compte-fils dans la poche. Ça rassure. Futuropolis aime le papier bible et la douceur de la couleur ivoire. Futuropolis adore les conversations, longues à trois entre l'éditeur, le livre, et l'auteur. Chez Futuropolis, le livre est dans tous ses états : à l'italienne, à la française, en noir et blanc ou en couleur... Dans les couloirs, studieux, les auteurs confirmés et les débutants se croisent. Plus que d'une hypothétique œuvre on parle surtout de ce label de qualité qui est celui de Futuropolis. Chacun son tour, on vient y rêver d'un « Hors-Série » ou d'un premier album. Tout est possible à Futuropolis. Un jeune auteur fera ses premiers tours de piste dans la Collection « X », à lui de vouloir prétendre passer le cap supérieur dans une autre collection. Et qui sait... peut-être qu'un jour, le « Hors-Série », là tout en haut de l'étagère ne sera plus un rêve³⁵.

Cette gradation idéale, qui irait du « X » au « Hors-Série », s'avère donc éloigné de la réalité du catalogue, où bien des ouvrages s'inscrivent hors de l'espace des collections. Cependant, les affirmations répétées de la grande cohérence du catalogue contribue à produire de la cohérence.

³⁵ Catalogue 1988, p. 2, archives Étienne Robial.

III. INDÉPENDANCE ET DIFFUSION

A. La construction d'un appareil de diffusion

Les tirages des premiers titres demeurent semble-t-il modestes. Rapidement, cependant, les apprentis-éditeurs sont amenés à chercher un diffuseur pour accroître la visibilité de leurs ouvrages. Les associés se retrouvent alors confrontés à l'étrangeté de leurs produits dans le circuit du livre de l'époque :

Au début, nous éditons nos livres pour nous faire plaisir. On les tire à 500 exemplaires, et on les vend sur place, à la librairie. Le jour où nous cherchons un diffuseur, nous ne trouvons personne. Nos livres sont, paraît-il, trop chers, trop noirs, trop grands...³⁶.

La diffusion s'apprend dans la même improvisation que le métier d'éditeur ; dans leurs souvenirs, les acteurs de cette période relatent ainsi des débuts anarchiques : livraisons en solex, paiements comptants... Florence Cestac rapporte ainsi cette obsession qui guide les apprentis-éditeurs, celle d'être vendus en librairie au milieu des livres d'art :

Nous, où on voulait être, c'est dans les librairies d'art, comme la Hune : on voulait que nos livres soient vendus comme des bouquins d'art. C'est pour ça qu'on se battait pour pouvoir rentrer là-bas, comme je le raconte dans le livre, on manigançait des trucs, parce qu'on avait cette obsession³⁷.

Dans ses mémoires, Florence Cestac raconte en effet le stratagème mis en œuvre auprès de la librairie La Hune : convaincre la responsable du rayon livres d'art de placer un titre à l'essai, payer un ami pour qu'il passe acheter le livre, replacer plusieurs exemplaires dans la librairie, payer de nouveaux amis jusqu'à forcer la main de la libraire : ce que Florence Cestac qualifie de « processus de l'incruste³⁸ ». Très rapidement, la nécessité d'un vrai service de diffusion se fait sentir, d'autant que par leur activité de libraires, Florence Cestac, Denis Ozanne et Étienne Robial sont bien placés pour percevoir les lacunes du système éditorial et la nécessité d'offrir une chaîne de diffusion-distribution aux initiatives naissantes dans le domaine de la bande dessinée. Dès 1976, Futuropolis crée une activité de diffusion avec Futuropolis-Diffusion, implanté au 41 rue Violet³⁹, à quelques centaines de mètres à peine de la librairie de la rue du Théâtre : c'est alors la troisième adresse de Futuropolis, avec la librairie spécialisée dans la science-fiction ouverte rue Grégoire-de-Tours. Futuropolis-Diffusion prend aussi en charge d'autres éditeurs, des partenaires, des amis... en particulier *L'Écho des Savanes*, *Métal Hurlant*, *Fluide Glacial*

³⁶ Entretien avec Florence Cestac du 5 mai 1994, cité par Claire Baudéan, *op. cit.*, p. 13.

³⁷ Entretien avec Florence Cestac du 5 mai 2009.

³⁸ Florence Cestac, *La véritable histoire de Futuropolis*, *op. cit.*, p. 37.

³⁹ L'existence de cette structure de diffusion est attestée par un catalogue de diffusion renvoyant au 41 rue Violet, daté de février 1976.

chez les libraires non desservis par les NMPP, mais aussi plusieurs revues d'études et fanzines telles que *Hop !*, *Phénix* ou *Le Petit Miquet qui n'a pas peur des gros*. Futuropolis-Diffusion prend également en charge les albums d'éditeurs tournés vers la réédition patrimoniale : le catalogue d'octobre 1976 propose ainsi la réédition par l'éditeur belge Distri-BD dans sa collection « Archives » de *Cori le Mousaillon*⁴⁰, plusieurs albums publiés par la Serg, mais aussi *Blanche Épiphanie* de Lob et Pichard aux éditions du Fromage, ou encore *Bianca* de Guido Crepax, publié par Idea E. Par la suite, s'ajoutent à ces productions les éditions Erasme (qui proposent notamment les œuvres de Willy Vansdersteen), et surtout les Humanoïdes associés, qui fin 1976 proposent déjà un catalogue d'une dizaine de titres.

Initialement, l'appareil de diffusion de Futuropolis s'improvise, face au constat d'une inadéquation entre leur offre éditoriale et les structures de diffusion existantes à l'époque⁴¹. Structure née des contraintes du marché du livre, Futuropolis-Diffusion s'inscrit d'abord dans une économie de l'échange, du troc, de la convivialité – où la rentabilité de la structure ne constitue pas nécessairement la priorité. Dans les tout premiers temps de la diffusion, les libraires de province viennent encore chercher eux-mêmes leurs colis. Pour l'occasion, ils sont hébergés à Paris par Florence Cestac et Étienne Robial ce qui, comme l'observe Claire Baudéan, « fait partie tant de la convivialité de l'époque et du folklore de Futuropolis, que de l'économie de l'entreprise⁴² ». La réconciliation de Futuropolis avec les valeurs de l'entreprise, à la fin des années 1970, se traduit par le recrutement de commerciaux afin de professionnaliser la diffusion. Initialement, le travail est mené par le seul Jean-Claude Hariot, auquel succèdent en 1982 deux représentants : André Strobel, chargé des librairies de Paris et de sa banlieue, tandis que Dominique Dupuis entretient les relations avec les libraires de province, depuis le passage des Écoliers, par téléphone. La distribution, elle, est assurée initialement par Sylvain Insergueix, alors très actif dans le fanzinat, à travers Falatoff, et qui se lance parallèlement dans l'édition avec Artefact, confondu avec Jean-Pierre Mercier.

⁴⁰ Bob de Moor, *Cori le Mousaillon*, Bruxelles, Distri-BD, 1976. Cet album constitue la première publication en livre de cette série parue dans le journal *Tintin*. Casterman en assure la publication à partir de 1978.

⁴¹ Cette affirmation, maintes fois répétée, suscite cependant des interrogations car, au moment même où la production de la librairie Futuropolis croît, B.Diffusion diffuse déjà toute une gamme de productions alternatives : albums *Fluide Glacial*, albums *Métal Hurlant*, *Actuel*, *Vampirella*, *Creepy*, mais aussi production de l'éditeur suisse Kesselring, ou de Minoustchine. On peut cependant constater que Futuropolis lance sa structure de diffusion au moment où B.Diffusion commence à montrer des signes de faiblesse.

⁴² Claire Baudéan, *Futuropolis. Éditeur paradoxal, paradoxe éditorial*, op. cit., p. 27.

Tableau 21 Editeurs diffusés par Futuropolis Diffusion en 1976, 1979 et 1980, publiant au moins une nouveauté dans l'année

1976	1979	1980
Curiosity / Deligne	Deligne	Deligne
Chlorophylle	Chlorophylle	Chlorophylle
Déesse	Déesse	Déesse
Cahiers de l'art mineur	Cahiers de l'art mineur	Collot
IDEA E.	Horus	Horus
RTP	Bédéscope	Bédéscope
Erasme	Yann Rudler	Yann Rudler
Minoustchine	Jonas	Jonas
Audie	Artefact	Furioso
Humanoïdes associés	Encre Noire	Cumulus
Fromage	Haga	Crocodile
Pauvert (<i>Histoire d'O</i>)	Trèfle	
Nathan	Transit	
Albatros	Pepperland	
Tousse Bourrin		
Azur		
Bazooka		
Actuel		
A. Littaye		
SERG		

L'évolution des éditeurs diffusés pointe plusieurs caractéristiques : d'une part, une partie des éditeurs ne fait que passer par Futuropolis. Les plus gros d'entre eux (les Humanoïdes associés, les éditions du Fromage) quittent le diffuseur lorsque leur catalogue gagne en épaisseur. L'importance des variations d'une année sur l'autre indique également qu'une partie conséquente du portefeuille d'éditeurs diffusés est constituée d'éditeurs

n'ayant aucune nouveauté dans l'année, éditeurs occasionnels ne publiant qu'une poignée de titres, et souvent très mal connus en-dehors de ces sources irremplaçables que constituent ces documents ayant trait à la diffusion, comme par exemple Collot, dont on ne connaît qu'un titre attesté (une édition limitée de *Boomerang*, le dixième tome des aventures de *Jeremiah*, par Hermann, parue en 1984) et dont les catalogues Futuropolis Diffusion mentionnent un deuxième titre (une édition limitée des *Yeux de fer rouge*, quatrième volume de *Jeremiah*, en 1980⁴³).

Cette professionnalisation de la diffusion n'empêche pas une densité des relations personnelles avec certains libraires. Florence Cestac mentionne ainsi les liens entretenus avec Marie-Madeleine Tschann, repreneuse vers 1960 de la librairie Tschann fondée boulevard du Montparnasse en 1929 par ses parents, Louis Tschann et Marie-Louise Castex :

Madame Tschann venait dans le XV^e arrondissement chercher nos bouquins ; elle n'en prenait pas beaucoup, elle en prenait deux ou trois, comme ça, qu'elle choisissait, mais pour elle c'était important ; c'était quelqu'un de curieux, qui avait vu aussi que la bande dessinée, c'était peut-être pas forcément pour les mêmes⁴⁴.

La plupart des libraires passent cependant par Futuropolis-Diffusion. La croissance de la production dans les années 1980 place Futuropolis face à une double difficulté : d'une part, le poids croissant des problèmes de gestion dans une entreprise aux salariés toujours plus nombreux ; d'autre part, le décalage entre le succès critique de la maison d'édition, de ses ouvrages, des auteurs qu'elle a découverts ou publiés, et le niveau des ventes de ces ouvrages.

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

Dans les années quatre-vingt, le succès de Futuropolis s'accompagne d'une progression importante des effectifs⁴⁵, et le poids croissant des problèmes de diffusion. Cette situation aboutit, pour les fondateurs de Futuropolis, au parasitage de leur travail d'éditeur par des tâches perçues comme annexes – en particulier pour la diffusion. Florence Cestac s'en explique ainsi, rétrospectivement :

⁴³ Ce titre n'a pu être formellement identifié ; il est possible qu'il s'agisse du titre publié alors par l'Atelier privé, un tirage limité à 500 exemplaires publié peu après la publication de l'édition normale par Fleurus (en France) et Edi-3 (en Belgique).

⁴⁴ Florence Cestac, entretien du 5 mai 2009.

⁴⁵ Claire Baudéan cite les chiffres de sept ou huit employés en 1979, et quatorze en 1986, chiffre repris également par Florence Cestac et Étienne Robial en entretiens.

C'est épuisant... C'est des problèmes tous les jours à régler, des problèmes de livraisons, de camion en panne, de coursier qui s'est gerbé avec les bouquins, de libraire qui n'a pas reçu sa commande, de libraire qui ne paie pas, c'est que des problèmes, tous les jours, d'intendance et ça c'est épuisant. Donc on passait tout notre temps à régler des problèmes comme ça, plutôt que de faire des livres, c'était pas notre truc. C'est compliqué, si le bouquin n'est pas livré à temps, la mise en place ne se fait pas, donc ça retarde, donc c'est... Au secours ! Et c'est du personnel à gérer : on était 14 personnes, donc c'est compliqué. Quand on est créatif, ou créateur, d'un seul coup on se fait un problème et une montagne de problèmes qui n'en sont pas pour d'autres gens, des problèmes de banques, des problèmes de gestion, des problèmes de traites... Putain, mais ça nous faisait chier, quoi ! Donc d'un seul coup, vous arrivez plus à faire ce que vous avez envie de faire, et ça devenait un autre boulot, qui ne nous intéressait plus. Et c'est pour ça qu'on a arrêté [...]. On se faisait bouffer au quotidien, dès que vous arriviez à Futuropolis, c'était d'un seul coup les problèmes de ci, de ça, la facturière qui était en panne, le machin qui était ci, qui était ça, le coursier, la mobylette... C'est usant, usant... donc on s'est dit, on va en mourir, on ne va pas y arriver⁴⁶.

Créée pour offrir une autonomie créatrice aux éditions Futuropolis, et leur permettre de vendre des ouvrages à l'époque difficilement acceptés en librairie, la branche diffusion de Futuropolis devient donc, au milieu des années quatre-vingt, un poids pour ses créateurs qui en supportent mal les contraintes. Face à ce constat, la diffusion-distribution est externalisée en juin 1986 et confiée à la CDE-Sodis, sacrifiant l'appareil de diffusion patiemment édifié. Filiale du groupe Gallimard née en 1971 de la séparation Gallimard / Hachette, la Sodis constitue un outil de distribution au service du groupe Gallimard, avec son entrepôt de 40 000 m² à Lagny et ses cinq dépôts régionaux au milieu des années quatre-vingt, ses 400 employés, ses 18 millions de volumes en stock représentant 40 000 références approvisionnant 10 000 comptes libraires⁴⁷. La Sodis est alimentée par une autre filiale du groupe Gallimard, le CDE (Centre de Diffusion de l'Édition), initialement destiné à la diffusion du Mercure de France et de Denoël – Gallimard gardant, lui, son propre réseau de représentants. Mais pour rentabiliser la structure, le CDE s'ouvre à d'autres éditeurs⁴⁸.

En apparence, l'externalisation de la diffusion n'entame pas les convictions éditoriales d'Étienne Robial, comme en témoigne l'entretien qu'il accorde à Pierre-Marie Jamet, Philippe Morin et Dominique Poncet dans *L'Année de la bande dessinée 86-87*⁴⁹. L'éditeur se défend ainsi de toute inflexion dans la politique de sa maison d'édition :

⁴⁶ Entretien avec Florence Cestac du 5 mai 2009.

⁴⁷ « Les mutations informatiques de la Sodis », *Livres Hebdo*, 11 février 1985.

⁴⁸ En 1987, il diffuse, en plus des filiales du groupe Gallimard, plus de 25 éditeurs : *Livres Hebdo* du 25 juin 1987.

⁴⁹ Les trois auteurs sont des figures centrales du milieu fanzineux de l'époque, animant depuis une petite décennie le fanzine *P.L.G.P.P.U.R.*, vite devenu *PLG*, qui reçoit deux fois l'Alfred du meilleur fanzine à Angoulême en 1981 (par tirage au sort) et 1982 (par vote d'un jury) ; devenue maison d'édition spécialisée dans les entretiens et les biographies d'auteurs de bande dessinée, *PLG* est toujours active en 2013.

Futuro continuera à sortir certains bouquins à 250 ou 300 exemplaires. Par contre, pour d'autres ouvrages qui plafonnaient jusqu'ici à 3 000 exemplaires faute d'une distribution suffisamment performante, la Sodis me permet d'envisager à présent des tirages allant de 7 000 à 10 000 exemplaires. Nous bénéficions d'un outil très puissant, qui comprend les onze représentants du CDE et les quarante représentants du groupe Gallimard. En contrepartie, nous devons planifier les parutions assez longtemps à l'avance, alors qu'il nous est souvent arrivé par le passé d'éditer un album en six semaines après que l'auteur est venu nous présenter son carton à dessin. [...] Je ne fais pas de bouquins en vue d'un succès commercial. Pour moi, le fait qu'ils existent est déjà un succès e soi. Certains livres ne sont pas destinés à gagner de l'argent ; d'autres sont là uniquement pour financer ceux qui en perdent. Nous n'avons pas une politique de best-sellers⁵⁰.

De même, le catalogue de nouveautés 1989 tente de relativiser l'impact de l'incorporation de Futuropolis à l'univers de l'édition des beaux quartiers :

Aragon aimait à parler des beaux quartiers. Avec le temps Futuropolis s'est rapproché de ces mêmes beaux quartiers. S'il a fallu abandonner le Café du Commerce pour le Bar du Pont-Royal, la qualité des livres est restée la même. Symbole amusant, Futuropolis est passé du Passage des Écoliers à la Rue de l'Université. S'il a fallu abandonner les trottoirs étroits du 15^e arrondissement pour les boulevards lisses du 7^e, l'esprit est resté le même [...]. Malgré le temps, les crises, les rumeurs, les questions essentielles restent les mêmes : quels seront les prochains formats des nouvelles collections, où se cachent les auteurs de demain⁵¹ ?...

Le calcul d'Étienne Robial est donc qu'en étant déchargé de la charge que représente la diffusion-distribution, il pourra se consacrer à la confection de livres auxquels la puissance de l'outil CDE-Sodis assurerait une diffusion bien plus large. Futuropolis cherche alors à entrer dans la cour des grands, ce qu'illustre aussi la courbe du nombre de publications – même si celle-ci se voit artificiellement gonflée par les ouvrages de la collection « X », à prix réduit. Jean-Marc Desmaretz, ancien directeur commercial des Humanoïdes Associés, est recruté comme directeur commercial en tant que bon connaisseur du fonctionnement du CDE et de la Sodis, qui assurent de 1979 à 1985 la diffusion-distribution des Humanoïdes Associés⁵².

Dans un premier temps, la stratégie semble couronnée de succès. Les premiers offices sont mis en place par les représentants CDE en septembre 1986 ; les chiffres de tirage sont revus à la hausse, car il faut arroser plus de librairies. L'externalisation semble permettre à Futuropolis d'espérer s'affranchir de la relative marginalité dans laquelle sa diffusion le cantonnait jusqu'alors. En janvier 1987, *Livres Hebdo* conclut au « succès 1986 » pour

⁵⁰ Pierre-Marie Jamet, Philippe Morin et Dominique Poncet, « Étienne Robial : un nouvel outil pour Futuropolis », *L'Année de la bande dessinée 86-87*. Grenoble, Glénat, 1986, p. 126.

⁵¹ Catalogue « nouveautés 1989 » Futuropolis, collection personnelle.

⁵² *Éditeurs et diffuseurs de langue française*, op. cit. Les responsables des Humanoïdes Associés choisissent, par crainte de tomber sous la coupe de Gallimard, d'être rachetés par leur imprimeur espagnol, qui est aussi leur principal créancier lors de la première faillite ; le CDE-Sodis assure leur diffusion en France jusqu'en 1985. Hachette, qui se prend d'intérêt pour le catalogue des Humanoïdes Associés, rachète alors l'entreprise, qui quitte le CDE-Sodis. Ce rachat intervient quelques mois avant la prise de Futuropolis en diffusion, et il est difficile de ne pas y voir de lien de cause à effet, même si on ne dispose d'aucun élément archivistique pour corroborer ou infirmer cette hypothèse.

Futuropolis⁵³ ; *Un Rubis sur les lèvres*, de Baudoin, sorti en mars 1986, est par exemple annoncé vendu à 7 000 exemplaires, malgré la confidentialité de l'auteur niçois, vieil habitué du catalogue Futuropolis.

Alors même que pour le marché de la bande dessinée, l'heure semble être à la prudence⁵⁴, les voyants semblent passer au vert pour Futuropolis. Le festival d'Angoulême consacre Étienne Robial comme graphiste et éditeur, à travers l'exposition « Robialopolis » ; à cette occasion se multiplient les portraits élogieux du graphiste-éditeur. Comme l'observe Claire Baudéan, « flatté à l'encolure de Futuropolis ou caressé dans le sens de ses paradoxes, Robial exulte. La présence du staff de Gallimard, invité à Angoulême, paraît porter le triomphe à son comble⁵⁵ ». Mais comme dans l'album de bande dessinée le plus classique, l'acmé masque un retournement de situation dramatique.

En février-mars 1987, alors que l'agitation médiatique d'Angoulême commence à peine à retomber, les résultats du premier office CDE commencent à tomber : la mise en place dans les librairies générales se révèle moins efficace que prévue, tandis que les librairies spécialisés, délaissés par les représentants CDE, boudent le fonds Futuropolis. Comme l'analyse quelques années plus tard Marie Guibert, alors responsable de la fabrication aux côtés d'Étienne Robial :

Au moment où un éditeur change de structure de diffusion, il y a une nécessaire période d'adaptation réciproque : la force de vente n'est pas immédiatement efficace, il faut la former aux produits. Ce qui se traduit par une période d'inertie. De plus, entre mai et septembre 1986, aucune nouveauté Futuro n'est mise en place chez les libraires. L'office habituel, qui comportait auparavant cinq ou six titres par mois, assurait une présence régulière chez les libraires et un réassort sur le fonds. Et juin 86, c'est d'abord la rupture de cette régularité des ventes du fonds. En septembre 86, le CDE a placé des offices très forts sur un réseau de librairies que Futuropolis n'atteignait pas d'habitude. Ces grosses mises en place ont coûté cher en fabrication, en investissement, puisque les objectifs de diffusion ont généré une hausse du tirage sur certains titres. Or cette mise en place « optimiste » a été un échec sur la plupart des nouveaux points de vente. Quelques mois après, il y a eu des retours effroyables⁵⁶.

Cette situation devient d'autant plus dramatique sur le plan de la trésorerie qu'en février 1987, la banque de quartier qui soutenait jusque-là Futuropolis décide d'arrêter de soutenir ce client. À son retour d'Angoulême, Étienne Robial est convoqué par son banquier – situation devenue classique en ces temps de trésorerie tendue. Mais le banquier se fait pressant :

⁵³ « Futuropolis : succès 1986 », *Livres Hebdo*, 26 janvier 1987.

⁵⁴ *Livres Hebdo* titre alors son bilan annuel publié à l'occasion du festival d'Angoulême : « Bandes dessinées – édition : l'ère de la prudence ». *Livres Hebdo*, 26 janvier 1987.

⁵⁵ Claire Baudéan, *Futuropolis. Éditeur paradoxal, paradoxe éditorial*, op. cit., p. 42.

⁵⁶ Entretien avec Marie Guibert des 22 avril, 13 et 20 mai 1994, cité par *Ibid.*, p. 43.

« Monsieur Robial, nous avons dépassé le million de facilités de caisse. Votre capital de 300 000 F est désormais trop faible, pourriez-vous l'augmenter ? » « Pas question ! Il me semble que je paie des agios sur ce million ! Payé à 90 jours, j'ai besoin de facilités de caisse ». « Bien sûr, bien sûr, mais votre entreprise, ça marche » ? Ce monsieur, qui n'a pas l'air de savoir que depuis Angoulême, je suis devenu le maître du monde, m'énerve ! Je raconte ces tracasseries au financier du CDE et je lui demande de me donner ma traite tout de suite. Le lendemain matin, très fier, je la dépose à la banque. Le jour d'après, j'y suis convoqué. Je m'y pointe, ravi, naïvement persuadé d'avoir, avec mon geste magnifique de la veille, rivé son clou à ce monsieur qui pensait que Robial ne pouvait pas payer. « J'ai bien reçu votre traite, mais il y a une échéance qui arrive, que comptez-vous faire » ? En effet, l'échéance des frais de fabrication de *L'État des stocks* tombe le 10 février. « Je vais demander au CDE de quoi couvrir ». Et là, il me dit : « Demandez au CDE juste ce qu'il faut, mais je ne veux plus travailler avec vous ». Et comme je m'écroule, il va jusqu'à m'expliquer ma maladresse : « Je vous poursuis tous les jours pour récupérer de l'argent, mais me le donner était, pour vous, la dernière des choses à faire. Tant que vous n'aviez pas payé, nous ne pouvions pas vous laisser tomber. Maintenant, si. Vous m'avez fait passer des nuits blanches parce que je n'avais pas confiance dans votre business. Jusqu'à 5 600 000F ma direction me couvrait, mais pas au-dessus. Or j'avais pris sur moi de couvrir davantage. Aujourd'hui ma direction me le reproche et me demande de revoir vos encours... et tout le reste ». Là, le découragement saisit le maître du monde... Quand j'avertis Antoine Gallimard, il appelle la direction de la BNP, qui est la banque de l'édition. Et celle-ci transmet à son agence de Vaugirard : « Payez toutes les échéances Futuropolis, Gallimard se porte garant⁵⁷ ».

Aujourd'hui encore, des zones d'ombre subsistent sur cet épisode. Gallimard aurait-il délibérément piégé Futuropolis pour le placer dans une situation financière désespérée, et racheter l'entreprise à moindres frais ? Bon nombre des acteurs de l'époque le pensent et l'affirment aujourd'hui⁵⁸. Florence Cestac en avance par exemple l'hypothèse :

Le banquier nous annonce : découvert terminé, on arrête et tout ça, donc nous on dépose le bilan, on ne peut pas faire autrement. Comme par hasard, il y avait beaucoup d'autres repreneurs derrière la porte... Donc est-ce que tout ça était manigancé, prévu... ? Je ne peux pas l'affirmer, mais j'en suis à peu près intimement convaincue⁵⁹.

Il ne nous a pas été possible d'étayer ce soupçon par des investigations dans les archives de Gallimard. Mais l'essentiel est ailleurs : par sa gestion hasardeuse, Futuropolis s'est placé dans une situation de faiblesse le rendant. En voulant jouer dans la cour des grands, Futuropolis a d'une part fragilisé sa trésorerie, mais s'est aussi constitué comme une proie de plus en plus intéressante pour des éditeurs généralistes qui, dans leur démarche de diversification, voient la bande dessinée comme un nouveau marché à exploiter.

L'image d'éditeur littéraire de Gallimard, joue aussi un rôle puissant dans la décision de céder l'entreprise, comme en témoigne notamment Florence Cestac :

⁵⁷ Entretien avec Étienne Robial du 28 avril 1994, cité par *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸ Il semblerait de ce point de vue que la « relance » du label Futuropolis en 2004 par un attelage quelque peu baroque entre Gallimard et Soleil Productions, qui a suscité de très violentes critiques dans le milieu de la bande dessinée, ait libéré la parole des acteurs de l'époque, souvent reconnaissants jusqu'alors du maintien par Gallimard des titres au catalogue, conformément aux engagements pris en 1994.

⁵⁹ Florence Cestac, entretien du 5 mai 2009.

On ne voulait pas se faire racheter par un éditeur de bande dessinée, il aurait fallu rentrer, s'adapter... Et donc Gallimard ça restait pour nous un éditeur de bouquins assez prestigieux, classieux... Et on n'était pas dans le ghetto de la bande dessinée. La notion d'auteur, de littérature, de beau livre... on restait un peu dans le même genre⁶⁰ !

IV. FUTUROPOLIS / GALLIMARD : VERS UNE NOUVELLE

POLITIQUE ÉDITORIALE

A. Filialisation et opportunités éditoriales

De 1975 à 1985, Étienne Robial et Denis Ozanne disposent chacun de 67 actions, Florence Cestac en détenant, elle, 66. Après une première augmentation du capital de la société en octobre 1980⁶¹, il est procédé en juin 1985 à une nouvelle augmentation du capital de la société. D'un capital initial de 20 000 F, passé en 1980 à 150 000 F, l'entreprise passe à un capital de 300 000 F : 100 000 F de bénéfices sont incorporés au capital, entraînant l'élévation du nominal des parts existantes de 750 à 1250 F. Parallèlement, 40 parts nouvelles de 1250 F sont créées, souscrites par Étienne Robial et Florence Cestac (pour vingt parts chacun)⁶². La quasi-égalité qui prévalait jusqu'alors entre les associés commence donc alors à se distendre. Cet équilibre vole totalement en éclats lorsque Gallimard intègre Futuropolis à son groupe éditorial. L'essentiel des parts sont en effet rachetées par Gallimard et Denoël : le 10 juin 1987, Denis Ozanne cède 60 parts à Gallimard pour un franc, et sept parts à Denoël, pour un franc également. Florence Cestac et Étienne Robial en cèdent respectivement 86 et 75 à Denoël, pour le même franc symbolique. En contrepartie, Denoël récupère les créances de Futuropolis, conformément au plan de redressement déposé 25 mai 1987 au Tribunal de Commerce de Paris⁶³ ; ce plan impose des clauses suspensives, levées le 18 juin 1987 avec l'acceptation de ce plan de continuation. Le siège de la société est transféré du XV^e arrondissement, berceau historique de la maison, vers le cœur de l'édition parisienne : le VI^e arrondissement, dans un immeuble du 30/32 de la rue de l'Université où Futuropolis côtoie Denoël⁶⁴.

⁶⁰ Florence Cestac, entretien du 5 mai 2009.

⁶¹ Le 10 octobre 1980, les associés incorporent 130 000 F de réserves pour porter le capital social de 20 000 à 150 000 F, élevant la valeur nominale de chacune des 200 parts sociales de 100 F à 750 F. Procès-verbal de l'AG extraordinaire du 10 octobre 1980, archives de l'INPI.

⁶² Statuts mis à jour le 10 juin 1985 par une assemblée générale extraordinaire du même jour, archives de l'INPI.

⁶³ Bordereau de cession de parts sociales du 10 juin 1987, archives de l'INPI.

⁶⁴ En décembre 1990, Futuropolis déménage à nouveau, cette fois-ci pour le XIII^e arrondissement, 73/77 rue Pascal (archives de l'INPI).

A l'issue de cette reprise, Denoël détient donc 70 % des parts de la société, Gallimard 25 %, Étienne Robial gardant les 5 % restants. Formellement, Futuropolis se structure donc selon une direction bicéphale, Étienne Robial gardant la main sur la direction éditoriale, Henry Marcellin prenant à sa charge la gestion. Florence Cestac, pour sa part, refuse une embauche en tant qu'attachée de presse par la nouvelle structure, pour diriger la collection « Copyright » en tant qu'indépendante, et se réserver ainsi davantage de temps pour son travail personnel d'auteur.

L'évolution la plus spectaculaire de la politique éditoriale, rendue publique dès l'annonce de la reprise par Gallimard dans *Livres-Hebdo*, est l'adaptation du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline par Jacques Tardi. Vieux projet de l'auteur de bande dessinée, cette adaptation s'est heurtée à deux obstacles : une première réticence émane de la veuve de Céline, Lucette Destouches, qui « ne voit pas le rapport entre le travail de Louis et *Astérix*⁶⁵ ». La deuxième réticence, elle, provient de Gallimard, qui rechigne à laisser sortir les droits de la maison. Après que Tardi a montré des croquis à Lucette Destouches, celle-ci consent à le laisser travailler le roman ; la filialisation de Futuropolis au sein du groupe Gallimard permet de faire aboutir le projet.

Lucette Destouches pose une seule condition – de taille : il est formellement proscrit de toucher au texte original. L'option d'une adaptation en bande dessinée est donc exclue, et il ne semble rester comme option que le livre illustré – un terme récusé par Étienne Robial, qui y perçoit une réminiscence de dispositifs d'articulation du texte et de l'image démodés – celle d'une image réduite au rang de plate illustration des moments-clés du texte, auquel il se trouverait ainsi sémiotiquement soumis. Le premier projet de Tardi consistait à envisager une adaptation complète du *Voyage* en bande dessinée. Dans les années 1980, Tardi propose d'ailleurs deux adaptations de roman de Léo Malet, *Brouillard au pont de Tolbiac*⁶⁶ et *120, rue de la Gare*⁶⁷. Cependant, techniquement complexe étant donnée la densité du texte célinien, la solution est exclue en raison des réticences de Lucette Destouches – mais aussi de Gallimard. En 1985 Tardi envisage une solution alternative et radicale : la suppression du texte, laissant la place à une succession d'images, pour proposer un « Voyage » autonome (et, semble-t-il, muet). La solution retenue finalement par l'auteur et son éditeur explore en fait une troisième voie, associant le texte intégral et plus de cinq cents dessins de Tardi. Celui-ci définit ainsi sa démarche : « Pour

⁶⁵ Propos rapportés par Étienne Robial, entretien du 22 février 2013.

⁶⁶ Jacques Tardi, *Brouillard au pont de Tolbiac*, Paris, Casterman, « Romans (A Suivre) », 1982

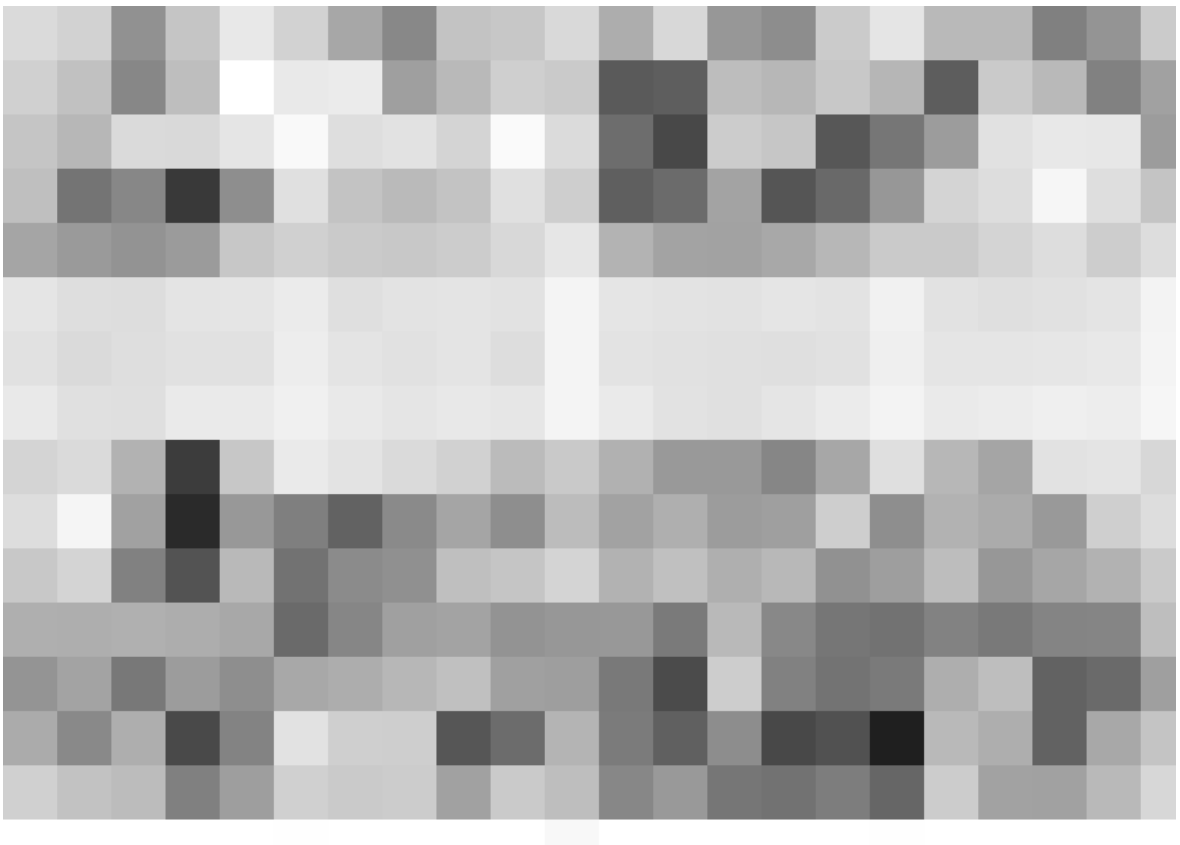
⁶⁷ Jacques Tardi, *120, rue de la Gare*, Paris, Casterman, 1988. À noter que cette adaptation du roman de Léo Malet sort en janvier 1988, quelques mois donc avant la sortie du *Voyage*.

moi il s'agit simplement de relire Céline avec mes dessins en notation, sans rien ajouter au texte⁶⁸ ». Plutôt que de chercher dans le texte le prétexte à quelques belles images, Tardi cherche ainsi à garder le rythme du roman, à trouver une équivalence graphique à la phrase. C'est ainsi que l'on voit intervenir des formats extrêmement variés permettant de rythmer très différemment le texte : pleines pages, doubles pages, quarts de pages, culs de lampe... La lecture de l'ouvrage impose ainsi l'impression d'une lecture sur-mesure, la réaction spontanée crayon en main d'un lecteur absorbé dans le texte⁶⁹.

L'ouvrage s'ouvre ainsi, après les deux préfaces de la main de Céline, sur une double page confrontant texte et image selon deux modalités différentes. Sur la page de gauche, une image pleine page représente Bardamu et son ami Arthur Ganate, place de Clichy. Sur la page de droite, une case allongée représente en bas de page les mêmes personnages, attablés en terrasse et en pleine conversation. Cette case est surmontée de deux colonnes de texte, elles-mêmes surmontées d'un cabochon représentant une table de bistrot et deux drapeaux tricolores. La double page suivante propose deux cases d'un quart de page chacune, représentant les mêmes Bardamu et Ganate dans une conversation où le ton monte ; et une grande case, sur une moitié de page en hauteur, s'étalant sur la longueur de la double page, représentant le régiment traversant la place Clichy. La double page suivante est toute entière dédiée au dessin de Tardi, montrant Bardamu emboîter le pas au régiment. Dans les pages suivantes, les cases figuratives (le régiment en marche, Bardamu abasourdi...) côtoient, outre le texte, des cabochons représentant des objets isolés : sabre, médaille, mouches, canon.

⁶⁸ Propos cités par Catherine Ojalvo dans *La Mise en images du roman. Analyse de la collection Futuropolis / Gallimard*. Mémoire de DESS Edition, Paris-XIII, sd, non paginé, archives Étienne Robial.

⁶⁹ Sur la mise en image du texte célinien, on peut aussi se reporter à Laurie Viala, « L'illustration, une ouverture dans la page vers des ailleurs du texte : étude de l'adaptation de Louis-Ferdinand Céline par Jacques Tardi », in Alain Milon, Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris 10, 2007, p. 231-255.



III. 95 Des modalités variables d'articulation du texte et de l'image : Tardi face au verbe célinien : *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Futuropolis, « Futuropolis / Gallimard », 1988, pp. 10-11 et 12-13.

Les formats d'images utilisés sont donc très variés, mais restent toujours au plus près du texte. Il faut, pour comprendre la finesse de l'articulation texte / image mise en œuvre dans cet ouvrage à part, décrire sommairement le mode d'élaboration de la maquette du livre. La légende dorée de la collection veut que les auteurs de bande dessinée sollicités pour mettre en images ces grands textes du fonds Gallimard aient eu une totale liberté dans la mise en page. La réalité est en fait plus nuancée. La mise en images du *Voyage* impose d'abord une contrainte économique forte : la longueur du texte célinien impose une règle stricte pour éviter l'inflation du nombre de pages. La contrainte économique pèse aussi sur la composition, puisqu'Étienne Robial choisit de récupérer la composition de l'édition en « Folio »⁷⁰. Pour garder à l'image son impact, il faut cependant conserver un format assez grand ; décision est donc prise de justifier la composition sur deux colonnes – offrant une souplesse supplémentaire pour la mise en page.

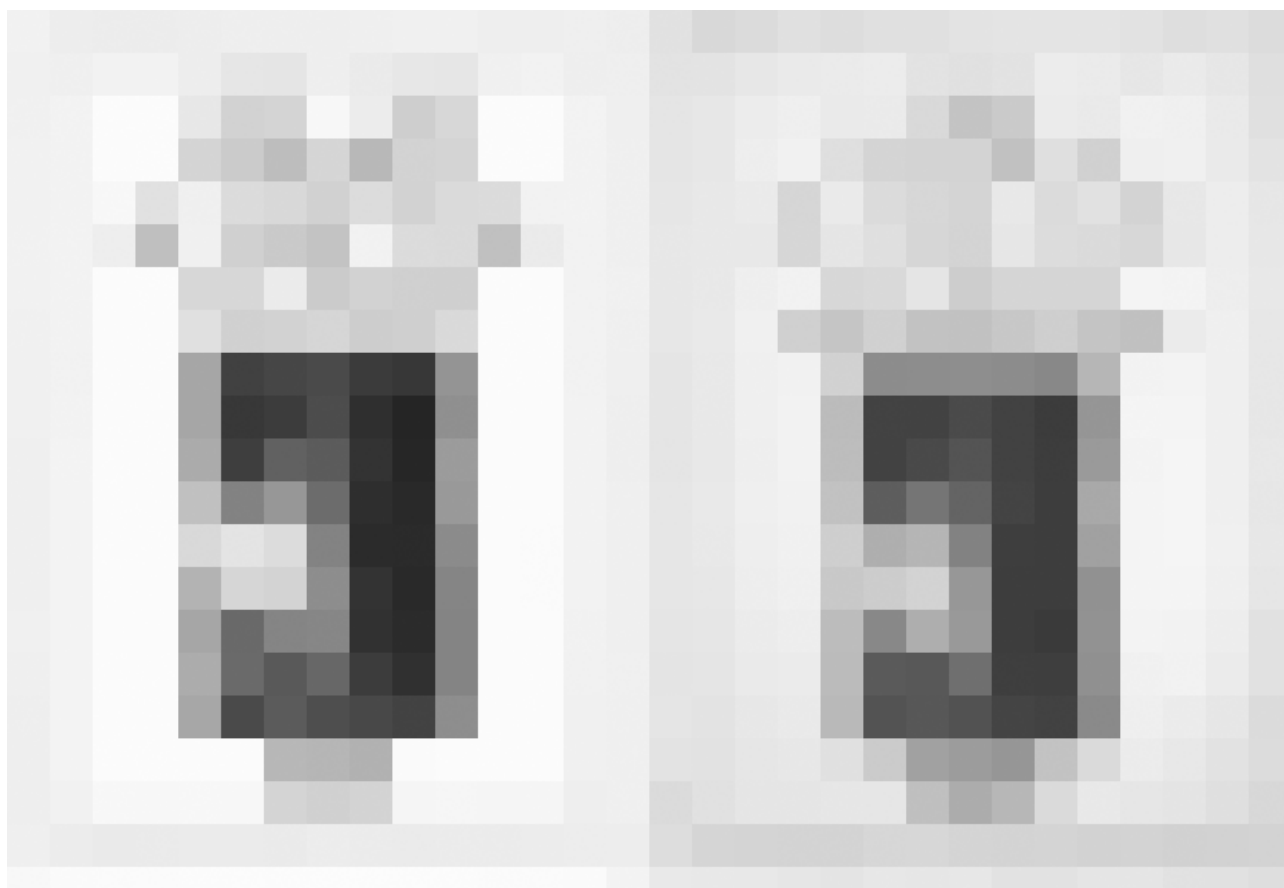
La maquette évoque très directement la prestigieuse collection « Blanche », avec ses deux filets rouge et son filet noir encadrant la page, la police de caractère, le titre en capitales rouges et le reste du texte en noir... Deux différences majeures distinguent cette maquette de la « Blanche » : le logo « *NRF* », redessiné par Massin à son arrivée chez Gallimard, est ici remplacé par un Futuropolis accolé à Gallimard (le statut des deux entités est d'ailleurs flou : Futuropolis est-t-il une collection de Gallimard, un label, un confrère ?). Et, bien sûr, l'illustration de Tardi vient préciser la nature du volume, ouvrage proposant un parcours non seulement textuel mais également iconique dans l'imaginaire célinien – en proposant d'emblée une lecture mettant l'accent sur l'imaginaire de la banlieue, et une esthétique de la noirceur.

Sorti en octobre 1988, l'ouvrage se vend très bien. Les commerciaux du CDE, sceptiques face à cet objet hybride, jamais vu, limitent le tirage initial et la mise en place. Difficile à vendre aux amateurs de bande dessinée (car c'est du texte illustré), difficile à vendre aux amateurs de littérature (car Céline serait démodé), l'ouvrage n'est pas promis à un avenir flamboyant, même si 25 000 exemplaires sont imprimés pour la première édition, ainsi que 120 exemplaires sous emboîtement, accompagnés d'un dessin original de Tardi⁷¹. Ce tirage de tête est épuisé en deux jours ; quant à l'édition courante, elle s'épuise en quelques semaines. Le succès de librairie se nourrit d'un début de polémique, alimenté entre autres par Antoine de Gaudemar et Michel Polac, offusqués que Céline et Tardi, dont

⁷⁰ Claire Baudéan, dans *Futuropolis*, *op. cit.*, revient longuement sur la fabrique formelle de ces ouvrages atypiques.

⁷¹ Sur ces 120 exemplaires, seuls 100 sont commercialisés.

les noms figurent en couverture dans le même corps et sur la même ligne, soient ainsi mis sur un pied d'égalité. Certains mauvais plaisants vont, semble-t-il, jusqu'à faussement s'étonner : « Qui c'est, cette Céline Tardi⁷² ? ». L'épuisement du tirage place Robial et l'équipe Gallimard face à une alternative classique en édition, toujours complexe à résoudre : faut-il réimprimer ? Tout le monde hésite, et Gallimard croit à un feu de paille lié à la couverture médiatique. Pendant trois semaines, l'ouvrage reste en rupture de stock, avant d'être réimprimé. Au passage, Tardi et Robial en profitent pour résoudre ce problème de maquette de couverture en plaçant Tardi au-dessus du titre, en faisant le véritable auteur d'un livre dont Céline n'aurait .



III. 96 Louis-Ferdinand Céline, Jacques Tardi, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Futuropolis, 1988.

Après réimpression, ni l'emballage médiatique ni l'engouement du public ne faiblissent et, au total, l'ouvrage se vend à plus de 125 000 exemplaires. Ce succès confirme Robial dans ses projets de collection – très vite surnommée, en interne, « la Blanche ». Sont ainsi attelés en 1989 Götting et Dostoïevski (*Le Double*), Baudoin et Le Clézio (*Le Procès-Verbal*) et, à nouveau, Tardi et Céline (*Casse-Pipe*) et, en 1990, Hyman et Dos Passos (*Manhattan Transfer*), Nascimbene et Proust (*Du côté de chez Swann*) et

⁷² Anecdote rapportée par Claire Baudéan, *Futuropolis*, *op. cit.*, p. 47.

Cestac et Pergaud (*La Guerre des Boutons*). A chaque livre, le projet est identique : texte intégral (à l'exception de l'ouvrage *Le Grand Vestiaire*, maquette personnalisée, réalisée directement par l'auteur⁷³ ; les illustrations peuvent être en noir et blanc (Tardi, Miles Hyman, Baudoin) ou en couleurs (Cestac, Verret). Le terme d'illustration est là encore systématiquement récusé. La présentation de la collection, luxueuse, ne manque pas d'ambiguïté. Présentée au grand public comme « la rencontre [...] de la littérature et du dessin⁷⁴ », elle est annoncée auprès des libraires sur un registre différent, qui insiste bien plutôt sur l'aspect littéraire :

Céline le disait en exergue de son premier roman : “Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination”. Chaque livre de la collection “Futuropolis / Gallimard” est un double voyage, un double battement de cœur : celui des mots et du dessin. Parce qu'il l'aime, un dessinateur s'approprie un texte, son rythme particulier, ses grandes et ses petites émotions, son rêve – comme le ferait un cinéaste, à un détail près : ici, le texte reste entier, et c'est l'occasion ou jamais de le relire⁷⁵.

L'accent mis sur le texte intégral est à comprendre à la lumière de la question de la place à accorder à ces ouvrages dans les rayons des librairies : ne ressortissant pas de la bande dessinée, doivent-ils être classés du côté de la littérature ? Certains puristes s'y refusent, et le format inhabituel des ouvrages complique un placement en littérature. La collection vient donc brouiller l'image de Futuropolis auprès des libraires, que le passage en diffusion CDE a déjà quelque peu désorientés.

B. Les contradictions d'une filiale

Le rachat de Futuropolis par Gallimard repose en partie sur un malentendu. Alain Crochet, responsable du CDE, témoigne ainsi des ambitions du diffuseur :

Robial connaissait tous les grands. Les Bilal, Tardi, Moebius... sont tous passés à un moment ou un autre, jeune débutant, ou auteur consacré, sur son catalogue. Nous nous sommes dits que Robial n'ayant pas les moyens d'assurer aux grands auteurs les à-valoir qu'ils demandent pour leurs albums, le groupe allait les lui donner. Et Étienne, ça ne l'a pas vraiment intéressé. Ce n'est pas ce qu'il a envie de faire, ce n'est pas son créneau. Ces livres-là, pour lesquels on pouvait l'aider sur le plan financier, il ne les a pas voulus, il ne les a pas pris. Il voulait rester un éditeur de recherche. Pour nous, Futuro ne pouvait pas être un laboratoire qui perde de l'argent d'année en année. Il aurait fallu doubler l'activité recherche par un certain nombre de livres avec des résultats importants. Uniquement le laboratoire, ça n'avait plus beaucoup de sens par rapport au groupe, parce que ça n'aide ni la diffusion, ni la distribution. Donc ça n'a pas plu d'intérêt, globalement. A la limite, Antoine Gallimard peut décider d'avoir un secteur de recherche en littérature

⁷³ Les retouches de composition pour éviter, notamment, lignes veuves et orphelines, sont passées sous silence pour accréditer l'idée de livres permettant un dialogue complet et maximal entre un écrivain et un dessinateur ou une dessinatrice.

⁷⁴ Catalogue « nouveautés 1989 » Futuropolis, collection personnelle.

⁷⁵ Bon de commande Futuropolis, novembre 1989, archives Étienne Robial.

parce que ça, c'est l'image de sa maison. Mais l'image de Gallimard, ce n'est pas la bande dessinée⁷⁶.

Un tel calcul, spéculant sur la capacité d'Étienne Robial à fédérer son vivier d'auteurs pour réaliser des « coups » commerciaux, repose sur une profonde incompréhension de ce qu'a pu être Futuropolis en tant que maison. Si plusieurs « coups » éditoriaux ont pu rythmer l'histoire de la maison, ceux-ci sont, la plupart du temps, fortuits ; *Voyage au bout de la noire* est emblématique de ces succès inattendus, résultant de projets incongrus et *a priori* d'une rentabilité incertaine. D'un autre côté, les espoirs placés par Futuropolis dans l'appareil de diffusion-distribution de Gallimard reposent aussi sur un malentendu, comme l'exprime rétrospectivement Florence Cestac

On avait deux représentants qui connaissaient par cœur leurs clients [...]. Et d'un seul coup on s'est retrouvés dans une grosse machine, avec 60 représentants : formidable ! On s'est dit, putain, on va multiplier les ventes par 30 ! Pas du tout, parce que justement, les 60 représentants, qui ont toute la maison Gallimard à vendre, la maison Denoël, tout ça, [...] ils sont pas allés voir les petits libraires spécialisés. Donc notre circuit s'est complètement écroulé, et ça a pas été repris par les librairies⁷⁷. Notre truc ne marchait que par passion, du début jusqu'à la fin. Il aurait pas fallu grossir, il aurait fallu continuer à faire des petits tirages, 1 000-2 000 exemplaires, et les vendre nous-mêmes avec notre petit circuit, voilà ! Mais d'un seul coup, vous êtes pris par l'engrenage de votre production, de course en avant, et du coup, vous vous mettez à courir après le pognon, faire des bouquins pour alimenter la machine, c'est comme ça qu'on se casse la figure⁷⁸.

Ce passage mal négocié à la diffusion externe signe donc la confrontation entre l'amateurisme enthousiaste des néophytes des débuts, et le principe de réalité de l'édition industrielle. L'arrêt de Futuropolis marque une véritable rupture dans le paysage de l'édition de bande dessinée, en faisant disparaître la figure dominante d'une édition alternative. Cependant, Futuropolis réussit avant de disparaître à opérer le passage de relais. Sa collection « X » avait représenté un passage de relais, avant de se trouver sacrifiée lors de la filialisation. Le moment *LABO* représente peut-être, cependant, le point de bascule entre deux générations d'auteurs et d'éditeurs indépendants, et rend manifeste le passage de relais entre Futuropolis et l'Association, et plus particulièrement encore entre Étienne Robial et Jean-Christophe Menu. Né en 1964, Jean-Christophe Menu fréquente la librairie Futuropolis dès ses douze ans, et y découvre une bande dessinée en rupture avec

⁷⁶ Alain Crochet, entretien du 29 avril 1994, cité par Claire Baudéan, *Futuropolis*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁷ Le document bancaire de début 1986 signale pourtant la perspective d'une reprise des deux représentants au sein du CDE. Nous ignorons pourquoi cette reprise n'a pu aboutir (mauvaise volonté du repreneur ? réticences des employés licenciés ?) ; Florence Cestac évoque cependant dans ses mémoires une procédure « longue et douloureuse », passant par les prudhommes (Florence Cestac, *La véritable histoire de Futuropolis*, *op. cit.*, p. 84).

⁷⁸ Florence Cestac, entretien du 5 mai 2009. Florence Cestac y défendait alors une approche de l'édition proche de la logique adoptée aujourd'hui par Cornélius, faisant le choix d'une croissance raisonnée, une sorte de développement durable éditorial se gardant des rêves de grandeur.

les canons dominants⁷⁹. Le premier contact avec les éditions Futuropolis se noue cependant bien plus tard, au milieu des années quatre-vingt. Entre-temps, Jean-Christophe Menu lance avec son ami de lycée Jean-Pierre Lamy le fanzine *Le Lynx à tifs*, qui connaît sept numéros entre 1982 et 1986 (il est devenu entretemps *Lynx*), marqués par un souci croissant de professionnalisme, notamment sur le plan graphique⁸⁰. Au milieu des années quatre-vingt, il rêve de se faire publier, de même que Stanislas, Matt Konture et Mokeït. Stanislas se voit confier un « X », *La Grande course* en 1986 et Jean-Christophe Menu, l'année suivante, publie *Le Portrait de Lurie Ginol*, présenté comme « une aventure de Lapot ». Parallèlement, il fonde avec Stanislas et Matt Konture l'Association pour l'Apologie du Neuvième Art Livre (AANAL), qui se lance dans la micro-édition avec des ouvrages de petit format : la collection « Patte de Mouche⁸¹ ». Alors que l'AANAL entre en sommeil, les collaborateurs de cette association loi 1901 se font remarquer en prenant en charge la rédaction de *Glob'Off* entre 1987 et 1989, journal « off » du festival d'Angoulême qui vilipende les éditeurs mercantiles.

Entre-temps, Jean-Christophe Menu s'est rapproché d'Étienne Robial, qui lui confie quelques menus travaux (dont la mise en couleurs d'un album publicitaire de *Popeye* diffusé en stations-service, en 1988). Pour Florence Cestac, ces années constituent un apprentissage fondamental : « Jean-Christophe Menu était tout le temps fourré dans les bureaux. Il a quand même appris chez nous. Menu et Robial, ça a tout de suite fonctionné. Il y avait le maître et l'élève et l'émulation s'est faite immédiatement⁸² ». En 1988, Jean-Christophe Menu se voit proposer de réfléchir au développement d'une revue de création à l'enseigne de Futuropolis. La même année, dans son mémoire de maîtrise, il se projette dans l'avenir en se réclamant de Futuropolis :

Une seule règle, impérative : se poser comme force ALTERNATIVE par rapport à cette profession, et refuser toute concession avec elle [...]. Dans la mesure de mes moyens, je ferai tout pour contribuer à l'apparition de cette force nouvelle, mais qui pourrait aussi se baser sur une structure existante, et au passé irréprochable, comme Futuropolis, et ce peut-être grâce à ce projet de revue en commun⁸³.

⁷⁹ Jean-Christophe Menu, « Passage des Écoliers », *Neuvième Art* n°14, janvier 2008, p. 93.

⁸⁰ Tanguy Habrand, « De la marge à la pulpe », *art. cit.*, p. 13. La revue publie alors des entretiens avec des auteurs de premier plan, comme Chaland ou Masse, et publie les contributions inédites d'une jeune garde : Placid, Pirus, Max, François Avril, Dupuy & Berbérian...

⁸¹ L'AANAL publie également un fanzine, *Nerf*, qui connaît semble-t-il un seul numéro.

⁸² Florence Cestac, « Mettre l'auteur en avant », entretien avec Christian Rosset et Jean-Pierre Mercier, *Neuvième Art* n° 14, 2008, p. 70.

⁸³ Jean-Christophe Menu, Mémoire de maîtrise, édité en 2003 à l'Association sous la forme d'un livre hors commerce réservé aux adhérents : *Mémoire de maîtrise 1988. Journal d'une existence de bandes dessinées*, p. 119.

Futuropolis est alors entré en plein dans la phase de turbulences qui auront raison d'elle, et on ne peut manquer de voir dans *Labo* une tentative pour conjurer la menace d'un épuisement de la capacité de la maison à révéler de nouveaux talents. La revue ne connaît qu'un seul numéro, qui a nécessité deux ans de préparation. Malgré l'intensité des efforts nécessaires pour faire advenir cette revue expérimentale, *LABO* fait date : si une poignée d'auteurs confirmés sont présents, notamment Baudoin, c'est surtout la jeune génération qui est présente : Pierre-François Beauchard (David B.), Lewis Trondheim, Patrice Killoffer, Stanislas, Mokeït, et Matt Konture qui, avec Jean-Christophe Menu, représentent la troupe complète des fondateurs de l'Association. Si l'arrêt de la revue peut constituer un constat d'échec, il faut surtout la voir comme un passage de relais. Les difficultés mêmes de sa mise en œuvre confirment aux auteurs qui y participent qu'ils peuvent prendre en main leur destinée eux-mêmes ; en 1990, l'AANAL devient l'Association à la Pulpe, dont les statuts précisent que son objectif consiste à « atteindre la pulpe d'un bande dessinée particulière et innovatrice, ce par le moyen du reproductible ou de tout autre moyen (exposition, débat, etc.)⁸⁴ ».

LABO représente donc un moment charnière entre deux générations d'auteurs mais, surtout, d'éditeurs entreprenant de faire émerger de nouvelles pratiques. Entre les deux, la continuité se noue indéniablement autour d'une attention inédite à la forme matérielle des ouvrages qui, bien plus que l'articulation du patrimonial et de la découverte de jeunes talents, caractérise aussi bien Futuropolis que L'Association. Comme Futuropolis, L'Association opte pour un graphisme dépouillé, puisant ses influences du côté de la littérature là où un jeune éditeur comme Fréon ambitionnera plutôt d'enfoncer les portes de l'art contemporain.

Les deux décennies d'existence de Futuropolis, les postérités de la maison et la personnalité de son fondateur ont solidement ancré la légende dorée de l'éditeur. Dès ses premiers pas du côté de l'édition, Futuropolis a œuvré à l'écriture de sa propre légende, celle d'une « maison d'édition avec des livres et un éditeur qui se balade toujours avec son compte-fils dans la poche⁸⁵ ». Si elle peut constituer partiellement un obstacle pour l'historien, cette légende constituée par Futuropolis nous éclaire également sur le mode de fonctionnement de la maison d'édition, tant cette légende a été construite sur des supports

⁸⁴ Statuts de l'Association à la pulpe (publiés au *Journal officiel* du 2 mai 1990), reproduits dans Groupe Acme, *L'Association*, *op. cit.*, p. 8. Ces statuts précisent également que « L'Association se veut en outre carrefour d'idées liées au Neuvième Art et aux Arts numérotés autrement ».

⁸⁵ Catalogue 1988 Futuropolis, p. 2.

variés par des cercles multiples d'acteurs (l'éditeur lui-même, les auteurs passés par Futuropolis, les journalistes... sans oublier les universitaires). Elle témoigne donc de la réussite éclatante de l'entreprise de légitimation qui constitue l'un des fondements de la politique de Futuropolis en matière de bande dessinée. En s'érigeant en bastion de l'avant-garde extirpant la bande dessinée de la vénalité commerciale des éditeurs belges, Futuropolis constitue l'un des vecteurs de structuration d'une polarité dans le champ de la bande dessinée.

Au-delà de la légende qu'elle s'est construite, l'importance de la maison d'édition tient, pour une petite partie, à son rôle patrimonial, notamment à travers sa collection « Copyright ». Cependant, cette activité de réédition ne diffère guère de celle exercée par la SERG, par une poignée de libraires-éditeurs bruxellois ou encore par de nouveaux éditeurs apparus dans les années soixante-dix comme Glénat ; la principale différence tient avant tout à la longévité du catalogue, et à l'habileté de l'éditeur à faire collection. Le rôle joué par Futuropolis dans l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs est plus significatif : carrefour des alternatives, Futuropolis fédère jeunes auteurs et auteurs confirmés publiant des projets atypiques.

C'est surtout le rapport autre à l'édition de bande dessinée qui marque l'importance de Futuropolis dans l'histoire de l'édition de bande dessinée. Refusant les frontières trop étanches, l'éditeur s'évertue à tirer la bande dessinée vers la littérature, tant sur le plan du récit que des maquettes ou des références. Mais l'horizon graphique de l'éditeur est également marqué par une ambition de décloisonner les modèles de représentation : le refus de la « bédé » s'y double d'une volonté d'exploration de nouveaux modes graphiques. Le choix général par l'éditeur de réaliser ses ouvrages en noir et blanc témoigne bien de cette double ambition de lorgner vers des modèles littéraires et de trouver d'autres modes de représentation valorisant le trait de l'auteur et s'écartant de la division du travail qui a cours dans l'édition « industrielle » de bande dessinée (scénariste, dessinateur, coloriste).

Le rapport alternatif que Futuropolis entreprend de tisser avec la bande dessinée tient également à sa capacité à faire advenir des supports de publication nouveaux. L'attention portée aux choix formels, le perfectionnisme dans l'élaboration des maquettes font de Futuropolis le témoin privilégié du changement de paradigme de publication. Le livre de bande dessinée y trouve une cohérence interne et une attention nouvelles dans un paysage largement forgé par des éditeurs venus de la presse. Plus que tout autre éditeur, Futuropolis

incarne donc le passage depuis l'album, forme standardisée issue de l'édition enfantine, vers le livre de bande dessinée : si la maturation artistique de la bande dessinée s'est opérée largement en-dehors de Futuropolis, l'éditeur s'impose comme le creuset de la réinvention des formes de publication du neuvième art.

Conclusion



III. 97 François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966 (capture d'écran).

Lorsqu'il adapte le chef-d'œuvre de Ray Bradbury en 1966, François Truffaut réserve une place étonnante, bien que fugace, à la bande dessinée. *Fahrenheit 451* décrit un avenir proche où l'écrit et le livre seraient bannis. Si le film réserve ses flèches les plus dures à la télévision, il représente également Montag, le pompier chargé d'éradiquer les livres par le feu, lisant ce qui s'apparente à une bande dessinée : après son autodafé, Montag rentre chez lui et survole le journal pendant que sa femme lui raconte sa journée. Scène quotidienne d'un paternalisme futuriste, la séquence renvoie à l'autorité masculine (le quotidien participe de l'ouverture – factice – sur le monde extérieur constitutive de la répartition genrée des rôles), mais contribue également à une vision critique d'une culture de masse dans laquelle l'écrit se trouverait gagné par l'image. Le journal que lit Montag nous est très brièvement montré : quatre pages sans la moindre ligne de texte, agencant des images sur la page comme sur une page de bande dessinée. Artifice de cinéma¹, le journal offre une incarnation frappante de la manière dont la bande dessinée est alors encore

¹ Sur la nature de cette singulière réalisation qui mime les fonctionnements d'une bande dessinée, voir Jessie Bi, « Alentours – Fahrenheit 451 », <http://www.du9.org/dossier/alentours-fahrenheit-451> (consulté le 2 mars 2014).

largement perçue : un avatar de la culture de masse, cantonné à l'univers de la presse, antithétique de la communication verbale et de l'expression littéraire. Cette assignation paradoxale de la bande dessinée à un envers de la culture écrite est aujourd'hui dépassée : plus que les théoriciens, les artistes eux-mêmes ont apporté la démonstration des possibilités littéraires du médium². Plus largement, au moment même où Truffaut réalisait son film, le neuvième art témoignait de sa capacité à dire le réel et gagnait l'espace du livre, où il trouve de nouvelles potentialités narratives et formelles et puise une légitimité inédite.

La question initiale qui guidait ce travail partait du constat de la double singularité de la bande dessinée française, celle-ci incluant des éditeurs wallons et suisses étroitement dépendants du marché hexagonal. À la singularité formelle d'un système de publication accordant précocement la priorité à l'album répond la singularité symbolique d'un médium érigé au rang de neuvième art, et bénéficiant d'une reconnaissance large et multiforme. Pour être peut-être inaccomplie, il n'en reste pas moins incontestable qu'une frange au moins de la bande dessinée a quitté l'enfer culturel des « mauvais genres » pour gagner ses lettres de noblesse. Aucun pays dans le monde n'a poussé aussi loin ces deux logiques de basculement radical de la publication dans l'espace du livre et de légitimation du neuvième art.

Le livre de bande dessinée était encore, jusqu'à il y a peu, très largement absent aux États-Unis, au Japon, en Angleterre ou en Italie, grands producteurs et consommateurs de bande dessinée. Les récits y sont publiés essentiellement dans des *strips* quotidiens, des *comic books*, des magazines de manga, des formats *Bonelli*. Papiers de qualité inférieure, brochage plutôt que reliure, vente en kiosque et non en librairie, périodicité de la publication... Autant de supports et de circuits de diffusion qui se distinguent de l'univers du livre, à la fois matériellement mais également symboliquement.

En France, l'album de bande dessinée commence dans la deuxième moitié du XX^e siècle à occuper le premier plan des lectures enfantines, avant de s'adresser à un lectorat spécifiquement adulte. Au cours de notre période, l'album se trouve progressivement placé au cœur de l'économie créative de la bande dessinée. Cette centralité de l'album est d'abord économique : le centre de gravité du marché de la bande dessinée se décale peu à peu des kiosques vers les librairies. Pour les auteurs, ce mouvement produit des effets contradictoires : tandis qu'ils se trouvent symboliquement valorisés par un statut nouveau

² Jacques Dürrenmatt apporte une mise au point récente sur ce point dans *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2014 (voir en particulier pp. 35-47, « une valeur littéraire problématique »).

d'auteurs, ils sont parallèlement fragilisés économiquement par la disparition de leurs ressources issues du salariat ou du journalisme, et dépendent de plus en plus d'avances sur droits qui, dans un marché hautement concurrentiel, deviennent rapidement illusoire. En cela, l'explosion du marché de l'album qui manifeste ses effets à partir des années soixante-dix dessine le paysage de la bande dessinée actuelle, dans lequel vivre de son travail de création tend de plus en plus à devenir un luxe réservé à quelques auteurs. En se rapprochant des modes de publication de la littérature, la bande dessinée adopte également son modèle économique, où les auteurs qui vivent de leur plume constituent l'exception. L'émancipation symbolique par le livre des artisans de la bande dessinée au rang d'auteurs s'accompagne donc d'une dégradation de leur sécurité financière.

Si l'historien interroge toujours le passé à la lumière des questionnements du présent, notre démarche partait également des mutations qui affectent la bande dessinée autour de la place croissante qu'occupent les supports et les narrations numériques. La bande dessinée se trouve aujourd'hui placée à l'avant-garde des transformations qui affectent l'ensemble de la chaîne du livre, en raison sans doute du lien plus étroit qui unit ce médium profondément visuel à ses supports de publication. Comme l'album pour enfants, la bande dessinée constitue donc un terrain d'investigation privilégié pour une bibliographie matérielle s'attachant à comprendre comment un support de publication peut produire du sens. Aussi, à l'heure où les nouveaux modes narratifs qui s'ouvrent avec les supports numériques déplacent les questions sur les frontières et le langage de la bande dessinée³, où les supports et les récits commencent déjà à transformer les pratiques auctoriales⁴ et les pratiques de lecture, une histoire culturelle de la bande dessinée nous semble particulièrement incontournable. Elle ne peut s'écrire qu'en articulant une histoire de la structuration d'un marché éditorial, une histoire des supports de publication, de la façon dont ceux-ci sont appropriés par les créateurs et les éditeurs, et de la manière dont ces supports font l'objet de prescriptions ou de proscriptions de la part de différents médiateurs culturels. En se déployant sur plusieurs registres d'analyse, il devient alors possible

³ Voir sur ce point notamment Magali Boudissa, *La bande dessinée entre la page et l'écran : étude critique des enjeux théoriques liés au renouvellement du langage bédéique sous influence numérique*, doctorat d'Esthétique, Sciences et Technologies des Arts sous la direction de Daniel Danétis, Université Paris VIII Saint Denis, 2010 ainsi que l'essai de Scott McCloud, *Réinventer la bande dessinée*, Paris, Vertige graphic, 2002.

⁴ Voir en particulier Anthony Rageul, *Bande dessinée interactive. Comment raconter une histoire ?*, mémoire de master en Arts plastiques, sous la direction de Joël Laurent, co-dirigé par Philippe Marcelé, université Rennes 2 Haute-Bretagne, 2009 et, du même, *La bande dessinée numérique, un médium au confluent des transformations de l'art contemporain : interactivité, place de l'auteur, éclatement de la narration, rapport à la technique*, thèse en Arts plastiques, sous la direction de Ivan Toulouse et de Benoît Berthou, Rennes II, en cours.

d'échapper aux canons construits par les sédimentations faniques, et de problématiser le parcours historique du neuvième art.

Éclairer la double singularité de la bande dessinée française impliquait donc de comprendre comment la bande dessinée se déplace du kiosque vers la librairie, mais aussi comment elle transforme les pratiques de création, d'édition, de transmission et d'appropriation. Ce projet ambitieux se plaçait sur un terrain à la fois largement défriché et singulièrement vierge. D'un côté, nous disposions de nombreux travaux, monographies, études, bases de données, dictionnaires, bibliographies, permettant de largement baliser le terrain. Cependant, cette production abondante ne se pose qu'exceptionnellement la question du support de publication.

Nous nous trouvions donc confrontés à la nécessité d'adopter une perspective très large et de multiplier les angles d'analyse, afin d'appréhender notre corpus d'albums à différents niveaux d'échelles. Alternier perspective globale et analyses de détail a exigé des choix douloureux, qui nous ont conduit à laisser dans l'ombre de nombreux aspects qui méritaient d'être creusés. Par exemple, creuser l'histoire éditoriale de maisons aussi centrales que Casterman ou Glénat aurait pu s'envisager, mais n'aurait pu qu'entraîner une dilution de notre projet initial. Par ailleurs, développer l'analyse systématique de certains éléments paratextuels (traitement lexicométrique des titres d'albums, ou analyse des dispositifs engendrés par les pages de gardes, par exemple) aurait grandement enrichi notre perspective, mais excédait les dimensions réalistes d'un travail individuel. À la satisfaction du traitement minutieusement exhaustif d'un sujet étroitement délimité, il a donc fallu substituer les incertitudes d'un patchwork multipliant les angles d'analyse. Cette approche éclatée permet de parcourir quatre décennies de l'histoire de la bande dessinée en mettant en lumière plusieurs inflexions majeures.

Les années cinquante débutent par un mouvement de recomposition en profondeur du paysage éditorial de la bande dessinée. Alors que se succèdent plusieurs tentatives pour remodeler et moraliser la presse enfantine, les effets de la Seconde Guerre mondiale et de difficiles transmissions générationnelles se conjuguent pour renouveler largement l'offre de bande dessinée. De nombreux éditeurs actifs dans l'entre-deux-guerres se retirent du secteur, par incapacité à renouveler leur catalogue, par crainte d'un encadrement plus strict des divertissements adressés aux enfants ou, plus simplement, par erreur d'analyse. Loisir sous surveillance, la bande dessinée connaît alors un singulier mouvement de

déconcentration éditoriale, les sociétés les plus actives se situant bien souvent en province (en particulier pour les éditeurs de petits formats) et, dans le cas de l'album, en Belgique.

Alors que le marché de l'album était en plein essor dans les années trente, cette recomposition ramène la production de livre vers des niveaux plus modestes. La bande dessinée se concentre dans les pages des journaux et des magazines spécialisés. Dans cette période de rareté, l'album se décline selon des modalités variables, mais s'inscrit presque exclusivement dans une logique de complémentarité avec la presse : il est alors un sous-produit des journaux pour enfants. Les éditeurs belges sont indéniablement ceux qui tirent le mieux leur épingle du jeu dans cette restructuration du marché de la bande dessinée. Ils proposent aux enfants de l'après-guerre une synthèse efficace de la modernité graphique américaine et d'un conformisme politique et moral belge. La capacité de ces éditeurs belges à se plier aux exigences de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse se traduit donc par une auto-censure vigoureuse de leurs publications. Cette soumission aux réquisits de la commission est le prix à payer pour conforter leurs positions en France et échapper au piège d'un marché réduit à l'horizon belge. En partie étrangers au monde du livre, ces éditeurs belges entreprennent d'édifier des catalogues en décalquant les pratiques mises en œuvre dans les journaux : primat de la série, horizon sériel et poids des conventions génériques.

Le milieu des années soixante marque la première inflexion majeure de notre période. Plusieurs phénomènes se conjuguent et cristallisent une diversification des pratiques de lecture. Si le « phénomène Astérix » est sans doute le plus spectaculaire d'entre eux, c'est à la même période qu'apparaissent les premières librairies spécialisées et que se nouent les premiers rassemblements bédéphiliques. La lecture de bande dessinée par des adultes n'est aucunement une nouveauté ; en revanche, le fait que des individus appartenant aux élites culturelles puissent assumer cette lecture constitue une nouveauté. Le livre de bande dessinée quitte alors le seul domaine du divertissement destiné à l'enfance, pour gagner des espaces nouveaux : le *Barbarella* qu'Éric Losfeld rassemble en volume en 1964 marque bien, de ce point de vue, un tournant : la bande dessinée pour adultes trouve sa place dans le catalogue d'un éditeur revendiquant une filiation surréaliste et une appartenance à l'avant-garde. Formellement, l'ouvrage incarne aussi une rupture : le chapitrage, le soin apporté à la maquette, la qualité du papier repoussent l'horizon du livre de bande dessinée.

Cette émergence de pratiques de lecture assumées par les adultes se traduit par un déplacement des encadrements du neuvième art. La commission de surveillance et de

contrôle s’alarme du flot renouvelé d’obscénités dessinées ; mais c’est pour concentrer l’essentiel de son attention sur les publications de petit format destinées aux adultes. La libération thématique et formelle que connaît la bande dessinée dans les années soixante se traduit donc paradoxalement par un désintérêt de plus en plus marqué de la commission à l’égard des publications destinées à la jeunesse. Le milieu des années soixante marque donc l’ébauche d’un durcissement des polarités entre une bande dessinée supposément « populaire » objet de suspicions et de condamnations multiples, et une bande dessinée qui trouve sa place dans les pages des livres, à la dignité culturelle croissante, et qui commence à se banaliser dans les rayons des quelques bibliothèques enfantines.

Cette ébullition des années soixante produit la plénitude de ses effets au milieu des années soixante-dix. L’édition de bande dessinée se renouvelle en profondeur, en empruntant des chemins divers : *small press* et fanzinat, librairies spécialisées, *fandom* et rééditions patrimoniales, auto-édition, éditeurs littéraires se prenant d’intérêt pour le 9^e art... Plusieurs indices pointent 1974 comme charnière symbolique dans cette histoire du livre de bande dessinée, de la première édition du festival d’Angoulême aux difficultés de *Pilote*, en passant par les débuts de Futuropolis en tant que maison d’édition articulant redécouvertes patrimoniales et exploration des frontières et du futur de la bande dessinée. La libération thématique et formelle des années soixante a fait éclater le paysage de la bande dessinée ; l’affaiblissement de *Pilote* signe une dissémination des avant-gardes vers de nouveaux horizons. En 1975, Moebius donne une formulation éclatante des nouvelles frontières du neuvième art. Formé à l’école « franco-belge » classique, Jean Giraud se livre à travers son double, Moebius, à une exploration échevelée de l’inconscient, de l’improvisation et affirme avec force la capacité qu’a le dessin à se suffire à lui-même. Dans son célèbre éditorial du n°4 de la revue qu’il a co-fondée, *Métal hurlant*, il repousse les limites conventionnelles de la bande dessinée : « Il n’y a aucune raison pour qu’une histoire soit comme une maison avec une porte pour entrer, des fenêtres pour regarder les arbres et une cheminée pour la fumée ... On peut très bien imaginer une histoire en forme d’éléphant, de champ de blé, ou de flamme d’allumette soufrée⁵ ». Dessinateur excellent dans la bande dessinée de genre (*Blueberry*) – celle qui est structurée comme une maison – Giraud/Moebius entreprend d’en dynamiter les codes, notamment à travers la publication de son feuilleton improvisé « Le Garage hermétique », probablement son œuvre la plus radicale, rassemblée en volume en juin 1979 après 98 pages d’une narration

⁵ Moebius, « éditorial », dans *Métal hurlant* n°4, octobre 1975.

déconcertante : ce récit incandescent témoigne de la manière dont l'apparition d'avant-gardes suscite de nouvelles formes de bande dessinée.

Alors que les frontières de l'album sont repoussées, celles de l'édition se déplacent également. À la situation symboliquement et géographiquement périphérique de la bande dessinée dans les années cinquante succède une centralité nouvelle. Devenue un art où s'active une avant-garde, la bande dessinée se reconcentre à Paris avant, dans le « printemps de l'édition » des années quatre-vingt, de s'étendre à la province. Entre-temps, la bande dessinée a largement perdu son aura sulfureuse : intégrée aux stratégies des bibliothèques et à l'action du ministère de la Culture, elle intègre l'espace des pratiques culturelles communément admises alors que les frontières de la légitimité semblent de moins en moins significatives.

Conquête de l'espace du livre et des espaces de légitimité marchent donc de concert. Le cas de la bande dessinée « adulte » nous paraît emblématique de l'utilité d'une réflexion sur les supports de publication. Le schéma qui voudrait que les années soixante correspondent à l'émergence d'un lectorat adulte ne résiste pas à l'analyse. En revanche, cette décennie coïncide bien avec l'apparition simultanée de lectures savantes de la bande dessinée, et de livres de bande dessinée destinés aux adultes. En quittant les sphères de la presse et du petit format, la bande dessinée pour adultes gagne avec le livre une dignité nouvelle. Elle ouvre aux artistes de nouvelles perspectives créatives autant qu'elle stimule l'émergence de pratiques de lecture nouvelles, en particulier de la collection. La conservation et l'accumulation des lectures d'enfance se trouve facilitée par un support pérenne, et facilite l'expression des nostalgies enfantines, comme l'analyse avec justesse Benoît Peeters :

Longtemps, la bande dessinée a été fondamentalement liée à l'enfance ; et quelles que soient les évolutions, le lien demeure très profond, comme s'il touchait au médium lui-même, par-delà les œuvres dans leur diversité. Il y a des aspects très régressifs dans la lecture des bandes dessinées, par exemple, le fait de collectionner ou de fétichiser les albums très anciens [...].

Ce lien maintenu coûte que coûte est une particularité du médium ; même si nous les avons lus étant enfants, nous ne passons pas notre temps à relire la comtesse de Ségur ou Jules Verne [...]. Nous pouvons aimer de grandes œuvres de la littérature, de la philosophie, de la peinture sans éprouver le besoin d'y revenir compulsivement, de racheter à prix d'or les premières éditions, ou d'accrocher sur nos murs des posters ou des sérigraphies qui en agrandissent les moments marquants⁶.

Plus largement, le travail que nous avons mené soulève des enjeux qui dépassent les seules limites de notre sujet. D'une part, notre travail interroge la manière dont une forme

⁶ Benoît Peeters, « La vie rêvée des cases fantômes », entretien avec Florencia di Rocco et Sven Ortolini dans *Philosophie magazine : Bande dessinée. La vie a-t-elle un sens ?*, 2013, p. 92.

de publication fait sens. Alors que ce travail a été mené par les historiens du livre, la question restait jusqu'alors inexplorée dans le domaine de la bande dessinée, malgré l'importance de la forme dans la production du sens. Nous avons donc tenté d'ouvrir le chantier de cette interrogation fondamentale, abondamment appropriée par les auteurs mais délaissée par les chercheurs. La double originalité symbolique et formelle de la bande dessinée française ouvre également les perspectives d'une approche comparatiste affinant cette spécificité et s'intéressant à ses échos à l'étranger. Les circulations et transferts de ce modèle paraissent en effet nombreux, en particulier de part et d'autre de l'Atlantique. Il n'est ainsi pas interdit de penser que le *graphic novel*, qui a tant œuvré pour la banalisation de la bande dessinée dans les écrits académiques, est pour partie un produit d'importation. La scène alternative américaine à l'origine de ce mouvement d'appropriation du livre et d'ambitions narratives nouvelles nourrit en effet des liens forts avec plusieurs franges d'une alternative européenne coutumière de l'album français. Art Spiegelman incarne à cet égard ces transferts culturels : artiste emblématique de l'underground dans les années soixante-dix, il anime avec *Raw* un lieu de passage essentiel de l'avant-garde américaine (Gary Panter, Charles Burns) et européenne (Lorenzo Mattoti, Joost Swarte, Jacques Tardi, Jacques Loustal...); c'est dans cette revue qu'il publie sa chronique autobiographique *Maus*, dont le succès critique et public fait tant pour la place du *graphic novel* dans les librairies américaines...

Notre travail n'offre pas de réponse définitive sur les pratiques de lecture qui sont associées à l'album. En revanche, l'exploration des manières dont le livre encadre des formes nouvelles de réception ouvre des perspectives à prolonger. Standardisé, l'album forge une poétique et un rythme narratif qui lui sont propres. Transformant les manières d'écrire et de dessiner en bande dessinée, l'album occupe une place cruciale dans la fabrique d'une éventuelle spécificité stylistique française.

Les souvenirs des auteurs ou les entretiens qu'ils ont accordé offrent cependant un témoignage indirect sur la manière dont l'album encadre les pratiques de lecture. Julien Gracq relevait le caractère essentiel des lectures enfantines délaissées par la critique littéraire :

Combien il serait intéressant [...] quand on étudie un écrivain, de déceler non pas les influences avouées, les grands intercesseurs dont il se réclame, ou qu'on réclamera plus tard pour lui, mais le tout-venant habituel de ses lectures de jeunesse, le tuf dont s'est nourrie au jour le jour, pêle-mêle et au petit bonheur, une adolescence littéraire affamée [...]. De telles lectures, profondément incorporées dans les automatismes commençants de la plume, sont peut-être un peu pour la manière d'écrire ce que sont les impressions d'enfance pour la couleur, pour l'orient de la sensibilité : non choisies, souvent banales,

toujours reprises et magnifiées par la maîtrise acquise des ressources de la langue, comme les lointains incohérents de l'enfance par la chimie savante du souvenir⁷.

Si c'est, comme l'écrit aussi Gaston Bachelard, dans l'intimité des lectures enfantines « que se noue au plus près l'imagination et la mémoire⁸ », il n'est guère d'influence plus cruciale que ces premières lectures. Le lien particulier qu'entretient la bande dessinée avec l'enfance facilite une mise en scène récurrente des souvenirs de lecteur, particulièrement depuis l'émergence d'un mouvement tourné vers l'introspection autobiographique⁹. Pour plusieurs générations d'auteurs de bande dessinée, le récit de soi comme auteur est donc d'abord une remémoration des lectures d'enfance. Comme le relevait Jean-Christophe Menu, « la bande dessinée entretien[t], même adulte, des liens privilégiés avec l'enfance [...], une réalité qui non seulement n'est pas négative, mais est constitutive des potentialités poétiques de ce langage, et aussi de sa position culturelle¹⁰ ». Le geste du dessinateur s'ancre, pour bien des auteurs, dans une nostalgie du dessin enfantin prolongé à l'âge adulte¹¹. Dès lors, l'évocation des lectures d'enfance constitue un passage incontournable des entretiens et des récits d'auteurs.

Nombreux sont les auteurs à évoquer dans ce mouvement d'exhumation mémorielle un album particulier comme élément fondateur de leur parcours de lecteur et, partant, d'auteur. C'est par exemple le cas de Jean-Claude Denis, qui oppose à la lecture des milliers de pages dévorées dans le *Journal de Spirou* un souvenir très clair de *La Source des Dieux* de Peyo,

probablement parce que c'est le premier album que j'ai possédé. Il est sorti en 1956, j'avais sept ans. Je m'en souviens d'autant mieux que je le possède encore et que je viens de le relire pour la énième fois en y retrouvant la même magie ainsi que quelques traces de gouache, témoignages colorés de mon passage à la pratique par l'imitation¹².

⁷ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Gallimard « Pléiade » vol. 2, 1995, p. 667-669.

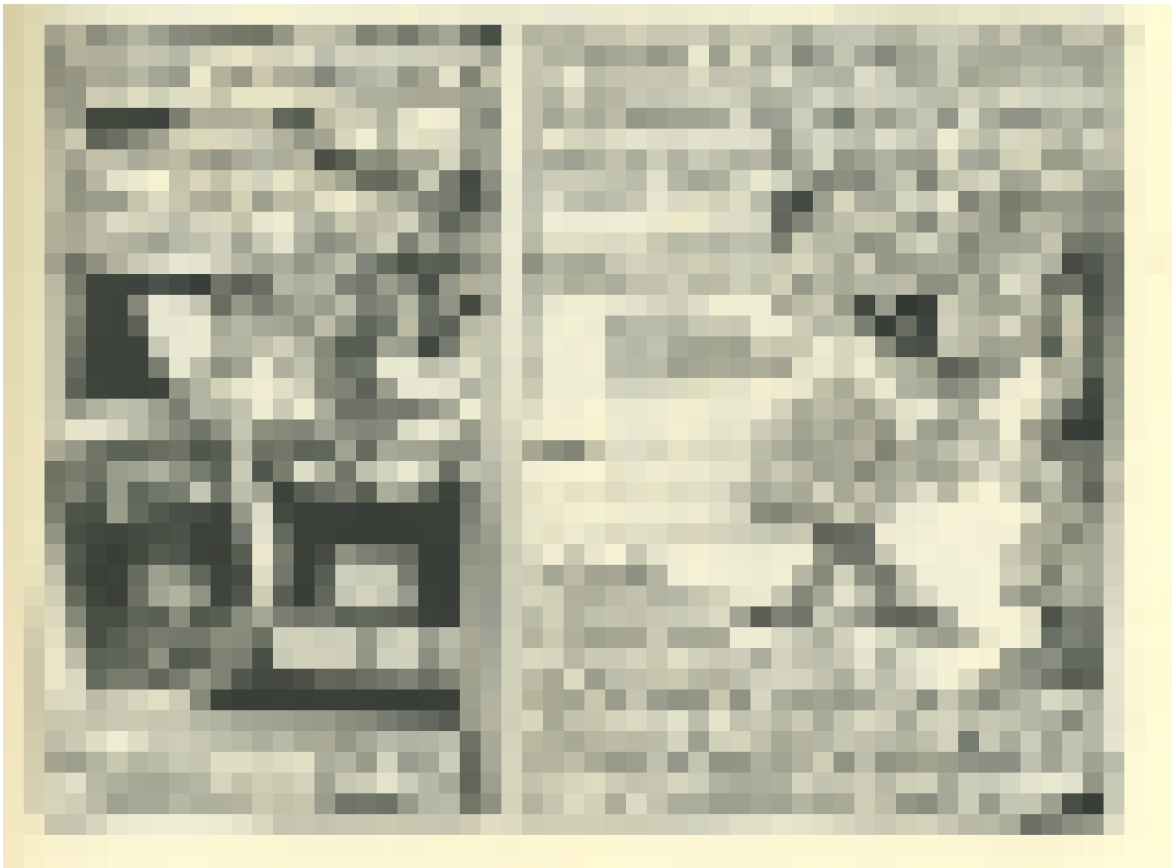
⁸ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1989, p. 92.

⁹ Voir sur ce point Catherine Mao, *La Bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de doctorat en littérature sous la direction de Jacques Dürrenmatt, université Paris-Sorbonne, en cours.

¹⁰ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, p. 17

¹¹ Voir sur ce point Thierry Groensteen, « enfance » dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article506> (consulté le 7 janvier 2013).

¹² Jean-Claude Denis, « à la source » dans SN, *Jeux d'influence. 30 auteurs de bandes dessinées parlent de leurs livres fétiches*, Montrouge, PLG, 2000, p. 68.



Ill. 98 Jean-Christophe Menu, « Le *Phénix* imprévu ! », *L'Éprouvette* n°3, L'Association, janvier 2007, et reproduit dans *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, p. 29.

Les témoignages de dessinateurs offrent donc un aperçu essentiel des lectures permises par le passage de la bande dessinée au livre : cadeau souvent marquant, c'est un ouvrage qui, plus encore que bien des livres d'enfant, fait l'objet de relectures effrénées et systématiques, génératrices d'émerveillements fondateurs et de rêveries poursuivies à mi-plume à l'âge adulte.

Jean-Christophe Menu a sans doute, plus que d'autres, contribué à éclairer ce lien profond qui ancre le geste créateur dans une nostalgie de l'enfance. Dessinateur prolifique pendant l'enfance, il met en valeur, dans cette production enfantine effrénée, l'importance accordée au paratexte :

J'avais un personnage de prédilection, Lapot, qui vivait de nombreuses histoires, avec des personnages secondaires, des mentions en bas de page « voir telle aventure précédente », des listes « déjà parus » au dos des « albums » [...]. Je poussais mes camarades d'école à faire de la BD : ils me soumettaient leurs histoires, et si elles me plaisaient, j'inscrivais leur nom et leur titre dans une liste au dos d'un de mes albums avec la mention « dans la même collection¹³ ».

L'auteur et éditeur témoigne de la manière dont une pratique de lecture peut contribuer à forger une esthétique, en inscrivant comme horizon d'attente les albums et la collection,

¹³ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, p. 22.

la poésie de la série et la satisfaction de la possession, la puissance d'évocation des titres du catalogue qui dessinent un méta-texte, la dignité de la reliure... L'album occupe donc logiquement une place de premier plan dans l'émergence d'une conscience du médium par des renvois et des mises en abymes : la présence de l'album dans l'album témoigne de la place qu'occupe le livre dans l'imaginaire français de la bande dessinée. Ces mises en abyme se manifestent d'abord dans l'univers de la presse : « Achille Talon » et la « Rubrique à brac » offrent une fenêtre décalée sur la vie de la rédaction de *Pilote*, tout comme « Gaston Lagaffe » puis « Pauvre Lampil » vont dépeindre un savoureux envers du décor de la rédaction du *Journal de Spirou*. Mais les albums jouent un rôle central dans l'émergence d'une mémoire du médium. Ils offrent l'occasion de clins d'œil complices entre auteurs travaillant ensemble (ill. n° 99).



Ill. 99 Jijé, *Blondin et Cirage découvrent les Soucoupes volantes*, Marcinelle, Dupuis, 1956

Ces albums dans l'album offrent également l'occasion à certains auteurs de moquer le fonctionnement conventionnel de ces productions standardisées et d'affirmer leur position novatrice en parodiant le fonctionnement conventionnel des bandes dessinées de leur enfance, comme le font notamment Yves Chaland et Luc Cornillon dans *Captivant* avec leurs renvois métatextuels à des albums inexistantes.

D'abord limitées à de simples clins d'œil complices, la fonction de ces « albums dans l'album » s'enrichit au fil des années. Ils peuvent ainsi offrir un moyen détourné de présenter une autobiographie de lecteur-auteur, comme le pratique par exemple Cosey (*Une maison de Frank Lloyd Wright, Celle qui fut*), chez qui la bibliothèque d'albums est dépeinte comme déclencheur d'une réminiscence nostalgique. Il témoigne ainsi de la place centrale occupée par ce support de publication dans l'économie éditoriale, dans l'écriture d'un patrimoine et dans la transmission mémorielle du neuvième art.

Mais la matière même de l'album et ses limites peuvent aussi devenir de puissants moteurs narratifs. C'est en particulier le cas dans deux œuvres majeures de la création contemporaine : *TNT en Amérique*, de Jochen Gerner, et la série *Julius Corentin Acquefacques* de Marc-Antoine Mathieu. Dans la première, Gerner propose un palimpseste dessiné en se livrant à un singulier travail de réécriture de la geste tintinienne : il a littéralement recouvert d'encre de Chine l'un des albums originaux de *Tintin en Amérique* pour n'en laisser subsister qu'une poignée de mots, de symboles, de pictogrammes qui dévoilent le squelette de l'œuvre. Marc-Antoine Mathieu, quant à lui, joue avec les codes de la série (le personnage récurrent, les volumes successifs) pour mieux déjouer les mécanismes de la narration dessinée, allant jusqu'à évider une page de *L'Origine* : l'éditeur a pratiqué un trou dans la page, aux dimensions exactes d'une case, qui permet au lecteur de voir la case correspondante sur la page d'après, puis, une fois tournée la page trouée, celle sur la page d'avant. Marc-Antoine Mathieu engendre donc, par un travail sur la matérialité même de son ouvrage, un paradoxe temporel, que les personnages de l'album désignent malicieusement par le terme d'« anti-case ». Singulière trouvaille qui amène d'abord les personnages à prononcer des paroles qu'ils ne comprennent pas (puisqu'ils ne les prononcent, en réalité, qu'à la page suivante), puis à se répéter – cette fois-ci en comprenant leurs paroles, mais en s'étonnant de leur répétition... En évidant la page de bande dessinée, Marc-Antoine Mathieu met en relief la véritable nature du mécanisme narratif fondateur de la bande dessinée : le temps n'y est que de l'espace¹⁴. Marc-Antoine Mathieu y assène avec force la démonstration de la puissance signifiante du support de publication, bien que les potentialités offertes par le livre soient bien souvent inexploitées.

Au terme de ce parcours, nous espérons avoir montré la nécessité de passer d'une histoire de la bande dessinée à l'histoire culturelle de ce médium, articulant histoire de la jeunesse, histoire de l'édition, histoire du livre et des pratiques de lecture, histoire des médias et de l'image. Si la bande dessinée est largement prisonnière d'un canon établi par stratifications successives, il n'est pas de fatalité à cet enfermement. D'autres avant nous ont posé des jalons pour une histoire rénovée des littératures dessinées. Cette rénovation à poursuivre ne peut faire l'économie d'une approche s'intéressant aux formes et aux supports. Médium visuel, la bande dessinée entretient un rapport plus charnel encore avec

¹⁴ Nous développons cette analyse de ces deux titres dans « La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française », *Mémoires du livre*, 2011, vol. 2, no 2, <http://id.erudit.org/iderudit/1001764ar> (consulté le 22 février 2012).

son support de publication que la plupart des autres genres de livre. À l'aube de transformations à venir avec la généralisation de pratiques de création et de consommation numériques, une telle approche par les supports nous paraît encore plus nécessaire.

Le chantier ouvert est vaste. Il suppose d'élaborer, collectivement, une poétique des supports permettant de mieux appréhender la pluralité des pratiques créatrices et des expériences de lecture. Nombreuses sont les directions dans lesquelles peuvent se déployer les investigations en la matière. En nous concentrant délibérément sur les pratiques éditoriales et les médiations qui encadrent la lecture, nous n'avons pu que délaissier des enjeux stylistiques majeurs, comme par exemple le fonctionnement des plats du livre (la composition du dessin de couverture, entre synthèse d'éléments épars ou extrait d'une case-clé – ou la construction sociale de l'auteur de bande dessinée par l'apparition d'éléments bio-bibliographiques en quatrième plat), ou encore les multiples manières dont les pages de garde entrouvrent l'espace des possibles du livre et encadrent sa lecture.

Ce chantier suppose également de poursuivre l'entreprise de démolition du canon des littératures dessinées, en élargissant le spectre des œuvres étudiées à des formes de récit minorées jusque-ici : la bande dessinée de presse quotidienne, les petits formats ou les films dessinés constituent quelques-uns de ces continents méconnus de l'histoire de la bande dessinée qu'il faut à présent s'atteler à exhumer.

SOURCES

Pour reconstituer cette histoire des formes et des usages de la bande dessinée, nous avons mobilisé un corpus vaste, issu de fonds d'archives diversifiés, afin de multiplier les éclairages en alternant les échelles.

1 Sources écrites : archives et sources imprimées

1.1. Centre des archives contemporaines, Fontainebleau

1.1.1. Archives du dépôt légal

Versements 19970353, articles 189-441 : déclarations individuelles de dépôt légal éditeur des imprimés (1950-1968).

1.1.2. Commission de surveillance et de contrôle : procès-verbaux et dossiers

Versement 19880443, article 50 : arrêtés d'interdictions de publications pornographiques ou violentes (1962-1984) ; avis à la préfecture de police des ouvrages transmis à la réglementation (1977-1985)

Versement 19900208, articles 1-14 : PV de la Commission et des sous-commissions de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et l'adolescence, 1950-1988

Versement 19910258, article 159 : Application de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, correspondance générale de la commission, courriers de particuliers et d'associations : correspondance, notes, documentation, études. (1949-1972).

Versement 19910258, article 160-163 : Représentations dans les journaux pour enfants, recommandations de la commission aux éditeurs : projet de note ; avis des membres de la commission sur le projet : correspondance, rapports (1950). Registre des déclarations (1950-1958) ; infractions, condamnations (1951-1958), contrôles de police (1959-1962), coupures de presse (1955-1968), sous-commission « presse du cœur » (1963).

Versement 20010086, articles 242-257 : Ministère de l'Information, liens avec la Commission de surveillance et de contrôle.

1.2. Pierrefitte-sur-Seine¹⁵

1.2.1. Commission de surveillance et de contrôle : suite

Versement 20040085, article 1-3 : fonctionnement de la commission de surveillance des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence ; statistiques, 1972-1997 ; articles 4-6 : dispositions législatives et réglementaires relatives aux publications pour la jeunesse, 1970-1992 ; articles 7-8 : dossiers d'affaires ; cas d'espèce, 1961-1990 ; articles 9-10 : questions écrites ; requêtes de particuliers (1971-1987), contrôles de Police (1984-1989).

1.2.2. Ministère de la Culture

Cabinet du ministre

Versement 19860302, article 60 : Mesures en faveur de la bande dessinée ; la bande dessinée en France (1982) ; Festival d'Angoulême 1982.

Versement 19880353, article 17 : publications destinées à la jeunesse, bande dessinée : réglementation (1983-1985) ; prix unique du livre, rapports de préparation, loi Lang, rapports sur l'application, relevés d'infractions.

Versement 19890344, article 5 : CNBDI, notes relatives au financement, notes de la mission interministérielle de coordination des grandes opérations d'architecture et d'urbanisme sur les statuts, les investissements du CNBDI (1986-1988).

Versement 19890346, article 2 : historique du projet du CNBDI, correspondances, convention de cofinancement, notes relatives au financement du CNBDI émanant du Centre national d'Arts plastiques et de la Direction du Livre (1986-1988).

Versement 19890352, article 7 : Salon d'Angoulême 1987, mesures du ministère concernant la bande dessinée, liste de dessinateurs et scénaristes de bande dessinée (1987)

Mission interministérielle de coordination des grandes opérations dite « mission des grands travaux »

Versement 20000329, article 35 : CA et comptes-rendus de réunion du CNBDI, 1985-1990 ; article 36-37 : mise en place du CNBDI, notes et projets (1982-1988)

Direction du livre et de la lecture

19890358, article 1 : Statistiques générales sur l'action de la direction du livre (1968-1969) ; sondage sur les lectures classiques (1971) ; article 2, Bibliothèques municipales et jeunesse ouvrière : enquête auprès des bibliothèques, lettre circulaire et réponses (1954) ;

¹⁵ Les fonds concernés ont été transférés au centre de Pierrefitte-sur-Seine après que nous les ayons consultés au Centre des archives contemporaines de Fontainebleau.

Données statistiques pour les années 1943-1949, 1951, 1954-1956, 1958, 1962, 1964, 1967-1968.

20070182, article 1 : politique du livre 1976-1989,

Département des bibliothèques et de la lecture

Versement 19880011, article 2 : Listes de livres pour enfants et adolescents, mai 1973 ; articles 3-10 : bibliothèques municipales, et bibliothèques pour enfants : rapports d'activités, enquêtes statistiques ; lecture publique pour les enfants, évaluation statistique des livres pour enfants... ; articles 6 et 7 : enquête sur les bibliothèques pour enfants, lancée par la Direction des bibliothèques et de la lecture publique auprès du Ministère de l'Éducation nationale (1972) : surfaces ouvertes aux enfants, collections, prêt, personnels...

Versement 19900529, articles 3-7 : Décentralisation, contrats de plan, conventions de développement culturel, grands projets de province, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1982-1986.

Versement 19910406, article 48 : Lecture publique en France : lecture publique dans la région parisienne : rapport établi à l'occasion de la préparation du 7^o plan 1971-1975 ; compte-rendu du stage national "Animation autour du Livre" 1973 ; article 50 : colloque international de Tours "Lecture et Pédagogie" 1972.

Versement 19950144, article 2 : notes sur la Semaine « le livre et les jeunes », 18-25 nov 1984 ; déclaration de Jack Lang sur la culture et édition de jeunesse, 14 décembre 1983.

Versement 20000329, articles 5 et 35 : CA du CNBDI (décembre 1985-septembre 1990) ; correspondances et comptes-rendus de réunions (1985-1986).

Versement 20020282, article 51 : conventions avec le CNBDI (1988-1990) ; article 67 : subventions au CNBDI (1988-1989)

Versement 20020282, article 50 : accords de subventions (1979-1985), équipements mis en service (1974-1988), rapports annuels et bilan d'activité des BM de la ville de Paris (1951-1990), statistiques (1978-1985), notes de la DLL adressées aux DRAC (1978-1988), relations de la DLL avec la ville de Paris (1981-1986) ; article 51 et 67 : conventions avec le CNBDI et subventions, 1988-1990

Versement 20070182, article 1 : politique du livre (1976-1989), relations avec l'association La Joie par les livres (1976-1986)

Département de l'économie du livre ; Bureau de l'édition et de la diffusion du livre, bureau de l'édition et de la librairie

Versement 20000514, articles 33-34 : loi sur le prix unique du livre, litiges ; statistiques sur la lecture (1978), évolution de l'édition et du marché du livre (1981-1984), marché du livre, diffusion et distribution du livre : statistiques et études (1981-1990).

Versement 20020283, articles 1-12 : dossiers d'aide à l'édition. Ces dossiers contiennent les demandes de subventions, les conventions, des demandes de garanties comprenant dossiers fiscaux et correspondances diverses : on y trouve aussi bien Dargaud que Futuropolis, Casterman autant que Guy Delcourt (1983-1989).

Délégation aux arts plastiques

Département de la communication et de la documentation (délégation aux arts plastiques)

Versement 19940650, article 20 : Subventions, notes, courriers, rapports et études du Centre National de la bande dessinée et de l'image (1981-1985) ; article 21 : festival d'Angoulême (1985 et 1988), conventions avec le CNBDI (1990); article 22 : textes généraux sur la bande dessinée, liste de maisons d'édition, situation de la bande dessinée en France, statut social des auteurs, mesures prises, courriers divers, subventions, notes (1985)

Département de la coordination administrative et financière (délégation aux arts plastiques)

Versement 19970170, article 11 : mesures en faveur de la bande dessinée (1986).

Centre de documentation de la Délégation au développement et aux affaires internationales

DDAI DP 112 : 15 mesures pour la bande dessinée, 26 janvier 1983

DDAI DP 177 : BD : le point sur les mesures du ministère de la Culture / France ; Ministère de la culture ; 1981-1986

DDAI DP 545 : Ministère de la Culture, association BD Boum, 8^e festival de la bande dessinée de Blois, 1991 : Présentation du festival de la bande dessinée de Blois 1991, et rappel des aides accordées

DDAI DP 695 : Rapport de la mission Fred : 15 mesures nouvelles en faveur de la bande dessinée : présentation par Philippe Douste-Blazy, ministre de la culture, vendredi 24 janvier 1997

DDAI DP 6455 : Jean-Paul Morel, *Pré-enquête sur le marché de la bande dessinée et premiers éléments pour tenter de déterminer le profil du nouveau lecteur de BD : Objectif 1989*, France, Délégation aux Arts plastiques

DDAI DP 286 : La bd entre mode et peinture : journées jeunes créateurs : hall du CNAP, 10 octobre-7 novembre 1986

Dossier Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, 1980-1990

Archives de Paris

PER 292/1950-1976 : Annuaire Bottin du commerce : la source a été utilisée pour rechercher le numéro d'immatriculation au registre du commerce des librairies Dupuis, Dargaud et Futuropolis, afin de rechercher les actes de ces sociétés dans les archives du Tribunal de commerce. Cette recherche s'est cependant avérée infructueuse. Dans le cas des librairies Dupuis et Dargaud, la personnalité juridique des sociétés n'apparaissait pas comme séparée des maisons d'édition auxquelles elles étaient rattachées.

Registre analytique des sociétés (Kbis)

Archives de l'Institut national de la propriété industrielle

Nous avons utilisé l'INPI pour retrouver la copie des actes de constitution et de dissolution, de modification des statuts et du capital, les PV d'assemblées générales, etc. de diverses sociétés d'édition : Casterman, Dargaud, Delcourt, éditions du Fromage, Vaillant.

1.3. Bibliothèque nationale de France

1.3.1. Archives du DL

Archives du dépôt légal, 1968-1976 : jusqu'en 1974, les fiches de dépôt légal sont classées année et par éditeur. Après 1974, le service du dépôt légal est dépassé par le volume des ouvrages déposés, et les fiches sont alors conservées par ordre chronologique

d'arrivée. Nous n'avons pas étendu nos recherches au-delà de l'année 1976 en raison du volume de ces fonds.

1.3.2. Archives de la JPL

Ces archives ont intégré celles de la Bibliothèque nationale de France en 2008, au moment où l'essentiel de la Joie par les livres est intégré en tant que service au sein de la BnF. Ces archives sont riches et encore largement inexploitées. Dans le cadre de notre recherche, nous n'avons qu'effleuré ces archives très riches en matière de prescription dans le domaine du livre pour enfants, des modèles de lecture publique et du rôle des bibliothèques dans l'animation socio-culturelle, etc.

23-25 : bilans d'activité, 1964-1990

70 : enquêtes 1968-1969

77-79 expositions, listes de livres

107 : bibliothèques, bande dessinée

112 : bibliothèques pour enfants, enquête de la ville de Paris

128 : classification, censure

169-170 : bulletin, compte-rendus des groupes de lecture

193 : statistiques

206-208 : photos diverses

210 : relations avec les éditeurs, 1971-1976

254 : registres de livres 1965, état des collections 1965-1986

258-259 : factures de la bibliothèque et listes de livres

284 : statistiques de prêt 1986

294 : généralités, état des collections

298 : statistiques de prêt, inventaire

301 : cahier de demandes des enfants

350-385 : fiches auteurs diverses

438 : aménagement, mobilier

415 : courriers échangés avec les éditeurs

461 : listes de présélections

917-920 : CAFB, 1972-1979, fiches des cours assurés par la Joie par les livres pour CAFB

Nous avons consulté également trois éléments archivistiques conservés dans les bureaux de la Joie par les livres : les tirages originaux du reportage photographique de Martine Franck lors de l'ouverture de la bibliothèque de Clamart, d'épais dossiers de coupures de presse sur les premières années de la bibliothèque, et surtout le registre des entrées, qui répertorie les titres acquis, le nombre d'exemplaires, et la date à laquelle ils sont désherbés.

1.3.3. Q10

La BnF conserve sous la cote Q10 un fonds de catalogues d'imprimeurs, de libraires et d'éditeurs. Notre dépouillement se heurtait à un double obstacle : d'une part, le catalogage systématique de ce fonds est encore en cours, ce qui ne permettait pas d'obtenir une vision synthétique du contenu ; surtout, les éditeurs de bande dessinée sont très rarement présents dans ce fonds, et l'essentiel de nos trouvailles a donc consisté en catalogues d'éditeurs pour la jeunesse ayant accessoirement publié de la bande dessinée

Q10C : 1950-1959 (Fleurus, Dupuis)

Q10D : 1960-1979 (Fleurus, Dupuis, Dargaud, Glénat, Hachette Jeunesse)

Q10E : 1980-1990 (Fleurus, Dupuis, Dargaud, Glénat, Albin Michel)

1.4. Archives de l'État belge, Tournai

1.4.1. Archives Casterman

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.

Ces archives couvrent d'une part la vie juridique et économique de la société : actes de société, bilans annuels, comptes-rendus d'assemblées générales et de conseils d'administrations, cessions d'actions, mise en place d'un pacte concordataire entre les différentes branches familiales, négociations pour le rachat des éditions du Lombard, vente de la société... L'évolution du personnel est couverte par d'importants dossiers, au moins pour la période la plus récente – mais nous n'avons pas eu l'usage de cette partie du fonds. L'activité d'imprimeur est également bien couverte, en particulier par des fiches de fabrication qui, sans couvrir de façon exhaustive la période, offrent un aperçu ponctuel d'une grande richesse sur les procédés et les coûts de fabrication des albums réalisés par Casterman.

Du côté de l'activité strictement éditoriale de Casterman, les archives recueillent d'abondants dossiers d'auteurs (contrats, relevés de droits, échanges divers), des dossiers sur les cessions de droits, les adaptations audiovisuelles diverses, ainsi qu'un exceptionnel fonds de catalogues et de prières d'insérer couvrant à peu près exhaustivement notre période d'étude, sans oublier de nombreux dossiers de presses, publications à destination des libraires... On trouve aussi dans ces archives quelques films d'impression, des boîtes de photographies, etc. La principale lacune que nous avons pu repérer pour l'instant réside dans les dossiers de la revue (*À Suivre*) sur ce sujet, la moisson archivistique est restée pour l'instant maigre. Manifestement, les archives de la filiale parisienne n'ont pas été aussi bien conservées que celles de la maison-mère tournaisienne, et une investigation en profondeur sur l'histoire de cette revue majeure de l'histoire de la bande dessinée doit passer par des biais détournés, et en particulier par l'ensemble des dossiers d'auteurs, très riches d'informations sur ce point.

À cet ensemble archivistique majeur, il faut ajouter également une abondante bibliothèque des ouvrages publiés par Casterman ; évaluer son importance reste en l'état délicat car cette bibliothèque est en cours d'inventaire.

1.5. Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC)

1.5.1. Archives Hachette

S1 C 47 B 1 : coupures de press : bd, comics, 1979-1987

S1 C 3 B2 : Coupures de presse : Opera Mundi, 1971-1979

S1 C 24 B 1 : coupures de presse : FNAC, 1978-1987

S1 C 18 B 1 : coupures de presse, Dargaud, 1970-1987

S1 C 8 B 1 : presse des jeunes, 1971-1986

S1 C 49 B 6 : coupures presse Dargaud, 1970-1980

S3 S 3 DG C 15 HB : coupures presse, FNAC, édition, 1973-1975

S3 C 9 B 4 : département édition : comptes d'exploitation, trésorerie, 1969-1970

S3 C 32 B 2 : dossier Edimonde / magazine Junior, 1975-1978

S3 C 8 B 4 : Edi-Monde 1956-1967

S3 C 27 B 2 : Edi-7, 1976-1978

S3 C 12 B 3 : Paul Winkler, Edi-Monde, 1967-1968

S3 C 21 B 5 : Société Humanoïdes associés, 1977-1978

C 137 B 5 : livres de comptes. Ancien contrat Disney, 1907-1971

C 27 B 6 : fiches techniques (Walt Disney), 1955-1970

C 138 B2 : Walt Disney : royalties depuis 1969, renouvellement du contrat, 1958-1969

C 139 B 5 : correspondances, notes, Disney, 1960-1968

C 138 B 6 : dossiers, Disney 1964 - 1967

C 144 B 2 : dossiers, correspondance Disney, 1964-1967

C 120 B 3 : correspondances, notes, Disney, 1965-1967

C 143 B 1 : programmes albums Disney, CR réunions, notes, 1965-1966

C 46 B5 : fiches techniques, Disney, 1965-1968

C 145 B 6 : dossiers Disney, 1967-1969

C 191 B 1 : dossiers de presse coll. Babar, 1967-1972

C 133 B 4 : Mickey, 1968-1970

C 189 B 5, B 6 : dossiers de presse coll. Disney, 1968-1974

C 176 B 3 : dossier série Disney, 1969-1976

C 41 B 1 : contrôle de gestion, relevés de factures office, 1984-1987

C 49 B 4 : contrôle, bilans du département Jeunesse : 1980-1984

C 82 B4 : comptabilité de la fabrication, fichiers collections et titres, 1925-1954

C 46 B 4 : fiches techniques, publications (G. Chaulet), 1964-1969

C 130 B 1, B 2 : dossiers de publication, 1979-1983

C 134 B 2-4 : dossiers de publications, 1980-1983

C 134 B 6 : dossiers publications, 1978-1981

C 153 B 2 : relevés comptables clients par département, 1978-1980

C 156 B 2-6 : étude marché albums jeunesse, 1970-1977, ventes secteur jeunesse (1974-1977), statistiques éditeurs (1972-1978)

C 156 B 3 : études de marché, statistiques éditeurs, 1972-1979

C 176 B 5, B 6 : dossiers bd, Pif-albums, 1973-1975 et collection « Les maîtres de la bande dessinée », 1973-1974

C 177 B 3 : dossier bd, créations hachette, *Naufragés du temps*, 1974-1975

C 177 B 5-6 : albums et programmes de parution, 1978-1975 ; contrats

C 185 B5 : dossiers publication et presse. BD, 1974-1976

C 179 B 2 : dossier de presse *Les Naufragés du temps*, 1976-1977

C 108 B 6 : dossiers complets par auteurs, 1976-1979

1.5.2. Archives Dupuis¹⁶

S5 B3 HC C2 : assemblées générales, dossiers des AG ordinaires (1953-1958) ; bilans fiscaux et comptes-rendus d'activité.

S5 B4 HAC C5 : publications au registre du commerce de la société, évolution des statuts juridiques (dont évolution de la capitalisation de l'entreprise) ; exposé de Paul Dupuis lors du CA du 26 avril 1978 retraçant l'histoire de la société depuis sa fondation ; évolution de la répartition de l'actionnariat ; investissements immobiliers ; mandats d'administrateurs ; évolution du CA de la librairie (1960-1986)

S5, C36 B4 : CA, délibérations (1978-1980)

S5, B5 : PV de CA (1981-1984)

S5, B6 : PV de CA (1984-1986)

S5, C244 B2 : actes juridiques de la SARL et de la SA (1946-1953)

S5, C253 HB : registres et PV des assemblées générales (1947-1969)

S5, C253 HB : CA (1971-1980) : bilans financier et bilans d'activité de la société. Cette période est cruciale pour Dupuis, et permet d'observer la fragilisation croissante du *Journal de Spirou*, les tensions croissantes au sein de l'actionnariat familial, le succès des albums et la substitution des albums reliés aux albums brochés, et enfin les problèmes de diffusion suscités par ce poids croissant du livre dans l'activité de l'éditeur.

S5, C5 B3 : publications au registre du commerce (1947-1980)

S5, C5 B3 : publications au registre du commerce (1953-1985)

S5, C2 B3 :

S5, C2 B2 : nouveaux statuts (1968), dossiers des assemblées générales (1958-1968)

S5, C2 B1 : Conseil d'administration, PV de délibération (1967-1977)

S5, C5 B1 : assemblées générales ordinaires (1976-1978)

S5, C5 B2 : assemblées générales ordinaires (1978-1980)

¹⁶ Ces archives sont une partie intégrante du fonds Hachette ; méconnues, elles méritent une présentation séparée ici.

S5, 236 HB : assemblées générales, PV des AG (1969-1981) ; CA, PV de délibération (1969-1984)

S5 B4 HAC C51 : succession de Pierre Dupuis et transferts d'action divers (1963-1982) : ce carton permet d'analyser finement les tensions émergeant au sein de l'actionnariat familial, ainsi que de mesurer l'étendue du patrimoine possédé dans la famille.

S5, C51 B5 : dossiers de dividendes (1980-1983)

S5, C51 B6 : dossiers de dividendes (1975-1979)

S5, C51 B4 : correspondance avec la Société générale (1975-1983)

S5, C56 B1 : assemblées générales (1981-1983)

S5, C68 B3 : assemblées générales, comptes-rendus (1969-1981) ; CA, comptes-rendus (1969-1981)

1.6. Archives Futuropolis : archives privées d'Étienne Robial

Les archives de la librairie et de la maison d'édition Futuropolis sont encore en la possession de leur dirigeant, Étienne Robial ; en vue d'une cession finalement avortée à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême, ces archives ont fait l'objet d'un premier classement et d'un pré-inventaire qui a permis d'ordonner et de mettre en valeur la richesse de ce fonds qui contient, outre une bibliothèque complète des ouvrages, portfolios, produits dérivés et fascicules divers édités à l'enseigne de la librairie, de nombreux éléments archivistiques :

Catalogues de la librairie Le Kiosque

Catalogues de ventes de divers libraires (dont Bud Plant)

Bibliothèque riche de titres très divers, de provenances et formats variés (titres auto-édités néerlandais, rééditions patrimoniales italiennes, livres de poche ou volumes luxueux...), montrant la diversité des réseaux d'Étienne Robial et de l'équipe de Futuropolis, les influences, le matériel utilisé pour bâtir le catalogue...

Catalogues, bons de commande, 1976-1990

Feuilles d'annonce, affiches et cartons promotionnels, cartes de visite, papiers à en-tête et cartes de vœux (1972-1990)

Catalogues d'éditeurs divers

Collection de *strips* non utilisés pour la collection « Copyright » (*Red Ryder, L'il Abner, Red Barry, Superman, Popeye, Terry and the Pirates...*), et bromures et photocopies divers (*Dickie Dare, Romeo Brown, Prine Valiant, Krazy Kat, Zorro, Barney Google, Pogo...*)

Mickson BD Football Club : photos, articles de presse, affiches, schémas tactiques (1985-1987)

Éléments de maquette : ensemble de brochures, typons, maquettes et lettre à lettre pour les logos, couvertures et pages intérieures des ouvrages publiés par Futuropolis, notamment les ouvrages des collection « Copyright » et « Futuropolis / Gallimard ».

Dossiers de presse (1982-1990)

Contrats d'édition (1976-1990)

Dossiers et devis de fabrication (1974-1990)

Dossiers de projets d'édition

2 Sources publiées

Publications officielles

1.7. Textes législatifs

Journal officiel de la République française, Lois et décrets,

18-19 juillet 1949, loi 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, p. 7006-7008

Décret n° 50-143 du 1^{er} février 1950 portant règlement d'administration publique pour l'exécution de la loi du 16 juillet 1949, 2 février 1950, p. 1193.

Arrêté du ministre de la Justice du 4 février 1950 concernant la composition et l'organisation du secrétariat de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, 13 et 14 février 1950, p. 1735.

Arrêtés du ministère de la Justice concernant la composition de la commission de surveillance et de contrôle des 4 février 1950 (13-14 février 1950, p. 1735), 10 octobre 1950 (16-17 octobre 1950, p. 10732), du 28 novembre 1950 (4-5 décembre 1950, p. 12313)

1^{er} décembre 1954, p. 11215 : loi n° 54-1190 du 29 novembre 1950 modifiant les articles 2 et 16 de la loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

- 24 décembre 1958, p. 11764 : ordonnance n°58-1298 du 23 décembre 1958 modifiant l'article 14 de la loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

-16 juillet 1960, p. 6528 : décret n°60-676 du 15 juillet 1960 portant modification des alinéas 13, 14 et 15 de l'art. 3 de la loi 49-956 du 16 juillet 1949 (mandat des membres de la commission de contrôle) relative aux publications destinées à la jeunesse

- 27 mars 1966, p. 2477-2478 : décret n°66-172 du 25 mars 1966 (modification de l'article 3 de la loi n°49-956 : composition de la commission de surveillance et de contrôle)

-6 janvier 1967, p. 316 : loi n°67-17 du 4 janvier 1967 modifiant l'article 14 de la loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

27 mars 1966, p. 2477 : décret n°66-172 du 25 mars 1966 (modification de l'article 3 de la loi n°49-956 : composition de la commission de surveillance et de contrôle)

Documents de la Commission de Surveillance et de Contrôle des Publications destinées à l'Enfance et à l'Adolescence

- *Compte-rendu des travaux de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au cours de l'année 1950*, Melun, Imprimerie administrative, 1950, 36 p.

- *Compte-rendu des travaux de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence*, 1^{er} janvier 1955, Melun, Imprimerie administrative, 1955, 58 p.

- *Compte-rendu des travaux de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence*, 1^{er} juin 1958, Melun, Imprimerie administrative, 1958, 113 p.

- *Compte-rendu des travaux de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence*, 1965, Melun, Imprimerie administrative, 1965, 114 p.

1.8. Presse

Centrée sur l'univers du livre et de la librairie, notre approche ne pouvait se concevoir qu'en articulant l'analyse d'un corpus de livres et une vision compréhensive de la presse de bande dessinée. Il n'était cependant pas envisageable, au vu de l'ampleur de la production, de nous livrer à un dépouillement exhaustif de l'ensemble de la presse publiant de la bande

dessinée – même en nous cantonnant aux titres dont une partie des récits trouve place dans des collections d'éditeurs.

Nous avons cependant dépouillé au maximum les publications suivantes¹⁷ :

34 (1949-1955)

(À Suivre) (1977-1990)

Ah ! Nana (1976-1978)

Astrapi (1978-1982)

Bayard (1950-1962)

BD L'hebdo de la BD (1977-1978)

Bédé Adult' (1979)

Charlie hebdo (1970-1981)

Charlie mensuel (1969-1981)

Chouchou (1964-1965)

Circus (1975-1989)

Cœurs vaillants, puis *J2 Jeunes* et *Formule 1* (1950-1981)

Corto (1985-1989)

Creepy (1969-1975)

Hara Kiri hebdo

Hello Bédé (1989-1990)

J'Aime lire (1977-1985)

Le Journal de Spirou (1947-1990)

Journal de Tintin (1948-1973) et *Super Tintin* (1978-1987)

Métal hurlant (1975-1987)

Okapi (1971-1989)

Pilote puis *Pilote Mensuel* et *Pilote et Charlie* (1959-1989), ainsi que *SuperPocketPilote* (1968-1970), *Achille Talon Magazine* (1975-1976) et *L'Illustré du dimanche* (1967)

Spot BD (1986-1988)

Le Triangle noir (1980-1982)

¹⁷ Les dates mentionnées ici renvoient aux bornes chronologiques de consultation.

V Magazine (et les nombreuses variantes de ce titre, 1950-1969)

Vaillant puis *Pif gadget*, puis *Nouveau Pif* et enfin *Pif* (1949-1985)

Vécu (1985-1990)

Nous avons également largement parcouru plusieurs séries de titres de petits formats¹⁸ :

Artima puis Arédit : *Atomos* (1968-1978), *Big Boy* (1956-1960), *Choc* (1960-1965), *Jerry Lewis* (1961-1963), *S.O.S.* (1960-1965), *Météor* (1962-1970), *Vigor* (1962-1978).

Dynamisme Press édition : *Cap'tain Popeye présente* (1964-1970), *Capitaine Flam poche* (1981-1982), *Flash Gordon* (1981), *Ulysse 31* (1982).

Édi-Europ : *Flash Gordon* (1964-1965), *Guy l'Eclair* (1963-1964), *Jim la Jungle* (1963-1965), *Luc Bradefer* (1965), *Ringo* (1965), *Tanks* (1967-1970), *Tobrouk* (1967-1970).

Elvifrance : *Contes féérotiques* (1975-1978), *Goldboy* (1962-1969), *Hitler* (1978-1979), *Isabella* (1969-1978), *Jacula* (1970-1980), *Lucifera* (1972-1980), *Outre-Tombe* (1971-1973), *Sam Bot* (1973-1979), *Shatane* (1976-1978), *Télé-Pirate* (1983-1985), *Wallestein* (1977-1980).

Éditions Presse Internationales : *Blueberry Pocket* (1983), *Gigantik Pocket* (1983), *Michel Vaillant Pocket* (1983).

Idéogram : *Malefik* (1987), *Mutants* (1985-1986).

Librairie Arthème Fayard : *Le Saint en images* (1959-1960).

Impéria : *Kit Carson* (1956-1978), *Marouf* (1969-1986), *Super Boy* (1949-1955).

Juniors Éditions internationales : *Heidi Pocket* (1982).

Ligue pour la lecture de la Bible : *Tournesol* (1965-1987).

LUG : *Kiwi* (1955-1965), *Pipo* (1952-1961), *Zembla* (1963-1978).

Éditions mondiales : *Bilboquet* (1958), *Tom Pouce* (1958-1960).

Éditions de Poche : *Arabelle la Sirène* (1967-1968), *Bikini-Cat* (1972), *Bora-Bora* (1972), *Demoniak* (1967), *La Louve* (1968), *Messaline* (1967-1968).

SAGE : *T.V. Pocket* (1978-1982).

Éditions de la Séguinière : *Totoche Poche* (1966-1967).

¹⁸ *Idem.*

Société parisienne d'édition : *Les Pieds Nickelés poche* (1961-1968).

Télé-Guide : *Candy Candy poche* (1982-1983), *Goldorak Pocket* (1981-1983).

1.8.1. Presse spécialisée d'études sur le livre

Bibliographies et marché du livre

Bibliographie de Belgique

Bibliographie de la France puis *Bibliographie de la France (Biblio)* (1950-1979), première et troisième parties, ainsi que les *Catalogues de livres d'étrennes* publiés annuellement en guise de supplément

Bulletin du livre (1958-1979)

Cahiers de l'économie du livre (1989-1993)

Éditeurs et diffuseurs de langue française (1975-1994)

Livres-Hebdo (1979-1990)

Livres de France (1979-1982)

Bibliothèques et bibliothéconomie

Bulletin d'analyses de livres pour enfants puis *Revue des livres pour enfants* (1965-2013)

Bulletin des bibliothèques de France (1956-1991)

Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français (1950-1990)

Lecture et bibliothèques puis *Médiathèques publiques* (1967-1988)

1.8.2. Presse spécialisée d'études sur la bande dessinée

Alfred (1969-1974)

L'Année de la bande dessinée (1981-1988)

BD Bulle (1976-1988)

Bédésup (1979-1996)

Bulles Dingues (1983-1993)

Les Cahiers de la bande dessinée (1984-1990)

Les Cahiers Pressibus (1990-1996)

Carrousel des comics (1975-1981)
Le Chasseur d'illustrés puis *Le Chercheur de publications d'autrefois* (1967-1977)
Le Collectionneur de bandes dessinées (1977-2008)
Comix Club (2004-2010)
Controverse (1985-1986)
Critix (1993-2001)
DBD : Les Dossiers de la bande dessinée (1998-2005)
L'Éprouvette (2006-2007)
Falatoff (1971-1977)
Futuropolis (1969-1970)
Giff-Wiff (1962-1967)
Haga (1972-1986)
Haga Sup (1976-1978)
Hop ! (1973-2011)
Les Hordes de Phobos (1974-1975)
Le Kiosque (1966-1969)
Neuvième Art (1996-2009), puis *neuvièmeart 2.0* : <http://neuviemeart.citebd.org/>
Papiers Nickelés (2004-)
Phénix (1966-1977)
PLGPPUR, Plein la gueule pour pas un rond puis *PLG* (1978-2004)
Pogo puis *Poco* (1969-1971)
Ran Tan Plan (1966-1977)
Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée (1969-1983)
Schtroumpfanzone (1976-1979)
STP (1977-1979)

Bases de données et forums spécialisés en ligne (date de dernière consultation : 13 avril 2014)

BD oubliées : <http://bdoubliees.com/>

BDovore : <http://www.bdovore.com/>

Bédéthèque : <http://www.bedetheque.com/>

Database BD du Loup : http://www.dlgdl.com/GENPAGES/PHEAD_AL.HTM

The Grand Comics Database: <http://www.comics.org/>

P.I.M.P.F. : <http://www.pimpf.org/>

Le Journal de Tintin : <http://lejournaldetintin.free.fr/index.php>

Presse généraliste

Nous avons également procédé à un dépouillement sélectif des quotidiens suivants : *La Charente libre, La Croix, Le Figaro, France-Soir, L'Humanité, La Libre Belgique, Libération, Le Monde, Le Soir, Sud-Ouest.*

3 Sources orales

Entretiens avec Étienne Robial des 22 février, 4 et 11 mars 2013 .

Entretien avec Florence Cestac du 5 main 2009.

Entretien avec Denis Ozanne, 15 mars 2013.

Étienne Pollet du 13 juillet 2011.

Entretien avec Didier Pasamonik du 16 avril 2013

BIBLIOGRAPHIE

1 HISTOIRE CULTURELLE ET SOCIALE DE LA FRANCE CONTEMPORAINE

1.1 Épistémologie et généralités

- AGULHON Maurice, « Conscience nationale et conscience régionale en France de 1815 à nos jours » dans *Histoire vagabonde*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1988, p. 144-171.
- BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1988, 379 p.
- BECKER Howard, *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte (coll. « Grands Repères. Guides »), 2009, 316 p.
- CHARLE Christophe, « Méthodes historiques et méthodes littéraires, pour un usage croisé », *Romantisme*, janvier 2009, vol. 1, n° 143, p. 13-29.
- CHARLE Christophe (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1993, 222 p.
- CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque de l'histoire »), 1998, 292 p.
- CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1989, vol. 44, n° 6, p. 1505-1520.
- CHAUNU Pierre, *Histoire quantitative, histoire sérielle*, Paris, Armand Colin, 1978, 304 p.
- CERTEAU Michel DE, *L'Invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980], 379 p.
- CORBIN Alain, « "Le vertige des foisonnements". Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1 février 1992, n° 39-1, n° 1, p. 103-126.
- DELACROIX Christian, DOSSE François et GARCIA Patrick, *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010 2 vol., 1325 p.
- DOSSE François, *L'Histoire en miettes : des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, Paris, la Découverte, 1987, 268 p.
- ELIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, 342 p.
- FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, 152 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, 4 volumes, 901 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 2008 [1969], 288 p.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1966, 400 p.
- GINZBURG Carlo et AYMARD Monique, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, 304 p.
- GOFF Jacques LE, CHARTIER Roger et REVEL Jacques (éd.), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, 574 p.
- GRIGNON Claude, *Le Savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Seuil (coll. « Hautes études »), 1989, 260 p.
- HACKING Ian, *Entre science et réalité : la construction sociale de quoi ?*, Paris, Éd. la Découverte, 2001 (coll. « Textes à l'appui. Anthropologie des sciences et des techniques »), 2001, 298 p.

- HOGGART Richard, *La Culture du pauvre : études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre.*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, 420 p.
- LEPETIT Bernard, *Les Formes de l'expérience : une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel (coll. « L'Évolution de l'humanité »), 1995, 337 p.
- NOIRIEL Gérard, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, (coll. « Repères »), 2006, 121 p.
- NOIRIEL Gérard, « Pour une approche subjectiviste du social », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1989, vol. 44, n° 6, p. 1435-1459.
- NORA Pierre et GOFF Jacques LE, *Faire de l'histoire...*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1974, 3 volumes, 995 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Les Mots de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, 213 p.
- ROCHE Daniel, *Histoire des choses banales : naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles, XVIIe-XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997, 329 p.
- ROY LADURIE Emmanuel LE, *Le territoire de l'historien*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1973, 2 volumes, 449 p.
- SCHWARTZ Vanessa R., *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, 230 p.

1.1 Histoire culturelle, généralités et outils de travail

- BARBIER Frédéric et BERTHO-LAVENIR Catherine, *Histoire des médias : de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin (coll. « U »), 2009 [1996], 396 p.
- BERSTEIN Serge (dir.), *Les Cultures politiques en France*, Paris, Seuil (coll. « L'Univers historique »), 1999, 407 p.
- CACHIN Marie-Françoise, MOLLIER Jean-Yves, COOPER-RICHET Diana et PARFAIT Claire (dir.), *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Creaphis, 2007, 310 p.
- COHEN Evelyne, GOETSCHEL Pascale, MARTIN Laurent et ORY Pascal (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle : état de l'art*, Villeurbanne, France, Presses de l'ENSSIB (coll. « Papiers »), 2011, 314 p.
- CORBIN Alain, « “Le vertige des foisonnements”. Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, février 1992, n° 39-1, n° 1, p. 103-126.
- CRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIXe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1974, 454 p.
- DARD Olivier et LÜSEBRINK Hans-Jürgen, *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Histoire et civilisations »), 2008, 260 p.
- DELFORGE Paul, DESTATTE Philippe et LIBON Micheline, *Encyclopédie du mouvement wallon*, Mont-sur-Marchienne, Institut Jules Destrée, 2000, 3 vol., 1768 p.
- DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François et BLANDIN Claire, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 2010, 900 p.
- DUBY Georges, PERROT Michelle et THÉBAUD Françoise, *Histoire des femmes en Occident, 5 : Le XXe siècle*, Paris, Plon (coll. « Histoire des femmes en Occident. »), 1992, 646 p.
- FISKE John, *Understanding Popular Culture*, London, Routledge, 1989, 206 p.
- GAUDREAU André, « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinemas : Revue d'études cinématographiques*, 2002, vol. 13, n° 1-2, p. 33-47.
- GOETSCHEL Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam, DANTEC Sylvie LE, ORILLARD Audrey, *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, 400 p.

- GETSCHEL Pascale et LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin (coll. « Collection Coursus. Série Histoire »), 2009, 268 p.
- KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 2001, 122 p.
- LAGRÉE Michel, *La Bénédiction de Prométhée : religion et technologie, XIXe-XXe siècle*, Paris, Fayard, 1999, 438 p.
- LASCH Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Castelnau-le-Lez, Éd. Climats, 2001, 80 p.
- LEVINE Lawrence, *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, traduit par Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte (coll. « Textes à l'appui »), 2010, 314 p.
- MARSEILLE Jacques et ÉVENO Patrick (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : Actes du colloque en Sorbonne, décembre 2001*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, 477 p.
- MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain : actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nouveau Monde, (coll. « Collection Culture-médias »), 2005, 436 p.
- MIGOZZI Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, 2005, 243 p.
- MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François et VALLOTTON François, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860 - 1940*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Le Nœud gordien »), 2006, 323 p.
- NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 1984, 7 vol, 4751 p.
- ORY Pascal, « Pour une histoire culturelle du contemporain », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1 février 1992, n° 39-1, n° 1, p. 3-5.
- ORY Pascal, *L'Aventure culturelle française : 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, 241 p.
- ORY Pascal, *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, Seuil (coll. « XXe siècle »), 1983, 282 p.
- POIRRIER Philippe, *L'État et la culture en France au XXe siècle*, Paris, Librairie générale française (coll. « Références »), 2006, 258 p.
- POIRRIER Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil (coll. « L'Histoire en débats »), 2004, 435 p.
- POIRRIER Philippe, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Seuil, 1998, 94 p.
- PROVENZANO François et SINDACO Sarah (dir.), *La Fabrique du Français moyen : production culturelles et imaginaire social dans la France gaullienne (1958-1981)*, Bruxelles, Le Cri-ULB-ULg, 2009, 196 p.
- RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France, t. 4 : le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, (coll. « L'Univers historique »), 1998, 403 p.
- RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La Culture de masse en France : de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Hachette Littératures, 2006 [2002], 461 p.
- ROBIN Régine, *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éd. ouvrières (coll. « Mouvement social »), 1991, 234 p.
- SIRINELLI Jean-François, *Les Vingt décisives, 1965-1985 : le passé proche de notre avenir*, Paris, Fayard, 2007, 323 p.
- SIRINELLI Jean-François, « La France des sixties revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1 mars 2001, n° 69, n° 1, p. 111-124.
- SOHN Anne-Marie, « Années 60, l'entrée dans la culture de masse », *Médiamorphoses*, 2004, N° 10 (Avril 2004), p. 32-35.

SOHN Anne-Marie, « Pour une histoire de la société au regard des médias », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1997, n° 2, p. 287-305.

YONNET Paul, *Jeux, modes et masses : la société française et le moderne, 1945-1985*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1985, 380 p.

1.2 Analyse quantitative

ACCOMINOTTI Fabien, « Marché et hiérarchie », *Histoire & mesure*, 31 décembre 2008, XXIII, n° 2, p. 177-218.

CELLIER Jacques et COCAUD Martine, *Traiter des données historiques : méthodes statistiques, techniques informatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Didact. Histoire »), 2001, 245 p.

DESROSIÈRES Alain, « L'histoire de la statistique comme genre : style d'écriture et usages sociaux », *Genèses*, 2000, vol. 39, n° 1, p. 121-137.

DESROSIÈRES Alain, *La Politique des grands nombres : histoire de la raison statistique*, Paris, Éditions la Découverte, 1993, 437 p.

EYRAUD Corine, *Les Données chiffrées en sciences sociales : du matériau brut à la connaissances des phénomènes sociaux*, Paris, Armand Colin, 2008, 221 p.

FEINSTEIN Charles Hilliard et THOMAS Mark, *Making history count: a primer in quantitative methods for historians*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 2002, 547 p.

HUDSON Pat, *History by numbers: an introduction to quantitative approaches*, London, Royaume-Uni, Arnold, 2000, 278 p.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice et SIGALO SANTOS Luc (dir.), *L'Art et la mesure : histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Ed. rue d'Ulm, (coll. « Actes de la recherche à l'ENS »), 2010, 600 p.

LEMERCIER Claire et ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 2007, 120 p.

MARTIN Olivier et SINGLY François de, *L'Analyse de données quantitatives*, Paris, Armand Colin (coll. « Série L'Enquête et ses méthodes »), 2009 [2005], 126 p.

PASSERON Jean-Claude, « Ce que dit un tableau et ce qu'on en dit : remarques sur le langage des variables et l'interprétation dans les sciences sociales » dans *Le raisonnement sociologique : l'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991, p. 111-113.

SALY Pierre, *Méthodes statistiques descriptives pour les historiens*, Paris, Armand Colin (coll. « Cursus »), 1997, 191 p.

SALY-GIOCANTI Frédéric, *Utiliser les statistiques en histoire*, Paris, Armand Colin, 2005, 191 p.

TOURNÈS Ludovic, *L'informatique pour les historiens : graphiques, calculs, internet, bases de données*, Paris, Belin (coll. « Belin Sup. Histoire »), 2005, 175 p.

1.2 Contexte

1.2.1 Contexte économique, social, politique

BANTIGNY Ludivine, *Histoire de la France contemporaine : de 1981 à nos jours*, Paris, Seuil, 2013, 512 p.

BANTIGNY Ludivine, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, 498 p.

BANTIGNY Ludivine, JABLONKA Ivan et SIRINELLI Jean-François, *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France : XIXe-XXIe siècle*, Paris, PUF (coll. « Le Noeud gordien »), 2009, 307 p.

BARD Christine, *Les Femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin (coll. « U »), 2001, 285 p.

- BERSTEIN Serge, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Les Années Giscard : les réformes de la société, 1974-1981*, Paris, Armand Colin, 2007, 296 p.
- BORNE Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, 3e éd., Paris, Armand Colin (coll. « Coursus »), 2003, 187 p.
- BOSC Serge, *Stratification et classes sociales : la société française en mutation*, Paris, Armand Colin, 2008, 213 p.
- CASPARD Pierre, LUC Jean-Noël, SAVOIE Philippe (dir.), *Lycées, lycéens, lycéennes : deux siècles d'histoire*, Lyon, Institut national de recherche pédagogique, 2005, 501 p.
- CHASSAIGNE Philippe, *Les Années 1970 : fin d'un monde et origine de notre modernité*, Paris, Armand Colin (coll. « U »), 2012, 397 p.
- CHATRIOT Alain, CHESSEL Marie-Emmanuelle et HILTON Matthew, *Au nom du consommateur : consommation et politique en Europe et aux États-Unis au XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2004, 423 p.
- CHAUVEL Louis, *Le Destin des générations : structure sociale et cohortes en France du XXe siècle aux années 2010*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 2010, 426 p.
- CHESSEL Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, la Découverte (coll. « Repères »), 2012, 126 p.
- COHEN Lizabeth, *A Consumers' Republic: the Politics of Mass Consumption in Postwar America*, New York, Vintage Books, 2004, 567 p.
- COLE Alistair et RAYMOND Gino (eds.), *Redefining the French Republic*, Manchester, Royaume-Uni, 2006, 179 p.
- DUPÂQUIER Jacques (dir.), *Histoire de la population française*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 586 p.
- ECK Jean-François, *Histoire de l'économie française depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2004, 225 p.
- FELLER Élise, *Histoire de la vieillesse en France, 1900-1960 : du vieillard au retraité*, Paris, Séli Arslan (coll. « Histoire, cultures et sociétés »), 2005, 352 p.
- FERNANDEZ Alexandre, *L'Économie française depuis 1945*, Paris, Hachette, 2001, 158 p.
- FOURASTIÉ Jean, *Les Trente glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Hachette (coll. « Pluriel »), 1985, 288 p.
- FRÉMONT Armand, *France, géographie d'une société*, Paris, Flammarion, 2011, 352 p.
- GALLAND Olivier et LEMEL Yannick, *La Société française : un bilan sociologique des évolutions depuis l'après-guerre*, Paris, Armand Colin, 2011, 351 p.
- HILAIRE Yves-Marie et CHOLVY Gérard, *Histoire religieuse de la France contemporaine, 3 : 1930-1988*, Toulouse, Privat (coll. « Bibliothèque historique Privat »), 1988, 569 p.
- JOBS Richard Ivan, *Riding the New Wave: Youth and the Rejuvenation of France after the Second World War*, Stanford (Calif.), États-Unis, Stanford University Press, 2007, 364 p.
- KUISEL Richard F., *Seducing the French: the Dilemma of Americanization*, Berkeley, 1993, 296 p.
- MENDRAS Henri, *La Fin des paysans : suivi d'une réflexion sur la fin des paysans vingt ans après*, Arles, France, Actes Sud (coll. « Babel »), 1992, 436 p.
- MENDRAS Henri et DUBOYS FRESNEY Laurence, *La seconde révolution française : 1965-1984*, Paris, Gallimard, 1994 (coll. « Folio. Essais »), 1994, 456 p.
- QUASHIE-VAUCLIN Guillaume, *L'Union de la jeunesse républicaine de France, 1945-1956 : entre organisation de masse de jeunesse et mouvement d'avant-garde communiste*, Paris, l'Harmattan, 2009, 264 p.
- RAGACHE Gilles, *Les Enfants de la guerre : vivre, survivre, lire et jouer en France, 1939-1949*, Paris, Perrin (coll. « Terre d'histoire »), 1997, 322 p.

REVENIN Régis, *Les Garçons, l'amour, la sexualité : une jeunesse sous surveillance ? (Paris, 1945-1975)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2012, 693 p.

ROSS Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc : modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Paris, Flammarion 2006, 295 p.

SINGER Barnett, *The Americanization of France: searching for happiness after the Algerian War*, Laham, Rowman & Littlefield Publishers, 2013, 283 p.

SIRINELLI Jean-François, *Les Baby-boomers : une génération, 1945-1969*, Paris, Fayard, 2003, 316 p.

SOHN Anne-Marie, *Âge tendre et tête de bois : histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette littéraires (coll. « La vie quotidienne »), 2001, 430 p.

TELLIER Thibault, *Le Temps des HLM 1945-1975 : la saga urbaine des Trente Glorieuses*, Paris, Éd. Autrement (coll. « Mémoires »), 2007, 219 p.

VIGREUX Jean, *Croissance et contestations, 1958-1981*, Paris, Seuil (coll. « Histoire de la France contemporaine »), 2014, 471 p.

WARESQUIEL Emmanuel de, GAVI Philippe et LAUDIER Benoît, *Le Siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1999, 671 p.

1.2.1 Contexte culturel : livres et cultures enfantines

BETHLENFALVAY Marina, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979.

BOULAIRE Cécile (dir.), *Mame, deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes / Tours, Presses universitaires de Rennes / Presses universitaires François Rabelais, 2012, 563 p.

BOULAIRE Cécile et NIÈRES Isabelle, *Le Livre pour enfants : regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2006, 243 p.

BOULAIRE Cécile, LETOURNEUX Matthieu, HERVOUET Claudine (dir.), *L'Avenir du livre pour la jeunesse*, Paris, Bnf-CNLJ-JPL, 2010, 144 p.

CAPUTO Natha, *Guide de lectures*, Paris, L'École et la nation (coll. « Les Chroniques de l'École et la Nation »), 1967, 200 p.

CARADEC François, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, A. Michel, 1977, 271 p.

CERISIER Alban et DESSE Jacques, *De la jeunesse chez Gallimard : 90 ans de livres pour enfants : un catalogue*, Paris, Gallimard, 2008, 255 p.

CLAVERIE Jean, *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, Gallimard, 1984, 128 p.

DIAMENT Nic, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse : 1914-1991*, Paris, L'École des loisirs, 1993, 783 p.

DUPONT-ESCARPIT Denise et VAGNÉ-LEBAS Mireille, *La Littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, 1988, 270 p.

DURAND Marion et BERTRAND Gérard, *L'Image dans le livre pour enfants*, Paris, L'École des Loisirs, 1975, 220 p.

EMBS Jean-Marie et MELLOTT Philippe, *Le Siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse : 1840-1940*, Paris, Éditions de l'amateur, 2000, 285 p.

EZRATTY Viviane et LÉVÊQUE Françoise (dir.), *Le Livre pour la jeunesse : un patrimoine pour l'avenir : de quelles sources disposent les chercheurs, enseignants, bibliothécaires, éditeurs ?*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1997, 125 p.

FEUERHAHN Nelly, *Le Comique et l'enfance*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 268 p.

GLÉNISSON Jean et MEN Ségolène LE, *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994.

- GOUREVITCH Jean-Paul, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, Alternatives, 1994, 127 p.
- GOURÉVITCH Jean-Paul (dir.), *L'Enfant dans l'image : colloque de Rully*, Paris, Retz, 1987, 127 p.
- JAN Isabelle, *La Littérature enfantine*, Paris, Éditions ouvrières (coll. « Enfance heureuse »), 1995 [1969], 223 p.
- LATZARUS Marie-Thérèse, *La Littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIXe siècle : étude précédée d'un rapide aperçu des lectures des enfants en France avant 1860*, Paris, PUF., 1923, 310 p.
- LÉVÊQUE Mathilde, *Écrire pour la jeunesse : En France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2011, 334 p.
- MARCOIN Francis, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, Paris, H. Champion (coll. « Histoire culturelle de l'Europe »), 2006, 893 p.
- MEN Ségolène LE, *Les Abécédaires français illustrés du XIXe siècle*, Paris, Promodis, 1984, 338 p.
- MEN Ségolène LE, RENONCIAT Annie, *Livres d'enfants, livres d'images*, Paris, Réunion des musées nationaux (coll. « Les Dossiers du Musée d'Orsay »), 1989, 64 p.
- NIÈRES Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier jeunesse (coll. « Passeurs d'histoires »), 2009, 238 p.
- PARMEGIANI Claude-Anne et JAN Isabelle, *Les Petits Français illustrés : 1860-1940 : l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 1989, 303 p.
- PERROT Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 1999, 414 p.
- PIQUARD Michèle, « Robert Delpire, un précurseur dans l'édition pour la jeunesse des années 1950-1970 », *Strenæ*, 15 juin 2010, n° 1, (« Robert Delpire éditeur »), <http://strenae.revues.org/75> (consulté le 14 juillet 2010).
- PIQUARD Michèle, *L'Édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib (coll. « Référence »), 2005, 391 p.
- PIQUARD Michèle, *L'Édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980 : stratégies et discours des éditeurs*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction de Michael Palmer, Paris III, Paris, 2000, 676 p.
- RENONCIAT Annie, *Voir/Savoir : La pédagogie par l'image au temps de l'imprimé, du XVIe au XXe siècle*, Poitiers, CNDP, 2012, 254 p.
- RENONCIAT Annie (éd.), *L'Image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVIe-XXe siècles)*, Poitiers, France, Maison des sciences de l'homme et de la société, 2003, 268 p.
- RENONCIAT Annie, *Les Livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années-charnières, années pionnières*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction d'Anne-Marie Christin, Paris VII, 1997, 3 vol., 934 p.
- RENONCIAT Annie, EZRATTY Viviane, LÉVÊQUE Françoise, *Livre, mon ami : lectures enfantines, 1914-1954*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1991, 127 p.
- RENONCIAT Annie, SIMON-OIKAWA Marianne (dir.), *La Pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2009, 152 p.
- SORIANO Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse : courants, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1974, 568 p.
- LINDEN Sophie VAN DER, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du Poisson soluble, 2006, 166 p.

1.3 Histoire des médias et de l'image

1.3.1 Théorie de l'image

- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Denoël, 2000, 189 p.
- ARASSE Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 287 p.
- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 1964, vol. 4, n° 1, p. 40-51.
- BASCHECH Jérôme, « Une image à deux temps : Jugement dernier et jugement des âmes dans l'Occident médiéval », *Images [re-]vues hors séries n°1*, 2008, *Traditions et temporalités des images*, p. 103-123.
- BASCHECH Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard (coll. « Folio Histoire »), 2008, 468 p.
- BASCHECH Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, vol. 51, n° 1, p. 93-133.
- BOUCHERON Patrick, *Conjurer la peur: Sienne, 1338*, Paris, Seuil, 2013, 285 p.
- BOULNOIS Olivier, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen-âge, Ve-XVIe siècle*, Paris, Seuil (coll. « Des Travaux »), 2008, 488 p.
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion (coll. « Idées et recherches »), 1995, 247 p.
- DAMISCH Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992, 237 p.
- DAMISCH Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, (coll. « Idées et recherches »), 1987, 411 p.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1992.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Critique »), 1985, 378 p.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, 220 p.
- GINZBURG Carlo, *Peur, révérence, terreur : quatre essais d'iconographie politique*, traduit par Martin Rueff, Dijon, les Presses du réel (coll. « Œuvres en sociétés »), 2013, 189 p.
- GROUPE MU, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil (coll. « La Couleur des idées »), 1992, 504 p.
- GUNTHERT André, « La Lune est pour demain. La promesse des images » dans A. Dierkens, G Bartholeyns et T. Golsenne (dir.), *La Performance des images*, Bruxelles, éd. de l'université de Bruxelles, 2010, p. 169-178.
- HAMON Philippe, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti (coll. « Essais »), 2007, 448 p.
- KRAUSS Rosalind E. et DAMISCH Hubert, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, traduit par Jean Kempf et Marc Bloch, Paris, Macula, 1990, 222 p.
- MITCHELL William J. Thomas, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, les Prairies ordinaires (coll. « Penser-Croiser »), 2009, 317 p.
- PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, traduit par Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1969, 322 p.
- PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique : et autres essais*, traduit par Guy Ballangé, Paris, Les éditions de minuit, 1975, 273 p.
- ROQUE Georges et CHELES Luciano, *Figures de l'Art, L'image recyclée*, Pau, France, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2013, 240 p.
- SANSY Danièle, « Texte et image dans les incunables français », *Médiévales*, 1992, vol. 11, n° 22, p. 47-70.
- SCHAPIRO Meyer et DAMISCH Hubert, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, traduit par Pierre Alféri, Paris, Macula (coll. « La Littérature artistique »), 2000, 207 p.

SCHMITT Jean-Claude, *Le Corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard (coll. « Le Temps des images »), 2002, 409 p.

1.3.2 Image et texte, typographie et lettrage

ANDRÉ Jacques, LAUCOU Christian et BARRIÈRE Didier, *Histoire de l'écriture typographique*, Gap, Atelier Perrousseaux (coll. « Histoire de l'écriture typographique »), 2013, 383 p.

BAUDIN Fernand, « Gutenberg II », *Communication et langages*, 1983, vol. 58, n° 1, p. 50-66.

DORÉMUS Gaëtan, *AtopoZ : regards sur la lettre dessinée*, Strasbourg, France, Rhinocéros éd., 2013, 80 p.

DÜRRENMATT Jacques (dir.), *Calligraphie - Typographie*, Paris, Éditions l'Improviste, (coll. « Les Aéronautes de l'esprit »), 2009, 278 p.

GARFIELD Simon, *Sales caractères : petite histoire de la typographie*, traduit par Laurent Bury, Paris, Seuil, 2012, 341 p.

GERBIER Laurent, « Le trait et la lettre. Apologie subjective du lettrage manuel », *Comicalités. Études de culture graphique*, 27 septembre 2012, <http://comicalites.revues.org/1202> (consulté le 23 mars 2013).

GILL Eric, *Un essai sur la typographie*, traduit par Boris Donné et Patricia Menay, Paris, Ypsilon éd. (coll. « Bibliothèque typographique »), 2011, 172 p.

GOODY Jack, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, les Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1978, 274 p.

HECK Christian (dir.), *Lecture, représentation et citation : l'image comme texte et l'image comme signe, XIe-XVIIe siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille III (coll. « UL3 »), 2007, 232 p.

HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine, PÉREZ-SIMON Maud (dir.), *Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, 367 p.

KNUTH Donald, « Le concept de métafonte », *Communication et langages*, 1983, vol. 55, n° 1, p. 40-53.

LAGEIRA Jacinto, *Du mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents*, Marseille, Le mot et le reste (coll. « Formes »), 2006, 549 p.

MITCHELL W. J. Thomas, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 445 p.

NOORDZIJ Gerrit et MIDDENDORP Jan, *Le Trait : une théorie de l'écriture*, traduit par Fernand Baudin, Paris, Ypsilon éditeur (coll. « Bibliothèque typographique »), 2010, 88 p.

PEIGNOT Jérôme (ed.), *Typoésie*, Paris, Imprimerie nationale, 1994, 461 p.

PERROUSSEAU Yves, *Histoire de l'écriture typographique*, Méolans-Revel, Atelier Perrousseaux éd. (coll. « Histoire de l'écriture typographique »), 2010, 3 vol., 427, 239 & 383 p.

PICON Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Genève, A. Skira (coll. « Les Sentiers de la création »), 1970, 154 p.

1.3.3 Images et histoire : réflexions historiographiques et méthodologiques

AGULHON Maurice, *Les Métamorphoses de Marianne : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001, 447 p.

AGULHON Maurice, BECKER Annette et COHEN Évelyne (éd.), *La République en représentations: autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, 431 p.

DELPORTE Christian, *Images et politique en France au XXe siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2006, 488 p.

DELPORTE Christian et DUPRAT Annie (dir.), *L'Événement : images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003, 265 p.

DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent et MARÉCHAL Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde éditions (coll. « Histoire culturelle (Paris) »), 2008, 480 p.

GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil (coll. « Points Histoire »), 2003, 534 p.

GERVEREAU Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010 [2010], 1713 p.

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte (coll. « Guides Repères »), 2004 [1994], 197 p.

HASKELL Francis, *L'Historien et les images*, traduit par Alain Tachet et Louis Evrard, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 1995, 781 p.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil (coll. « L'Ordre philosophique »), 1996, 295 p.

1.3.4 Dessinateurs et illustrateurs ; dessin et illustration

CARACCILO Maria Teresa, MEN Ségolène LE (dir.), *L'Illustration : essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck (coll. « Histoire de l'art et iconographie »), 1999, 421 p.

DELPORTE Christian, *Les Journalistes en France : 1880-1950*, Paris, Seuil (coll. « XXe siècle »), 1999, 449 p.

DELPORTE Christian, *Les Crayons de la propagande*, Paris, CNRS Ed, 1993, 223 p.

DIXMIER Elisabeth et DIXMIER Michel, « *L'Assiette au beurre* » : *revue satirique illustrée 1901-1912*, Paris, F. Maspéro (coll. « du Centre d'histoire du syndicalisme »), 1974, 382 p.

DUCCINI Hélène, GARDES Jean-Claude (dir.), *L'Image satirique face à l'innovation*, Nanterre, Centre d'histoire de la France contemporaine et d'étude des croissances, 1998, 289 p.

DUPRAT Annie, *Les Rois de papier : la caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin (coll. « Essais d'histoire moderne »), 2002, 367 p.

DUPRAT Annie, *Le Roi décapité : essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf (coll. « Histoire »), 1992, 224 p.

KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz (coll. « Titre courant »), 2005 [1996], 638 p.

MANGUEL Alberto, *Le livre d'images*, traduit par Christine Le Boeuf, Arles, Actes Sud (coll. « Babel »), 2009, 431 p.

MELOT Michel, *L'Illustration : histoire d'un art*, Paris, Skira, 1984, 272 p.

MEN Ségolène LE, *Les Abécédaires français illustrés du XIXe siècle*, Paris, Promodis, 1984, 338 p.

MEN Ségolène LE, *Les Abécédaires illustrés en France au XIXème siècle : Une culture enfantine*, Thèse de doctorat en sémiologie sous la direction d'Anne-Marie Christin, Université Paris VII, 1981, 730 p.

MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves et SAVY Nicole (dir.), *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 1992, 255 p.

MICHEL-EVRARD Isabelle, *L'Image dans le livre d'éducation en France (1762-1789: instruire et plaire)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Michel Rabreau, Université Panthéon-Sorbonne, 2007, 986 p.

SADION Martine et GAVALDA Anna, *Images d'Épinal*, Paris, La Martinière, 2013, 190 p.

SAINT-MARTIN Isabelle, *Voir, savoir, croire: catéchismes et pédagogie par l'image au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, 614 p.

TILLIER Bertrand, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005, 255 p.

1.4 Culture de masse, culture et imaginaires médiatiques

1.4.1 Autres médias, généralités

- ABOUT Ilse et CHÉROUX Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, 1 novembre 2001, n° 10, p. 8-33.
- ANG Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Royaume-Uni, 1985, 148 p.
- BAECQUE Antoine de, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Fayard (coll. « Histoire de la pensée »), 2003, 404 p.
- CHOMBART DE LAUWE Marie-José et BELLAN Claude, *Enfants de l'image : enfants personnages des médias, enfants réels*, Paris, Payot (coll. « Bibliothèque scientifique »), 1979, 295 p.
- COHEN Évelyne, TSIKOUNAS Myriam, RAUCH André et RODES Jean-Michel, *1967 au petit écran : une semaine ordinaire*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2014, 370 p.
- DENOYELLE Françoise, *La photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, CNRS éditions (coll. « CNRS histoire. Histoire contemporaine »), 2003, 420 p.
- DENOYELLE Françoise, *Le Marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, Canada, (coll. « Champs visuels »), 1997, 209 p.
- DENOYELLE Françoise, *Les Usages de la photographie : 1919-1939*, Paris, L'Harmattan (coll. « Champs visuels »), 1997, 363 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le Film noir*, Paris, CNRS, 2012, 438 p.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël Gonthier (coll. « Bibliothèque Médiations »), 1977, 168 p.
- FESNEAU Elvina, *Le Poste à transistors à la conquête de la France : la radio nomade, 1954-1970*, Bry-sur-Marne, INA (coll. « Médias histoire »), 2011, 317 p.
- FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, 775 p.
- GAILLARD Isabelle, *La Télévision : Histoire d'un objet de consommation*, Paris, CTHS / INA, 2012, 352 p.
- GUETSCHÉL Pascale, YON Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre : XIXe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles »), 2008, 250 p.
- GUELLEC Laurence, HACHE-BISSETTE Françoise, BARGIEL Réjane, THORNTON Sara, MARTIN Marc (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012, 447 p.
- KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe et THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions (coll. « Opus magnum »), 2011, 1762 p.
- LETERRIER Sophie-Anne, *Le Mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin (coll. « L'Histoire à l'œuvre »), 2005, 226 p.
- MARÉCHAL Denis, *RTL, histoire d'une radio populaire : de Radio Luxembourg à RTL.fr*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010, 582 p.
- MARÉCHAL Denis, *La Photographie. Quelle source pour l'histoire ? L'étude du cas français*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 1986, 418 p.
- MONTEBELLO Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, 1 juin 2003, vol. n°27-28, n° 3, p. 113-119.
- MONTEBELLO Fabrice, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy (1944-1960)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Peter Meyer, Université Lumière, Lyon, France, 1997, 817 p.
- PAINTER Karen, *Symphonic Aspirations: German Music and Politics, 1900-1945*, Cambridge, Royaume-Uni, Harvard Univ. Press, 2007, 354 p.

- PASQUIER Dominique, *La Culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescentes*, Paris, Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France »), 1999, 236 p.
- POELS Géraldine, *La Naissance du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années cinquante aux années quatre-vingt*, Thèse de doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2013, 872 p.
- ROUBERT Paul-Louis, *L'image sans qualités : les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris, Monum, éd. du patrimoine (coll. « Temps et espace des arts »), 2006, 175 p.
- SAUVAGE Monique, VEYRAT-MASSON Isabelle, POELS Géraldine et JEANNENEY Jean-Noël, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2012, 401 p.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Cinéma et audiovisuel »), 2005, 217 p.
- SORLIN Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », *Le Temps des médias*, septembre 2004, vol. 2, n° 2, p. 39-48.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne (coll. « Histoire »), 1977, 319 p.
- TOURNÈS Ludovic, *New Orléans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, 501 p.
- COHEN Évelyne ET LÉVY Marie-Françoise (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses : culture et politique*, Paris, CNRS éd., 2007, 318 p.
- VAILLANT Alain et THERENTY Marie-Ève, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal « La Presse », d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001, 388 p.
- VEYRAT-MASSON Isabelle, *Quand la télévision explore le temps : l'histoire au petit écran, 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000, 567 p.

1.4.2 Paralittérature et roman-photos : de mauvais genres ?

- ANGENOT Marc, *Le Roman populaire : recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (coll. « Genres et discours »), 1975, 145 p.
- ARTIAGA Loïc, *Le Roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, 2008, 186 p.
- ARTIAGA Loïc et LETOURNEUX Matthieu, *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*, Paris, les Prairies ordinaires, 2013, 183 p.
- BAETENS Jan, *Pour le roman-photo : essai*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles (coll. « Réflexions faites »), 2010, 238 p.
- BETTINOTTI Julia, *La Corrida de l'amour : le roman Harlequin*, Réédition., Montréal, XYZ, 1990, 151 p.
- BIGEY Magali et OLIVIER Séverine, « Ils aiment le roman sentimental et alors ? Lecteurs d'un "mauvais genre", des lecteurs en danger ? », *Belphégor*, février 2010, IX, n° 1, http://etc.dal.ca/belphegor/vol9_no1/articles/09_01_Magali_aiment_fr.html (consulté le 28 mars 2010).
- BLETON Paul, *Western, France : la place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens, Encreage, 2002, 319 p.
- BLETON Paul, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Montréal, Éditions Nota bene (coll. « Études culturelles »), 1999, 289 p.
- BLETON Paul, *Récit paralittéraire et culture médiatique*, Québec, Université Laval, 1997, 193 p.
- BOYER Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin (coll. « 128. Lettres »), 2008, 123 p.
- BRAVO Anna, *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino (coll. « L'Identità italiana »), 2003, 174 p.
- CAVÉ Françoise, *L'Espoir et la consolation : l'idéologie de la famille dans la presse du cœur*, Paris, Payot (coll. « Bibliothèque scientifique »), 1981, 190 p.

- COMPÈRE Daniel et ORY Pascal, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde, 2007, 490 p.
- CONSTANS Ellen, *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, 1999, 349 p.
- CONSTANS Ellen, VAREILLE Jean-Claude (dir.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle*, Limoges, France, PULIM, (coll. « Littératures en marge »), 1994, 426 p.
- COUÉGNAS Daniel, *Fictions, énigmes, images : lectures paralittéraires*, Limoges, PULIM, 2001, 226 p.
- COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1992, 200 p.
- COUÉGNAS Daniel, BOYER Alain-Michel (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions C. Default (coll. « Horizons comparatistes »), 2004, 295 p.
- DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin (coll. « Le texte à l'œuvre »), 2005 [1992], 192 p.
- DUMASY-QUEFFÉLEC Lise, *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG : Université Stendhal, 1999, 276 p.
- ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, B. Grasset, 1993 [1978], 245 p.
- FABER Dominique, MINUIT Marion et TAKODJERAD Bruno, *La saga du roman-photo*, Paris, J.-C. Gawsewitch, 2012, 237 p.
- FONDANÈCHE Daniel et BRUNEL Pierre, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, 734 p.
- FRAISSE Luc (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Genève, H. Champion, 2000, 266 p.
- GABILLIET Jean-Paul, *Des Comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du temps, 2004, 478 p.
- GIET Sylvette, « Le cœur mêlé. L'hybridation à l'œuvre dans les fictions sentimentales de la « presse du cœur », *Le Temps des médias*, 2010, vol. 14, n° 1, p. 98-108.
- GIET Sylvette, *Nous deux : 1947-1997 : apprendre la langue du coeur*, Leuven / Paris, Peeters / Vrin, 1997, 151 p.
- GIET Sylvette, *Nous deux : parangon de la presse du cœur*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Yves Lavoine, Université Robert Schuman-Strasbourg III, 1997, 823 p.
- HOUEL Annik, *Le Roman d'amour et sa lectrice : une si longue passion : l'exemple Harlequin*, Paris, l'Harmattan (coll. « Bibliothèque du féminisme »), 1997, 158 p.
- KALIFA Dominique, *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.
- LETOURNEUX Matthieu, *Le Roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges, PULIM (coll. « Médiatextes »), 2010, 455 p.
- LETOURNEUX Matthieu, « Séries et sérialité dans la littérature pour la jeunesse », *Revue des livres pour enfants*, décembre 2010, n° 256, p. 91-98.
- LETOURNEUX Matthieu, « Répétition, variation... et autoplaijat. Les pratiques d'écriture de Jean de La Hire et la question des stéréotypes dans les genres populaires », *Loxias*, 2007, n° 17, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1699> (consulté le 2 avril 2012).
- LITS Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Céfal (coll. « Bibliothèque des paralittératures »), 1999, 208 p.
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, MOLLIER Jean-Yves, SOREL Patricia et MIX York-Gothart, *Les Lectures du peuple en Europe et dans les Amériques du XVIIe au XXe siècle*, Bruxelles, Complexe, 2003, 347 p.
- MIGOZZI Jacques et GUERN Philippe LE (dir.), *Production(s) du populaire*, Limoges, PULIM, (coll. « Médiatextes »), 2004, 448 p.

- MIGOZZI Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM (coll. « Littératures en marge »), 2000, 870 p.
- MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM (coll. « Littératures en marge »), 1997, 613 p.
- NEVEU Érik, *L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985, 407 p.
- PÉQUIGNOT Bruno, *La Relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 1991, 207 p.
- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, COUÉGNAS Daniel (dir.), *Le Roman historique : récit et histoire*, Nantes, Ed. Plein feux (coll. « Horizons comparatistes »), 2000, 358 p.
- PORTES Jacques, *De la scène à l'écran : naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997, 351 p.
- QUEFFÉLEC Lise, *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal (coll. « Archives critiques »), 1999, 276 p.
- RAABE Juliette (dir.), *Fleuve noir : 50 ans d'édition populaire*, Paris, Paris bibliothèques, 1999, 189 p.
- RÉMY-HOSPITAL Jacqueline, *La série de Gérard de Villiers : un cas de littérature populaire (1965-1997)*, Thèse de doctorat en littérature et linguistique française sous la direction de Christiane Moatti, Paris III, 1999, 2 vol. 468 p.
- SÉGUIN Laurent, *Les Collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France : l'exemple du « Livre populaire » de la Librairie Arthème Fayard*, Mémoire d'étude pour le Diplôme de conservateur de bibliothèque, Enssib, 2005, 156 p.
- THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, le Chemin vert (coll. « Le Temps et la mémoire »), 1984, 270 p.
- THOVERON Gabriel, *Deux siècles de paralittératures : lecture, sociologie, histoire*, Liège, CEFAL (coll. « Bibliothèque des paralittératures »), 1996, 575 p.
- VAREILLE Jean-Claude, *Le Roman populaire français : 1789-1914 : idéologies et pratiques : le trompette de la Bérésina*, Limoges, PULIM (coll. « Littératures en marge »), 1994, 349 p.
- WATELET Jean, *La Presse illustrée en France 1814-1914*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pierre Albert, Université Panthéon-Assas, 1999, 1115 p.

1.2.2 Pratiques culturelles et sociologie de la culture

- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (coll. « Libre Examen »), 1992, 480 p.
- BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 1983, vol. 46, p. 98-105.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1979, 670 p.
- BOURDIEU Pierre, PÉRU Jean-Michel et PINTO Louis, *Le Champ littéraire*, Paris, Minuit, 1991, 83 p.
- BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc CASTEL Robert et alii, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, les Éd. de minuit (coll. « Le Sens commun »), 1965, 360 p.
- COULANGEON Philippe, *Les Métamorphoses de la distinction*, Paris, Grasset, 2011, 165 p.
- COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 2010, 125 p.
- COULANGEON Philippe et DUVAL Julien, *Trente ans après « La distinction » de Pierre Bourdieu*, Paris, la Découverte, 2013 (coll. « Recherches »), 2013, 423 p.
- DIRKX Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin (coll. « Cursus »), 2000, 176 p.

- DONNAT Olivier, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, Documentation française, 2003.
- DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, 368 p.
- DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, Paris, La Découverte / La Documentation française, 1990, 285 p.
- DONNAT Olivier, *Les Dépenses culturelles des ménages*, Paris, Documentation Française, 1989, 75 p.
- DONNAT Olivier et TOLILA Paul (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de sciences Po, 2003, 393 p.
- DUMAZEDIER Joffre, *Sociologie empirique du loisir : critique et contre-critique de la civilisation du loisir*, Paris, Seuil (coll. « Sociologie »), 1974, 269 p.
- DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, Paris, Seuil (coll. « Les Collections Esprit. La Condition humaine »), 1962, 264 p.
- DUMAZEDIER Joffre et GUINCHAT Claire, *La Sociologie du loisir : tendances actuelles de la recherche et bibliographie, 1945-1965*, La Haye, Mouton & Co (coll. « Current sociology »), 1969, 127 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003, 126 p.
- GIET Sylvette (dir.), *La Légitimité culturelle en questions*, Limoges, PULIM (coll. « Médiatextes »), 2004, 248 p.
- LAHIRE Bernard, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Découverte, 2004, 777 p.
- LAHIRE Bernard (éd.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, Éd. la Découverte (coll. « Les Textes à l'appui »), 1999, 257 p.
- MAJASTRE Jean-Olivier, PESSIN Alain (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 2001, 2 vol., 944 p.
- PASQUIER Dominique, « "Chère Hélène". Les usages sociaux des séries collège », *Réseaux*, 1995, vol. 13, n° 70, p. 9-39.
- PINTO Eveline (dir.), *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales : en l'honneur de Pierre Bourdieu : séminaire 2001-2002*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « Philosophie »), 2002, 202 p.
- SINGER Marc, « The myth of Eco : Cultural populism and comics studies », *Studies in Comics*, 1 octobre 2013, vol. 4, n° 2, p. 355-366.
- TORRES Anita, *Promoteurs et écrivains d'un genre littéraire : la science-fiction française*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Pierre Lantz, Université Paris VIII, 1994, 463 p.
- ZIMA Peter Václav, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, l'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 2000 [1978], 372 p.

2 LIVRE ET HISTOIRE DU LIVRE

2.1 Généralités

- ALTICK Richard Daniel, *The English common reader: a social history of the mass reading public, 1800-1900*, Chicago, University of Chicago Press, 1957, 430 p.
- CACHIN Marie-Françoise, PARFAIT Claire et CHARTIER Roger, *Cahiers Charles V, Histoire(s) de livres*, Paris, Institut d'études anglophones, Université Paris 7, 2002, 252 p.
- DANE Joseph A., *Out of sorts: on typography and print culture*, Philadelphia University of Pennsylvania Press (coll. « Material texts »), 2011, 242 p.
- DARNTON Robert, « What is the History of Books? », *Daedalus*, 1982, vol. 3, n° 111, p. 65-83.

- DUCHET Claude, VACHON Stéphane (dir.), *La Recherche littéraire: objets et méthodes*, Montréal, Canada, XYZ (coll. « Collection Documents »), 1998, 597 p.
- ERICKSON Lee, *The Economy of literary form: English literature and the industrialization of publishing, 1800-1850*, Baltimore Johns Hopkins university press, 1996, 219 p.
- FEATHER John P., « The Book in History and the History of the Book », *Journal of Library History*, 1986, n° 21, p. 12-26.
- FINKELSTEIN David et MCCLEERY Alistair, *The Book History Reader*, London, Routledge, 2006 [2002], 561 p.
- FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel, SCHUWER Philippe et MARTIN Henri-Jean, *Dictionnaire encyclopédique du livre. 1, A-D*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, 900 p.
- FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel, SCHUWER Philippe, MELLOT Jean-Dominique et NAVE Alain, *Dictionnaire encyclopédique du livre. 2, E-M*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2005, 1074 p.
- FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel et SCHUWER Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du livre. 3, N-Z*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2011, 1088 p.
- HALL David D., *Cultures of Print: Essays in the History of the Book*, Amherst, Univ of Massachusetts Press, 1996, 212 p.
- HOWSAM Leslie, *Old Books and New Histories: An Orientation to Studies in Book and Print Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, 129 p.
- LUEY Beth, *Expanding the American Mind: Books and the Popularization of Knowledge*, Amherst, Univ of Massachusetts Press, 2010, 236 p.
- LYONS Martin, MOLLIER Jean-Yves (dir.), « Pour une histoire transnationale du livre », *Histoire et civilisation du livre* vol. 8, Genève, Librairie Droz, 2012, 424 p.
- MANDROU Robert, *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles: la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964, 222 p.
- MELOT Michel, *Livre*, Paris, L'Œil neuf (coll. « L'Âme des choses »), 2006, 197 p.
- MERCIER Alain (dir.), *Les trois révolutions du livre*, Paris, Musée des arts et métiers, 2002, 511 p.
- MICHON Jacques, *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Saint-Nicolas (Québec) / Paris, Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, 2001, 597 p.
- ONG Walter Jackson, *Orality and literacy: the technologizing of the word*, London, New York, Methuen (coll. « New accents »), 1982, 201 p.
- SOREL Patricia, LEBLANC Frédérique et LOISY Jean-François, *Histoire de la librairie française*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008, 719 p.
- THÉRENTY Marie-Ève, *La Littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 2007, 400 p.
- VACHON Stéphane, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac: chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1992, 336 p.
- VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, (coll. « U. Série Lettres »), 2010, 391 p.

2.2 Éditeurs et marché du livre ; Histoire des entreprises

- ASSELAIN Jean-Charles, « Histoire des entreprises et approches globales. Quelles convergences ? », *Revue économique*, 10 janvier 2007, Vol. 58, n° 1, p. 153-172.
- BECK Jonathan, « The sales effect of word of mouth: a model for creative goods and estimates for novels », *Journal of Cultural Economics*, janvier 2007, vol. 31, n° 1, p. 5-23.
- BOUVAIST Jean-Marie, *Crise et mutations dans l'édition française*, Paris, Ministère de la culture et de la francophonie (coll. « Cahiers de l'économie du livre. Hors-série »), 1993, IV-454 p.

- BOUVAIST Jean-Marie, *Les Enjeux de l'édition-jeunesse à la veille de 1992 : création, production, diffusion*, Montreuil, Salon du livre de jeunesse, 1990, 118 p.
- BOUVAIST Jean-Marie, BOIN Jean-Guy, *Les jeunes éditeurs : esquisse pour un portrait : essai de synthèse*, Paris, La documentation française, 1986, 183 p.
- BOUVAIST Jean-Marie et BOIN Jean-Guy, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison : les nouveaux éditeurs en France : 1974-1988*, Paris, la Documentation française, 1989, 222 p.
- CARON François (dir.), *Entreprises et entrepreneurs XIXe-XXe siècles*, Paris, Presses de l'université de Paris IV, 1983, 387 p.
- CAVES Richard Earl, *Creative industries: contracts between art and commerce*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 454 p.
- DISCEPOLO Thierry, *La Trahison des éditeurs*, Marseille, Agone, 2011, 205 p.
- FROMENT Charles de, « À quoi sert l'histoire des entreprises ? "We did not know we were so rational !" », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, novembre 2012, n° 10, p. 95-107.
- FOUCHÉ Pascal, *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, 933 p.
- GODELIER Éric, « Tendances de l'histoire des entreprises », *Entreprises et histoire*, 2009, vol. 2, n° 55, 156 p.
- LEFRANC Sylvie, « L'histoire d'entreprise : l'état de lieux », *Communication et organisation*, avril 2012, n° 7.
- LEGENBRE Bertrand, *Les Métiers de l'édition*, 4^e éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2007, 495 p.
- LEGENBRE BERTRAND, ABENSOUR Corinne et FRANCE, *Regards sur l'édition. I, Les petits éditeurs : situations et perspectives*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques (coll. « Questions de culture »), 2007, 167 p.
- LEGENBRE BERTRAND, ABENSOUR Corinne et FRANCE, *Regards sur l'édition. II, Les nouveaux éditeurs, 1988-2005*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques (coll. « Questions de culture »), 2007, 125 p.
- LEGENBRE BERTRAND et ROBIN Christian, *Figures de l'éditeur*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005.
- MARTIN Gérard, *L'imprimerie d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, 350 p.
- MOLLIÉ Jean-Yves, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988, 549 p.
- MOLLIÉ Jean-Yves, *Michel & Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne : 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, 549 p.
- NOËL Sophie, *L'Édition indépendante critique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib (coll. « Papiers »), 2012, 442 p.
- PIAULT Fabrice, *Le Livre : la fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995, 263 p.
- REYNAUD-CRESSANT Bénédicte, « La dynamique d'un oligopole avec frange : Le cas de la branche d'édition de livres en France », *Revue d'économie industrielle*, 1982, vol. 22, n° 1, p. 61-71.
- REYNAUD-CRESSANT Bénédicte, *L'évolution de la structure de la branche d'édition de livres en France*, Thèse de doctorat, Paris I, Paris, 1981.
- ROGER Martin, « Le président-directeur général et l'archiviste », *Revue française de gestion*, 1988, n° 70, p. 122-126.
- SAPIRO Gisèle, *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009, 412 p.
- SCHIFFRIN André, *L'Argent et les mots*, Paris, La Fabrique, 2010, 103 p.
- SCHIFFRIN André, *Le Contrôle de la parole : l'édition sans éditeurs, suite*, Paris, La Fabrique, 2005, 91 p.
- SCHIFFRIN André, *L'Édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999, 94 p.

SEIFFERT Marc-Daniel et GODELIER Éric, « Histoire et gestion : vingt ans après », *Revue française de gestion*, janvier 2009, vol. 8, n° 188-189, p. 17-30.

VIDAL Jérôme, *Lire et penser ensemble. Sur l'avenir de l'édition indépendante et la publicité de la pensée critique*, Paris, Amsterdam, 2006, 101 p.

2.3 Bibliographie matérielle, bibliométrie

2.3.1 1 Approches de l'objet-livre ; bibliographie matérielle

ALLAIN-LE FORESTIER Laurence, *Les Seuils dans l'album de littérature de jeunesse : du péri-texte à la métalepse*, thèse de doctorat en littérature sous la direction d'Annie Rouxel, Université Rennes II, 2014, 2 vol., 541 p.

BERNIER Stéphanie, DROUIN Sophie et VINCENT Josée, *Le Livre comme art: matérialité et sens*, Québec, Éditions Nota Bene (coll. « Sciences humaines / littérature »), 2013, 212 p.

BOWERS Fredson Thayer, *Principles of bibliographical description*, Winchester, St. Paul's Bibliographies (coll. « St. Paul's bibliographies »), 1994 [1949], 505 p.

DANE Joseph A, *The Myth of print culture: essays on evidence, textuality, and bibliographical method*, Toronto, University of Toronto press (coll. « Studies in book and print culture »), 2003, 242 p. FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel (coll. « L'Évolution de l'humanité »), 1958, 538 p.

DIONNE Ugo, *La Voie aux chapitres: poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008, 598 p.

FIÈVRE François, *Le Conte et l'image : l'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIXe siècle*, Tours, France, Presses universitaires François-Rabelais, (coll. « Collection Iconotextes »), 2013, 454 p.

GASKELL Philip, *A new introduction to bibliography*, Oxford, Clarendon press, 1985 [1972], 438 p.

GÉHIN Paul, *Lire le manuscrit médiéval : observer et décrire*, Paris, Armand Colin (coll. « U. Histoire »), 2005.

GILMONT Jean-François, HIGMAN Francis et MUND-DOPCHIE Monique, *Le Livre & ses secrets*, Genève, Droz (coll. « Cahiers d'Humanisme et Renaissance »), 2003, 440 p.

GRAFTON Anthony Thomas, *Les Origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note en bas de page*, traduit par Pierre Antoine Fabre, Paris, Seuil (coll. « La Librairie du XXe siècle »), 1998, 224 p.

KEEFER Sarah Larratt et BREMMER Rolf Hendrik (eds.), *Signs on the edge: space, text and margin in medieval manuscripts*, Leuven, Peeters, (coll. « Mediaevalia groningana »), 2007, 319 p.

LAUFER Roger, *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse (coll. « Collection L »), 1972, 159 p.

LAUFER Roger et PETIT Jacques, *La bibliographie matérielle*, Paris, Éd. du CNRS, 1983, 177 p.

LLOZE Evelyne, ONCINS Valentine, EMAZ Antoine et SOUPAULT Philippe, *Le Silence et le livre*, Saint-Etienne, France, Publications de l'Université de Saint-Etienne (coll. « Arts. Parler avec le livre »), 2010, 265 p.

LOMMEN Mathieu, *Le Livre des livres. Graphisme des livres au fil du temps*, Paris, Pyramid, 2012, 463 p.

MARTIN Henri-Jean, *La Naissance du livre moderne : XIVe-XVIIe siècle. Mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, 491 p.

MCKENZIE Donald F., *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, 119 p.

MCKENZIE Donald F., McDONALD Peter et SUAREZ Michael Felix, *Making meaning: « Printers of the mind » and other essays*, Amherst, University Of Massachusetts Press (coll. « Studies in print culture and the history of the book »), 2002, 286 p.

MCKITTERICK David John, *Print, manuscript, and the Search for Order, 1450-1830*, New York, Cambridge University Press, 2003, 311 p..

- MELIN Christine (dir.), *Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia. Matériaux du livre médiéval*, Turnhout, Belgique, Brepols, 2010, 324 p.
- MILON Alain et PERELMAN Marc, *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest (coll. « Livre et société »), 2010, 447 p.
- SMITH Margaret McFadden, *The Title-page: its early development, 1460-1510*, London, Oak Knoll Press, 2000, 159 p.
- STEAD Evanhélia, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, (coll. « Histoire de l'imprimé »), 2012, 566 p.
- Terrain* n° 59, 2012, *L'Objet livre*, Paris, FMSH éditions, 179 p.
- THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009, n° 143, n° 1, p. 109-115.
- THOMSON John Edward Palmer, *Books and bibliography: essays in commemoration of Don McKenzie*, Wellington [N.Z.], Victoria University Press, 2002, 216 p.
- UTSCH TERRA Ana Carina, *La Reliure en France au XIXème siècle: programmes éditoriaux, marchés du livre et histoire des textes*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Roger Chartier, EHESS, 2012, 633 p.
- ZAWISZA Elżbieta, *L'Âge d'or du péri-texte : titres et préfaces dans les romans du XVIIIe siècle*, Paris, Hermann, (coll. « Collections de la République des lettres. Études »), 2013, 362 p.

1.4.3 Bibliométrie

- BERNARD Michel, *L'Histoire littéraire au risque de l'informatique. La question du canon littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 149 p.
- BOUGÉ-GRANDON Dominique, *Les Ventes de livres et leurs catalogues : XVIIe-XXe siècle*, Paris, École des chartes (coll. « Études et rencontres de l'École des chartes »), 2000, 208 p.
- CHARON Annie, LESAGE Claire et NETCHINE Eve (dir.), *Le Livre entre le commerce et l'histoire des idées : les catalogues de libraires (XVe-XIXe siècle)*, Paris, École des Chartes (coll. « Études et rencontres de l'École des chartes »), 2011, 280 p.
- 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 (coll. « Situations »), 2011, 303 p.
- ESTIVALS Robert, « La statistique bibliographique », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1969, vol. 14, n° 12, p. 481-502.
- ESTIVALS Robert, *La bibliométrie bibliographique*, Thèse de doctorat en lettres sous la direction de Pierre Vilar, Université Paris I, 1971, 1184 p.
- GIBELLO-BERNETTE Corinne, « A comme Alphabet, B comme Bibliothèque, C comme Clément... », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, juin 2010, n° 1, <http://strenae.revues.org/97> (consulté le 14 juillet 2010).
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « L'histoire de l'art et le quantitatif », *Histoire & Mesure*, 31 décembre 2008, XXIII, n° 2, p. 3-34.
- MANSON Michel, « Sources et méthodes : l'exemple d'une démarche d'historien du livre de jeunesse », *Strenæ*, juin 2010, n° 1, <http://strenae.revues.org/139> (consulté le 14 juillet 2010).
- MOGUELET TRUNEL Lucile, *Les Éditions françaises de Jane Austen, 1815-2007 : l'apport de l'histoire éditoriale à la compréhension de la réception de l'auteur en France*, Paris, H. Champion (coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée »), 2010, 573 p.
- MORETTI Franco, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, les Prairies ordinaires (coll. « Penser/croiser »), 2008, 139 p.
- MORETTI Franco, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, Paris, Seuil (coll. « La Couleur des idées »), 2000, 235 p.

PARFAIT Claire, Les éditions américaines d'Uncle Tom's cabin, de Harriet Beecher Stowe, de 1852 à 1899, Thèse de doctorat en études nord-américaines sous la direction de John Atherton, Université Paris VII, 2000, 746 p.

ROSA Guy, « Comptes pour enfants. Essai de bibliométrie des livres pour l'enfance et la jeunesse (1812-1908) », *Histoire & Mesure*, 1990, vol. 5, n° 3, p. 343-369.

SAPIRO Gisèle, « Mesure du littéraire », *Histoire & Mesure*, 2008, XXIII, n° 2, p. 35-68.

SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de Minuit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004, vol. 81, n° 1, p. 119-129.

VAILLANT Alain (dir.), *Mesure(s) du livre*, Paris, Bibliothèque nationale (coll. « Les Colloques de la Bibliothèque nationale »), 1992, 301 p.

VATIN François et CALLON Michel, *Évaluer et valoriser : une sociologie économique de la mesure*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (coll. « Socio-logiques »), 2009, 306 p.

WILFERT-PORTAL Blaise, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », *Histoire & mesure*, 31 décembre 2008, XXIII, n° 2, p. 69-101.

2.4 Politiques culturelles locales et nationales

2.4.1 Généralités

DUBOIS Vincent, POIRRIER Philippe, *Politiques locales et enjeux culturels : les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture, la Documentation française (coll. « Travaux et documents - Comité d'histoire du Ministère de la culture »), 1998, 456 p.

GENTIL Geneviève, *La Politique culturelle en débat : anthologie : 1955-2005*, Paris, La Documentation française, 2006, 211 p.

GIRARD Augustin, *L'Invention de la prospective culturelle : textes choisis d'Augustin Girard*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2010, 32 p.

PERONA Mathieu, *Trois essais sur les politiques publiques des industries culturelles*, Thèse de doctorat en économie sous la direction de Bernard Caillaud, EHESS, Paris, 2010, 181 p.

POIRRIER Philippe (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française (coll. « Les Notices de la Documentation française »), 2010, 303 p.

POIRRIER Philippe, *L'État et la culture en France au XXe siècle*, Paris, Librairie générale française, 2009 [2000], 256 p.

POIRRIER Philippe, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Bibliest Université de Bourgogne, 1996, 129 p.

POIRRIER Philippe, RIZZARDO René (dir.), *Une ambition partagée ? La coopération entre le Ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture (coll. « Travaux et documents - Comité d'histoire du Ministère de la culture »), 2009, 526 p.

POIRRIER Philippe, RAB Sylvie et RENEAU Serge (éd.), *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Paris, Ministère de la culture, Comité d'histoire (coll. « Travaux et documents - Comité d'histoire du Ministère de la culture »), 1995, 238 p.

RIOUX Jean-Pierre, POIRRIER Philippe (dir.), *Affaires culturelles et territoires (1959-1999)*, Paris, La Documentation française (coll. « Travaux et documents - Comité d'histoire du Ministère de la culture »), 2000, 333 p.

URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, la Documentation française (coll. « Travaux et documents - Comité d'histoire du Ministère de la culture »), 1996, 361 p.

2.4.2 Politique du livre

ARCHAMBAULT Édith, BENHAMOU Françoise, KESPI Martine, LALLEMENT Jérôme, *L'évolution des librairies et le prix unique du livre*, Paris, La Documentation française, 1987, 171 p.

CORPET Olivier et MARTIN Laurent (éd.), *Le Prix du livre, 1981-2006: la loi Lang*, Paris, IMEC éd. (coll. « L'Édition contemporaine »), 2006, 197 p.

FAUVELAIS Christian et GLAIN Jean-Yves, *Le Prix unique pour le livre: enquête sur une loi au-dessus de tout soupçon*, Paris, Éditions de l'Institut économique de Paris (coll. « Dossiers - Institut économique de Paris »), 1983, 159 p.

ROUET François, *Le Livre en crise*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1981.

MARUANI Laurent, NAGARD Emmanuelle LE et MANCEAU Delphine, *Le Prix du livre: analyse microéconomique et marketing des effets du prix unique*, Jouy-en-Josas, HEC (coll. « Cahier de recherche - Centre d'enseignement supérieur des affaires »), 1995, 130 p.

MOLLIER Jean-Yves, *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*, Paris, Fayard, 2008, 493 p.

SUREL Yves, *L'État et le livre : les politiques publiques du livre en France : 1957-1993*, Paris, l'Harmattan (coll. « Logiques politiques »), 1997, 362 p.

THOREL Christian (éd.), *Les Cahiers de la librairie. 25 ans de loi Lang*, Paris, SLF- Syndicat de la librairie française, 2007, 47 p.

2.4.3 Angoulême

CAZALAS Pauline, *Ville et image de marque : Angoulême et la bande dessinée*. Mémoire de M2 de l'École Nationale supérieure d'architecture Paris-Val-de-Seine, dir. Martine Bouchier, 2012, Mémoire de M2 sous la direction de Martine Bouchier, de l'école nationale supérieure d'architecture Paris-Val-de-Seine, s.l., 2012.

DIAZ Camille, *Les « murs peints bande dessinée » à Angoulême*, Mémoire de Master 1, Institut d'urbanisme de Paris, 2006.

LESAGE Sylvain, « Angoulême, “la ville qui vit en ses images” ? Politisation de la culture et institutionnalisation du festival » dans Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidioglou et alii, *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013 (coll. « Histoire contemporaine »), 2013, p. 251-264.

MOINE Florian, *Bande dessinée et patrimoine – Histoire du Musée de la bande dessinée d'Angoulême (1983 – 2010)*, Mémoire de master d'histoire, Paris I, Paris, 2013.

VESCHAMBRE Vincent et GRAVARI-BARBAS Maria, « S'inscrire dans le temps et s'approprier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », *Annales de Géographie*, 2005, vol. 114, n° 643, p. 285-306.

2.5 Bibliothèques

2.5.1 Généralités

ANDRÉ Marie-Odile et DUCAS Sylvie, *Écrire la bibliothèque aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 2007, 254 p.

AROT Dominique (dir.), *Les Bibliothèques en France : 1991-1997*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, 315 p.

BARNETT Graham, LEFÈVRE Thierry et SARDAT Yves, *Histoire des bibliothèques publiques en France de la Révolution à 1939*, Paris, Promodis / Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, 489 p.

BAUDOT Anne, « Le manga en bibliothèque publique », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2010, n° 3, p. 62-66.

BAUDOT Anne, *Les « mauvais genres » dans les bibliothèques publiques : l'exemple du manga*, Mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur des bibliothèques, ENSSIB, 2009, 187 p.

BERTRAND Anne-Marie, *Bibliothèque publique et public library: essai de généalogie comparée*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB (coll. « Papiers »), 2010, 229 p.

BERTRAND Anne-Marie, *Les Bibliothèques municipales: enjeux culturels, sociaux, politiques*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Collection Bibliothèques »), 2002, 147 p.

- BERTRAND Anne-Marie, *Les Villes et leurs bibliothèques: légitimer et décider 1945-1985*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 1999, 324 p.
- BERTRAND Anne-Marie, BURGOS Martine, POISSENOT Claude et PRIVAT Jean-Marie, *Les Bibliothèques municipales et leurs publics : pratiques ordinaires de la culture*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou, 2001, 286 p.
- BERTRAND Anne-Marie et SAUX Annie LE (éd.), *Regards sur un demi-siècle: cinquantième du « Bulletin des bibliothèques de France »*, Villeurbanne Enssib, 2006, 294 p.
- COLLARD Claude, *Les Images dans les bibliothèques*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1995, 390 p.
- DE SAXCÉ, « Histoire du Bulletin des bibliothèques de France » dans *Regards sur un demi-siècle: cinquantième du « Bulletin des bibliothèques de France »*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2006, p. 277-294.
- EZRATTY Viviane, LÉVÊQUE Françoise, TENIER Françoise (dir.), *L'Heure joyeuse : 1924-1994. 70 ans de jeunesse*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1994, 105 p.
- HERVOUËT Claudine, THOUVENIN Catherine (éd.), *Regards sur le livre et la lecture des jeunes : la Joie par les livres a 40 ans !* Paris, La Joie par les livres, 2006, 216 p.
- KUHLMANN Marie, KUNTZMANN Nelly et BELLOUR Hélène, *Censure et bibliothèques au XXe siècle*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 1989, 349 p.
- MOREL Eugène, *La librairie publique*, Paris, Armand Colin, 1910, 322 p.
- MOREL Eugène, *Bibliothèques : essai sur le développement des bibliothèques publiques et la librairie dans les deux mondes*, Paris, Mercure de France, 1909, 476 p.
- PARMEGIANI Claude-Anne, BORDET Geneviève, DIAMENT Nic et EISENEGGER Aline, *Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 1993, 207 p.
- PARMEGIANI Claude-Anne, GUÉRIN Claudie, HÉBRARD Jean et GARDAZ Elizabeth, *Livres et bibliothèques pour enfants : guide de formation*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1985, 191 p.
- PATTE Geneviève, *Laissez-les lire ! Les enfants et les bibliothèques*, Paris, Éd. ouvrières (coll. « Enfance heureuse »), 1987, 358 p.
- PARMENTIER Patrick, « Les rayons de la bibliothèque ou comment faire son miel », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1985, vol. 30, n° 1, (coll. « Bâtiments de lecture publique »).
- PARMENTIER Patrick, « Bon ou mauvais genre », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1986, n° 3.
- PAYEN Emmanuèle, *Les Bibliothèques dans la chaîne du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2004, 246 p.
- POISSENOT Claude, RANJARD Sophie et POULAIN Martine, *Usages des bibliothèques : approche sociologique et méthodologie d'enquête*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB (coll. « Les Cahiers de l'ENSSIB »), 2005, 350 p.
- POULAIN Martine, *Histoire des bibliothèques françaises. 4, Les bibliothèques au XXe siècle, 1914-1990*, Paris, Promodis, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, 793 p.
- POULAIN Martine, *Les Bibliothèques publiques en Europe*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, 367 p.
- RENOULT Daniel, MELET-SANSON Jacqueline et ANGREMY Jean-Pierre, *La Bibliothèque nationale de France: collections, services, publics*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 2001, 238 p.
- ROUET François, (dir.), *La grande mutation des bibliothèques municipales: modernisation et nouveaux modèles*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective, 1998, 196 p.
- SEIBEL Bernadette, *Lire, faire lire: des usages de l'écrit aux politiques de lecture*, Paris, Le Monde (coll. « Rencontres »), 1995, 406 p.

SEIBEL Bernadette, *Au nom du livre : analyse sociale d'une profession : les bibliothécaires*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Jean-Claude Passeron, EHESS, 1987.

VÉRON Eliséo, *Espaces du livre : perception et usages de la classification et du classement en bibliothèque*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou (coll. « Études et recherche »), 1990, 99 p.

VUIBERT Henry, *Le Dépôt légal: législation, réglementation, instructions, critique de la loi*, Paris, librairie Vuibert, 1925, 88 p.

2.5.2 Bibliothèques jeunesse

BLETON Jean, *Instructions sommaires pour l'organisation et le fonctionnement des bibliothèques publiques*, Paris, Institut Pédagogique national, 1958, 150 p.

CLEMENT Henriette, *Les Livres qu'ils aiment, 5.000 enfants de 9 à 14 ans révèlent leurs préférences, une enquête des Bibliothèques pour tous*, Paris, Éditions de l'École, 1966, 216 p.

DUPOUEY Catherine, *La Bibliothèque de La Joie par les livres*, Rapport de stage pour l'obtention du diplôme de conservateur des bibliothèques, ENSSIB, 2004, 36 p.

EZRATTY Viviane, « Les premières heures des bibliothèques pour enfants » dans *Histoire des bibliothèques françaises. 4, Les bibliothèques au XXe siècle, 1914-1990*, Paris, Promodis, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, p. 205-219.

LERICHE Mathilde et GRUNY Marguerite, *Beaux livres, belles histoires*, Paris, Bourrelier & Cie, 1950, 78 p.

LERICHE Mathilde et GRUNY Marguerite, *Beaux livres, belles histoires*, Paris, Bourrelier & Cie, 1937, 80 p.

MARINET Anne, « La Joie par les livres » dans *Histoire des bibliothèques françaises. 4, Les bibliothèques au XXe siècle, 1914-1990*, Paris, Promodis, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992.

POISSENOT Claude, *Les Adolescents et la bibliothèque*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou (coll. « Études et recherche »), 1997, 360 p.

WEIS Hélène et POULAIN Martine, *Les Bibliothèques pour enfants entre 1945 et 1975. Modèles et modélisation d'une culture pour l'enfance*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 2005, 426 p.

2.6 La bande dessinée en bibliothèque

BERTHOU Benoît, « Les métamorphoses de la lecture de bande dessinée », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2011, vol. 56, n° 5, p. 36-39.

LESAGE Sylvain, « La bande dessinée en bibliothèque pour enfants : le cas de l'Heure Joyeuse et de la Joie par les livres » dans *Les Mondes du livre, II. Les Acteurs du livre*, Paris, Nicolas Malais, 2013, p. 121-137.

PICARD Guillaume, *Des Bulles en bacs : quel classement et quelle valorisation en bibliothèques de lecture publique pour appréhender la diversité de la bande dessinée ?*, Mémoire de Master en Documentation sous la direction de David Guillemain, Université de Poitiers, 2013, 265 p.

PIFFAULT Olivier, « Destinées et aléas ! La bande dessinée dans les bibliothèques françaises », *Bibliothèque(s)*, juillet 2010, vol. 51, p. 11-15.

PIGEAT Aurélien, « Le complexe de Byblos » dans Marie-Odile André et Sylvie Ducas (eds.), *Écrire la bibliothèque aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 2007.

RANNOU Maël, *La Bande dessinée en bibliothèque municipale. Présenter, classer et valoriser un fonds*, Mémoire de licence professionnelle Métiers de l'édition, Paris Descartes, 2011, 33 p.

SCOTT Randall W., *Comics librarianship: a handbook*, Jefferson, N.C, McFarland, 1990, 188 p.

WEINER Robert (ed.), *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives. Essays on Readers, Research, History and Cataloging*, Jefferson, McFarland & Co., 2010, 276 p.

2.7 Pratiques de lecture

- BAHLOUL Joëlle et POULAIN Martine, *Pour une sociologie de la lecture : lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1988, 241 p.
- BAHLOUL Joëlle, *Lectures précaires : Étude sociologique sur les faibles lecteurs*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, 1988, 142 p.
- BAUDELLOT Christian, CARTIER Marie et DETREZ Christine, *Et pourtant, ils lisent...*, Paris, Seuil, 1999, 245 p.
- BOUVET Rachel, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.
- CACÉRÈS Geneviève et DUMAZEDIER Joffre, *Regards neufs sur la lecture*, Paris, Seuil (coll. « Peuple et culture »), 1961, 207 p.
- CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Créaphis, 2006, 284 p.
- CHARTIER Anne-Marie, *Discours sur la lecture : 1880-2000*, Paris, BPI/Fayard, 2000 [2^e éd. revue et augm.], 762 p.
- CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, 367 p.
- CHARTIER Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, 241 p.
- COLLOVALD Annie et NEVEU Érik, *Lire le noir: enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2013 [2004], 295 p.
- DAVIDSON Cathy N, *Reading in America: Literature & social history*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 1989, 307 p.
- DETREZ Christine, *Finie, la lecture ? Lire au collège, lire au lycée une enquête longitudinale*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Christian Baudelot, EHESS, 1998, 539 p.
- DUMAZEDIER Joffre et HASSENFORDER Jean, « Le loisir et le livre. Éléments pour une sociologie de la lecture », *Bulletin des bibliothèques de France*, juin 1959, vol. 4, n° 6.
- DUMONTIER Françoise, SINGLY François de et THÉLOT Claude, « La lecture moins attractive qu'il y a vingt ans », *Économie et statistique*, 1990, vol. 233, n° 1, p. 63-80.
- ECO Umberto, *Le Rôle du lecteur ou, la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985.
- FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime: objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan (coll. « Collection Logiques sociales. Série Sociologie des arts »), 2007, 256 p.
- FREUND Elizabeth, *The Return of the reader: reader-response criticism*, London, 1987, 184 p.
- GREEN Anne-Marie, MOUCHTOURIS Antigone, HYPOTHÉMUSE (NANTERRE) et NANTERRE, *Lire en banlieue : le fonctionnement et les publics d'une bibliothèque municipale*, Paris, l'Harmattan, 1993, 218 p.
- HASSENFORDER Jean, « Sociologie de la lecture : thèmes et perspectives de recherche » dans Henri-Jean Martin, Robert Escarpit (éd.), *Le Livre français. 1972, année internationale du livre, un bilan*, Paris, Impr. nationale, 1972.
- HASSENFORDER Jean, « Les lecteurs et la lecture » dans Jacques Charpentreau (éd.), *Le livre et la lecture en France*, Paris, Éd. ouvrières (coll. « Collection Vivre son temps »), 1968, 342 p.
- HASSENFORDER Jean, *Goût des lecteurs dans une bibliothèque municipale de la Région parisienne (1945-1955)*, Bulletin de la Sté d'Etudes historiques, géographiques et scientifiques de la Région parisienne, 1957.

- HORELLOU-LAFARGE Chantal et SEGRÉ Monique, *Sociologie de la lecture*, Paris, la Découverte (coll. « Repères »), 2007, 122 p.
- LAHIRE Bernard, *La raison des plus faibles : rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, 188 p.
- LAHIRE Bernard, « Lectures populaires : les modes d'appropriation du texte », *Revue française de pédagogie*, 1993, n° 104, p. 17-26.
- LEENHARDT Jacques, JOZSA Péter et BURGOS Martine, *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982, 422 p.
- MAIGRET Éric, « Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », *Esprit*, mars-avril 2002, p. 170-178. », *Esprit*, mars 2008, p. 170-178.
- MAIGRET Éric, « “Strange grandit avec moi”. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, 1995, vol. 13, n° 70, p. 79-103.
- MOLLIÉ Jean-Yves, *Histoires de lecture : XIXe-XXe siècles*, Bernay, Société d'histoire de la lecture (coll. « Matériaux pour une histoire de la lecture et de ses institutions »), 2005, 151 p.
- MOLLIÉ Jean-Yves, *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine : essais d'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Le Nœud gordien »), 2001, 186 p.
- PATUREAU Frédérique, *Les Pratiques culturelles des jeunes. Les 15-24 ans à partir des enquêtes sur les Pratiques culturelles des Français*, Paris, Documentation française, 1992, 221 p.
- PERONI Michel, *Histoires de lire : lecture et parcours biographique*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1988, 120 p.
- POISSENOT Claude, *Les Jeunes et la bibliothèque municipale : la fréquentation d'un lieu de lecture publique*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de François de Singly, Paris V, 1994, 485 p.
- POULAIN Martine, *Lire en France aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèques »), 1993, 255 p.
- RADWAY Janice A, *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*, London, Verso (coll. « Questions for feminism »), 1987, 274 p.
- RICHTER Noë, *La Lecture et ses institutions. la lecture publique, 1919-1989*, Bassac, Plein chant, 1989, 237 p.
- ROBINE Nicole, *Lire des livres en France des années 1930 à 2000*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, 260 p.
- ROBINE Nicole, « Les lecteurs adolescents d'après les enquêtes françaises : panorama des dix dernières années » dans Jean-Pierre Vosgin et Marie Dinclaux (dir.), *Bibliothèques, enfance et jeunes lecteurs*, Gradignan, IUT Michel de Montaigne-Filière bibliothèque, 1995, p. 71-84.
- ROBINE Nicole, « La lecture de livres en France à travers les enquêtes nationales et locales », *Cahiers de l'animation*, 1983, n° 40, p. 59-73.
- ROBINE Nicole, CADILLON Marie-Claude, DUCASSE Roland, VAGNÉ-LEBAS Mireille, *Les Jeunes travailleurs et la lecture*, Paris, la Documentation française, 1984, 266 p.
- ROBINE Nicole (dir.), *Le Livre et le conscrit*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1966, 111 p.
- WOLF Maryanne, *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*, Triplow, Icon, 2008, 308 p.
- SINGLY François de, *Les Jeunes et la lecture*, Vanves, Direction de l'évaluation et de la prospective (coll. « Les Dossiers éducation et formations »), 1993, 206 p.
- SINGLY François de, *Matériaux sur la lecture des jeunes*, Vanves, Direction de l'évaluation et de la prospective (coll. « Dossiers éducation & formations ; 25 »), 1993, 254 p.
- SINGLY François de et Observatoire France-Loisirs de la lecture, *Lire à 12 ans : une enquête sur les lectures des adolescents*, Paris, Nathan, 1989, 223 p.

3 BANDE DESSINÉE

3.1 Généralités, outils de travail

- BÉRA Michel, DENNI Michel et MELLOTT Philippe, *BDM, Trésors de la bande dessinée. Catalogue encyclopédique*, 17^e édition., Paris, éd. de l'Amateur, 2008, 1295 p.
- BEYRAND Alain, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Tours, Pressibus, 1995, 960 p.
- BRUGEILLE Alain, *Les vraies fausses éditions originales : des premiers albums de B.D. des éditions Dargaud, Lombard, Casterman, Dupuis, Saint-Égrève, Dauphylactère* (coll. « Mosquito »), 1992, 68 p.
- COUPERIE Pierre, FILIPPINI Henri et MOLITERNI Claude, *Encyclopédie de la bande dessinée*, Ivry, Éditions SERG, 1974-1975, 2 vol (A-Dea), 173 et 139 p.
- FILIPPINI Henri, *Encyclopédie de la BD érotique*, Paris, la Musardine, 2011, 332 p.
- GABILLIET Jean-Paul et CRÉPIN Thierry, « Écrire l'histoire culturelle de la bande dessinée : comparaison franco-américaine » dans Christian Delporte, Laurent Gervereau et Denis Maréchal (éd.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau Monde, 2008, 480 p.
- GAUMER Patrick, *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, 889 p.
- GAUMER Patrick et MOLITERNI Claude, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1998, 682 p.
- GROENSTEEN Thierry, *La Bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Angoulême, An 2 (coll. « Essais »), 2006, 206 p.
- GROENSTEEN Thierry, *Répertoire professionnel de la bande dessinée francophone : (France - Belgique - Suisse)*, Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1989.
- GROENSTEEN Thierry (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité*, Paris, Futuropolis, 1988, 173 p.
- GUILBERT Xavier, « Quelques idées reçues sur la bande dessinée », *Le Monde diplomatique*, janv. 2010 p. 27.
- HATFIELD Charles, « Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies », *Transatlantica*, 27 septembre 2010, n° 1, (« American Shakespeare / Comic Books »), <http://transatlantica.revues.org/4933> (consulté le 17 octobre 2010).
- HEER Jeet et WORCESTER Kenton (éd.), *A comics studies reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, 380 p.
- LENT John A, « The winding, pot-holed road of comic art scholarship », *Studies in Comics*, 1 avril 2010, vol. 1, n° 1, p. 7-33.
- LENT John, *Comic art of Europe through 2000 an international bibliography*, Westport, Praeger, 2003, 2 vol., 1089 p.
- LESAGE Sylvain, « Album » dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvième Art 2.0*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article536> (consulté le 26 janvier 2013).
- LESAGE Sylvain, « La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française », *Mémoires du livre*, 2011, vol. 2, n° 2, <http://id.erudit.org/iderudit/1001764ar> (consulté le 22 février 2012).
- MAGNUSSEN Anne et CHRISTIANSEN Hans-Christian (eds.), *Comics & culture : analytical and theoretical approaches to comics*, Copenhagen Denmark, Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, 2000, 247 p.
- MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *La Bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin / INA (coll. « Médiacultures »), 2012, 272 p.
- MOLITERNI Claude (dir.), *BDguide 2005 : encyclopédie de la bande dessinée internationale*, Paris, Omnibus, 2004, 1770 p.

MORGAN Harry et HIRTZ Manuel, *Le petit critique illustré : guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée*, 2e édition., Montrouge, P.L.G., 2005, 279 p.

ORY Pascal, « De la presse enfantine à la bande dessinée » dans *Histoire de l'édition française, IV : le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie / Fayard, 1991, p. 495-503.

OSTERWALDER Marcus (dir.), *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, Ides et Calendes, 2005, 1984 p.

OSTERWALDER Marcus (dir.), *Dictionnaire des illustrateurs, 1890-1945 : XXe siècle, première génération, illustrateurs du monde entier nés avant 1885 (artistes du livres, dessinateurs de la presse et de la mode, caricaturistes, bédéistes et affichistes)*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992, 1384 p.

RHODE Michael, « The State of Comic Art Bibliography in North America », *Transatlantica*, 26 août 2010, n° 1, (« American Shakespeare / Comic Books »), <http://transatlantica.revues.org/4939> (consulté le 5 septembre 2010).

RHODE RAY BOTTORFF, JR. Michael, « The Grand Comics Database (GCD) : An Evolving Research Tool », *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, Spring 2001, vol. 3, n° 1, p. 263-274.

ROSENBERG David, *Vraoum : trésors de la bande dessinée et art contemporain*, Lyon, Paris, Fage, Maison rouge, 2009, 224 p.

3.2 Théorie et langage

3.2.1 Sémiotique et stylistique littéraire : généralités

ANGENOT Marc (ed.), *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Fondamental »), 1989, 395 p.

BAETENS Jan, *Le Texte comme espace : études grammatextuelles*, Berlin, Weidler Buchverlag (coll. « Romanice »), 2001, 165 p.

BAETENS Jan, *Du roman-photo*, Mannheim Médusa-médias, 1994, 154 p.

BESSION Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions (coll. « CNRS littérature »), 2004, 250 p.

CHIROLLET Jean-Claude, *Esthétique du photoroman*, Paris, EDILIG (coll. « Collection Médiathèque »), 1983, 218 p.

CLERMONT Philippe, BAZIN Laurent et HENKY Danièle (éd.), *Esthétiques de la distinction : gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*, Frankfurt am Main, Allemagne, (coll. « Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien»), 2013, 351 p.

COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette (coll. « Contours littéraires »), 1992, 175 p.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil (coll. « La Couleur des idées »), 1998, 306 p.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, éd. de Minuit (coll. « Critique »), 1967, 445 p.

DÜRRENMATT Jacques, *Bien coupé mal cousu: de la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, France, Presses universitaires de Vincennes, 1998, 185 p.

ECO Umberto, « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, 1970, vol. 15, n° 1, p. 11-51.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1987, 388 p.

GENETTE Gérard, JAUSS Hans Robert et SCHAEFFER Jean-Marie, *Théorie des genres*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1986, 205 p.

GUÉRET-LAFERTÉ Michèle et MORTIER Daniel, *D'un genre littéraire à l'autre*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, 359 p.

HERNADI Paul, *Beyond genre : new directions in literary classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, 224 p.

JAUSS Hans Robert et STAROBINSKI Jean, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1975, 357 p.

NOURISSIER François, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel / Encyclopaedia Universalis (coll. « Collection Encyclopaedia universalis »), 2001, 977 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1989, 184 p.

SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, 307 p.

TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1978, 309 p.

TRIAIRE Sylvie et VICTORIN Patricia, *Deviser, diviser : pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours*, Montpellier, France, Presses universitaires de la Méditerranée (coll. « Collection des littératures. Série Le Centaure »), 2011, 397 p.

3.2.2 Le langage de la bande dessinée : spécificités et fonctionnements

BAETENS Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Paris, Belgique, Vrin (coll. « Accent »), 1998, 151 p.

BAETENS Jan et LEFÈVRE Pascal, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, s.l., Centre belge de la bande dessinée, 1993, 96 p.

BOUDET Jean-Christophe, *La Bande dessinée muette depuis les années soixante-dix en Europe, aux États-Unis et au Japon*, Thèse de doctorat en Art et archéologie sous la direction de Jean-Claude Lebensztejn, Université Panthéon-Sorbonne, 2000, 392 p.

COHN Jesse, « Visual narrative structure », *Cognitive Science*, 2013, vol. 37, n° 3, p. 413-452.

COHN Neil, *The visual language of comics: introduction to the structure and cognition of sequential images*, London, Bloomsbury Academic, 2013, 224 p.

COVIN Michel, « L'image dérobée », *Communications*, 1976, vol. 24, n° 1, p. 197-242.

DARRAS Bernard, « Corto Maltese, l'espace recomposé par la conscience et la mémoire », *MEI, Médiation Et Information*, n° 26, p. 135-147.

DOZO Björn-Olav, « La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique : Quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité », *Belphegor*, juin 2007, VI, n° 2, http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_doze_bande_fr.html (consulté le 5 septembre 2010).

DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles »), 2013, 232 p.

ECO Umberto, « On Chinese comic strips : counter information and alternative information » dans *Apocalypse postponed*, Bloomington, British Film Institute, 1994, 227 p.

EISNER Will, *Les Clés de la bande dessinée, 3 : Les personnages*, traduit par Anne Capuron, Paris, Delcourt (coll. « Les clés de la bande dessinée »), 2011, 181 p.

EISNER Will, *Les Clés de la bande dessinée, 2 : La narration*, Paris, Delcourt (coll. « Les clés de la bande dessinée »), 2010, 178 p.

EISNER Will, *Les Clés de la bande dessinée, 1 : L'art séquentiel*, Paris, Delcourt (coll. « Les clés de la bande dessinée »), 2009, 180 p.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Images à mi-mots : bandes dessinées dessins d'humour*, Bruxelles, les Impressions nouvelles (coll. « Réflexions faites »), 2008.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre (dir.), « La Bande dessinée et son discours », *Communications* n°24, 1976, 251 p.

- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, 188 p.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre et SAMSON Jacques, « Ouverture. Poétiques de la bande dessinée », *MEI, Médiation Et Information*, 2007, n° 26, p. 1-3.
- GAUDETTE Gabriel, *Les Procédés de lecture spécifiques aux écrits iconotextuels*, Thèse de doctorat en sémiologie sous la direction de Bertrand Gervais, Université du Québec à Montréal, en cours.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée. 2, Bande dessinée et narration*, Paris, PUF (coll. « Formes sémiotiques »), 2011, 208 p.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF (coll. « Formes sémiotiques »), 1999, 208 p.
- HAGUE Ian, *Comics and the senses: a multisensory approach to comics and graphic novels*, New York, Routledge (coll. « Routledge Research in Cultural and Media Studies »), 2014, 199 p.
- LEMAÎTRE Maurice, *Le Lettrisme dans le roman et les arts plastiques : devant le pop-art et la bande dessinée*, Paris, Centre de créativité (coll. « Lettrisme »), 1970, 46 p.
- MARION Philippe, « Nomadisme et identité graphique. Moebius, une poétique de l'errance », *MEI, Médiation Et Information*, 2007, n° 26, p. 90-108.
- MARION Philippe, *Traces en cases travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, 2 vol., 291 et 71 p.
- MASSART Pierre, NICKS Jean-Luc et TILLEUIL Jean-Louis, *La Bande dessinée à l'Université et ailleurs : études sémiotiques et bibliographiques*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 1984, 418 p.
- MASSON Pierre, *Lire la bande dessinée*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, 1990, 153 p.
- MCCLOUD Scott, *L'Art invisible*, traduit par Dominique Petitfaux, Paris, Delcourt, 2007, 222 p.
- MENU Jean-Christophe, *La Bande dessinée et son double : langages et marges de la bande dessinée*, Paris, L'Association, 2011, 540 p.
- MILLER Ann, *Reading bande dessinée: critical approaches to French-language comic strip*, Bristol, Intellect Books, 2007, 272 p.
- MIODRAG Hannah, *Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form*, Jackson, Univ. Press of Mississippi, 2013, 282 p.
- MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éd. de l'An 2 (coll. « Essais »), 2003, 399 p.
- MORGAN Harry, *Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées*, Thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image sous la direction d'Annie Renonciat, Université Paris Diderot - Paris 7, France, 2008, 689 p.
- PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2005 [1991], 194 p.
- PEETERS Benoît et FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Écrire l'image*, Paris, 2007, 104 p.
- POSTEMA Barbara, *Narrative structure in comics : making sense of fragments*, Rochester, New York, RIT Press, 2013, 172 p.
- ROMMENS Aarnould, « Manga story-telling/showing », *Image & Narrative*, 2000, 1, Cognitive Narratology.
- SARACENI Mario, *The language of comics*, London, Royaume-Uni, (coll. « Intertext (London) »), 2003, 110 p.
- TILLEUIL Jean-Louis, *Pour analyser la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia (coll. « Pédasup »), 1987, 94 p.
- VARNUM Robin et GIBBONS Christina T. (éd.), *The Language of Comics: Word and Image*, Jackson, University press of Mississippi (coll. « Studies in popular culture »), 2002, 222 p.

3.2.3 Méta-bandes dessinées et théories en pratique

- AYROLES François, *Une affaire de caractères*, Paris, Delcourt, 2014, 70 p.
- CHALAND Yves et CORNILLON Luc, *Captivant*, Paris, Humanoïdes associés (coll. « Collection Pied jaloux »), 1979, 77 p.
- GERNER Jochen, *Panorama du feu*, Paris, l'Association, 2010 [51 fasc.].
- GERNER Jochen, *Contre la bande dessinée : choses lues et entendues*, Paris, l'Association (coll. « Collection Éprouvette »), 2007, 136 p.
- GERNER Jochen Auteur, *TNT en Amérique*, Paris, l'Ampoule, 2002, 62 p.
- KILLOFER Patrice, *676 apparitions de Killoffer*, Paris, L'Association, 2002, 48 p.
- LÉCROART Étienne, *Contes & décomptes*, Paris, L'Association, 2012, 69 p.
- LÉCROART Étienne, *Pervenche et Victor*, Paris, L'Association (coll. « Collection Patte de mouche »), 1994, 22 p.
- LÉCROART Étienne Auteur, *Cercle vicieux*, Paris, L'Association, 2000, 32 p.
- MADDEN Matt Auteur, *99 exercices de style*, Paris, L'Association, 2006, 208 p.
- MATHIEU Marc-Antoine, *Le Décalage*, Paris, Delcourt, 2013, 51 p.
- MATHIEU Marc-Antoine, *Le Début de la fin*, Paris, Delcourt, 1995, 23 p.
- MATHIEU Marc-Antoine, *La Qu...*, Paris, Delcourt, 1991, 47 p.
- MATHIEU Marc-Antoine, *L'Origine*, Paris, Delcourt, 2011, 41 p.
- MATHIEU Marc-Antoine, *La 2,333^e dimension*, Paris, Delcourt, 2004, 59 p.
- MATHIEU Marc-Antoine, *Le Processus*, Paris, Delcourt, 1993, 47 p.
- OUBAPO, *OuPus 1*, Paris, L'Association, 1997, 104 p.
- RUPPERT Florent et MULOT Jérôme, *Un cadeau*, Paris, L'Association, 2013, 16 p.
- SHIGA Jason, *Vanille ou chocolat ? : un livre, 3856 histoires possibles*, Paris, Cambourakis, 2012, 80 p.
- SWARTE Joost, *L'art moderne*, Paris, Futuropolis, 1985, 62 p.
- VANDERMEULEN, David (et TIBET, DUCHÂTEAU André-Paul), *Ric remix*, Paris, le Lombard, 2012, 46 p.
- VAUGHN-JAMES Martin, *La Cage*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1986, .
- WARE Chris, *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, New York, Pantheon Books, 2000, 380 p.

3.3 Histoire de la bande dessinée

- BEATY Bart, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, 321 p.
- BLANCHARD Gérard, *La bande dessinée : histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard & Cie (coll. « Marabout Université »), 1969, 303 p.
- COUPERIE Pierre, DESTEFANIS Proto, FRANÇOIS Édouard et HORN Maurice, *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale*, Paris, SERG, 1967, 256 p.
- CRÉPIN Thierry, *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001, 493 p.
- CRÉPIN Thierry, « Haro sur le gangster ! ». *La presse enfantine entre acculturation et moralisation (1934-1954)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Université Panthéon-Sorbonne, 2000, 3 vol., 843 p.
- DAYEZ Hugues, *Le Duel Tintin-Spirou : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles, Luc Pire, 1997, 253 p.

- DEZHANG Miao, TINGMEI Hu, YOUZHI He et LANCHUN Yang, *Bandes dessinées chinoises*, Paris, Centre de recherche industrielle, 1982 62p.
- FILIPPINI Henri, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*, Grenoble, Glénat, 1984 [1979], 224 p.
- FILIPPINI Henri, *Les Années cinquante*, Grenoble, J. Glénat, 1977, 173 p.
- FILLIOT Camille, *La Bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905*, thèse de doctorat en lettres modernes sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Toulouse 2, vol., 2011, 486 p.
- FRONVAL George, MOLITERNI Claude, FRANÇOIS Édouard, FILIPPINI Henri, DIONNET Jean-Pierre, *Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Ivry, Éditions S.E.R.G (coll. « Phénix »), 1972, 135 p.
- GABUT Jean-Jacques, *L'Âge d'or de la BD : les journaux illustrés, 1934-1944*, Paris, Herscher, 2004, 188 p.
- GERBIER Laurent, « La voie romanesque » dans *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Seuil, 2001, p. 174-183.
- GRAVETT Paul, *Comics Art*, New Haven, Yale University Press, 2014, 144 p.
- GROENSTEEN Thierry, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions Nouvelles (coll. « Réflexions faites »), 2014, 317 p.
- GROENSTEEN Thierry, *La Bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira / Flammarion, 2009, 422 p.
- GROENSTEEN Thierry, *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Seuil, 2001, 207 p.
- GROENSTEEN Thierry, *Astérix, Barbarella & Cie : histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la Bande Dessinée d'Angoulême*, Paris / Angoulême, Somogy / Centre national de la bande dessinée et de l'image, 2000, 280 p.
- GROENSTEEN Thierry et PEETERS Benoît, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée : Töpffer*, Paris, Hermann (coll. « Collection Savoir »), 1994, 245 p.
- GUITTARD-CHASTENET Géraldine, *Bande dessinée en Midi-Pyrénées : la bulle régionale de 1970 à 2008*, Thèse doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, France, 2009, 70 p.
- HARVEY Robert, *The Art of the Comic Book. An Æsthetic History*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Studies in popular culture »), 1996, 288 p.
- HARVEY Robert, *The Art of the Funnies. An Æsthetic History*, Jackson, University Press of Mississippi, (coll. « Studies in popular culture »), 1994, 252 p.
- KUNZLE David, *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Great comics artists »), 2007, 219 p.
- KUNZLE David, *The History of the Comic Strip, Vol. II: The Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1990, 411 p.
- KUNZLE David, *History of the Comic Strip, Vol. I: The Early Comic Strip : Narrative Strips and Picture Stories in the European broadsheet front c. 1450 to 1825*, Berkeley, University of California Press, 1973, 471 p.
- LACASSIN Francis, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, Paris, Union générale d'éditions (coll. « 10-18 »), 1971, 510 p.
- LECIGNE Bruno, *Avanies et mascarade : l'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70*, Paris, Futuropolis, 1981, 156 p.
- LEFÈVRE Pascal et DIERICK Charles (éd.), *Forging a new medium: the comic strip in the nineteenth century*, Brussels, VUB University Press, 1998, 214 p.

- MAGGETTI Daniel, BOISSONNAS Lucien, KAENEL Philippe et ALAMIR-PAILLARD Marie, *Töpffer*, Genève, Skira, 1996, 302 p.
- MCQUILLAN Elisabeth, « Between the Sheets at *Pilote* : 1968-1973 », *International Journal of Comic Art*, 2000, vol. 2, n°1, p. 159-177.
- MICHALLAT Wendy, « *Pilote*: pedagogy, puberty and parents » dans Charles Fordsick, Laurence Grove et Libbie McQuillan (eds.), *The Francophone bande dessinée*, Amsterdam (NY), Rodopi, 2005, pp 83-95.
- MICHALLAT Wendy, « *Pilote* magazine and the teenager bande dessinée », *Modern and Contemporary France*, Special Issue, *Youth Culture in the Fifth Republic*, vol. 15, n° 3, 2007 (edited by Wendy Michallat and Chris Tinker), p. 277-292.
- MOLITERNI Claude (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, P. Horay, 1989, 315 p.
- ORY Pascal, MARTIN Laurent et VENAYRE Sylvain (dir.), *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod (coll. « L'Art et les grandes civilisations »), 2012, 586 p.
- ORY Pascal, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, vol. 4, n° 1, p. 77-88.
- PAQUES Frédéric, « La bande dessinée en Belgique francophone au XIXe siècle », *Comicalités. Études de culture graphique*, 10 février 2012, <http://comicalites.revues.org/716> (consulté le 29 juillet 2012).
- PAQUES Frédéric, *Avant Hergé. Étude des premières apparitions de bande dessinée en Belgique francophone (1830-1914)*, Thèse de doctorat en Histoire, art et archéologie sous la direction de Jean-Patrick Duchesne, Université de Liège, 2011, 271+66 p.
- ROSENBERG David et STERCKX Pierre, *Vraoum : trésors de la bande dessinée et art contemporain*, Lyon / Paris, Fage / Maison rouge, 2009, 224 p.
- SABIN Roger, *Comics, comix & graphic novels*, London, Phaidon, 1996, 240 p.
- SABIN Roger, *Adult comics: an introduction*, London, Routledge, 1993, 321 p.
- SMOLDEREN Thierry, « Histoire de la bande dessinée : questions de méthodologie » dans *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin / INA (coll. « Médiacultures »), 2012, p. 71-90.
- SMOLDEREN Thierry, « A Chapter in Methodology », *SIGNs. Studies in Graphic Narratives*, 2010, vol. 2, n° 1, p. 53-62.
- SMOLDEREN Thierry, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, 141 p.

3.4 Marché de la bande dessinée et éditeurs spécialisés

- ANTONUTTI Isabelle, *Cino del Duca. De « Tarzan » à « Nous deux »*, itinéraire d'un patron de presse, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Histoire »), 2012, 221 p.
- ANTONUTTI Isabelle, *Cino del Duca, 1899-1967 : de la bande dessinée à la presse du cœur. Un patron de presse franco-italien au service de la culture de masse*, Thèse de Doctorat, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, France, 2012, 503 p.
- ASBROECK Benoit (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée : colloque organisé par le Centre belge de la bande dessinée*, Bruxelles, Bruylant, 1997, 264 p.
- BAUDÉAN Claire, *Futuropolis. Éditeur paradoxal, paradoxe éditorial*, DESS édition, sous la direction de Paul Fournel, Paris III, 1994, 121 p.
- BLANCHET Evariste, MORIN Philippe et PONCET Dominique (éd.), *PLG : 32 ans de bande dessinée (1978-2010)*, Montrouge, PLG, 2010, 191 p.
- BOUJU Marie-Cécile, *La Production des maisons d'édition du PCF (1921-1956) : Catalogue de la production des maisons d'édition du PCF*, Mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur des bibliothèques sous la direction de Jean-Yves Mollier, ENSSIB, 1999, 2 vol. [102 et 233 p.].

- BOUJU Marie-Cécile, *Les Maisons d'édition du Parti communiste français 1920-1956*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Marc Lazar, Institut d'études politiques de Paris, 2005, 809 p.
- BOUJU Marie-Cécile, *Lire en communiste : les maisons d'édition du Parti communiste français 1920-1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, (coll. « Histoire »), 360 p.
- BRUN Philippe, *Histoire du journal Spirou, et des publications des éditions Dupuis*, Grenoble, Glénat (coll. « Bibliographies »), 1981, 127 p.
- CESTAC Florence, *La véritable histoire de Futuropolis*, Paris, 2007, 102 p.
- CLERGUE Céline, *Les Frères Offenstadt et les débuts de la bande dessinée en France, 1896-1940*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier et Diana Cooper-Richet, Université Versailles Saint-Quentin, 2000.
- COCHET Jean-Luc (éd.), *20 ans, Futuropolis : 1972-1992*, Paris, Futuropolis, 1992, 40 p.
- DUPUIS Dominique, *Au début était le jaune... : une histoire subjective de la bande dessinée*, Montrouge, France, PLG, 2005, 286 p.
- DUPUIS Jean, *Souvenir du jubilé professionnel de Monsieur Jean Dupuis, Maître imprimeur et éditeur célébré à Marcinelle le 6 Mai 1948 en la fête de Saint Jean devant la porte latine*, Marcinelle, Dupuis, 1948.
- DURAND Pascal et WINKIN Yves, « L'infrastructure éditoriale » dans Christian Berg et Pierre Halen (éd.), *Littératures belges de langue française : histoire & perspectives : 1830-2000*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 439-462.
- EVARD Dany et ROLAND Michel, *Gordinne, éditeur liégeois. Pionnier de la bande dessinée*, Liège, Deville Graphic, 1992, 131 p.
- FONDO Pierre DEL, *Enquête sur le marché des albums de bande dessinée*, Mémoire de DEA en économie des ressources humaines et des politiques sociales, Paris I, Paris, 1991, 110 p.
- FRALON José Alain, *Albert Frère : le fils du marchand de clous*, Paris, Fayard, 1997, 345 p.
- GAILLARD Roger, *Les Mondes d'Artima*, Yverdon-les-Bains, Maison d'Ailleurs, 1990, 16 p.
- GAUMER Patrick, *Le Lombard : l'aventure sans fin. Tome 3, 1996-2006*, Bruxelles, le Lombard, 2007, 296 p.
- GAUMER Patrick et RODOLPHE, *Les Séries : serials or not serials : 9ème festival de la bande dessinée de Blois*, S.L., Bagheera, 1993.
- GERBIER Laurent, « Maison Delcourt - établissement fondé en 1986 », *Neuvième Art*, 2000, n° 5, p. 38-41.
- GIL Stéphanie, *Les Éditions Gautier-Languereau et les livres pour la jeunesse (1885-1938)*, Mémoire de maîtrise d'histoire, Paris X-Nanterre, 1993.
- GRANDJEAN-HOGG Sophie, *L'évolution de la librairie Athème Fayard (1857-1936)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin, 1996, 3 vol. [806 p.].
- GROUPE ACME, *L'Association : une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, les Impressions nouvelles (coll. « Réflexions faites »), 2011, 221 p.
- GUILBERT Xavier, *Numérologie : une analyse du marché de la bande dessinée en 2012*, Versailles, Éd. H, 2013, 124 p.
- HABRAND Tanguy, « Indépendances éditoriales, dépendance territoriale. Scènes de l'édition indépendante en Belgique francophone », *Communication et langages*, décembre 2011, n° 170, p. 87-95.
- JOURET Jean-Claude, *Tintin et le merchandising : une gestion stratégique des droits dérivés*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1991, 91 p.
- LAET Danny de, *L'Affaire Dupuis : Dallas sur Marcinelle*, Bruxelles, NCM, 1985, 110 p.

LECHAT Jean-Louis, *Le Lombard, 1946-1996 : un demi siècle d'aventures. 1, 1946-1969*, Bruxelles, Le Lombard, 1996, 238 p.

LECHAT Jean-Louis, *Le Lombard, 1946-1996 : un demi siècle d'aventures. 2, 1970-1996*, Bruxelles, Le Lombard, 1996, 224 p.

LESAGE Sylvain, « L'édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 » dans *Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale. Tirer un trait / tisser un lien : actes du colloque de Liège de novembre 2011*, Liège, Presses universitaires de Liège, [à paraître], 2014, p. 137-150.

LESAGE Sylvain, « Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France » dans Bertrand Richet (dir.), *Le Tour du monde d'Astérix : actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 39-57.

LESAGE Sylvain, « Les éditeurs de bande dessinée et la résistance » dans Isabelle Doré-Rivé et Guy Krivopissko (éd.), *Traits résistants : la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours*, Lyon, Libel, 2011, p. 68-79.

LUNEAU René et LADRIÈRE Paul, *Le rêve de Compostelle : vers la restauration d'une Europe chrétienne ?*, Paris, Centurion, 1989, 366 p.

MALLERIN Daniel (dir.), *La Légende du Terrain vague*, Paris, le Dernier Terrain vague, 1977, 116 p.

MAZAUD Jean-Philippe, *De la librairie au groupe Hachette (1944-1980) : transformations des pratiques dirigeantes dans le livre*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Patrick Fridenson, EHESS, 2002, 714 p.

MENU Jean-Christophe, *Plates-Bandes*, Paris, l'Association (coll. « Éprouvette »), 2005, 76 p.

MISTLER Jean, *La Librairie Hachette : de 1826 à nos jours*, Paris, Hachette, 1979, 407 p.

MOLLIER Jean-Yves et DUBOT Bruno, *Histoire de la librairie Larousse, 1852-2010*, Paris, Fayard, 2012, 736 p.

PESSIS Jacques, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances : la grande aventure du journal Tintin*, Paris, Éditions de Fallois, 2006, 233 p.

PHILIPPE Floriane, « L'évolution du paysage éditorial de bandes dessinées en Belgique francophone », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 1 juin 2013, n° 36-37, p. 59-73.

PHILIPPE Floriane, « La bande dessinée : un bien marginal au regard de ses éditeurs », *Transeo*, janvier 2009, n° 1, <http://www.transeo-review.eu/La-bande-dessinee-un-bien-marginal.html> (consulté le 14 décembre 2009).

PHILIPPE Floriane, « Les éditeurs de bandes dessinées à Bruxelles dans les années quatre-vingt. Positions et prises de position », *Textyles*, 2007, n° 30, p. 100-116.

PHILIPPE Floriane, *Contribution à l'étude de l'édition contemporaine en Belgique. Le champ de la bande dessinée*, Mémoire de licence sous la direction de Paul Aron, Université de Liège, 2005, 144 p.

ROSSET Christian, « Histoire(s) de Futuropolis », *Neuvième Art*, 2008, n° 14, p. 76-83.

URBAIN Anne, *L'Édition de curiosa, la censure, les mœurs et la société en France de 1945 à 1970*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, UVSQ, en cours.

VERBRUGGE Sofie, *Albert De Smaele (1921-2009). Het bewogen leven van een veelzijdige krantenmagnaat*, Mémoire de master d'histoire, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven, 2012.

SN, *La fabrique Delcourt a dix ans*, Paris, Delcourt, 1996, 72 p.

3.5 Presse de bande dessinée

3.5.1 Principaux journaux

- BRUN Philippe, *Histoire du journal Spirou, et des publications des éditions Dupuis*, Grenoble, Glénat, 1981.
- BURDEYRON François-Xavier, *L'Âge d'or du Journal de Spirou*, Marseille, Bédésup (coll. « Contreplongée »), 1988, 128 p.
- CAVANNA François, *Bête et méchant*, Paris, Belfond, 1981, 302 p.
- CAVANNA François, ROUSSEL Henri, MAZURIER Stéphane et BERNIER Michèle, *Hara Kiri : les belles images*, Paris, Hoëbeke, 2008, 317 p.
- CLERC Serge, *Le Journal*, Paris, Denoël, 2007, 229 p.
- CRÉPIN Thierry, HACHE-BISSETTE Françoise (dir.), *Les Presses enfantines chrétiennes au XXe siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2008, 258 p.
- CULTRU Hervé, ALDA Mariano et MEDIONI Richard, *Vaillant : le journal le plus captivant : 1942-1969 : la véritable histoire d'un journal mythique*, Paris, Vaillant Collector, 2006, 285 p.
- DELABORDE Blanche, *Le magazine "Ah ! Nana" : 1976-1978*, Mémoire de maîtrise en histoire sous la direction de Nicolas Bourguinat, Université Strasbourg II, Strasbourg, France, 2001, 101 p.
- ELDIN Frédérique, *Les Récits historiques dans les illustrés belges Tintin et Spirou (1948-1958)*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pierre Albert et Gilles Feyel, Paris IV-Sorbonne, 1988.
- FAURE Stanislas, *L'univers du « Journal de Spirou », (1946-1968) : étude de contenu et analyse de l'adaptation de l'illustré belge à son public*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Philippe Levillain et Pascal Ory, Paris X-Nanterre, 1993, 188 p.
- FILIPPINI Henri, *Histoire du journal et des éditions Vaillant*, Grenoble, Glénat, 1978, 127 p.
- FILIPPINI Henri, *Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, Grenoble, Glénat, 1977, 141 p.
- FINET Nicolas, *(À suivre) : une aventure en bandes dessinées : 1978-1997*, Paris, Casterman, 2004, 193 p.
- FOURMENT Alain, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants : 1768-1988*, Paris, Éole (coll. « La Mémoire des marbres »), 1987, 438 p.
- GAUMER Patrick, *Les Années « Pilote » : 1959-1989*, Paris, Dargaud, 1996, 303 p.
- GODDIN Philippe, *L'Aventure du journal Tintin : 40 ans de bandes dessinées*, Bruxelles, Lombard, 1986, 96 p.
- KUYSSCHE Alain DE, *Le Trombone illustré*, Marcinelle / Paris, Dupuis, 2009, 270 p.
- LERMAN Alain, *Histoire du journal « Tintin »*, Grenoble, Glénat (coll. « Bibliographies »), 1979, 159 p.
- MANDRY Michel, *Happy birthday Mickey !*, Paris, Chêne, 1984, 237 p.
- MARICQ Dominique, GAUMER Patrick et MARMONNIER Christian, *Le journal Tintin : les coulisses d'une aventure*, Bruxelles, Éd. Moulinsart, 2006, 63 p.
- MARTENS Thierry, TIBÉRI Jean-Paul, *Les Mémoires de Spirou*, Marcinelle, Dupuis, 1989, 159 p.
- MARTENS Thierry, *Le Journal de Spirou, 1938-1988 : cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis, 1988, 271 p.
- MAUROT Élodie, *La Presse Fleurus pour enfants 1946-1963*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pascal Ory, Institut d'études politiques de Paris, 1995.
- MAZURIER Stéphane, *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de « Charlie Hebdo » (1969-1982)*, Paris, Buchet-Chastel (coll. « Les Cahiers dessinés »), 2009, 511 p.

MAZURIER Stéphane, *L'Hebdo Hara-Kiri/Charlie Hebdo (1969-1982) : un journal des années soixante-dix*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction d'Anne-Marie Soh., École normale supérieure-Lettres et sciences humaines, Lyon, France, 2007, 648 p.

MAZURIER Stéphane, « Hara-Kiri de 1960 à 1970, un journal d'avant-garde », *Histoires littéraires*, mai-juin 2006, n° 26.

MEDIONI Richard, « Jean-Pierre », « Les Petits bonhommes », « Le Jeune camarade », « Le Jeune patriote », « Mon camarade », « Vaillant », « Pif gadget » : *l'histoire complète*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant collector, 2012, 557 p.

MEDIONI Richard, ALDA Mariano et BAUMET Philippe, *Pif Gadget : la véritable histoire : des origines à 1973*, Paris, Vaillant Collector, 2003, 197 p.

ODIN Vincent, *Heroïc : la biographie en images du créateur de Gil Jourdan, Felix, Marc Jaguar, et César et Ernestine*, Paris, Daniel Maghen (coll. « Biographies en images »), 2011, 350 p.

POUSSIN Gilles et MARMONNIER Christian, *Métal hurlant : 1975-1987*, Paris, Denoël, 2005, 163 p.

ROLLAND Alexandra, *Journal et bande dessinée ou l'histoire d'une fusion entre support et média (1970/1990)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Philippe Dagen, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2010, 2 vol. [528 & 166 p.].

ROSSIGNOL Bruno, *Du Jeune Patriote au journal le plus captivant : Vaillant (1949-1950)*, DEA de l'Institut d'études politiques de Paris sous la direction de Pascal Ory, 1982.

TALET Virginie, *Les magazines Métal Hurlant et Ah ! Nana : deux expériences dans l'univers underground en France*, Mémoire de maîtrise en histoire sous la direction de Françoise Thébaud, Université d'Avignon, Avignon, 2004, 201 p.

VIDAL Guy (éd.), « Pilote » *raconté par ceux qui l'ont fait*, Neuilly-sur-Seine, Dargaud, 1980, 144 p.

3.5.2 Underground, free press

BIZOT Jean-François, *Free press : la contre-culture vue par la presse underground*, Paris, Panama, 2006, 255 p.

BOURSEILLER Christophe et PENOT-LACASSAGNE Olivier, *Contre-cultures !*, Paris, CNRS, 2013, 314 p.

CHADAIGNE Pierre-José, *La Communication alternative : la presse parallèle en France des années soixante à la fin des années quatre-vingt-dix*, Thèse de doctorat, Université Panthéon-Assas, Paris, 2002, 823 p.

ESTREN Mark James, *A History of Underground Comics*, [S.L.], Ronin Publishing, 1993, 324 p.

KERVAN Perrine et KIEN Anaïs, *Les Années « Actuel » : contestations rigolardes et aventures modernes*, Marseille, le Mot et le reste (coll. « Attitudes »), 2010, 272 p.

MARTIN Laurent, « La « nouvelle presse » en France dans les années 1970 ou la réussite par l'échec », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 8 avril 2008, n° 98, n° 2, p. 57-69.

PAIVA DE MAGALHAES Henrique, *Fanzines de bande dessinée : rénovation culturelle et presse alternative*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot - Paris 7, France, 1996, 372 p.

ROSENKRANZ Patrick, « Tante Leny and the Dutch Underground Press », *Comic Art*, hiver 2005, n° 7, p. 26-45.

ROSENKRANZ Patrick, *Rebel Visions : The Underground Comix Revolution 1963-1975*, Seattle, Fantagraphics, 2003, 240 p.

SKINN Dez et KITCHEN Denis, *Comix: The underground revolution*, New York, Thunder's Mouth Press, 2004, 287 p.

3.6 Librairie

CAPART Philippe, « Du temple à la crypte » ; « Du chaos au cosmos », *La Crypte tonique*, 2011, n° 0

CHABAULT Vincent, « Ce que la FNAC a fait du livre. Innovations, controverses et rationalisation dans le commerce culturel français », *Mémoires du livre*, 2013, vol. 4, n° 2, <http://www.erudit.org/revue/memoires/2013/v4/n2/1016745ar.html> (consulté le 25 septembre 2013).

CHABAULT Vincent, *La Fnac, entre commerce et culture - Parcours d'entreprise, parcours d'employés*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Partage du savoir »), 2010, 232 p.

CHOLLET Denis, *Jean Boulet, le précurseur*, Nice, (coll. « Après minuit »), 1999, 223 p.

CHOLLET Denis (dir.), *Jean Boulet, 1921-1970 : sous l'aile du désir dessins, peintures, livres 1942-1965... exposition du 23 avril au 21 juin 2008*, Paris, Galerie Au Bonheur du jour, 2008, 113 p.

DENNI Michel, « Jean Boulet. Un Don Quichotte anarchiste et railleur », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, août 1998, n° 86, p. 34-40.

DENNI Michel, « Le Kiosque. Histoire d'un fanzine extravagant des années soixante », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, hiver 1998, n° 87, p. 17-20.

3.7 Auteurs

3.7.1 Généralités

ARON Paul et VIALA Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 2006, 127 p.

BÉHOTÉGUY Gilles, *Livres, lectures et lecteurs dans le roman contemporain français pour la jeunesse (1980-2005)*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction d'Isabelle Nières-Chevrel, Université de Haute-Bretagne, 2008, 2 vol., 498 p.

CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Créaphis, 2006, 284 p.

CHIRON Pierre et CLAUDON Francis, *Constitution du champ littéraire : limites-intersections-déplacements*, Paris, l'Harmattan (coll. « Cahiers de philosophie ancienne et du langage de l'Université de Paris XII-Val-de-Marne »), 2008, 456 p.

DARNTON Robert, *Gens de lettres, gens du livre*, traduit par Marie-Alyx Revellat, Paris, O. Jacob, 1992, 302 p.

DOZO Björn-Olav, « Données biographiques et données relationnelles », *CONTEXTES*, 13 juin 2008, n°3, (« La question biographique en littérature »), <http://contextes.revues.org/index1933.html> (consulté le 7 avril 2010).

DURAND Pascal, « Illusion biographique et biographie construite », *CONTEXTES*, 16 juin 2008, n°3, <http://contextes.revues.org/index1983.html> (consulté le 7 mai 2010).

GABILLIET Jean-Paul, « Lire la bande dessinée : variations autour de l'homme et l'œuvre », *Acta fabula*, mars 2010, vol. 11, n° 3, <http://www.fabula.org/revue/document5575.php> (consulté le 13 avril 2010).

HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, Éd. la Découverte (coll. « Armillaire »), 2000, 367 p.

LAHIRE Bernard et BOIS Géraldine, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte (coll. « Textes à l'appui. Série Laboratoire des sciences sociales »), 2006, 619 p.

LYONS Martyn, *Le Triomphe du livre : une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, Paris, Promodis (coll. « Histoire du livre »), 1987, 302 p.

RAULET-MARCEL Caroline, *Librairie romantique et genre romanesque : l'instauration d'une nouvelle relation entre l'auteur et son lecteur sous la restauration*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction de Guy Rosa, Université Paris VII, 2008, 603 p.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1985, 317 p.

VRYDAGHS David et SAINT-AMAND Denis, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », *CONTEXTES*, 23 juin 2008, n°3, <http://contextes.revues.org/index2302.html> (consulté le 7 mai 2010).

3.7.2 Principales monographies sur des auteurs de bande dessinée

- ALESSANDRINI Marjorie, *Robert Crumb*, Paris, A. Michel (coll. « Graffiti »), 1974, 120 p.
- BAUDRY Julien, *La Narration graphique chez Alain Saint-Ogan, du dessin de presse à l'univers culturel de l'enfance*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction d'Annie Renonciat, Paris VII, en cours.
- BEAUMENAY-JOANNET Isabelle et VERHOEST Eric, *Chaland : portrait de l'artiste*, Bruxelles, Champaka, 2008, 119 p.
- BOCQUET José-Louis et VERHOEST Éric (éd.), *Franquin : chronologie d'une œuvre*, Monaco, Marsu productions, 2007, 192 p.
- BOURGEOIS Michel, *L'Œuvre érotique de Georges Pichard*, Grenoble, Glénat, 1981, 159 p.
- BUCH Serge et RATIER Gilles, *Ferrandez : une monographie*, Saint-Egrève, Mosquito, 2005, 160 p.
- CALON Olivier, *Benjamin Rabier*, Paris, Tallandier (coll. « Biographie »), 2004, 239 p.
- CAPART Philippe, NAGANT Paul et DEJASSE Erwin, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, Angoulême, l'An 2, 2005, 135 p.
- CARADEC François, *Christophe*, Paris, Pierre Horay (coll. « Les Singuliers »), 1981, 237 p.
- CAUVIN Philippe, *Lambil*, Paris, Toth, 2003, 96 p.
- CAVANNA François, *Les Ritals*, Paris, Belfond, 1978, 277 p.
- CHENAULT Wesley, « Working the margins women in the comic book industry », *Women's Studies Theses, Paper 10*, Georgia State University, 2007, 115 p.
- CHIMOT Jean-Philippe, « Tardi : dessiner, illustrer », *Sociétés & Représentations*, 1 avril 2010, n° 29, n° 1, p. 25-39.
- CIMENT Gilles (dir.), *Trait de génie, Giraud, Moebius*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 2000, 48 p.
- COSSI Paolo, *Hugo Pratt, un gentilhomme de fortune*, traduit par Catherine Siné, Paris, Vertige graphic, 2010, 201 p.
- COUCKE Nathalie, *Un singulier pluriel : Jean Giraud-Moebius*, Paris, Vertige graphic (coll. « Tracés »), 1992, 62 p.
- DAYEZ Hugues, *Peyo l'enchanteur*, Bruxelles, Niffle (coll. « Profession »), 2003, 189 p.
- DAYEZ Hugues, *Tintin et les héritiers : chronique de l'après-Hergé*, Bruxelles, Luc Pire, 1999, 253 p.
- DAYEZ Hugues, *Le Duel Tintin-Spirou : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles, Luc Pire, 1997, 253 p.
- DAYEZ Hugues, *La nouvelle bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, (coll. « Profession »), 2004, 205 p.
- DRUILLET Philippe et ALLIOT David, *Delirium : autoportrait*, Paris, Les Arènes, 2014, 274 p.
- DUCHÂTEAU André-Paul, *7 à 77 ans : souvenirs d'un scénariste*, Bruxelles, Memor (coll. « Transparences »), 2002.
- EISNER Will, MILLER Frank et BROWNSTEIN Charles, *Eisner-Miller : entretiens recueillis par Charles Brownstein*, traduit par Renaud Cerqueux, Montreuil, Rackham, 2007, 363 p.
- FAUR Jean-Claude, *À la rencontre de la bande dessinée*, Marseille, Bédésup (coll. « À la rencontre de »), 1983, 238 p.
- FOULET Alain, MALTRET Olivier et TARDI Jacques, *Presque tout Tardi*, Dieppe, Sapristi, 1996, 117 p.
- FRANÇOIS Edouard, *R. Macherot : Monographie*, Charleroi, L'Âge d'Or, 2003, 144 p.
- FRANQUIN André, *Et Franquin créa la gaffe : entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Schlirf Book / Distri BD, 1986.
- FRANQUIN André, GILLAIN Joseph et VANDOOREN Philippe, *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Gérard et Cie (coll. « Marabout service »), 1969, 174 p.

- FRED, *L'histoire d'un conteur éclectique*, Paris, Dargaud, 2011, 223 p.
- FRED et BESCOND François LE, *Un magnéto dans l'assiette de Fred : entretiens avec l'auteur de « Philémon »*, Paris, 2013, 109 p.
- GABILLIET Jean-Paul, *R. Crumb*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, 232 p.
- GAUMER Patrick, *Monographie Cauvin*, Marcinelle, Dupuis, 2013, 416 p.
- GAUMER Patrick, *Tibet : la fureur de rire*, Bruxelles, Ed. du Lombard, 2000, 160 p.
- GAUMER Patrick, RODOLPHE et BRONSON Philippe, *Les Scénaristes*, Paris, Bagheera, 1992, 56 p.
- GAUMER Patrick, *A.-P. Duchâteau : gentleman conteur*, Bruxelles, le Lombard (coll. « Auteurs Lombard »), 2005, 202 p.
- GIRAUD Jean, *Moebius-Giraud : histoire de mon double*, Paris, Éd. 1, 1999, 214 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 7, 1958-1983*, Bruxelles, Moulinsart, 2011, 375 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 6, 1950-1957*, Bruxelles, Moulinsart, 2008, 420 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : lignes de vie*, Bruxelles, Moulinsart, 2007, 1003 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 5, 1943-1949*, Bruxelles, Moulinsart, 2004, 420 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 4, 1939-1943*, Bruxelles, Moulinsart, 2003, 420 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 3, 1935-1939*, Bruxelles, Moulinsart, 2002, 420 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 2, 1931-1935*, Bruxelles, Moulinsart, 2001, 419 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé : chronologie d'une œuvre. Tome 1, 1907-1931*, Bruxelles, Moulinsart, 2000, 419 p.
- GODDIN Philippe, *Les débuts d'Hergé : Du dessin à la bande dessinée*, Bruxelles, Moulinsart (coll. « Fondation Hergé »), 1999.
- GODDIN Philippe, *Hergé et les bigotudos : le roman d'une aventure*, Tournai, Casterman (coll. « (Bibliothèque de Moulinsart) »), 1990, 287 p.
- GODDIN Philippe, *Hergé et Tintin reporters : du « Petit vingtième » au journal « Tintin »*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1986, 254 p.
- GOTLIB, *J'existe : Je me suis rencontré*, Paris, Flammarion, 1993, 279 p.
- GROENSTEEN Thierry, *Avec Alix*, Tournai, Casterman, 2002 [1987], 288 p.
- GROENSTEEN Thierry et MORGAN Harry, *L'Art d'Alain Saint-Ogan*, Arles, Actes Sud (coll. « Actes-Sud-l'An 2 »), 2007, 107 p.
- GROSSEY Ronald, *Studio Vandersteen : Kroniek van een legende 1947-1990*, Roeselare, Roularta Books, 2007, 454 p.
- 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, 173 p.
- GUILLOT Caroline et ANDRIEU Olivier, *Goscinny*, Paris, Chêne, 2005, 239 p.
- JACOBS Edgar-P, *Un opéra de papier : les mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, Gallimard, 2013 [1981], 188 p.
- JANS Michel, DOUVRY Jean-François, BRUNON Claude-Françoise, *Schuiten & Peeters : autour des cités obscures*, St-Egreve, France, Dauphylactère, 1994, 176 p.

- LECIGNE Bruno, *Les Héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic Strip (coll. « Le Siècle d'Hergé »), 1983, 175 p.
- LECUIVRE Vivian, BUCH Serge et RATIER Gilles, *Yann & Conrad : une monographie*, Saint-Égrève, Mosquito, 2007, 144 p.
- LEFÈVRE-VAKANA Philippe, *L'Art de Jean-Claude Forest*, Angoulême, Éd. de l'An 2, 2004, 163 p.
- LENNE Gérard, *Blake, Jacobs et Mortimer*, Paris, Garamond, 1988, 149 p.
- MARIJAC, *Souvenirs de Marijac, et l'histoire de Coq Hardi*, Grenoble, Glénat, 1978, 124 p.
- MELLOT Philippe, *L'Univers de Morris*, Paris, Dargaud, 1988, 127 p.
- MOLITERNI Claude, *Entretiens avec Gir, Jean-Michel Charlier, Robert Gigi, Hugo Pratt, Fred, Gotlib, Philippe Druillet*, Ivry, Éditions SERG, 1973, 128 p.
- MOUCHART Benoît et RIVIÈRE François, *La Damnation d'Edgar P. Jacobs : biographie*, Paris, Seuil, 2003, 335 p.
- NOUAILHAT René, THIÉBAUT Michel et RÉVILLON Luc, *Jacobs, la marque du fantastique : mythologie, politique et religion dans la bande dessinée « Blake et Mortimer »*, Saint-Egrève, France, Mosquito, 2004, 182 p.
- ORY Pascal, *Goscinny, 1926-1977/ La liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007, 316 p.
- PEETERS Jozef et LEPAGE Emmanuel, *René Follet: un rêveur sédentaire*, Charleroi, l'Âge d'or, 2007, 175 p.
- POELAERT Eric, VERNET Jean-Michel et RATIER Gilles, *Wasterlain : une monographie*, Saint-Égrève, France, Mosquito, 2012, 127 p.
- PRATT Hugo et PETITFAUX Dominique, *De l'autre côté de Corto*, Bruxelles, Casterman, 2012, 263 p.
- QUITTELIER Viviane, *Edgar P. Jacobs : Témoignages Inédits*, Saint-Égrève, Mosquito, 2009, 335 p.
- RATIER Gilles, *Jean-Michel Charlier vous raconte*, Bègles, le Castor astral, 2013, 316 p.
- RATIER Gilles, *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du XXe siècle racontée par les scénaristes*, Poitiers, Sangam, 2005, 431 p.
- ROBICHON François, *Benjamin Rabier : L'Homme qui fait rire les animaux*, Paris, Hoëbeke, 1993, 126 p.
- ROSSET Christian, *Avis d'orage en fin de journée : hantologie*, Paris, L'Association, 2007, 272 p.
- SADOUL Numa, *Astérix & cie : entretiens avec Uderzo*, Paris, Hachette, 2001, 239 p.
- SADOUL Numa et GIRAUD Jean, *Mister Mœbius et docteur Gir : Jean Giraud*, Paris, A. Michel (coll. « Graffiti »), 1976, 94 p.
- SADOUL Numa, *Portraits à la plume et au pinceau*, Grenoble, J. Glénat (coll. « B. Documents »), 1976, 159 p.
- SANDERS Alain et ARAMIS, *À la rencontre des bédéstars*, Marseille, Bédésup (coll. « À la rencontre de »), 1984, 119 p.
- SOHET Philippe, BAUDOIN Edmond et RATIER Gilles, *Entretiens avec Edmond Baudoin*, Saint-Egrève, France, Mosquito, 2001, 160 p.
- SPIEGELMAN Art, *MetaMaus*, traduit par Nicolas Richard, Paris, Flammarion, 2012, 299 p.
- TISSERON Serge, *La B.D. au pied du mot : Baudoin, Bignon, Bilal, Franquin, Jacobs, Loisel et Le Tendre, Loustal, Manara, Margerin, Taffin*, Paris, Aubier, 1990, 166 p.
- TOUSSAINT, *Fred*, Paris, Albin Michel (coll. « Graffiti »), 1975, 125 p.
- UDERZO Albert, *Uderzo se raconte*, Paris, Stock, 2008, 286 p.
- VIDAL Guy, GOSCINNY Anne et GAUMER Patrick, *René Goscinny : profession, humoriste*, Paris, Dargaud, 1997, 115 p.

VERNET Jean-Michel, VERNET Sonia, LADOR Pierre-Yves, RATIER Gilles, *Derib, sous l'œil de Jijé et Franquin*, Saint-Egrève, France, Mosquito, 2011, 127 p.

WILLIAMS Paul et LYONS James (eds.), *The Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, 253 p.

WITEK Joseph (ed.), *Art Spiegelman : conversations*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Conversations with comic artists »), 2007, 318 p.

SN, *Les Mondes de Gotlib*, Paris, Dargaud (coll. « Les Mondes de Gotlib »), 2014, 200 p.

SN, *Jeux d'influences : 30 auteurs de bandes dessinées parlent de leurs livres fétiches*, Montrouge, P.L.G. (coll. « Mémoire vive »), 2001, 176 p.

3.8 Adaptations et déclinaisons de la bande dessinée sur d'autres supports

BAETENS Jan, *La Novellisation : du film au roman : lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2008, 237 p.

BOILLAT Alain (ed.), *Les Cases à l'écran : bande dessinée et cinéma en dialogue*, Chêne-Bourg, Georg (coll. « L'Équinoxe »), 2010, 356 p.

CHEMARTIN Pierre et GIOVENCO Stefania (éd.), *Animer et ré-animer les images : Cinéma, animation et bande dessinée*, Pisa, Carocci editore (coll. « Cinema & Cie »), 2010, 184 p.

COUVREUR Daniel, *Belvision : Le Hollywood européen du dessin animé*, Bruxelles, Le Lombard (coll. « Monographie »), 2013, 268 p.

LONÉ Eric, « Les Aventures des Pieds Nickelés », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, décembre 2007, n° 53, p. 324-325.

QUARESIMA Leonardo, SANGALLI Laura Ester, ZECCA Federico (eds.), *Cinema e fumetto : XV Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, Forum, 2009, 680 p.

TALBOT Jean-Pierre, *J'étais Tintin au cinéma*, Bruxelles, Jourdan, 2007, 144 p.

TIBÉRI Jean-Paul, *La Bande dessinée et le cinéma*, Bazoches-les-Gallerandes, Regards (coll. « Collection Regards »), 1981, 263 p.

Cinéma et bande dessinée, Paris, « CinémAction » Corlet Télérama, 1990, 280 p.

3.8.1 Le cas des films fixes

GOUTANIER Coralie et LEPAGE Julien, « Le film fixe : une source à découvrir », *Histoire@politique. Politique, culture et société*, avril 2008, n° 4, <http://histoire-politique.fr/index.php?numero=04&rub=sources&item=6> (consulté le 8 avril 2014).

PIANO Clara DEL, *Le Film fixe pour l'enfance dans les milieux religieux et scolaire du Maine-et-Loire des années 30 aux années 60 : apparition et diffusion, utilisation, pédagogie*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Marcel Grandière, Angers, s.l, 2001, 275 p.

RENONCIAT Annie (dir.), *Images lumineuses : tableaux sur verre pour lanternes magiques et vues sur papier pour appareils de projection*, Mont-Saint-Aignan, France, Musée national de l'éducation (coll. « Inventaire des collections du Musée national de l'éducation »), 1996, 243 p.

SAINT-MARTIN Isabelle, « L'effet de présence : entre image fixe et image animée, les représentations de la Passion (fin XIXe-début XXe siècle) », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, 13 juin 2012, <http://cerri.revues.org/1058?lang=fr> (consulté le 15 septembre 2013).

SAINT-MARTIN Isabelle, « "Catéchisme en images", une pédagogie par le sensible ? », *Archives de sciences sociales des religions*, 19 août 2009, n° 111, p. 57-78.

Les images : l'Église et les arts visuels, traduit par Daniele Directeur de la publication Menozzi, Philippe Baillet et François Boespflug, Paris, les Éd. du Cerf, 1991 (coll. « Textes en mains »), 1991, 305 p.

3.9 Le format du livre de bande dessinée

3.9.1 Mise en page de la bande dessinée : généralités

ABEL Jessica et MADDEN Matt, *Drawing words & writing pictures: making comics*, New York First Second, 2008, 282 p.

BAETENS Jan, « Châsses gardées », *Contrebandes / Conséquences*, 1990, n° 13-14, p. 1-7.

CHAVANNE Renaud, *Composition de la bande dessinée*, Montrouge, France, PLG, 2010, 297 p.

COHN Jesse, « Navigating Comics: an Empirical and Theoretical Approach to Strategies of Reading Comic Page Layouts », *Frontiers in Psychology*, 2013, vol. 4.

COHN Jesse, « Translator's Comments on Benoît Peeters, "Four Conceptions of the Page" », *ImageText*, vol. 3, n° 2007, http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/cohn/ (consulté le 25 mai 2011).

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, 1976, vol. 24, n° 1, p. 7-23.

GROENSTEEN Thierry, « Tendances contemporaines de la mise en page », *Neuvième Art*, 2007, n° 13, p. 43-51.

GROENSTEEN Thierry, *La construction de la cage : autopsie d'un roman visuel*, Paris, Impressions nouvelles (coll. « For intérieur »), 2002, 86 p.

NOFUENTES HERNANDEZ Alvaro, *Structures narratives limites en bande dessinée*, Mémoire de Master 1 bande dessinée, Université de Poitiers / École Européenne supérieure de l'image, 2010, 47 p.

SMOLDEREN Thierry, « Trois formes de pages », *Neuvième Art*, 2007, n° 13, p. 20-31.

3.9.2 Formes et formats de publication

BAETENS Jan, « Strip, série, séquence », *Transatlantica*, 27 septembre 2010, n° 1, (« American Shakespeare / Comic Books »), <http://transatlantica.revues.org/4921> (consulté le 20 octobre 2010).

BAETENS Jan, *The Graphic Novel*, Louvain, Leuven University Press (coll. « Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensi ») 2001, 212 p.

COTTOUR Thierry, « Cinquante ans de couvertures de "Sélection du Reader's Digest" », *Belphégor*, novembre 2001, vol. 1, n° 1, http://etc.dal.ca/belphegor/vol1_no1/articles/01_01_Cottou_Digest_fr.html (consulté le 9 décembre 2009).

DAURES Pierre-Laurent, « La naissance d'une forme classique en bande dessinée », *La Revue des livres pour enfants*, juin 2011, n° 259, p. 115-122.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « La bande dessinée ou le tableau déconstruit », *Contrebandes / Conséquences*, n° 13-14.

GABILLIET Jean-Paul, « A Disappointing Crossing : The North American Reception of Asterix and Tintin » dans *Transnational Perspectives on Graphic Narratives Comics at the Crossroads*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013.

GABILLIET Jean-Paul, « Du comic book au graphic novel : l'europanisation de la bande dessinée américaine », *Image & Narrative*, Août 2005, vol. 12, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm> (consulté le 15 octobre 2010).

GAUDETTE Gabriel, « Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord », *Kinephanos*, 2011.

GAUDETTE Gabriel, *Le tressage à portée interprétative comme opération de lecture dans le roman graphique américain contemporain*, Mémoire de maîtrise en études littéraires sous la direction de Bertrand Gervais, Université du Québec à Montréal, 2010, 134 p.

GIET Sylvette, « Lecture sentimentale en abîme : de quelques couvertures de "Nous Deux" », *Belphégor*, novembre 2001, vol. 1, n° 1, http://etc.dal.ca/belphegor/vol1_no1/articles/01_01_Giet_Abime_fr.html (consulté le 9 décembre 2009).

GIET Sylvette, « « Un film en planches dessinées » : le roman dessiné », *Neuvième Art*, janvier 2001, n° 6, p. 44-51.

LEFÈVRE Pascal, « The Importance of Being “Published”. A Comparative Study of Different Comics Formats » dans Hans-Christian Christiansen et Anne Magnussen (eds.), *Comics & Culture : Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2000, p. 91-105.

PALTANI-SARGOLOGOS Fred, *Le Roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*, Mémoire de Master 2 « Culture de l'Écrit et de l'Image » sous la direction de Christian Sorrel, ENSSIB, 2011, 177 p.

PETERSEN Robert S., *Comics, Manga, and Graphic Novels: a History of Graphic Narratives*, Santa Barbara, Praeger, 2011, 274 p.

RAMETTE Xavier, *La Première de couverture à travers trois collections de bande dessinée*, Mémoire de DESS édition, sous la direction de Jean-Marie Bouvaist, Paris XIII, 1992.

RASEMONT, « “Tango” (1987), “Tango” (1998) : la réédition comme révélatrice des spécificités de la bande dessinée » dans Jean-Louis Tilleuil (ed.), *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005, p. 279-291.

ROUVIÈRE Nicolas, « L'influence de la bande dessinée sur les albums pour enfants : histoire, esthétique et thématiques », *Modernités*, 2008, n° 28, (coll. « L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ? »).

STEIN Daniel et THON Jan-Noël (éd.), *From comic strips to graphic novels: contributions to the theory and history of graphic narrative*, Berlin, De Gruyter (coll. « Narratologia. Contributions to Narrative Theory »), 2013, 416 p.

WILMET Marcel, *Tintin noir sur blanc : l'aventure des aventures, 1930-1942*, Bruxelles, Casterman, 2004, 124 p.

3.9.3 Livre de poche, bande dessinée de poche et petit format

BESSARD-BANQUY Olivier, « La révolution du poche » dans *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 69-99.

BONTEMPS-DELBARD Claire, *Le Père Castor en poche, 1980-1990, ou Comment innover sans trahir ?*, Paris, L'Harmattan (coll. « Inter-national »), 2007, 300 p.

BONTEMPS-DELBARD Claire, *Comment innover dans la continuité ? Les collections Castor Poche (1980-1990) et le renouvellement de la littérature pour la jeunesse à la fin du XXe siècle*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004, 2 vol., 502 et 389 p.

CAILLENS Pierre, *Les Récits complets modernes, 1950-1985 : le royaume des adaptations TV*, Libourne, L'Annonce-bouquins, 2000, 171 p.

CAILLENS Pierre, *50 ans de Petits Formats. Tome 1, d'Artima-Aredit à Jeunesse & Vacances*, Libourne, L'Annonce-Bouquins, 1993, 385 p.

CAILLENS Pierre, *50 ans de Petits Formats. Tome 2, de Luc/Semic à Petits éditeurs*, Libourne, L'Annonce-Bouquins 1993, 405 p.

ELOY Claude, *Les Petits formats (PF)*, Paris, Dans la gueule du loup (coll. « Les répertoires de la database BD du Loup »), 2004, 112 p.

GAILLARD Roger, *Les Mondes d'Artima*, Yverdon-les-Bains, Maison d'Ailleurs, 1990, 16 p.

JOHANNOT Yvonne, *Quand le livre devient poche : une sémiologie du livre au format de poche*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble (coll. « Actualités recherche. Série sociologie »), 1978, 199 p.

LEGENDRE Bertrand, « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953–1970) », *Mémoires du livre*, 2010, vol. 2, n° 1, <http://www.erudit.org/revue/memoires/2010/v2/n1/045320ar.html> (consulté le 9 mars 2011).

- LEGENDTRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux. Le documentaire jeunesse et le livre de poche », *Communication et langages*, 2005, vol. 145, n° 1, p. 61-68.
- LEGENDTRE Bertrand, *L'Édition du livre de poche en France : étude des logiques d'innovation et des processus de légitimation dans une industrie culturelle*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction de Bernard Miège, Grenoble, 1998, 610 p.
- LESAGE Sylvain, « L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », *Comicalités*, 6 juillet 2011, (coll. « La bande dessinée : un « art sans mémoire » ? »).
- MARTENS Thierry, *L'Aventure des Héroïc-Albums*, Charleroi, L'Âge d'or, 2012, 264 p.
- MOLLIER Jean-Yves et TRUNEL Lucile, *Du « poche » aux collections de poche : histoire et mutations d'un genre : actes des ateliers du livre, Bibliothèque nationale de France, 2002 et 2003*, Liège, CEFAL (coll. « Les cahiers des paralittératures »), 2010, 131 p.
- MOREL Gaëlle, « Les "Photo Poche" de Robert Delpire : un exemple d'édition culturelle », *Strenæ*, 15 juin 2010, n° 1, (« Robert Delpire éditeur »), <http://strenae.revues.org/81> (consulté le 25 février 2011)..
- MOUTIER Norbert, *Catalogue des petits formats et publications de 1949 à nos jours*, Orléans, Norbert Moutier (coll. « Le Petit bédéraste du 20e siècle »), 1981, 124 p.
- MOUTIER Norbert, *Catalogue des récits complets et illustrés, 1937-1957*, Orléans, Norbert Moutier (coll. « Le Petit bédéraste du 20e siècle »), 1980, vol.2, 148 p.
- PAGNIER Aurélie, *Le Livre de poche : histoire des premières années d'une collection, 1953-1961*, Mémoire de DEA en histoire sous la direction de Jean-François Sirinelli, Institut d'études politiques, Paris, 2000, 288 p.
- SADOUL Jacques, *C'est dans la poche ! Souvenirs science-fictionnels et autres*, Paris, J'ai lu, 2007, 286 p.
- THOMASSIAN Gérard, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format. Tome 4, Mon Journal*, Paris, Gérard Thomassian (coll. « Encyclopédie des bandes dessinées de petit format »), 2006, 2 vol., 566 p.
- THOMASSIAN Gérard, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format. Tome 3, SER*, Paris, Gérard Thomassian (coll. « Encyclopédie des bandes dessinées de petit format »), 1996, 256 p.
- THOMASSIAN Gérard, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format. Tome 2, Lug*, s.l., Gérard Thomassian (coll. « Encyclopédie des bandes dessinées de petit format »), 1995, 246 p.
- THOMASSIAN Gérard, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format. Tome 1, Impéria*, Paris, Gérard Thomassian (coll. « Encyclopédie des bandes dessinées de petit format »), 1994, 190 p.

3.9.4 Bande dessinée numérique

- BAUDRY Julien, « Histoire de la bande dessinée numérique française », *Neuvième Art 2.0*, 2012, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique72> (consulté le 11 novembre 2012).
- BOUDISSA Magali, *La bande dessinée entre la page et l'écran : étude critique des enjeux théoriques liés au renouvellement du langage bédéique sous influence numérique*, Doctorat d'Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Université Paris VIII Saint Denis, Saint-Denis, 2010, 399 p.
- CHIRON Julia, *Le Neuvième art sur Internet : les blogs de bande dessinée*, Mémoire de M2 en Lettres, Arts et Pensée Contemporaine, sous la direction d'Annie Renonciat, Université Paris 7 Denis Diderot, 2008, 119 p.
- FALGAS Julien, *Toile ludique, vers un conte multimédia*, mémoire de maîtrise en Arts plastiques, sous la direction d'Olivier Lussac, université de Metz, 2004, 71 p.
- FALGAS Julien, *Usages des dispositifs de publication numérique par les auteurs et les publics de bande dessinée*, thèse en Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Brigitte Simonnot, Université de Lorraine, en cours.
- MCCLLOUD Scott, *Réinventer la bande dessinée*, traduit par Jean-Paul Jennequin, Paris, Vertige graphic, 2002, 237 p.

NAECO Sébastien, *État des lieux de la BD numérique : Enjeux et perspectives*, Numeriklivres, 2011, 77 p.

RAGEUL Anthony, *Bande dessinée interactive. Comment raconter une histoire ?*, mémoire de master, sous la direction de Joël Laurent, co-dirigé par Philippe Marcelé, université Rennes 2 Haute-Bretagne, 2009.

RAGEUL Anthony, *La Bande dessinée numérique, un médium au confluent des transformations de l'art contemporain : interactivité, place de l'auteur, éclatement de la narration, rapport à la technique*, thèse en Arts plastiques, sous la direction de Ivan Toulouse et de Benoit Berthou, Rennes II, en cours.

RAGEUL Anthony, *Pour une bande dessinée interactive*, <http://www.du9.org/dossier/pour-une-bande-dessinee/>, consulté le 15 avril 2014.

STREIFF Laurène, *Et la bande dessinée rencontra l'ordinateur. Enjeux des oeuvres numériques de bande dessinée sur la création artistique*, mémoire de maîtrise Maîtrise des sciences & techniques de communication mention « conception multimédia », sous la direction de Pierre-Louis Suet, université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2001, 105 p.

3.10 Quelques études thématiques

AMENGUAL Barthélemy, *Le petit monde de Pif le Chien : essai sur un « comic » français*, Alger, Travail et Culture d'Algérie, 1955, 115 p.

BARATAY Éric et DELISLE Philippe, *Milou, Idéfix et Cie : le chien en BD*, Paris, Karthala (coll. « Esprit BD »), 2012, 301 p.

BESSIÈRES Vivien, *Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années soixante (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée)*, Lettres, Toulouse 2, Toulouse, 2011, 711 p.

BOONE Damien, *Contribution à une sociologie des oeuvres de fiction : l'exemple des Schtroumpfs*, Mémoire de master recherche 2e année en science politique sous la direction de Jean-Gabriel Contamin, IEP de Lille, Lille, 2007, 294 p.

BUÉNO Antoine, *Le petit livre bleu : analyse critique et politique de la société des Schtroumpfs*, Paris, Éd. Hors Collection, 2011, 175 p.

DORÉ-RIVE Isabelle, KRIVOPISKO Guy, *Traits résistants : la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours*, Lyon, Libel, 2011, 183 p.

DELISLE Philippe, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ? : années 1930-années 1980*, Paris, Éd. Karthala, 2010, 184 p.

DELISLE Philippe, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial : des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala, 2008, 196 p.

DENÉCHÈRE Bruno, *14-18 dans la bande dessinée : images de la grande guerre de Forton à Tardi*, Turquant, Cheminements, 2008, 167 p.

DEROUET Julien, *Rôles et représentations des personnages masculins et féminins dans la bande dessinée historique : étude de la collection Vécu des éditions Glénat*, Mémoire de maîtrise en histoire sous la direction de Christine Bard, Université d'Angers, 2004, 211 p.

DORFMAN Ariel et MATTELART Armand, *Donald l'imposteur ou l'Impérialisme raconté aux enfants*, traduit par Michèle Préface Mattelart, Paris, A. Moreau (coll. « Textualité »), 1976, 202 p.

FRANCART Roland et FOSTROY Paule, *La BD chrétienne*, Paris, Cerf (coll. « Bref »), 1994, 126 p.

JANNONE Christian, *La Vision de l'Afrique coloniale dans la bande dessinée franco-belge des années trente à nos jours : Spirou, Tintin, Vaillant, Pif (1938-1993)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Marc Michel, Université de Provence, 1995, 4 vol. [681 et 179 p.].

LEGUÈBE Wilbur, *La Société des bulles*, Bruxelles, Les Éditions ouvrières, 1977, 173 p.

LEHEMBRE Bernard (dir.), *Bécassine, une légende du siècle*, Paris, Gautier-Languereau, 2005.

- LESAGE Sylvain, *L'Aventure en famille : politique et société dans « Les Aventures de Michel Vaillant » (1957-1976)*, Mémoire de master 1 d'histoire sous la direction de Denis Pelletier, Université Lumière Lyon II, 2005, 176 p.
- MARIE Vincent, *Les Mystères de l'Égypte ancienne dans la bande dessinée : essai d'anthropologie iconographique*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Christian Amalvi, université Paul-Valéry Montpellier III, 2010.
- MARIE Vincent (dir.), *La Grande Guerre dans la bande dessinée : de 1914 à aujourd'hui*, Péronne, France, Italie, Historial de la Grande Guerre, 2009, 111 p.
- MARIE Vincent et OLLIVIER Gilles (éd.), *Albums : des histoires dessinées entre ici et ailleurs*, Paris, Futuropolis-Musée de l'histoire de l'immigration, 2013, 175 p.
- MCKINNEY Mark (ed.), *History and politics in French-language comics and graphic novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 300 p.
- MITTERRAND Odette, *L'Histoire par la bande : bande dessinée, histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 1993, 159 p.
- ORY Pascal, *Le petit nazi illustré : vie et survie du Téméraire, 1943-1944*, Paris, Nautilus, 2002 [1979], 94 p.
- PENNACCHIONI Irène, *La Nostalgie en images : une sociologie du récit dessiné*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, 197 p.
- PORRET Michel (dir.), *Objectif bulles : bande dessinée & histoire*, Genève, Georg (coll. « L'Équinoxe »), 2009, 302 p.
- RENARD Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle : essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, 235 p.
- ROSEMBERG Julien, « La bande dessinée historique : une source possible pour l'historien. L'exemple de la collection "Vécu" (1985-2002) », *Belphégor*, novembre 2004, IV, n° 1, http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Rosem_vecu_fr.html (consulté le 17 octobre 2009).
- ROUVIÈRE Nicolas, *Astérix ou La parodie des identités*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 2008, 337 p.
- ROUVIÈRE Nicolas, *Astérix ou Les lumières de la civilisation*, Paris, PUF / Le Monde (coll. « Partage du savoir »), 2006, 228 p.
- SKILLING Pierre, *Mort aux tyrans ! : Tintin, les enfants, la politique*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 191 p.
- STOLL André, *Astérix, l'épopée burlesque de la France*, Bruxelles, Complexe, 1978, 175 p.
- VESSELS Joel E., *Drawing France: French Comics and the Republic*, s.l., Univ. Press of Mississippi, 2010, 319 p.

3.11 Éducateurs, censure et pornographie

- ABRAMOVICI Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Perspectives littéraires »), 2003, 322 p.
- ARTIAGA Loïc, *Des torrents de papier: catholicisme et lectures populaires au XIXe siècle*, Limoges, France, PULIM, 2007, 193 p.
- BARKER Martin, *A Haunt of Fears: The Strange History of the British Horror Comics Campaign*, London, Pluto Press, 1984, 262 p.
- BEATY Bart, *Fredric Wertham and the critique of mass culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, 260 p.
- BOURGEOIS Michel et SADOUL Numa, *Érotisme et pornographie dans la bande dessinée*, Grenoble, Glénat, 1979, 160 p.

- CASTALDI Simone, *Drawn and dangerous : Italian comics of the 1970s and 1980s*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010.
- COULMONT Baptiste, « L’Affaire Olesniak », *Genre sexualité et société*, 8 décembre 2009, <http://gss.revues.org/index1189.html> (consulté le 18 janvier 2010).
- CRÉPIN Thierry, « Vingt ans de protectionnisme français », *Le collectionneur de bandes dessinées*, 1996, vol. 80, n° 19, p. 26-30.
- 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 (coll. « Questions de civilisation »), 1999.
- DESTAIS Alexandra, *L’Émergence de la littérature érographique féminine en France : 1954-1975*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction de Jean-Claude Larrat, Université de Caen, 2006, 823 p.
- DUCCINI Hélène, « Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998 », *Le Temps des médias*, 2003, vol. 1, n° 1, p. 65-76.
- DURTESTE Pierre, « Faut-il oublier Georges Sadoul ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, 26 février 2007, n° 44, p. 29-46.
- DUTEL Jean-Pierre, *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement en français entre 1920 et 1970*, Paris, J.-P. Dutel, 2005.
- FALIGOT Roger et KAUFFER Rémi, *Porno business*, Paris, Fayard, 1987, 395 p.
- FRÉMION Yves et JOUBERT Bernard *Images interdites*, Paris, Syros-Alternatives, 1989, 125 p.
- GOULEMOT Jean, *Ces livres qu’on ne lit que d’une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa (coll. « De la pensée. Domaine historique »), 1991, 171 p.
- HAJDU David, *The Ten-Cent Plague : The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, New York, Farrar Straus and Giroux, 2008, 434 p.
- HEER Jeet et WORCESTER Kent (éd.), *Arguing comics : literary masters on a popular medium*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, 176 p.
- JOUBERT Bernard, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2^e éd. revue et augm., 2011 [2007], 1277 p.
- JOUBERT Bernard, « Elvifrance II. Des pockets sous surveillance », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, t 1996, n° 80, p. 10-16.
- JOUBERT Bernard, « Elvifrance. Des pockets sous surveillance », *Le Collectionneur de bandes dessinées*, octobre 1995, n° 78, p. 10-15.
- LENT John A., *Pulp Demons : International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1999, 306 p.
- MACLEAN William E et PRÉVOST Clovis, *Contribution à l’étude de l’iconographie populaire de l’érotisme : recherches sur les bandes dessinées et photo-histoires de langue française dites « pour adultes » et sur les graffiti de Paris et de ses alentours*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose (coll. « L’Érotisme populaire »), 1970, 332 p.
- MÉON Jean-Matthieu, « Illégitimité culturelle et censure de la pornographie. Le contrôle des bandes dessinées et des romans « pornographiques » en France depuis 1970 » dans Régine Beauthier, Jean-Matthieu Méon et Barbara Truffin (éd.), *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 2010, p. 127-141.
- MÉON Jean-Matthieu, *L’Euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil*, Thèse de doctorat en science politique sous la direction de Vincent Dubois, Université Robert Schuman Strasbourg III, Strasbourg, 2003, 660 p.
- MÉON Jean-Matthieu, « Logiques et coûts d’un investissement militant. La croisade de Fredric Wertham contre les comic books : la mise en scène d’une psychiatrie sociale et engagée » dans Philippe

- Hamman et Benoît Verrier (éds.), *Discours savants, discours militants : mélange des genres*, Paris, l'Harmattan (coll. « Logiques politiques »), 2002, p. 225-250.
- MEYNAUD Jean et SIDJANSKI Dusan, *Les Groupes de pression dans la Communauté européenne, 1958-1968. Structures et action des organisations professionnelles*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles (coll. « Thèses et travaux politiques »), 1971, 733 p.
- MOLLIER Jean-Yves, *La Mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XXe siècle*, Paris, Fayard, 2014, 510 p.
- MOLLIER Jean-Yves, « Aux origines de la loi du 16 juillet 1949, la croisade de l'abbé Bethléem contre les illustrés étrangers » dans « *On tue à chaque page !* » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Éditions du Temps (coll. « Questions de civilisation »), 1999, p. 17-33.
- NYBERG Amy, *Seal of Approval: the History of the Comics Code*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Studies in Popular Culture »), 1998, 208 p.
- OGIEN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, PUF (coll. « Questions d'éthique »), 2003, 172 p.
- ORY Pascal (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique : (1848-....)*, Bruxelles, Belgique, France, (coll. « Histoire culturelle »), 1997, 357 p.
- RAABE Juliette, « Elvifrance. Fragments arrachés au chaos », *Contre-champ*, 1997, n° 1, p. 49-63.
- SADOUL Jacques, *L'Enfer des bulles, 20 ans après*, Paris, A. Michel, 1990, 175 p.
- SADOUL Jacques, *Les Filles de papier*, Paris, Elvifrance, 1971, 128 p.
- SADOUL Jacques, *L'Enfer des Bulles*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968, 254 p.
- STORA-LAMARRE Annie, *L'Enfer de la IIIe République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989, 248 p.
- TESSIER Gérard, *Face à l'imprimé obscène; plaidoyer en faveur d'une littérature saine*, Montréal, Éditions de la Feuille d'érable, 1955.
- WILLIAMS Linda, *Porn studies*, Durham, Duke University Press, 2004, 516 p.

3.12 Fans, fanzines et fandom ; canon

- ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Pierre Couperie, itinéraire d'un historien », *Neuvième Art 2.0*, <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article754> (consulté le 21 mars 2013).
- 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*, 5 octobre 2011, <http://comicalites.revues.org/578> (consulté le 9 octobre 2011).
- BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 37-59.
- CANNET Hervé et RATIER Gilles, *Angoulême, le grand 20^e*, Angoulême, La Charente libre, 1993, 239 p.
- DEMANGE Julie, *Les Pionniers de la bédéphilie française. Émergence et construction d'un mouvement bédéphile en France (1961- 1977)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Université Paris I, en cours.
- DONNAT Olivier (ed.), *Passionnés, fans et amateurs*, Paris, La Découverte (coll. « Réseaux. Communication. Technologie. Société »), 2009, 207 p.
- FRANQUIN André et RENOUIL Elisa, *Franquin et les fanzines : entretiens avec la presse souterraine 1971-1993*, Marcinelle, France, 2013, 473 p.
- GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920-1929*, Thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des Chartes, 1997.
- GAUTHIER Christophe, *Une composition française : la mémoire du cinéma en France des origines à la seconde guerre mondiale*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris I, 2007, 680 p.

- GRAY Jonathan, SANDVOSS Cornel et HARRINGTON C. Lee, *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, New York, NYU Press, 2007, 432 p.
- GROUX Francis, *Au coin de ma mémoire*, Montrouge, PLG (coll. « Mémoire vive »), 2011, 207 p.
- HARRIS Cheryl et ALEXANDER Alison, *Theorizing Fandom: Fans, Subculture and Identity*, Lafayette, Hampton Press, 1998, 257 p.
- HORN Maurice, « How It All Began, or Present at the Creation », *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, Spring 2002, vol. 4, n° 1, p. 6-22.
- KLANTEN Robert, MOLLARD Adeline, HÜBNER Matthias et COMMENTZ Sonja (éd.), *Behind the zines: self-publishing culture*, Berlin, Allemagne, Gestalten, 2011, 239 p.
- LEWIS Lisa A., *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, New York, Routledge, 1992, 256 p.
- MAGALHÃES Jorge et PEREIRA Maria Jose Alves, *Vasco Granja, uma vida 1000 imagens*, Porto, Portugal, Edições Asa (coll. « Biografias »), 2003, 144 p.
- MAIGRET Éric, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n° 67, p. 113-140.
- MARION Philippe, *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.
- MOLITERNI Claude (dir.), *14^e foire du livre pour la jeunesse de Bologne : 1^{er} colloque de la bande dessinée*, Ivry, Éditions SERG, 1977, 107 p.
- MORGAN Harry, « Y'a-t-il un canon des littératures dessinées ? », *Comicalités. Études de culture graphique*, 5 octobre 2011 <http://comicalites.revues.org/620> (consulté le 20 novembre 2011).
- PAIVA DE MAGALHAES Henrique, *Fanzines de bande dessinée : rénovation culturelle et presse alternative*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Christian Bertaux, Université Paris Diderot - Paris 7, France, 1996, 372 p.
- PUSTZ Matthew, *Comic Book Culture: Fanboys and True Believers*, Jackson, Univ. Press of Mississippi (coll. « Studies in Popular Culture »), 1999, 244 p.
- SABRE Clothilde, « Être vendeur, être fan : une cohabitation difficile », *Réseaux*, 2009, vol. 153, n° 1, p. 129-156.
- SAUSVERD Antoine, *Bande dessinée et Figuration narrative*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction d'Andrezj Turowski, Université de Bourgogne, 1999.
- SHELLY Bill, *Founders of Comic Fandom Profiles of 90 Publishers, Dealers, Collectors, Writers, Artists and other Luminaries of the 1950s and 1960s*, Jefferson, McFarland & Co., 2010, 225 p.
- SHELLY Bill, *The golden age of comic fandom*, Seattle Wash., Hamster Press, 1995.
- STRINATI Pierre, « Bandes dessinées et Science-fiction, l'âge d'or en France 1934-1940 », *Fiction*, juillet 1961, n° 92.
- SULLEROT Évelyne, *Bandes dessinées et culture*, Paris, Opera mundi, 1966, 60 p.
- TRIGGS Teal, *Fanzines*, Paris, Pyramyd, 2010, 256 p.
- WERTHAM Frederic, *The world of fanzines : a special form of communication*, Carbondale, Etats-Unis, Southern Illinois University Press, 1973, 144 p.

3.13 Belgique, Pays-Bas et spécificité belge

- BEGENAT-NEUSCHÄFER Anne (éd.), *Comic und Jugendliteratur in Belgien von ihren Anfängen bis heute*, Frankfurt am Main, Lang (coll. « Belgien im Fokus »), 2009, 218 p.
- BIRON Michel, *La Modernité belge : littérature et société*, Bruxelles, Canada, Belgique, Labor (coll. « Archives du futur »), 1994, 425 p.
- BROCK Jozef, « Le dépôt légal », *Bulletin des Bibliothèques de France*, janvier 1966, n° 1.

- COURTOIS Luc, « Bande dessinée et identité wallonne » dans N. Vagman (ed.), *L'identité wallonne*, Namur, Ministère de la région wallonne, 1998, p. 107-123.
- COURTOIS Luc (dir.), *L'Imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet ; Crédit communal, 1991, 140 p.
- DERSCHIED Jean-Marie, *Het Belgisch stripverhaal : een kruisbestuiving*, Heule, Snoeck, 2009, 229 p.
- DESSICY Guy (dir.), *Comic strip art from Belgium*, Bruxelles Belgium, Centre belge de la bande dessinée, 1987, 12 p.
- DURAND Pascal et WINKIN Yves, *Marché éditorial et démarches d'écrivains : un état des lieux et des forces de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique*, Bruxelles, Communauté Française de Belgique, Direction générale de la culture et de la communication, 1996, 305 p.
- FINCOEUR Michel, *Contribution à l'histoire de l'édition francophone belge sous l'occupation allemande (1940 – 1944)*, Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 2006, 804 p.
- GEEST Dirk DE, MEYLAERTS Reine et BLANCKHAERT Gina (eds.), *Littératures en Belgique : diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Bruxelles, PIE-Peter Lang (coll. « New comparative poetics »), 2004, 444 p.
- HABRAND Tanguy, *Le Prix fixe du livre en Belgique : histoire d'un combat*, Bruxelles, les Impressions nouvelles (coll. « Bâtons rompus »), 2007, 149 p.
- HABRAND Tanguy et DEFOURNY Michel, « L'édition pour la jeunesse en Belgique francophone aujourd'hui » dans Luc Pinhas (dir.), *Situations de l'édition francophone d'enfance et de jeunesse*, Paris, l'Harmattan (coll. « Collection Références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse »), 2008.
- KOUSEMAEKER Kees et KOUSEMAEKER Evelien, *Wordt Vervolgd: Stripleksikon der Lage Landen*, Utrecht, Het Spectrum, 1979, 256 p.
- LAET Danny DE et VARENDE Yves, *Au-delà du septième art. Histoire de la bande dessinée belge*, Bruxelles, Ministère des Affaires Étrangères, du Commerce Extérieur et de la Coopération au Développement (coll. « Chroniques belges »), 1979.
- NIEUWENHUYSE Karel VAN, *De klauw van een papieren leeuw: een politieke geschiedenis van de krant « De Standaard » (1947-1976)*, Leuven; Voorburg, Acco, 2005, 390 p.
- NIEUWENHUYSE Karel VAN, *Een Standaard in Vlaanderen? Vlaams-Katholieke krant op zoek naar kwaliteit en politieke invloed 1947-1976*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction d'E. Gerard, Katholieke Universiteit Leuven, 2002.
- PAREIT Rik et DELBEKE Maarten (eds.), *Geheimzinnige sterren : over het Belgische stripverhaal*, Antwerpen, Dedalus, 1996, 158 p.
- PIRAUX M, WINKLIN Yves (dir.), *Évolution de la concentration et de la concurrence de la presse en Belgique*, Luxembourg, Office des publications officielles des Communautés européennes (coll. « Études »), 1978.
- PIROTTE Jean, ZELIS Guy, SCAILLET Thierry et GROESSENS Baudouin, *Pour une histoire du monde catholique au 20e siècle, Wallonie-Bruxelles : guide du chercheur*, Louvain-la-Neuve, Archives du monde catholique (coll. « Sillages »), 2003, 784 p.
- PROVENZANO François, *Historiographies périphériques : enjeux et rhétoriques de l'histoire littéraire en francophonie du Nord (Belgique, Suisse romande, Québec)*, Bruxelles, Belgique, Académie Royale de Belgique, 2011 (coll. « Mémoires »), 2011, 223 p.
- RAEYMAEKER Julien DE, *Le Livre en Belgique en 1975 : étude statistique*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1976, 32 p.
- RIESZ János et PORRA Véronique (éd.), *Français et francophones : tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises-francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth, Allemagne, Schultz & Stellmacher (coll. « Bayreuther Frankophonie »), 1998, 220 p.
- SCREECH Matthew, *Masters of the Ninth art: bandes dessinées and Franco-Belgian Identity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005, 240 p.

TILLEUIL Jean-Louis, BERG Christian et HALEN Pierre, « La bande dessinée, une histoire belge ? » dans *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 567-594.

WASSEIGE Alain DE, NAGY Marie-Anne et WYNANDS Bernadette, *Communauté Bruxelles-Wallonie : quelles politiques culturelles ?*, Gerpinnes, Quorum, 2000, 458 p.

WINKIN Yves et DURAND Pascal, « Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, vol. 130, n° 1, p. 48-65.

Striptekenaars in Vlaanderen, 1982, Antwerpen, Stripgilde, 1982, 131 p.

3.13.1 Le cas québécois

BALADI Alex, CRIVELLI Patrizia, MARGUERON Roland, AFFOLTER Cuno, HANGARTNER Urs, *et alii*, *Nouvelles émergences de la bande dessinée suisse : Alex Baladi, M.S. Bastian, Pierre-Alain Bertola*, Baden, L. Müller, 1996, 85 p.

BELL John, « La BD Québécoise : Bref historique » dans *Canuck Comics. A Guide to Comic Books Published in Canada*, Montreal, Matrix, 1986, p. 117-123.

CARPENTIER André (ed.), *La Bande Dessinée Kébécoise*, Québec, La Barre du jour, 1975, 260 p.

MIRIANTINI Gianni, MARGUERON Roland et TÖPFFER Rodolphe, *I nipoti di Töpffer: il fumetto svizzero oggi*, Milano / Genève, Hazard Edizioni / Papiers Gras, 2002, 94 p.

LEFÈVRE Pascal, *Comix!*, Zürich, Museum für Gestaltung, 2008, 96 p.

LEMAY Sylvain, *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction de Jacques Pelletier, Université du Québec à Montréal, Montréal (Québec, Canada), 2010, 381 p.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, *La bande dessinée québécoise, 1902-1976 : guide d'exposition*, Montréal, Le musée, 1976.

SAMSON Jacques, « Québec, un regain de vitalité », *Cahiers de la bande dessinée*, octobre 1985, n° 65, p. 49-51.

SAMSON Jacques, « Québec, une BD en panne de public », *Cahiers de la bande dessinée*, novembre 1984, n° 60, p. 54-55.

SAMSON Jacques (dir.), *Mieux vaut Tardi : deuxième colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal, Analogon, 1989, 127 pages.

VIAU Michel, *BDQ, répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Québec, Éditions Mille-Îles, 2000.

3.14 Manga

DÉTREZ Christine et VANHÉE Olivier, *Les Mangados : lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Bibliothèque publique d'information (coll. « Études et recherche »), 2012, 315 p.

GRAVETT Paul, *Manga : soixante ans de bande dessinée japonaise*, traduit par Frédéric Brument, Monaco, Ed. du Rocher, 2005, 176 p.

GUILBERT Xavier, « Le manga et son histoire vus de France : entre idées reçues et approximations », *Comicalités. Études de culture graphique*, <http://comicalites.revues.org/733> (consulté le 19 août 2013).

KINSELLA Sharon, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000, 244 p.

MAIGRET Éric, « Le jeu de l'âge et des générations : culture BD et esprit Manga », *Réseaux*, 1999, vol. 17, n° 92, p. 241-260.

RICHARD Olivier et KAHN Alain, *Les Chroniques de « Player one » : 20 ans de jeu vidéo et de manga !*, Boulogne-Billancourt, Pica, 2010, 299 p.

VANHÉE Olivier, *Les Modes d'appropriation des mangas en France : enquête sur l'émergence d'une catégorie éditoriale et sur la socialisation lectorale entre pairs*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Bernard Lahire, Université Lyon II, en cours.

ANNEXES

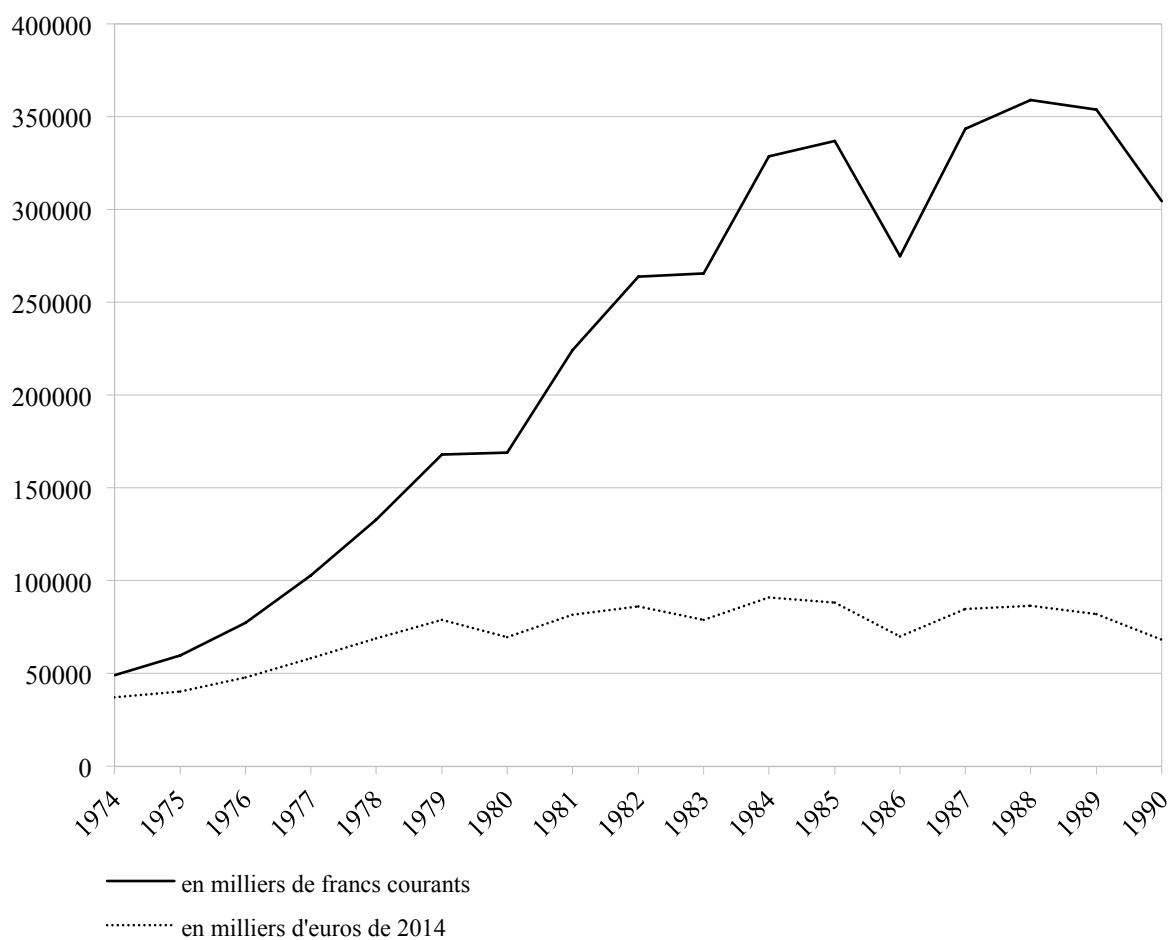
ANNEXES	1129
Annexe I. Statistiques de production, d'après les enquêtes de branche menées par le SNE, 1974-1990	1130
<i>Chiffre d'affaires du secteur bande dessinée d'après les données du SNE, 1974-1990, exprimé en milliers de francs courants, en pourcentage du CA total du marché de l'édition, et en milliers d'euros de 2014). L'ensemble des chiffres exclut les cessions de droits</i>	1130
<i>Évolution du chiffre d'affaires du secteur « bande dessinée » selon les données du SNE (1974-1990), en milliers de francs constants et en milliers d'euros 2014</i>	1131
<i>Nombre de titres produits : la production de bande dessinée rapportée à l'édition jeunesse (1974-1990)</i>	1132
<i>Production totale de titres et nombre de nouveautés annuelles, d'après les données du SNE (1974-1990)</i>	1132
<i>Nombre de titres de bande dessinée produits, selon les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1991)</i>	1133
<i>Nombres d'exemplaires totaux, selon les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990)</i>	1134
<i>Nombre d'exemplaires produits : les nouveautés, selon les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990)</i>	1134
<i>Évolution des tirages moyens (pour le total de titres produits et pour les nouveautés), d'après les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990)</i>	1135
<i>Évolution des tirages moyens (pour le total de titres produits et pour les nouveautés), d'après les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990)</i>	1135
Annexe II. L'effondrement des tirages de la presse	1137
<i>Tirage de quelques journaux de bande dessinée, 1949-1983</i>	1137
<i>Diffusion payée du Journal de Spirou et du Journal de Tintin, 1949-1983 (d'après les données OJD). Les données non remplies correspondent à l'absence de statistiques OJD</i>	1138
<i>Tirage et diffusion d'Hara Kiri, juillet 1963-juillet 1965</i>	1139
<i>Diffusion payée en France d'(À Suivre), 1980-1990 (d'après les statistiques OJD)</i>	1140
Annexe III. L'émergence d'un marché de la librairie	1141
<i>L'Echo des savanes n°2, p. 55</i>	1141
Annexe IV. Un album à lire d'une main : l'exemple de <i>La Reine radieuse</i>, CAP, [1982], 3^e plat. 1142	
Annexe IV La difficile adaptation de la bande dessinée française au format de poche	1143
<i>La reprise de cases inexistantes : Gotlib, « Incorrigibles rêveurs ! », La Rubrique-à-brac, tome 2, Paris, Dargaud, 1971, pp. 26-27</i>	1144
<i>Gotlib, « Incorrigibles rêveurs ! », La Rubrique-à-brac, tome 2.1. Paris, Dargaud, 1978, pp. 40-41</i>	1145
<i>Quand l'inventivité formelle de Gotlib se trouve piégée par le format de poche : Gotlib, « La Girafe », La Rubrique-à-brac, tome 2. Paris, Dargaud, 1971, pp.56-57</i>	1148
<i>Gotlib, « La Girafe », La Rubrique-à-brac, tome 2.2 Paris, Dargaud, 1978, pp.40-41</i>	1149
<i>Gotlib, « La Girafe », La Rubrique-à-brac, tome 2.2 Paris, Dargaud, 1978, pp.42-43</i>	1150
Annexe V. Bibliothèques : une tolérance nouvelle pour la bande dessinée à la Joie par les livres : le témoignage de Martine Franck (reportage de 1965, tirages conservés dans les archives de la BnF). On reconnaît distinctement les albums de Tintin dans les ouvrages plébiscités par ces premiers lecteurs	1154
Annexe VI. Bibliothèques : la place de la bande dessinée dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986	1157
<i>Tableau 1 Les emprunts par les jeunes dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986</i>	1157
<i>Tableau 2 Les emprunts par les adultes dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986</i>	1158

Annexe I. Statistiques de production, d'après les enquêtes de branche menées par le SNE, 1974-1990

Chiffre d'affaires du secteur bande dessinée d'après les données du SNE, 1974-1990, exprimé en milliers de francs courants, en pourcentage du CA total du marché de l'édition, et en milliers d'euros de 2014). L'ensemble des chiffres exclut les cessions de droits.

année	CA (en milliers de francs courants)	Pourcentage / marché édition	CA (en milliers d'€ 2014)
1974	48 958	1,6	37 228
1975	59 570	1,7	40 529
1976	77 303	2,0	47 980
1977	102 776	2,3	58 326
1978	132 984	2,7	69 196
1979	167 956	3,1	78 906
1980	168 905	2,8	69 881
1981	224 157	3,4	81 776
1982	264 000	3,5	86 134
1983	265 539	3,3	79 033
1984	328 711	3,8	91 087
1985	337 082	3,7	88 263
1986	274 966	2,9	70 133
1987	343 583	3,3	84 961
1988	359 167	3,2	86 489
1989	353 893	2,8	82 249
1990	304 386	2,3	68 438

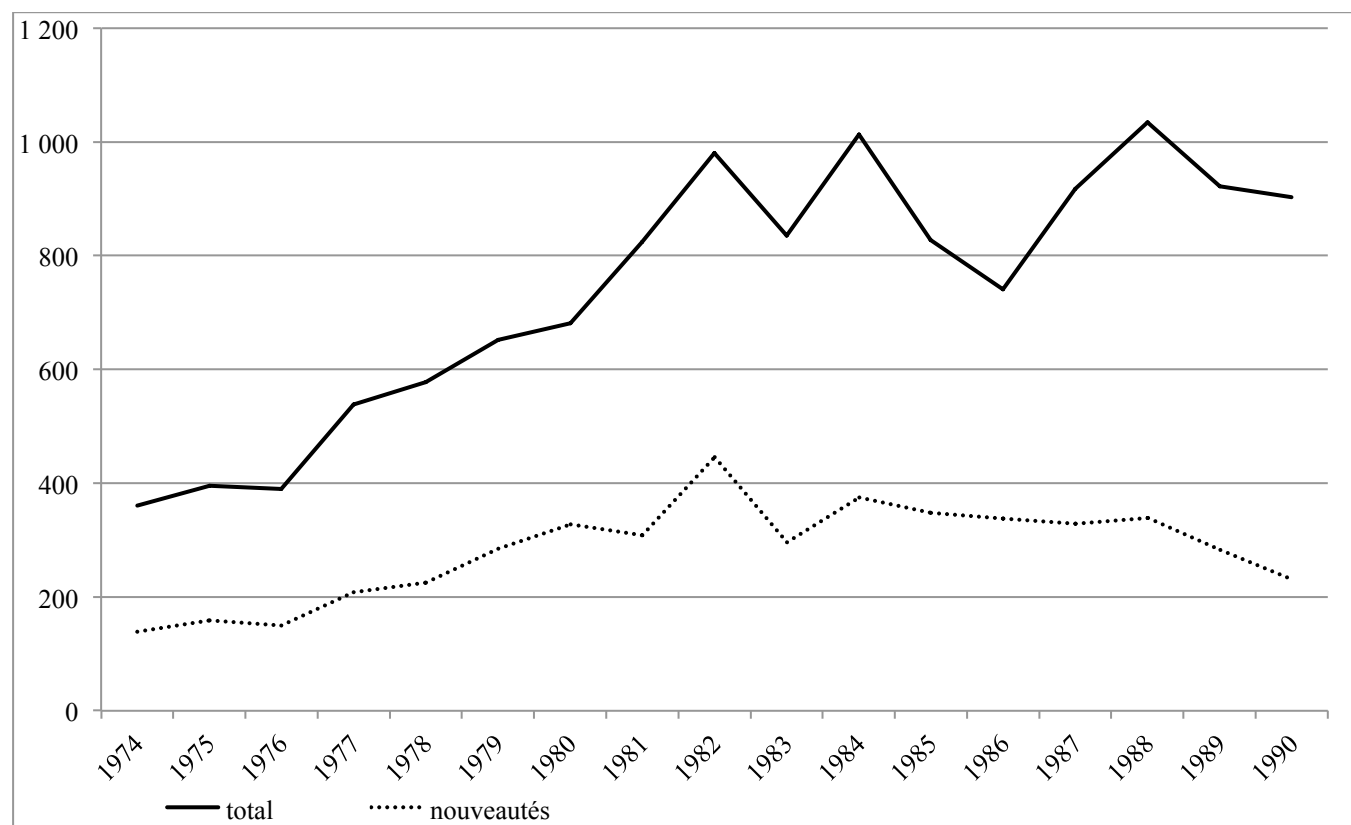
Évolution du chiffre d'affaires du secteur « bande dessinée » selon les données du SNE (1974-1990), en milliers de francs constants et en milliers d'euros 2014



Nombre de titres produits : la production de bande dessinée rapportée à l'édition jeunesse (1974-1990)

	TOTAL			
	édition jeunesse	BD	bd jeunesse	bd adulte
1974	3 076	360		
1975	3 481	395		
1976	3 653	390		
1977	4 464	538		
1978	4 795	578		
1979	4 939	652		
1980	4 549	681		
1981	4 532	824		
1982	4 774	981		
1983	4 926	835		
1984	5 275	1 013		
1985	4 821	828		
1986	4 520	741	457	284
1987	4 837	917	546	371
1988	4 850	1 035	591	444
1989	5 664	922	523	399
1990	7 245	903	466	437

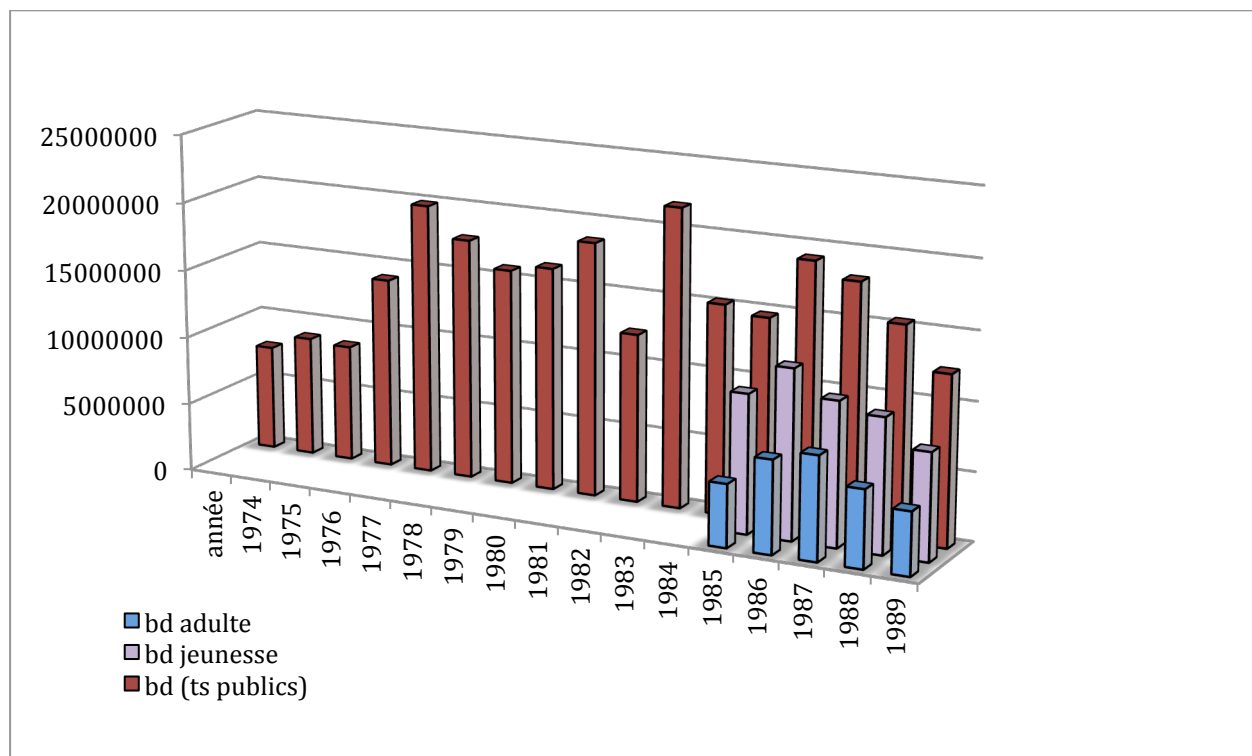
Production totale de titres et nombre de nouveautés annuelles, d'après les données du SNE (1974-1990)



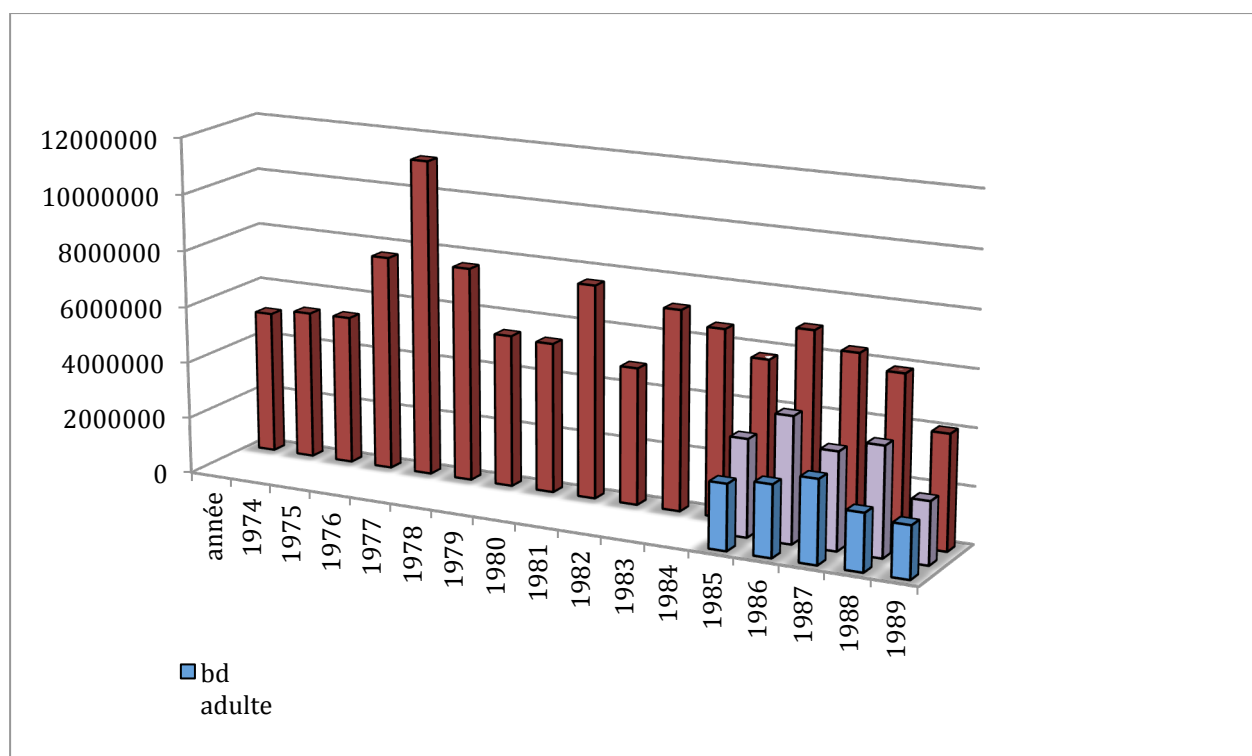
Nombre de titres de bande dessinée produits, selon les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1991)

	Jeunesse + adulte		bande dessinée jeunesse		bande dessinée adultes	
	total	nouveautés	total	nouveautés	total	nouveautés
1974	360	139				
1975	395	159				
1976	390	150				
1977	538	208				
1978	578	225				
1979	652	285				
1980	681	328				
1981	824	309				
1982	981	446				
1983	835	296				
1984	1 013	375				
1985	828	348				
1986	741	338	457	154	284	184
1987	917	329	546	154	371	175
1988	1 035	339	591	149	444	190
1989	922	283	523	131	399	152
1990	903	231	466	95	437	136
						65
						47
						43
						38
						31

Nombres d'exemplaires totaux, selon les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990).



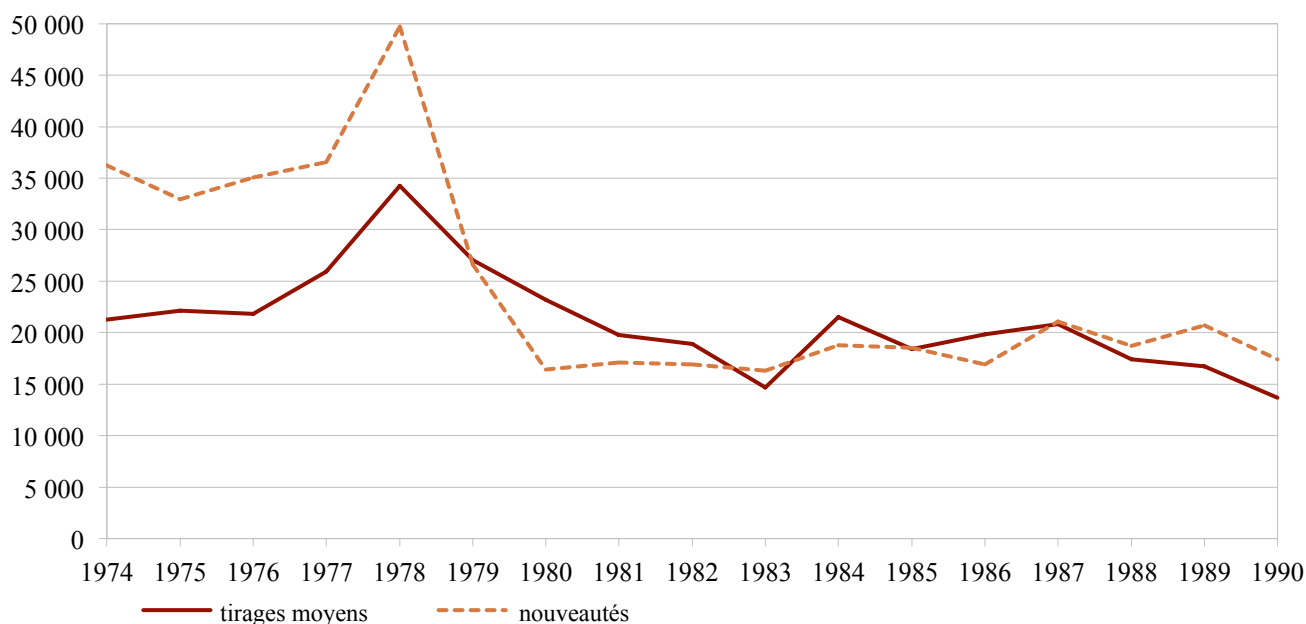
Nombre d'exemplaires produits : les nouveautés, selon les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990).



Évolution des tirages moyens (pour le total de titres produits et pour les nouveautés), d'après les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990).

année	titres	<i>dont nouveautés</i>	exemplaires	<i>dont nouveautés</i>	tirages moyens	<i>dont nouveautés</i>
1974	360	139	7 656 951	5 035 331	21 269	36 225
1975	395	159	8 741 031	5 239 815	22 129	32 955
1976	390	150	8 517 738	5 263 141	21 840	35 088
1977	538	208	13 930 337	7 607 734	25 893	36 576
1978	578	225	19 811 944	11 196 132	34 276	49 761
1979	652	285	17 628 119	7 574 796	27 036	26 578
1980	681	328	15 781 673	5 373 384	23 174	16 382
1981	824	309	16 296 894	5 290 588	19 777	17 122
1982	981	446	18 532 762	7 528 020	18 891	16 879
1983	835	296	12 269 085	4 825 912	14 693	16 304
1984	1 013	375	21 762 908	7 048 330	21 483	18 796
1985	828	348	15 235 474	6 450 049	18 400	18 535
1986	741	338	14 684 651	5 722 996	19 817	16 932
1987	917	329	19 100 000	6 925 000	20 828	21 049
1988	1 035	339	18 011 000	6 349 000	17 401	18 729
1989	922	283	15 405 000	5 855 000	16 708	20 689
1990	903	231	12 351 000	4 025 000	13 678	17 424

Évolution des tirages moyens (pour le total de titres produits et pour les nouveautés), d'après les données compilées du Syndicat national des éditeurs (1974-1990).



Annexe II. L'effondrement des tirages de la presse

Tirage de quelques journaux de bande dessinée, 1949-1983

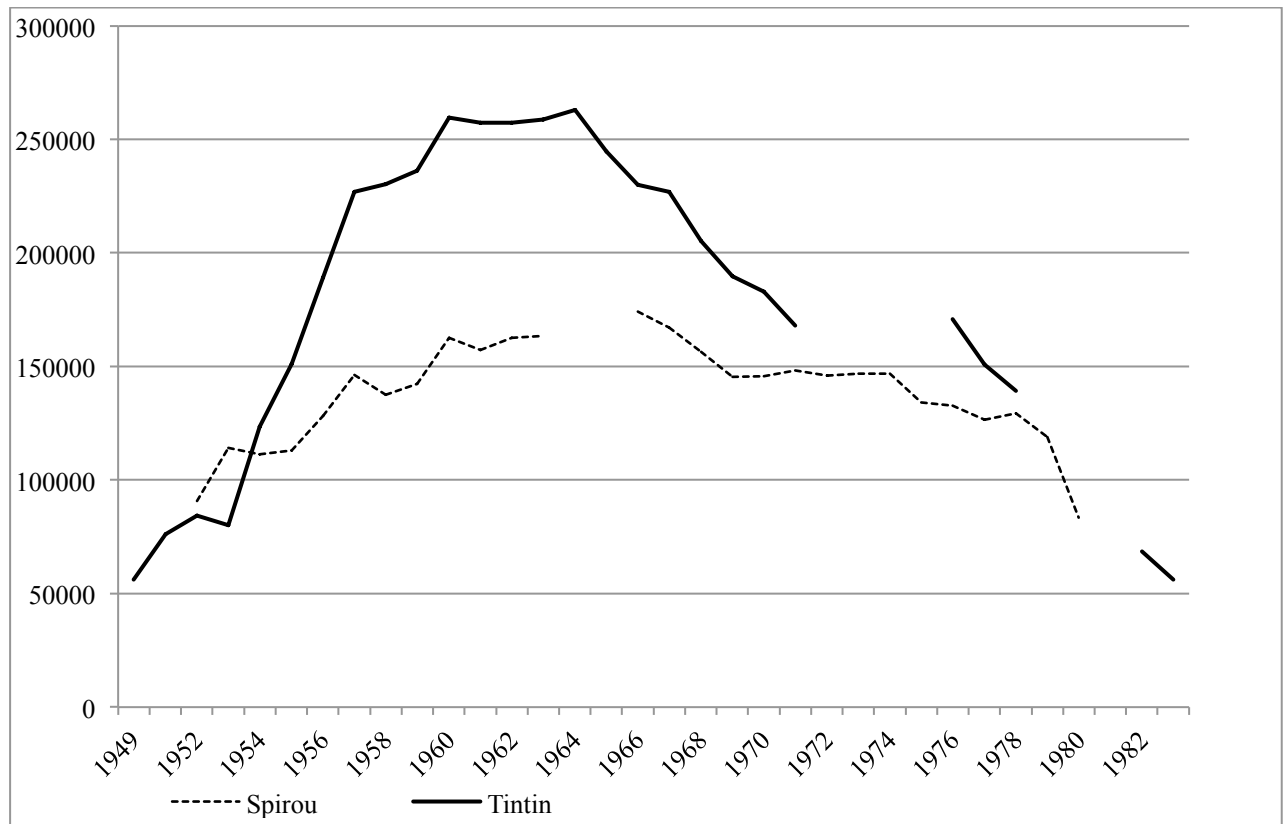
Année	1949	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
<i>Spirou</i>			90 773	114 169	111 415	112 931	128 360	146 399	137 549	142 232
<i>Vaillant, puis Pif</i>	200 000	113 000		126 000	161 110	181 160	213 261	209 166	198 310	181 527
<i>Tintin</i>	56 000	76 000	84 178	80 000	123 450	150 957	189 086	226 801	230 278	236 096
<i>Coeurs Vaillants</i>	130 250	135 750		129 750	132 750	145 500	152 000	175 000	158 000	156 250
<i>Âmes vaillantes</i>	96 500	107 500		108 000	115 500	128 000	143 000	155 000	135 000	140 500
<i>Mickey</i>			275 955	464 648	605 486	642 054	662 686	633 000		

Année	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
<i>Spirou</i>	162 502	157 292	162 627	163 434			174 312	167 129	156 506	145 543
<i>Vaillant, puis Pif</i>										
<i>Tintin</i>	259 599	257 236	257 407	258 675	263 006	244 714	230 039	226 776	205 330	189 701
<i>Coeurs Vaillants</i>	130 000	132 297	127 120	108 838	104 002	90 497	80 997	70 704	66 570	57 482
<i>Âmes vaillantes</i>	125 500	132 920	128 807	110 567	106 619	97 863	92 150	82 000	77 465	69 585
<i>Mickey</i>			467 331	477 447		461 264	466 892	483 440	469 631	428 015

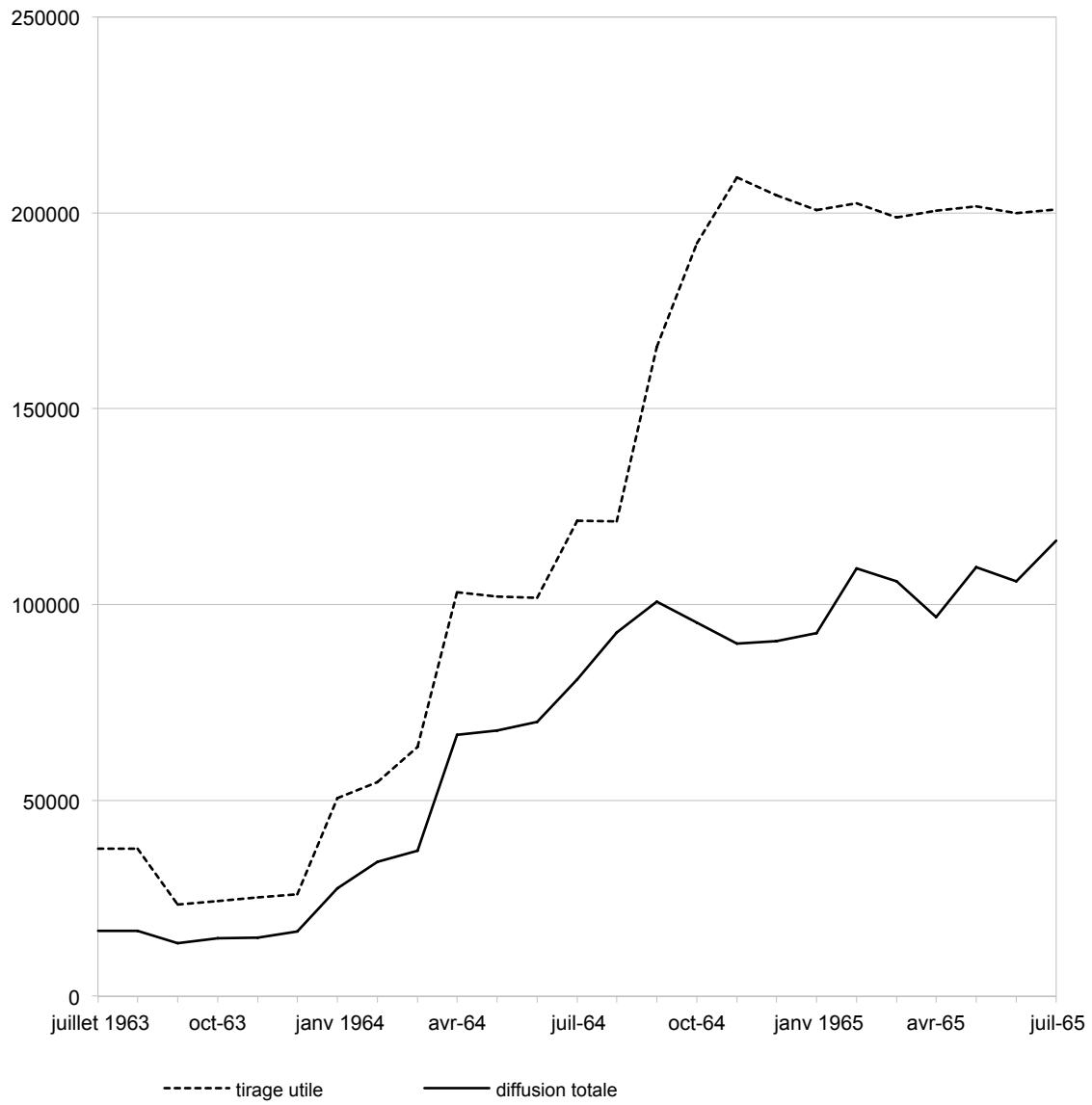
Année	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
<i>Spirou</i>	145 584	148 172	146 045	146 876	146 876	134 034	132 729	126 457	129 383	118 827
<i>Vaillant, puis Pif</i>	469 268	531 409	558 419	519 222	519 222	503 506	476 506			464 999
<i>Tintin</i>	183 012	167 979			240 955		170 764	150 765	139 336	
<i>Coeurs Vaillants</i>	57 482	85 000			75 000					
<i>Âmes vaillantes</i>	69 585	83 000								
<i>Mickey</i>	411 166	461 336	436 916	441 296	441 296	419 154	399 710	414 190	429 507	453 055

Année	1980	1981	1982	1983
<i>Spirou</i>	83 383			68 024
<i>Vaillant, puis Pif</i>	439 052	487 563	449 758	373 194
<i>Tintin</i>			68 454	56 095
<i>Coeurs Vaillants</i>				
<i>Âmes vaillantes</i>				
<i>Mickey</i>	412 484			347 038

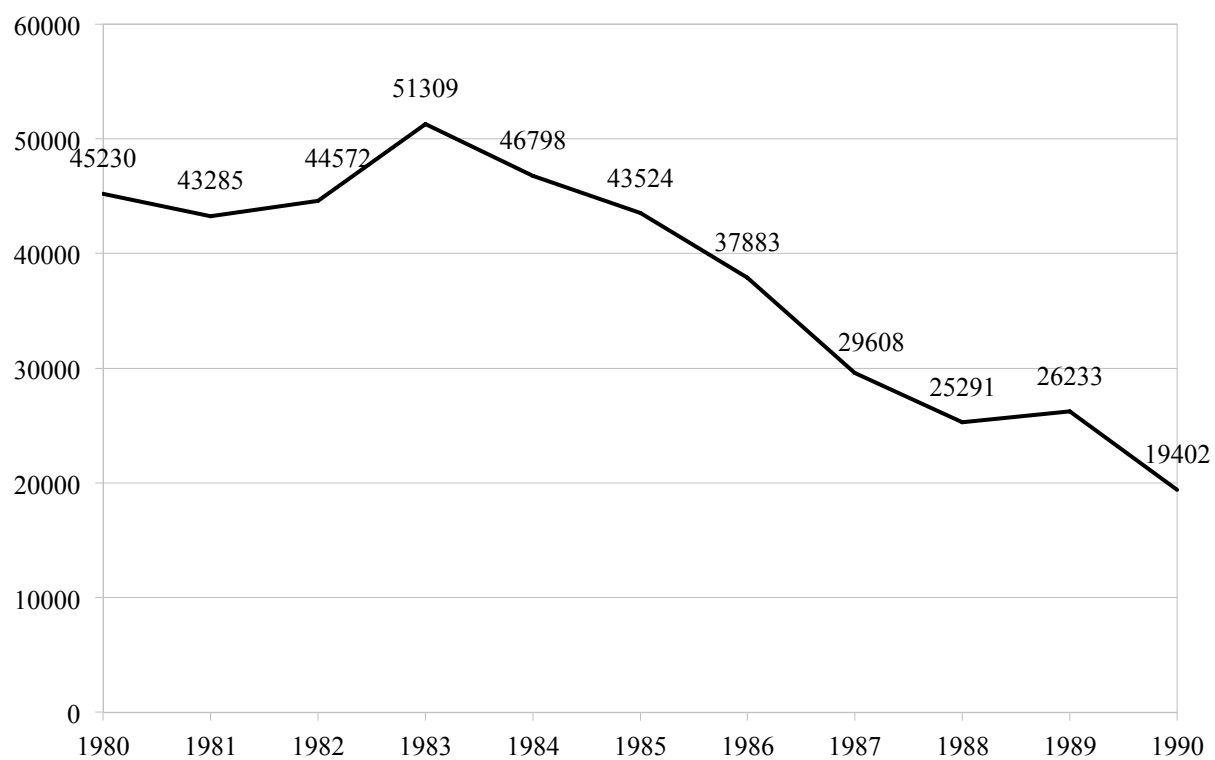
Diffusion payée du *Journal de Spirou* et du *Journal de Tintin*, 1949-1983 (d'après les données OJD). Les données non remplies correspondent à l'absence de statistiques OJD.



Tirage et diffusion d'*Hara Kiri*, juillet 1963-juillet 1965



Diffusion payée en France d'(*À Suivre*), 1980-1990 (d'après les statistiques OJD)

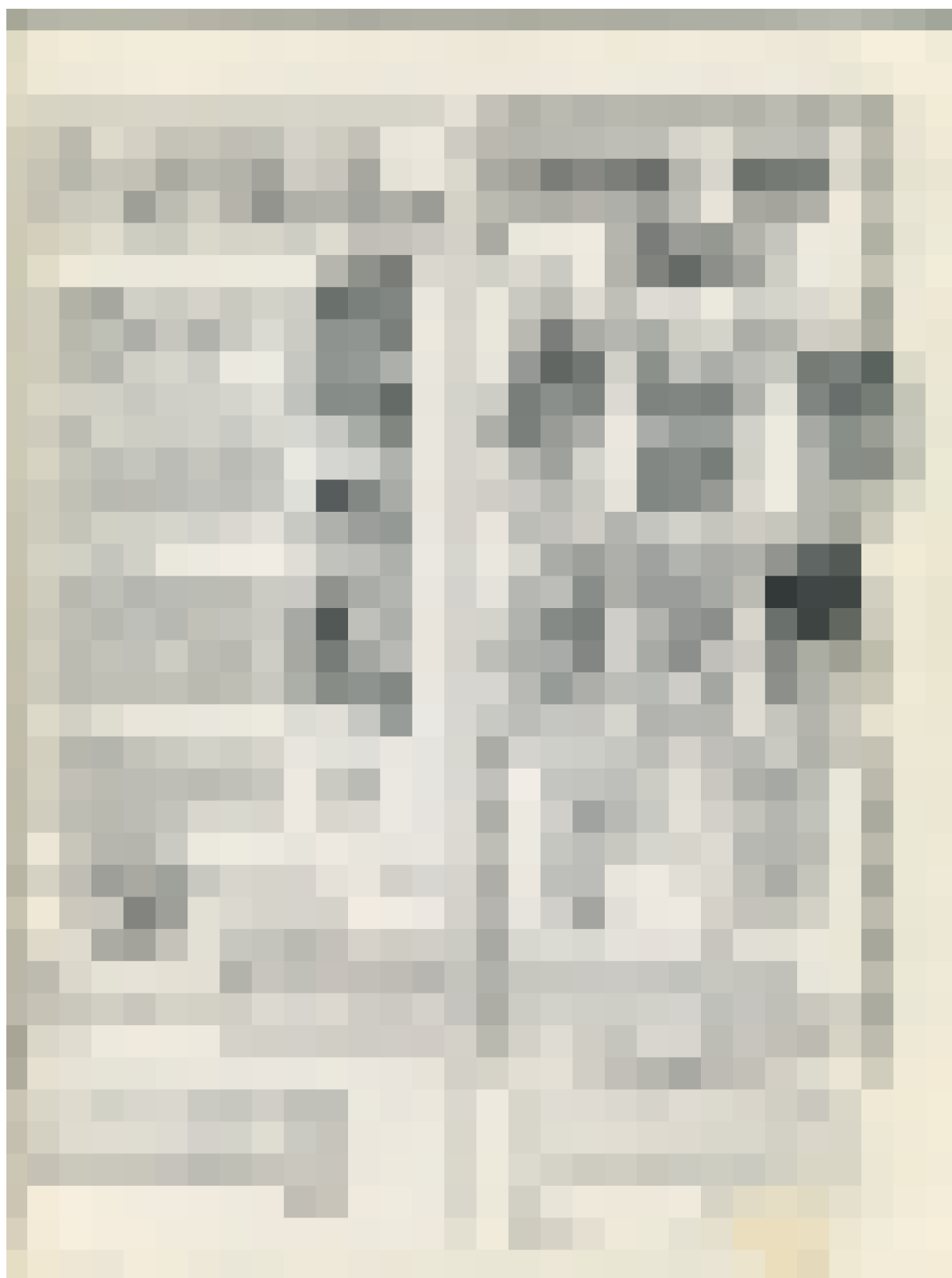


Annexe III. L'émergence d'un marché de la librairie

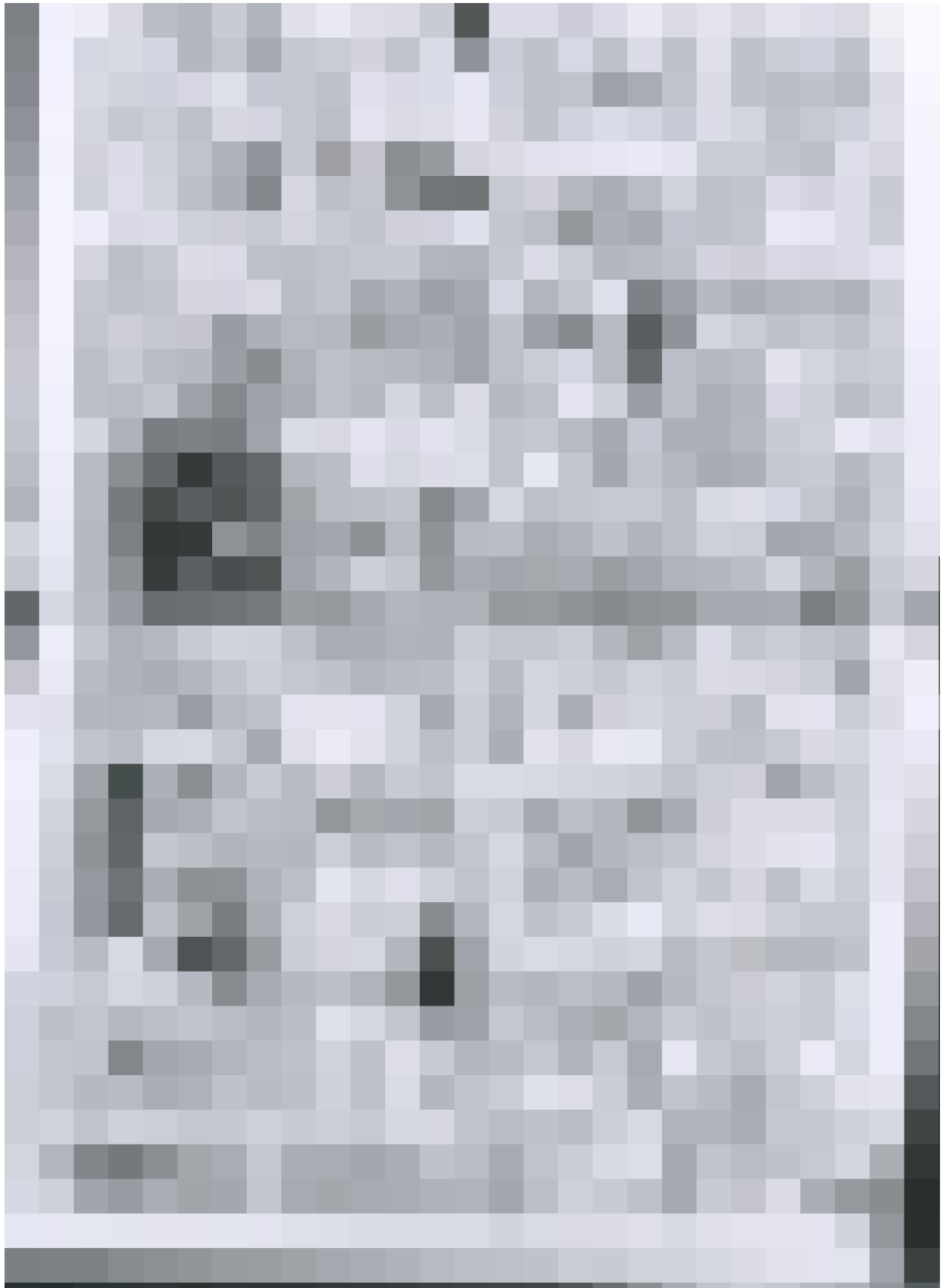
L'Echo des savanes n°2, p. 55

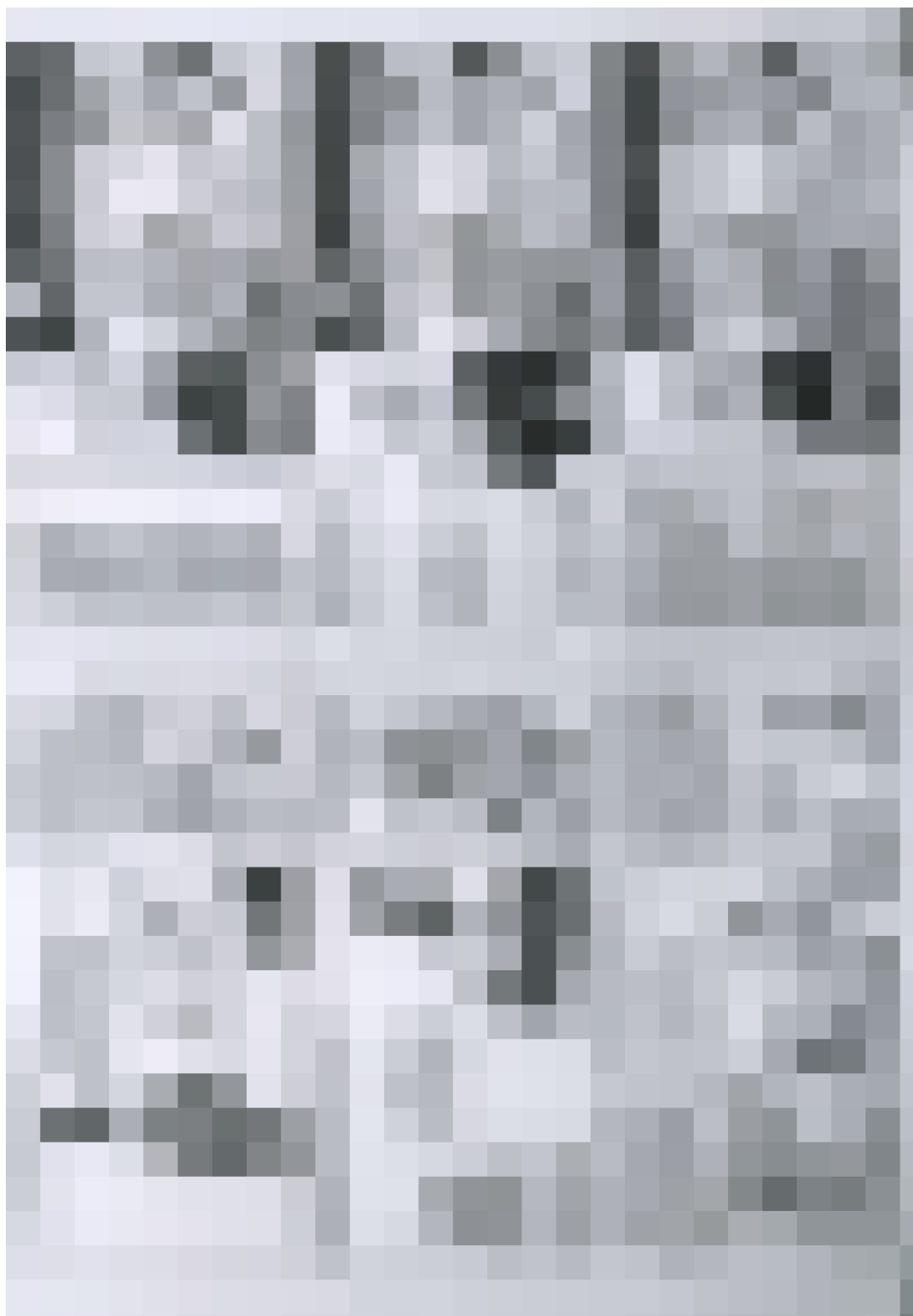


Annexe IV. Un album à lire d'une main : l'exemple de *La Reine radiieuse*, CAP, [1982], 3^e plat



Annexe IV La difficile adaptation de la bande dessinée française au format de poche





Dans « Incorrigibles rêveurs », le ou les remonteurs sont amenés à inventer des cases qui n'existent pas, et en répètent d'autres qui existent. Les deux pages originelles (pp. 26-27 dans l'album) sont remontées en six pages (pp. 36-41 en « 16/22 »). Ce remontage permet une mise en page aérée... mais s'accompagne d'un certain nombre de libertés prises avec le travail de Gotlib. Les deux premières cases sont ainsi répétées, une fois pour la première, et trois fois pour la deuxième. Le récit part de l'alunissage d'Apollo 11, et de l'excitation face à cet exploit retransmis en direct à la télévision. Il illustre donc un tropisme déjà présent dans les *Dingodossiers*, le tropisme télévisuel, lucarne fréquemment dans *Pilote*, plus généralement, comme gage de modernité, et fenêtre sur le monde procurant un réservoir d'anecdotes et histoires. « Incorrigibles rêveurs » repose sur l'opposition entre l'imagination du journaliste, emporté par la poésie du moment, et le pragmatisme des hommes de science, spécialistes des choses de l'espace – qui douchent l'enthousiasme du journaliste par un catégorique « alors là, mon cher, vous êtes en pleine science-fiction », que Gotlib rapproche des obscurantistes capables de proposer des théories scientifiques nouvelles, tels que Pasteur ou Newton.

La première case, représentant le journaliste de la télévision sous l'excitation du direct, se trouve reprise sur une page entière. Mais, surtout, la deuxième case se trouve recyclée de la plus curieuse des manières. Elle présente, par contraste avec le journaliste surexcité, une docte assemblée d'« hommes de science, sérieux, sensés », caractérisés par leurs costumes austères et leurs attitudes compassées, malgré le caractère inédit du moment vécu.

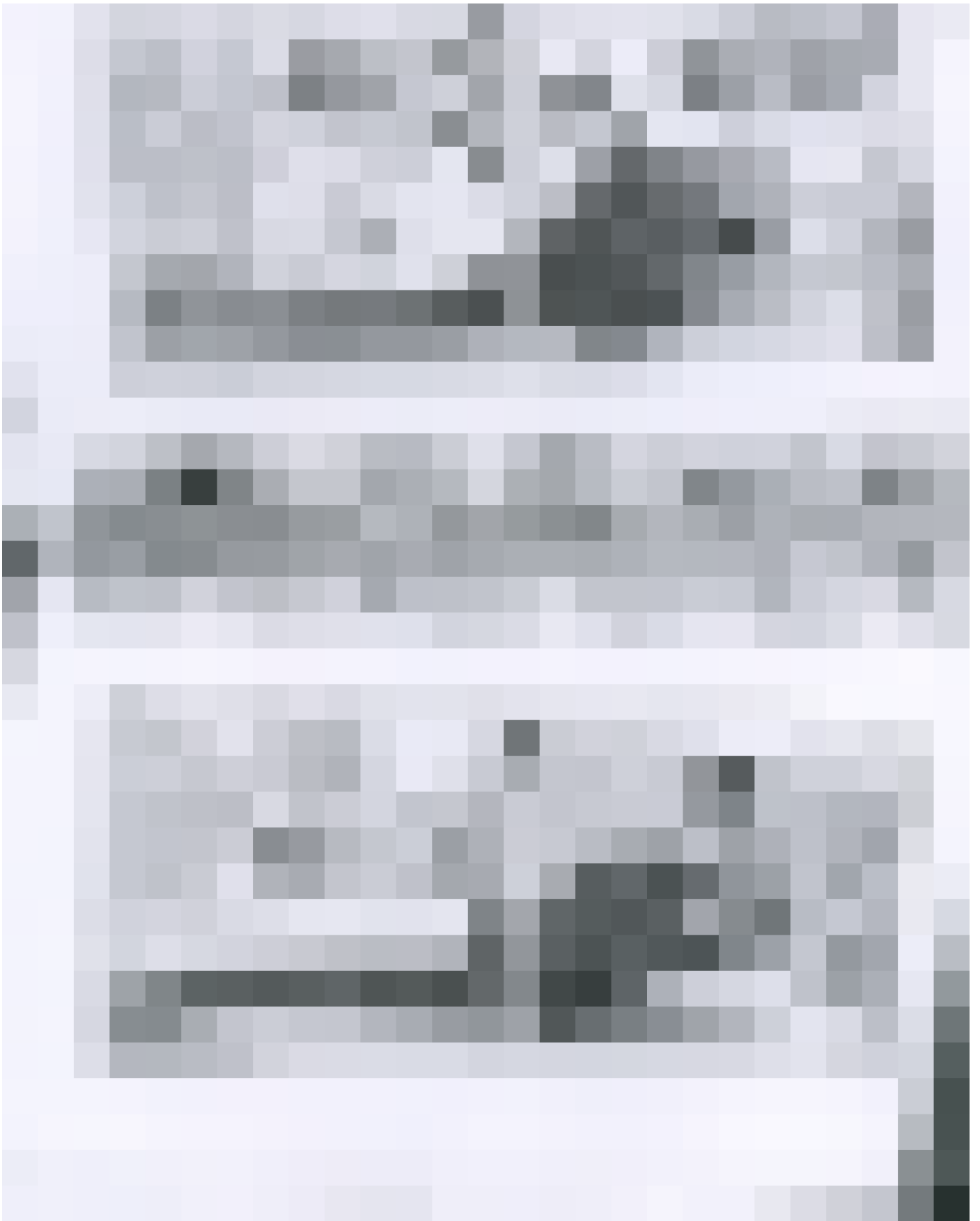
Dans l'édition « 16/22 », cette case est au total utilisée à quatre reprises, à la fin de l'épisode. Le remontage sur six pages ne laisse en effet pour la chute du récit qu'un passage où le texte s'avère particulièrement dense, ne reprenant en guise d'illustration et rappel anaphorique que le visage du savant ignorant, repoussant dédaigneusement l'hypothèse « fantaisiste » du journaliste télévisuel. Le remontage contourne cette difficulté et, plutôt que de condenser le récit sur un nombre inférieur de pages (et alléger ainsi, relativement, le poids du texte dans la dernière page), réemploie la deuxième case (ainsi que la quatrième). L'assemblée des savants, qui avait disparu pour ne revenir que par métonymie, à travers la figure du docte ignorant à lunettes, dénué d'imagination – cette assemblée est convoquée à nouveau pour la chute de l'histoire. La dernière page est ainsi composée de trois cases identiques superposées, reprenant cette deuxième case de l'assemblée des savants – le seul élément de variation étant l'hybridation faite entre la deuxième et la quatrième case, pour recomposer une case inédite. Au-delà de cette hybridation, le phénomène de répétition d'une case, poussé ici à outrance, désamorce largement la charge humoristique du récit. Dans sa version initiale, Gotlib procède par métonymies successives : l'un des savants devient emblématique de l'assemblée des trois, puis les lunettes et le geste dédaigneux de la main deviennent emblématiques de tous ces

doctes ignorants qui, à travers les siècles, ont fermé les yeux face aux progrès de la science. Ce procédé graphique, qui s'empare d'une figure quotidienne, d'un personnage « vu à la télévision » pour l'ériger en symbole, est une composante essentielle de l'humour gotlibien, qui repose sur l'emploi et le détournement des types, de figures caricaturées, réemployées. La montée en généralité repose donc sur une réduction à un « tic » visuel immédiatement reconnaissable, que le lecteur associe instantanément à la fatuité du pseudo-savant. Le travail de réduction graphique se trouve ici complètement ignoré par le remontage, qui fait revenir la scène de départ, et lui attribue une importance inédite dans le travail original de Gotlib. En procédant ainsi, le remontage amoindrit considérablement la charge initiale de Gotlib, et la fait retomber dans une fadeur graphique éloignée de l'inventivité de la *Rubrique-à-brac*.

Quand l'inventivité formelle de Gotlib se trouve piégée par le format de poche : Gotlib, « La Girafe », *La Rubrique-à-brac*, tome 2. Paris, Dargaud, 1971, pp.56-57







Les remonteurs de la collection « 16 / 22 » font preuve d'une réelle ingéniosité pour tomber juste dans leur travail d'adaptation. Mais l'inventivité permanente d'un dessinateur dont le trait n'est jamais figé se trouve niée par l'éditeur qui, en usant de tels artifices, dénature le style de Gotlib – sans qu'aucun élément ne vienne signaler ces interventions au lecteur. C'est probablement avec le gag de « La Girafe » que sont atteints des sommets dans l'échec de la réduction de l'œuvre de Gotlib aux dimensions 16x22cm. Cette double page, très célèbre, résiste au moule de la collection, et dynamite, par sa force graphique, la logique du remontage. Le gag met en scène le professeur Burp, et présente, en deux pages, un animal, dans une parodie de documentaire zoologique. Gotlib se plaît à aborder ces sujets animaliers par la loufoquerie et le contre-pied. Le cochon est ainsi présenté par un professeur Burp d'une rare élégance, vêtu d'une livrée, introduit par un valet, et multipliant les efforts pour faire du cochon un animal noble – tandis que le cerf, lui, est traité vulgairement par un Burp débraillé et mal rasé. De même, dans sa présentation du cobra et de la mangouste, le cobra est dépeint comme l'innocente victime du fourbe animal que serait la mangouste, prenant ainsi le contre-pied des représentations classiques héroïsant la mangouste, ennemi juré du cobra¹.

Ces tranches de vie animalières partent donc d'une caractéristique particulière de chaque espèce pour en construire un portrait stéréotypé au second degré. La capacité du chameau à ne s'hydrater que par intervalles espacés est ainsi amplifiée, Gotlib proposant ainsi des chameaux réduisant au fil des semaines, jusqu'à trouver place dans de petits sachets que n'importe qui pourrait transporter avec lui, le chameau prenant sa pleine taille une fois plongé dans l'eau... Dans le cas de la girafe, c'est évidemment son long cou qui devient l'élément moteur du récit. Mais Gotlib dépasse alors de très loin la seule logique burlesque pour faire de ces deux planches une réflexion sur la mise en page. Alors qu'il privilégie dans l'ensemble des mises en page très classiques, souvent en quatre strips de dimensions égales, Gotlib pousse la question de la taille de la girafe jusqu'à l'absurde : comment représenter une girafe dans l'espace restreint d'une case de bande dessinée ? Le professeur Burp ouvre ainsi sa causerie par le constat suivant : « la présentation d'une girafe en bande dessinée pose des problèmes² ».

Il fait ainsi mine d'être contraint à adopter des cases s'étirant en hauteur afin d'être à même de représenter la girafe en pied. Son coup de génie consiste à partir de ce constat, tout en gardant – pour l'essentiel – le format classique de ses cases. Une case seule ne permet alors que la représentation que d'une demi-girafe. Gotlib éclate donc chaque occurrence de la girafe sur deux cases ; mais Burp, lui, est présent dans chacune, occasionnant quiproquos et migraines chez le professeur Burp, qui se trompe d'image, et finit par sombrer dans la folie.

¹ Cette représentation schématique remonte au topos établi par Rudyard Kipling dans *Le Livre de la jungle*, où une mangouste dénommée Rikki-Tikki-Tavi défend victorieusement une famille anglaise s'installant au cœur de la jungle contre les menaces d'un couple de cobras.

² Gotlib, « La Girafe », *Rubrique-à-brac*, tome 2. Paris, Dargaud, 1971, p. 56.

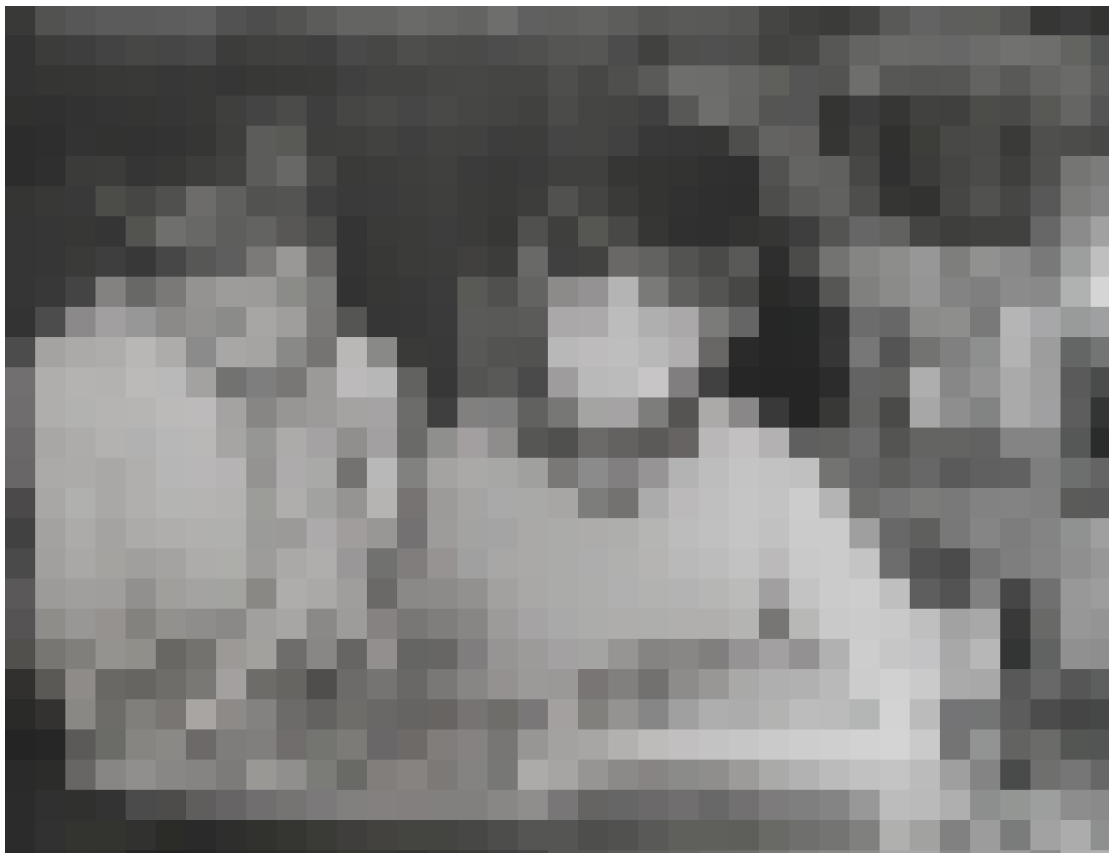
Gotlib organise en effet un double sens de lecture : au premier sens, traditionnel, dans lequel le lecteur lit de gauche à droite l'ensemble d'un strip avant de passer au suivant, Gotlib superpose une lecture par doubles cases, dans le sens de la hauteur – afin que le lecteur puisse visualiser la girafe dans son ensemble. La collision de ces deux sens de lecture produit de nombreux effets comiques sur lesquels nous n'insisterons pas – tant l'analyse de procédés comiques peut être déceptive par rapport à des gags visuels...

Ce dispositif est évidemment totalement mis à mal par le remontage en 16/22, et le récit subit ici toute une série d'altérations. D'une part, il est publié en couleurs, alors que dans *Pilote* comme dans l'album de 1971, le récit était proposé en noir et blanc. Cette première intervention provient d'un aléa éditorial. Le volume 2.2 rassemble en effet les récits en couleurs de plusieurs pages qui n'avaient pu trouver leur place dans les volumes en noir et blanc précédemment parus : « Le matou matheux », « La Marionnette infernale », « Quelques pages de science-fiction », récits de huit pages parus en couleurs. Par conséquent, dans un souci de préserver l'harmonie de l'ensemble, les récits en noir et blanc qui composent le reste du volume sont colorisés : « le cochon », « crise d'inspiration », « la girafe », « rions un peu avec bébé », « le cerf », « le rhinocéros » sont publiés dans des couleurs inédites, tout comme « la girafe ».

Au-delà de cette altération, un bandeau est ajouté en haut et en bas de la page, reprenant le motif coloré de la peau d'une girafe. Mais c'est bien le remontage qui s'avère le plus compliqué. Dans l'impossibilité de respecter la mise en page de Gotlib, la version « 16/22 » doit se résoudre à éclater sur deux pages différentes ce qui tenait auparavant en une demi-page. L'ouverture du récit, dans laquelle Burp passe d'une case à l'autre par le biais d'une échelle, jouant ainsi sur deux sens de lecture possibles, se trouve dynamitée. Le sens de lecture traditionnel veut en effet que le lecteur lise d'abord la page de gauche, puis celle de droite. L'effet par lequel Gotlib faisait cohabiter une lecture horizontale et une lecture verticale se trouve ici confronté à une limite physique, celle de la pliure du livre, qui impose une véritable résistance du format de poche à l'humour gotlibien.

Annexe V. Bibliothèques : une tolérance nouvelle pour la bande dessinée à la Joie par les livres : le témoignage de Martine Franck (reportage de 1965, tirages conservés dans les archives de la BnF). On reconnaît distinctement les albums de Tintin dans les ouvrages plébiscités par ces premiers lecteurs.







Annexe VI. Bibliothèques : la place de la bande dessinée dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986

Tableau 1 Les emprunts par les jeunes dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986

Année	Total prêts	Bandes dessinées	Romans	Documentaires
1965	2 474 151			
1966	2 620 095	1 122 632	1 320 076	
1967	2 895 216	1 680 335	NC	
1968	3 012 198	1 245 952	1 605 777	
1969	2 968 854	1 242 616	1 467 784	
1970	2 873 066	1 224 052	1 397 322	
1971	2 730 369	1 198 767	1 326 966	
1972	2 806 000	1 315 512	1 231 418	
1973	2 757 020	1 320 962*	1 173 958	
1974	2 775 359	1 404 132*	1 139 403	
1975	2 666 795	1 452 951	950 261	
1976	2 514 837	1 235 879	827 317	103 353
1977	2 575 420	1 343 100	830 656	85 095
1978	2 420 517	1 362 200	764 045	162 919
1979	2 421 195	1 344 399	713 433	79 480
1980	2 370 956	1 267 496	665 130	
1981	2 395 698	1 294 669	640 167	
1982	2 420 292	1 170 381	630 412	
1983	2 676 663	1 572 135	687 286	
1984	2 729 419	1 587 704	677 492	
1985	2 606 393	1 344 359	649 948	
1986	2 419 824	1 144 172	647 659	

* + images, contes, bandes dessinées

Tableau 2 Les emprunts par les adultes dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986

Année	Total prêts	Bandes dessinées	Romans	Documentaires
1965	5 242 655			
1966	5 304 757		4 375 029	
1967	5 498 005		NC	
1968	5 621 102		4 635 937	
1969	5 389 426		4 457 660	
1970	5 252 381		4 365 791	
1971	5 185 682		4 299 914	
1972	5 253 151		4 376 600	
1973	5 285 371		4 437 934	
1974	5 344 129		4 407 314	886 512
1975	5 298 576	7 120	4 334 436	946 781
1976	5 260 434	24 207	4 235 936	997 072
1977	5 297 959	40 467	4 254 300	999 733
1978	5 214 423	53 534	4 168 443	989 465
1979	5 259 472	79 388	3 814 743	882 992
1980	5 037 594	114 634	4 021 256	901 704
1981	4 912 564	153 200	3 935 516	818 494
1982	4 958 135	181 577	3 522 919	718 890
1983	5 005 008	213 198	3 543 201	705794
1984	4 874 573	235 782	3 492 098	686 522
1985	4 705 345	213 363	3 312 020	662 616
1986	4 313 709	196 690	3 427 478	668 749

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figures

<i>Figure 1 Production d'albums de bande dessinée Hachette, 1926-1940. Données provenant du catalogue général de la BnF, croisées avec celles de diverses bases de données de collectionneurs</i>	109
<i>Figure 2 Production d'albums de bande dessinée par Hachette, 1926-1955</i>	111
<i>Figure 3 Tirages moyens du Journal de Mickey entre 1952 et 1975</i>	116
<i>Figure 4 Tirages de Vaillant, 1950-1960 (source : Officiel de l'OJD). Note : les données ne sont pas disponibles pour l'année 1951</i>	164
<i>Figure 5 Nouveautés annuelles produites par Dupuis (hors romans), 1946-1975</i>	202
<i>Figure 6 Production d'albums de bande dessinée de grand format par les éditions Dupuis, 1946-1975</i>	204
<i>Figure 7 Tirages comparés du Journal de Spirou et du Journal de Tintin en France</i>	p05
<i>Figure 8 Tirages comparés du Journal de Spirou et du Journal de Mickey, 1952-1980</i>	206
<i>Figure 9 Les albums de bande dessinée de Dupuis, production annuelle de nouveautés (moyenne mobile sur trois ans)</i>	212
<i>Figure 10 Évolution du tirage de l'édition française du Journal de Tintin, 1951-1971</i>	224
<i>Figure 11 La production d'albums de bande dessinée par le Lombard, répartie par collections (1950-1975)</i>	230
<i>Figure 12 Tirages initiaux des albums d'Astérix, 1961-1979</i>	234
<i>Figure 13 Tirages de Pilote, 1962-1972 ; sources : archives du Dépôt légal et Officiel de l'OJD</i>	240
<i>Figure 14 Évolution du CA du secteur bande dessinée selon les chiffres du SNE, en milliers de francs courants</i>	267
<i>Figure 15 Évolution du CA des secteurs « bande dessinée » et « édition jeunesse », selon les données du SNE (en milliers de francs courants)</i>	267
<i>Figure 17 Progression d'une année sur l'autre du CA du secteur « bande dessinée », rapportée en euros de 2014</i>	269
<i>Figure 18 part du CA de la bande dessinée dans le CA global de l'édition, en francs courants</i>	271
<i>Figure 19 Production de titres par an, selon le SNE</i>	272
<i>Figure 20 Production de titres par an et nombre de nouveautés, selon les enquêtes du SNE</i>	274
<i>Figure 21 Nombre d'exemplaires vendus, 1974-1990</i>	276
<i>Figure 22 évolution des tirages moyens annuels pour l'ensemble de la production de bande dessinée, et pour les nouveautés</i>	278
<i>Figure 23 Nombre d'éditeurs déclarant une activité dans le domaine de la bande dessinée au Répertoire des éditeurs et diffuseurs de langue française, 1975-1991</i>	281
<i>Figure 24 Répartition de la possession d'albums de bande dessinée par catégorie socio-professionnelle (des personnes interrogées), d'après Pratiques culturelles des Français, 1988</i>	581
<i>Figure 25 Possession d'un ou plusieurs albums de bande dessinée par tranche d'âge, en pourcentage des personnes interrogées, d'après Pratiques culturelles des Français, 1988</i>	582

Figure 26. Nombre d'albums lus au cours des douze derniers mois, en pourcentage des personnes interrogées, d'après <i>Pratiques culturelles des Français, 1988</i>	583
Figure 27. Le rapport hommes / femmes dans les pratiques de lecture de bande dessinée, en pourcentage des personnes interrogées, d'après <i>Pratiques culturelles des Français, 1988</i>	584
Figure 28. Taux de possesseurs de livres déclarant lire « le plus souvent » de la bande dessinée, d'après l'enquête <i>Les Pratiques culturelles des jeunes</i>	586
Figure 31 Les emprunts par les jeunes dans les Bibliothèques pour tous, 1965-1986.....	Erreur ! Signet non défini.
Figure 32 Production des éditions Futuropolis : nombre de nouveautés annuelles, 1974-1990.....	Erreur ! Signet non défini.

Tableaux

Tableau 1 Ventes des albums d'Hergé édités par Casterman en France entre le 1 ^{er} avril et le 30 septembre 1938	179
Tableau 2 Evolution du chiffre d'affaires du secteur librairie des éditions J. Dupuis Fils et Cie, 1947-1977..	207
Tableau 3 Tirages des albums de la série Astérix en 1966.....	236
Tableau 4 Taux de croissance du chiffre d'affaires du secteur « bande dessinée » selon les données du SNE, 1974-1990	270
Tableau 5 Répartition géographique des éditeurs déclarant une activité dans le domaine de la bande dessinée au Répertoire des éditeurs et diffuseurs de langue française, 1979-1989.....	283
Tableau 6 Répartition géographique des éditeurs en Belgique, 1971-1974, d'après Julien De Raeymaeker, <i>Le livre en Belgique en 1975</i>	305
Tableau 7 Tirage et ventes du Journal de Spirou, 1974-1979. Sources : archives Dupuis, Officiel de l'OJD	365
Tableau 8 Tirages de L'Histoire sainte du Père Bondallaz et de Bernard Baray entre 1951 et 1960	506
Tableau 9 Jean-Claude Forest, Jacques Tardi, Ici Même. Tournai, Casterman, « Romans (À suivre) », 1979 : liste des chapitres.....	552
Tableau 10 Les principales collections de livres de poche pour la jeunesse.....	677
Tableau 11 Tirages moyens de la collection « 16/22 », d'après les données recueillies par le Dépôt légal.....	682
Tableau 12 J'ai lu BD, Pocket BD. Nombre de titres publiés par année et par collection.....	701
Tableau 13 liste des albums de bande dessinée mentionnés dans la liste de 1938.....	876
Tableau 14 La proportion d'emprunteurs dans les bibliothèques publiques en 1971, par rapport à la population française.....	881
Tableau 15 Les années 1970 et le développement des bibliothèques en France	882
Tableau 16 Acquisition de livres et état de la collection de la bibliothèque de la Joie par les livres, 1971-1985, en nombre d'exemplaires, d'après les archives de la Joie par les livres.....	887
Tableau 17 Le poids de la bande dessinée dans les collections et les prêts de la Joie par les livres. 1974..	891
Tableau 18 Le poids de la bande dessinée dans les collections et les prêts de la Joie par les livres. 1980..	891

Tableau 19 Le poids de la bande dessinée dans les collections et les prêts de la Joie par les livres. 1985..	892
Tableau 20 Les collections de Fututopolis, 1974-1990.....	1012
Tableau 21 Editeurs diffusés par Futuropolis Diffusion en 1976, 1979 et 1980, publiant au moins une nouveauté dans l'année.....	1021

Illustrations

Ill. 1 Caumery, Joseph-Porphyre Pinchon, Bécassine en apprentissage. Paris, Gautier-Languereau. Editions de 1919, 1930 et 1948.....	100
Ill. 2 Cinq maquettes pour un même album : édition et rééditions des Pieds Nickelés au lycée. Paris, Société parisienne d'édition, 1952-1979.....	137
Ill. 3 Deux quatrièmes plats publicitaires : Les Pieds Nickelés s'évadent et Les Pieds Nickelés au tour de France (1956). Les deux illustrations sont signées Pellos, dessinateur des albums concernés.	138
Ill. 4 SN [Hergé], Les Aventures de Tintin et Milou en Amérique. Paris, OgéO, « Collection des Albums "Coeurs vaillants" », 1934.....	146
Ill. 5 Roger Lécureux, Souriau, Combats dans l'ombre. Paris, Vaillant, « C'est un album Vaillant » (1ère série), 1946, premier et quatrième plats.	154
Ill. 6 Roger Lécureux, Rémy Bourlès, Pour sauver la ville. Paris, Vaillant, « C'est un album Vaillant » (deuxième série), n°1, 1948	155
Ill. 7 Vaillant n°1, 1er juin 1945, logo dessiné par Eugène Gire	156
Ill. 8 Roger Lécureux, Paul Gilon, La Passe de Chigatsé. Paris, Vaillant, « C'est un album Vaillant », 1949, quatrième et premier plat	160
Ill. 9 publicité parue dans Vaillant n°921 du 6 janvier 1963.....	165
Ill. 10 Roger Lécureux, Jean Ollivier, Lucien Nortier, La Folie de l'or. Paris, Vaillant, « Les Grandes Aventures », 1960,	166
Ill. 11 Une pleine page de publicité parue dans Pif Gadget n°96, 21 décembre 1970, p. 14.	171
Ill. 12 Page de publicité en fin d'album, Sirius, La Tribu de l'homme rouge. Paris, Dupuis, 1955, « Images de l'histoire du monde », p. 48	209
Ill. 13 Raymond Macherot, Yvan Delporte, Will, Isabelle. Le Tableau enchanté. Marcinelle, Dupuis, « Okay », 1972.....	213
Ill. 14 Annonce de la séance de dédicace du Secret de l'Espadon par Edgar P. Jacobs le 28 décembre 1950, parue initialement dans Le Journal de Tintin du 27 décembre 1950.....	227
Ill. 15 Pilote n°50, 6 octobre 1960, p. 13.	239
Ill. 16 Jacques Garnier, Astérix le Gaulois. Paris, Festival, 1966	241
Ill. 17 Astérix, Le Menhir d'or. Philips, 1967	242
Ill. 18 Le logo des éditions du Fromage, apposé en quatrième de couverture de L'Écho des Savanes n°1, 1er juillet 1972.	291
Ill. 19 Le carton annonçant l'ouverture de Curiosity-House, reproduit par Philippe Capart dans La Crypte Tonique n°0, « Du Temple à la Crypte ». Bruxelles, 2001, p. 18	301
Ill. 20 Comics 130 n°6, version bruxelloise et parisienne, mai 1972.....	302

Ill. 21 trois couvertures de la collection « 1/1 » des éditions Jonas : William Vance, Henri Vernes, Les Géants de Mû, 1977 [Lombard, 1975] ; Edgar P. Jacobs, La Marque jaune, 1977 [Lombard, 1956] ; Gir, Charlier, Mississippi River, 1980 [Humanoïdes associés, 1979].....	322
Ill. 22 Spot BD n°1, avril 1986.....	359
Ill. 23 Catalogue Dargaud 1980, collection Philippe Morin.....	369
Ill. 24 Simon de Nantua [Rodolphe Töpffer], L'Histoire d'Albert. Genève, 1845.....	409
Ill. 25 Une parodie de l'intertextualité en bande dessinée : Chaland, Captivant. Paris, Les Humanoïdes associés, « Pied Jaloux », 1979.	475
Ill. 26 Ill. 27 André Franquin, Spirou et les héritiers. Marcinelle, Dupuis, 1952	476
Ill. 28 Jijé, Kamiliola. Marcinelle, Dupuis, 1954, quatrième plat.	483
Ill. 29. André Franquin, Les Chapeaux noirs. Marcinelle, Dupuis, 1952, quatrième plat	487
Ill. 30 Quatrièmes plats de quelques albums de La Patrouille des Castors, de Jean-Michel Charlier et Mitacq ; de gauche à droite, Le Mystère de Grosbois (premier titre, 1957), La Bouteille à la mer (cinquième titre, 1959) et Le Hameau englouti (huitième titre, 1961).	488
Ill. 31. Peyo, Le Sire de Montrésor. Marcinelle, Dupuis, 1989, p. 47.....	490
Ill. 32. Peyo, Le Sire de Montrésor. Marcinelle, Dupuis, 1989, p. 47.	490
Ill. 33. Jean Graton, Le Grand Défi. Bruxelles, Le Lombard, "Collection du Lombard", 1959 ; Jean-Michel Charlier, Victor Hubinon, S.O.S. Soucoupes volantes ! Marcinelle, Dupuis, 1959.....	494
Ill. 34. Jean Graton, Le Grand Défi. Bruxelles, Le Lombard, "Collection du Lombard", 1959 ; Jean-Michel Charlier, Victor Hubinon, S.O.S. Soucoupes volantes ! Marcinelle, Dupuis, 1959.	494
Ill. 35. Greg, Dany, Le Voyage en Absurdie. Bruxelles, Ed. du Lombard, « Une histoire du journal Tintin », 1974, quatrième plat.	496
Ill. 37. Maurice Cu villier, Perlin et Pinpin les joyeux nains. Paris, Fleurus, sd [1943 ?].....	500
Ill. 36. Maurice Cu villier, Perlin et Pinpin les joyeux nains. Paris, Fleurus, sd [1941 ?].	500
Ill. 39. Maurice Cu villier, Perlin et Pinpin les joyeux nains. Paris, Fleurus, sd [1943 ?], p. 1	501
Ill. 38. Maurice Cu villier, Perlin et Pinpin les joyeux nains chez le professeur Duradar. Paris, Fleurus, "Fleurette" n°101, 1954, p. 1.	501
Ill. 40 Perlin et Pinpin chez les abeilles - n°102 - page 20, édition de 1956	502
Ill. 41 Perlin et Pinpin chez les abeilles - n°102 - page 20, édition de 1954	502
Ill. 42 « Carte Blanche à Willy Lambil », Spirou n°1837 du 28 juin 1973, p. 24.	518
Ill. 44 Yann, Conrad, Spirou n°2262 du 20 août 1981, p. 26.....	521
Ill. 43 Yann, Conrad, Spirou n°2253 du 18 juin 1981, p. 23 p. 521 Ill. 45 Jan Bucquoy, Daniel Hulet, Le Temps des innocents. Grenoble, Glénat, « Vécu », 1985, quatrième et premier plat : l'exemple d'une identité de collection marquée.....	544
Ill. 47 Jean-Claude Forest, Barbarella. Paris, Le Terrain Vague, 1964 ; Paris, Losfeld, 1968 ; Paris, Les Humanoïdes associés, 1994.	599
Ill. 48 Quatre éditions successives du même ouvrage : Jean-Claude Forest, Barbarella. Paris, Le Terrain Vague, 1964 ; Losfeld, 1968 ; Librairie générale française (« Le Livre de poche »), 1974 ; Dargaud (« Les Héroïnes de la bande dessinée »), 1984.....	600
Ill. 49. Fred, La Magique lanterne magique. Epinal, Pellerin, « BD », 1983, pl. 14.....	613

Ill. 50. Jacques Tardi, <i>Le Trou d'obus</i> . Epinal, Pellerin, « BD », 1984, pl. 3.....	616
Ill. 52 Jean-Michel Charlier, Jijé, « Fréquence 268,5 », <i>Super Pocket Pilote</i> n°8, juin 197.....	625
Ill. 51 Jean-Michel Charlier, Jijé, <i>Station brouillard</i> . Paris, Hachette / Novédi, 1982	625
Ill. 53 Jean-Michel Charlier, Jean Giraud, « <i>La Chevauchée de la mort</i> », <i>Super Pocket Pilote</i> n°5, septembre 1969, et <i>Un Yankee nommé Blueberry</i> . Paris, Dargaud, 1979.	626
Ill. 54 Jean-Michel Charlier, Jean Giraud, « <i>La Chevauchée de la mort</i> », <i>Lieutenant Blueberry Pocket</i> n°1, EPI, 1981	627
Ill. 55 Deux doubles pages de <i>Colorie toi-même Spider-Man</i> . Tourcoing, Aredit, [1980].	633
Ill. 56 sn, <i>Coloriages Hulk</i> . Tourcoing, Artima, « <i>Artima Color</i> », [1980].	634
Ill. 57 [sn], <i>Goldorak le robot de l'espace</i> , vol. 3, <i>Bataille d'OVNI</i> . Paris, G.P. Rouge et Or, 1978, p. 28	645
Ill. 58 Cano Güell, <i>Mazinguer Z</i> , vol. 1, <i>Naissance d'un robot</i> . Barcelone, Ediciones Junior, 1979, pp. 4-5..	646
Ill. 59 Pierre Frisano, <i>San Ku Kai</i> . Paris, Dargaud, 1979, p. 22. Une adaptation à l'européenne d'un anime japonais.	648
Ill. 60 Publicité parue dans <i>Libération</i> , 24 octobre 1986	688
Ill. 61 publicité pour « <i>Le Livre de poche BD</i> » parue dans <i>Libération</i> , 7 novembre 1987.....	690
Ill. 62 L'art difficile de la pliure : l'exemple de <i>RanXerox</i> à New York (<i>Liberatore / Tamburini</i> , « <i>J'ai lu BD</i> », 1986)	695
Ill. 63 L'art difficile de maîtriser la pliure : l'exemple de <i>Gala de gaffes</i> (<i>Franquin</i> , « <i>J'ai lu BD</i> », 1987)..	696
Ill. 64 Le travail de remontage : l'exemple de <i>Sous le signe du Capricorne</i> (<i>Hugo Pratt</i> , <i>J'ai lu</i> , 1988)	697
Ill. 65 Edgar P. Jacobs, <i>La Marque jaune</i> . Bruxelles, le Lombard, 1956, p. 3.	707
Ill. 66 Maquette du <i>Journal de Tintin</i> par Edgar P. Jacobs ; version publiée par <i>Le Journal de Tintin</i> n° 256 du 17 septembre 1956.....	708
Ill. 67 Edgar P. Jacobs, <i>La Marque jaune</i> . Bruxelles, Le Lombard, « collection du Lombard », 1956 ; Jean Maurel, <i>La Marque jaune, d'après le récit d'Edgar P. Jacobs</i> . Festival, « <i>Le Disque d'aventure</i> », 1957.....	709
Ill. 68 Pierre Laforêt, <i>Bibi Fricotin au Far-West</i> . Paris, Barclay, 45 tours, 1959.	710
Ill. 69 <i>Pilote</i> , n°367 du 3 novembre 1966, <i>Pilote</i> n°412 du 14 septembre 1967 et <i>Pilote</i> n°419 du 2 novembre 1967.	713
Ill. 70 L'album de bande dessinée au prisme du feuilleton télévisé : les deux couvertures de <i>L'Ecole des aigles</i> . Jean-Michel Charlier, Albert Uderzo, <i>L'Ecole des aigles</i> . Paris, Dargaud, « <i>Pilote</i> », 1961, à gauche puis Jean-Michel Charlier, Albert Uderzo, <i>L'Ecole des aigles</i> . Paris, Dargaud, 1978.....	714
Ill. 71 <i>Pilote</i> n° 453 du 11 Juillet 1968, p. 21.	715
Ill. 72 <i>Catalogue Casterman (collections) 1966</i> . Tournai, Casterman, 1965, non paginé.	725
Ill. 73 <i>Catalogue Casterman (collections) 1968</i> . Tournai, Casterman, 1967.....	727
Ill. 74 <i>Tintin et le mystère de la Toison d'Or (1962)</i> , <i>Tintin et le lac aux requins (1973)</i> : deux inscriptions variées, par la couverture, dans le prolongement des albums dessinés	729
Ill. 75 <i>Tintin et le mystère de la Toison d'Or</i> , <i>Tintin et le lac aux requins</i> : deux prolongements de films ; des modalités d'articulation du texte et de l'image radicalement différentes.	729
Ill. 76 Jacques Martin, <i>La Griffes noire</i> . Dargaud, « collection du Lombard », 1959 et Tournai, Casterman, 1965	772
Ill. 77 Maurice Tillieux, « <i>Le Chinois à deux roues</i> », Spirou, 28 juillet 1966 et <i>Le Chinois à deux roues</i> ,	

<i>Marcinelle, Dupuis, 1967, p. 25</i>	776
<i>Ill. 78 Jack Lang et François Mitterrand sur le stand Casterman lors du festival d'Angoulême le 26 janvier 1985</i>	806
<i>Ill. 79 Le président apprend à maîtriser le langage de la bande dessinée : strip de Boucq, paru dans La Charente libre du 28 janvier 1985, p. 1</i>	807
<i>Ill. 80 Bulletin de souscription de Scarlett Dream, in Le Kiosque n°17, septembre 1967</i>	829
<i>Ill. 81 Jean Bouillet dans sa librairie en 1965.</i>	Erreur ! Signet non défini.
<i>Ill. 82. Futuropolis n°2, novembre 1969 ; Comics 130 n°1. sd [début 1970]</i>	839
<i>Ill. 83 Elzie Crisler Segar, Mathurin dit Popeye. Paris, Tallandier, 1935</i>	842
<i>Ill. 84 Elzie Crisler Segar, Popeye et les sources de jus d'épinard. Paris, CELEG, 1963</i>	842
<i>Ill. 85 Cap'tain présente Popeye n°1, mai 1964</i>	843
<i>Ill. 86 Elzie Crisler Segar. Popeye n°1, la Vallée noire. Paris, Futuropolis, 1970</i>	843
<i>Ill. 87 Kalkus (Nikita Mandryka), Les Aventures potagères du concombre masqué, Paris, Futuropolis, « Comics 130 Spécial » n°1, 1971</i>	844
<i>Ill. 88 Les papiers à lettres de Futuropolis (époque Crombez) et de Futuropolis (époque Cestac-Ozanne-Robial)</i>	848
<i>Ill. 89 La librairie Futuropolis début 1974. Source : archives Futuropolis / Étienne Robial</i>	853
<i>Ill. 90. Will Gould, Bob Star 1. Il Poliziotto dai Capelli Rossi. Genève, Club Anni Trenta, « Grandi Avventure », 1975 (34,5x24,5 cm).</i>	933
<i>Ill. 91 Les trois premiers titres de Futuropolis : une maturation rapide de la maquette</i>	1006
<i>Ill. 92 L'affirmation d'un sérieux dans la réédition patrimoniale : le strip manquant du quatrième « Copyright » dédié à Popeye</i>	1014
<i>Ill. 93 Un premier plat singulier : Jean-Marc Rochette, Les Dépoteurs de chrysanthèmes ! Paris, Futuropolis, « Maraccas », 1980</i>	1015
<i>Ill. 94 Une cohérence graphique poussée... jusqu'au bout des cartons de livres. Etiquette d'expédition, sd [1978] (archives Futuropolis)</i>	1018
<i>Ill. 95 Des modalités variables d'articulation du texte et de l'image : Tardi face au verbe célinien : Voyage au bout de la nuit, Paris, Futuropolis, « Futuropolis / Gallimard », 1988, pp. 10-11 et 12-13.</i>	1030
<i>Ill. 96 Louis-Ferdinand Céline, Jacques Tardi, Voyage au bout de la nuit, Paris, Futuropolis, 1988.</i>	1032
<i>Ill. 97 François Truffaut, Fahrenheit 451, 1966 (capture d'écran).</i>	1043
<i>Ill. 98 Jean-Christophe Menu, « Le Phénix imprévu ! », L'Éprouvette n°3, L'Association, janvier 2007, et reproduit dans La Bande dessinée et son double, Paris, L'Association, 2011, p. 29.</i>	1052

INDEX

PRINCIPAUX AUTEURS ÉVOQUÉS

Note : dans le cas d'individus ayant une double carrière d'auteur et d'éditeur, ceux-ci sont renvoyés dans l'index des autres acteurs)

Arnal, José Cabrero	149, 157, 159, 164, 251, 312
Baudoin, Edmond.....	396, 551, 1015, 1025, 1032, 1036
Bazooka	292, 304, 345, 424, 1009, 1010, 1021
Bilal, Enki.....	306, 312, 357, 359-361, 386, 565, 612, 690, 801
Bodé, Vaughn	288, 297, 640, 857, 859, 966, 967, 1008
Bretécher, Claire.....	244, 254, 291, 297, 300, 360-361, 439, 539, 609, 689, 888, 996, 998
Buzzelli, Guido.....	262, 357
Cabu	259, 261, 854, 887
Calvo, Edmond-François.....	54, 103, 130, 131, 135, 833, 855, 856, 857, 859, 888, 995, 1005, 1006, 1008, 1010, 1011, 1013
Capp, Al.....	261, 936, 937
Caumery (Maurice Languereau, dit).....	98, 100, 101, 102, 104, 416, 463, 876
Chaland, Yves	102, 189, 322, 330, 334, 335, 336, 339, 340, 342, 393, 474, 638, 1053
Cham.....	43, 177, 410, 411, 412
Charlier, Jean-Michel.....	198, 210, 211, 237, 238, 240, 317, 321, 430, 432, 441, 444, 453, 454, 457, 458, 494, 529, 531, 532, 533, 624, 713, 714, 764, 765, 774, 1115, 1160, 1161
Christin, Pierre.....	313, 386, 533, 534, 535, 565, 568, 801, 859, 1007, 1009
Christophe (Georges Colomb, dit).....	44, 68, 95-97, 168, 264, 402, 412, 413, 417, 419, 463, 662, 667, 818, 867, 876-878, 886, 888, 915, 916-927, 929, 930, 931, 938, 994
Clerc, Serge	335, 339, 361
Cornillon, Luc.....	335, 342, 638, 1053
Cosey (Bernard Cosendai, dit)	559, 561, 810, 1053
Crepax, Guido	262, 357, 566, 787, 858, 935, 1020
Crumb, Robert	287, 292, 851, 857, 858, 935, 1016
Cuvelier, Paul.....	218, 219, 228, 491, 609, 610, 786, 833, 849, 996
Delobel, Anne	439, 440, 1008
Denis, Jean-Claude	691, 1010, 1015, 1051
Devil, Nicolas	263, 288, 609, 610, 786, 829
Dineur, Fernand.....	188, 195, 560
Dirks, Rudolph.....	261, 668, 669, 939, 982, 989
Dupuis, Pierre.....	161, 539, 996, 1067
Druillet, Philippe.....	263, 264, 302, 307, 385, 533, 609, 610, 785, 809, 810, 825,

	826, 829, 840
Eisner, Will.....	295, 296, 297, 332, 563, 564, 801, 858
Ever Meulen	336, 337, 339, 340, 565, 654, 857, 1016
F'Murr.....	310, 312, 360, 539, 895, 1015, 1016
Forest, Jean-Claude.....	134, 247, 253, 256, 263, 264, 287, 299, 551, 552, 572, 591-595, 597-600, 603, 609-610, 662, 692, 785, 831, 844, 857, 858, 947, 949, 966, 971, 976, 986
Forton, Gérard.....	284, 292, 430, 665, 712
Foster, Harold	129, 130, 287, 835, 979, 983, 985, 989
Fournier, Jean-Claude	429, 486, 527
Franquin, André.....	21, 196-198, 200, 211, 316, 318-319, 324, 326, 330-332, 335, 336, 338, 342, 360, 362, 366, 390-391, 429, 431, 449, 453, 455-456, 458, 469, 476, 484, 486, 517, 519, 522, 527, 554, 560, 664, 665, 680, 688, 691, 717, 765, 774, 776, 777, 782, 798, 800, 855, 892, 977, 995-996
Fred (Othon Aristidès, dit).....	258, 260, 289, 387, 568, 612-614, 647, 685, 710, 711, 798, 851, 888, 895, 986
Gébé.....	258, 261, 604, 711, 854
Gigi, Robert	263, 596, 785, 829, 890, 986
Gillon, Paul	149, 159, 161, 162, 253, 256, 353, 690, 764
Giraud.....	289, 291, 385, 441, 531, 532, 533, 589, 624, 798, 806, 851, 996, 1007, 1008, 1009, 1048
Gire, Eugène.....	155, 156, 158
Godwin, Frank	958, 983
Goetzinger, Annie.....	439, 534, 541, 568, 997
Gosciny, René	49, 170, 231, 235, 237, 240, 243, 247, 279, 291, 433, 436, 456, 457, 458, 485, 522, 531, 679, 680, 712, 948, 961
Gotlib (Marcel Gotlieb, dit)	275, 289, 291, 292, 360, 472, 712, 798, 840, 854, 855, 887, 888, 971
Gould, Chester	21, 256, 261, 357, 840
Graton, Jean.....	225, 444, 445, 470, 471, 494, 852
Gray, Clarence.....	196, 855, 933, 952, 960, 961
Greg (Michel Regnier, dit).....	250, 323, 329, 367, 378, 433, 456, 458, 467, 514, 529, 678, 728, 840, 855, 940
Hamlin, V.T.....	129, 668, 674, 932
Hergé (Georges Remi, dit).....	33, 37, 64, 82, 87, 102, 144, 145, 177-182, 194, 200, 217-221, 225, 228-229, 243, 290, 300, 308, 312, 326, 328, 331, 337, 338-340, 378, 381-382, 391, 412, 421, 426, 431, 438, 446-450, 455, 458, 469, 470, 476, 490-493, 516, 526, 530, 554, 589, 600, 691, 707, 725-728, 757, 777-778, 799, 802, 804, 806, 810, 854, 872, 876, 878, 897, 919, 938, 947, 951, 975, 996, 998, 1009
Herriman, George.....	21, 337, 357, 463, 858, 937
Hogarth, Burne.....	25, 87, 109, 112, 129, 408, 409, 828, 836, 837, 840, 951, 952, 970, 978, 985, 988
Hubinon, Victor.....	189, 197, 198, 200, 210, 308, 324, 360, 429, 430, 486, 494, 522, 625, 764, 996

Jacobs, Edgar P.	191, 218, 322, 337, 450, 491, 707, 708, 709, 763, 777, 778, 781, 854, 974, 996
Jannin, Frédéric	361, 362, 435, 486
Jijé (Joseph Gillain, dit)	102, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 211, 308, 316, 318, 323, 326, 337, 341, 342, 343, 360, 361, 428, 431, 432, 437, 449, 481, 483, 486, 493, 498, 507, 508, 515, 522, 531, 624, 625, 626, 665, 713, 715, 757, 770, 801, 858, 977, 981, 995, 1009
Kelly, Walt.....	357, 666, 668, 669, 939
Knerr, Harold	972, 982, 989
Kurtzman, Harvey	296, 833
Laudy, Jacques	218, 320, 324, 326, 327, 328, 516
Le Rallic, Étienne.....	216, 225, 318, 421, 745, 753, 973, 979
Lécureux, Roger	148, 149, 153, 154, 155, 158, 161, 162, 163, 292
Liquois, Auguste.....	153, 753
Lob, Jacques.....	256, 292, 792, 831, 851, 855, 890, 947, 986, 1015
Macherot, Raymond	213, 526, 560
Manara, Milo.....	294, 295, 566, 692
Mandryka, Nikita.....	255, 275, 291, 292, 296, 357, 358, 840, 844, 855, 951, 996
Margerin, Franck.....	612, 691, 700, 801
Marijac	146, 421, 539, 745, 871, 974
Martin, Jacques	183, 225, 337, 445, 691, 771, 810, 833, 852, 951, 975, 996
Mathieu, Marc-Antoine.....	46, 311, 394, 1054
McCay, Winsor.....	25, 87, 264, 390, 409, 828, 850, 888, 935, 944
Mézières, Jean-Claude	307, 313, 361, 439, 533, 534, 535, 1009
Moebius	259, 290, 291, 306, 321, 344, 361, 403, 589, 641, 656, 690, 838, 857, 1007, 1033
Moor, Bob de	220, 222, 318, 320, 327, 328, 470, 1020
Moore, Alan	635, 636, 637, 639
Mordillo, Guillermo.....	57, 889
Morris (Maurice de Bevere, dit).....	196, 197, 198, 211, 213, 299, 300, 307, 366, 367, 431, 433, 434, 456, 458, 522, 667, 670, 680, 683, 782, 920, 938, 949, 976, 977
Niezab, Gaston.....	251, 252
Paape, Eddy	196, 211, 326, 529
Pellaert, Guy	258, 609, 785, 858, 935
Pellos, René.....	129, 134, 135, 136, 216, 801, 837, 848, 957, 994, 996, 997
Pétillon, René.....	255, 292, 293
Peyo (Pierre Culliford, dit).....	196, 371, 372, 373, 458, 488, 490, 517, 671, 673, 680, 716, 717, 718, 720, 721, 722, 723, 782, 977, 1051
Pichard, Georges.....	256, 262, 288, 592, 603, 792, 854, 857, 986, 997, 1020
Pinchon, Joseph-Porphyre	98, 99, 100, 101, 102, 104, 415, 463, 872
Poïvet, Raymond.....	149, 830, 996, 1009
Pratt, Hugo.....	256, 257, 353, 354, 541, 548, 550, 551, 692, 695, 698, 760,

	761, 797, 849, 857, 890, 932, 951, 976
Rabier, Benjamin.....	46, 95, 120, 121, 122, 123, 124, 387, 420, 612, 810, 873, 877, 976
Raymond, Alex.....	109, 287, 679, 771, 858, 931, 934, 956, 958, 963, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993
Reiser, Jean-Marc.....	258, 261, 289, 800, 801, 854, 888
Ritt, William.....	196, 855, 933, 952, 960, 961
Rob-Vel.....	188, 190, 199, 300, 318, 449
Roba, Jean.....	29, 360, 458, 588, 665, 670, 672, 798, 855
Rochette, Jean-Marc.....	46, 294, 311, 691, 1010, 1015, 1162
Saint-Ogan, Alain.....	44, 49, 87, 93, 104, 110, 112, 178, 241, 752, 754, 810, 832, 870, 871, 873, 875, 876, 878, 940, 974, 994
Sampayo, Carlos.....	262, 357, 654
Schuiten, François.....	334, 554, 555, 556, 558, 698, 700, 810, 811
Schulz, Charles M.	253, 256, 289, 451, 662, 668, 679, 936
Segar, Elzie Crisler.....	129, 337, 840, 841, 842, 843, 1162
Sidobre, Jean.....	605, 606
Solé, Jean.....	292, 612
Spiegelman, Art.....	21, 565, 567, 640
Swarte, Joost.....	337, 338, 339, 357, 857, 858, 1010, 1016
Tabary, Jean.....	170, 172, 678
Tardi, Jacques.....	261, 306, 310, 311, 312, 334, 340, 344, 346, 361, 387, 424, 440, 551, 552, 565, 568, 613, 614, 615, 616, 801, 857, 859, 1006, 1007, 1008, 1009, 1015, 1016, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1050
Tercinet, Alain.....	610, 611, 829
Teulé, Jean.....	292, 810
Thomen, Raoul.....	129, 133, 421, 592
Tillieux, Maurice.....	200, 220, 249, 308, 316, 318, 319, 326, 335, 341, 343, 360, 431, 454, 455, 457, 458, 486, 522, 671, 776, 777, 995, 996
Töpffer, Rodolphe.....	39, 43, 44, 177, 264, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 462, 466, 467, 478, 667, 818, 878, 930, 938
Trubert, Jean.....	102, 148, 225
Uderzo, Albert.....	211, 232, 234, 236, 237, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 252, 279, 282, 317, 391, 625, 679, 713, 714, 855, 977, 1005
Van Hamme, Jean.....	378, 379, 435, 558, 561, 609, 786
Vandersteen, Willy.....	215, 220, 221, 222, 285, 329, 331, 343, 345, 1020
Vaughn-James, Martin.....	46, 564
Veyron, Martin.....	255, 292, 294, 612, 692, 1010, 1015
Vuillemin, Philippe.....	292, 794
Walthéry, François.....	212, 318, 371, 373, 393, 721, 722
Willem (Bernhard Willem Holtrop, dit).....	258, 260, 261, 338, 357, 793, 854, 857, 858, 1010, 1015, 1016

Yann et Conrad 362, 389, 520, 521

PRINCIPAUX TITRES PÉRIODIQUES ÉVOQUÉS

<i>(À suivre)</i>	255, 293, 294, 295, 356, 381, 442, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 557, 565, 568, 947, 1028
<i>Actuel</i>	287-288, 293, 344, 640, 854, 937, 1010, 1021
<i>Ab ! Nana</i>	311, 439, 604
<i>BBF</i>	13, 19, 863, 883, 896, 897, 899, 911
<i>Bédésup</i>	898, 1072
<i>Charlie Mensuel</i>	260, 262, 293, 294, 311, 357, 358, 361, 392, 947
<i>Chouchou</i>	162, 253, 256, 257, 533, 551, 571, 976
<i>Circus</i>	255, 260, 294, 386, 540, 541, 858,
<i>Comics 130</i>	302, 838, 839, 840, 844, 850, 853, 855, 1159, 1162
<i>Creepy</i>	297, 637, 839, 850, 1020
<i>Curiosity</i>	300, 301, 306, 307, 308, 314, 316, 317, 318, 319, 344, 850, 853, 1021
.....	255, 260, 293, 294, 295, 436, 571, 589, 604
<i>L'Écho des Savanes</i>	255, 260, 288, 290-296, 303, 347, 358, 361, 436, 571, 589, 604, 854, 1010, 1019
<i>Falatoff</i>	854, 857, 896, 1020
<i>Giff-Wiff</i>	23, 265, 299, 312, 366, 571-572, 576, 593, 595, 597-598, 610- 611, 827-828, 831, 839, 914, 931, 943, 947-966, 968-969, 972, 976-977, 982-984, 993
<i>Haga</i>	898, 914, 949, 993, 1021
<i>Hara-Kiri</i>	257, 258, 259, 260, 261, 263, 290, 293, 307, 387, 790, 793, 801, 832, 936
<i>Héroïc-Albums</i>	55, 183, 249, 250, 309, 324, 457, 486, 513, 574, 783
<i>Hop !</i>	23, 134, 256, 473, 532, 993, 1020
<i>Journal de Mickey</i>	33, 79, 81, 84, 106, 107, 108, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 129, 144, 157, 162, 205, 256, 356, 572, 582, 585, 743, 744, 746, 824, 827, 832, 856, 954, 955, 981, 983
<i>Journal de Spirou</i>	8, 9, 23, 31, 33, 48, 74, 161, 184, 187-188, 191, 193, 201, 207, 211, 285, 313, 316, 318, 323, 330, 332, 335, 360, 365, 366, 428, 437, 439, 445, 454, 456-458, 467, 480-482, 512- 517, 519, 529, 523, 540, 665, 666, 669-673, 693, 711, 716, 717, 718, 720, 723, 763, 765-768, 775, 777, 782, 854, 897, 920, 938, 957, 977, 997, 998, 1051, 1053
<i>Journal de Tintin</i>	24, 31, 33, 38, 183, 194, 198, 200, 216-217, 223-228, 230, 312, 318-320, 325, 327-331, 335, 337, 437, 444-445, 450, 467, 470, 490-491, 493, 496, 514, 527, 623, 707-708, 711, 762, 763, 777-778, 897, 940, 974
<i>Linus</i>	294, 357, 850, 888, 932, 936, 937, 1009
<i>Marvel</i>	254, 630, 631, 634, 636, 649, 655, 840
<i>Métal burlant</i>	24, 102, 162, 189, 255, 260, 293, 296, 303, 334, 341, 342, 343,

	347, 361, 386, 387, 403, 414, 436, 439, 540, 554, 590, 601, 604, 638, 687, 792, 793, 857, 947, 1019, 1020, 1048
<i>Mormoil</i>	854
<i>Pbénix</i>	13, 23, 161, 265, 285, 295, 300, 352, 353, 354, 361, 548, 796, 797, 799, 803, 821, 827, 828, 830, 831, 834, 839, 853, 914, 937, 940, 941, 946, 948, 949, 950, 951, 952, 958, 963, 973, 974, 975, 976, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 989, 993, 996, 1007, 1020, 1052
<i>Pilote</i>	24, 31, 33, 49, 102, 115, 136, 168, 170, 211, 214-215, 231-240, 244, 248-249, 254-256, 259, 264-265, 291-296, 310-313, 317, 335, 338, 341, 346, 349, 356-362, 366-367, 385-387, 392, 414, 432-436, 442, 445, 458, 481, 514, 526, 531-534, 540, 565, 573, 579, 589, 604, 623-624, 626, 669, 676, 678, 685, 687, 709, 710-715, 784, 785, 817, 844, 850, 854, 885, 888, 897, 920, 976, 997, 998, 1007-1010, 1015, 1048
<i>Ran Tan Plan</i>	299, 300, 850, 853
<i>RanTanPlan</i>	300, 310, 316, 317, 327, 914, 952, 958, 993
<i>Raw</i>	565, 567, 590, 1050
Rock and Folk.....	291, 293
<i>Spot BD</i>	358, 359
<i>Strange</i>	632, 636, 649
<i>V Magazine</i>	591, 592, 593, 598, 601, 603, 785, 786, 947, 986

Principaux éditeurs et diffuseurs

Ædena	359, 389, 640
Artefact.....	282, 389, 539, 590, 651-652, 654, 896, 020-1021
Beaulet (Alain).....	389, 391
Albin Michel.....	27, 47, 74, 80, 262, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 356, 357, 539, 567, 599, 652, 653, 655, 703, 854, 1063, 1076, 1077, 1093, 1103, 1115
AMP.....	219, 222, 223, 326
Ansaldi.....	310, 349, 390, 393
Aredit.....	48, 628, 629, 630, 631, 634, 635, 636, 637, 638, 1118, 1161
Armand Colin.....	13, 26, 27, 33, 51, 52, 68, 94, 95, 96, 97, 104, 142, 413, 417, 918, 921, 923, 941, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1086, 1088, 1089, 1091, 1093, 1101, 1107
Artima.....	251, 307, 318, 319, 608, 628, 629, 630, 632, 662, 770, 773, 834, 838, 918, 1071, 1108, 1118, 1161
Audie.....	172, 297, 435, 486, 692, 1021
B.Diffusion.....	282, 297, 393, 1020
Bédéscope.....	297, 303, 304, 310, 325, 327, 328, 329, 344, 393, 540, 1021
Casterman.....	37, 38, 54, 63, 64, 65, 140, 172, 173, 176-184, 220, 226-229, 234-235, 266, 285-286, 293, 311, 337, 341, 344, 346, 353, 361, 370-371, 379, 380-382, 421, 425, 427, 432, 436, 440, 443, 445-450, 453, 470, 476, 486, 487, 490, 493, 507, 511, 516, 541, 548-557, 565, 567, 568, 601, 677, 687, 691, 698-702, 724, 726, 728, 731, 732, 757, 761, 770-772, 793, 840, 858, 871-872, 878, 892, 918, 1007, 1008, 1010, 1020, 1028, 1046, 1060-1061, 1063-1064, 1101, 1110, 1114-1115, 1118, 1158, 1161
CDE.....	1023, 1024, 1025, 1026, 1031, 1033, 1034
Delcourt, Guy.....	358, 391, 392, 393, 394, 1060
Denoël.....	26, 237, 289, 535, 567, 1023, 1027, 1028, 1034, 1083, 1086, 1110, 1111
Dessain.....	285, 286
Distri-BD.....	303, 318, 325, 347, 1020
Éditions du Fromage.....	254, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 389, 540, 1010, 1020, 1021, 1061, 1159
Éditions du Miroir.....	285, 286, 310, 390
Elvifrance.....	24, 265, 602, 662, 766, 788, 789, 790, 791, 792, 854, 1071, 1122, 1123
Fleurus.....	6, 8, 9, 41, 54, 143, 146, 208, 214, 216, 223, 369, 370, 373, 375, 376, 382, 383, 384, 434, 497, 498, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 510, 531, 539, 631, 805, 907, 918, 1022, 1063, 1110, 1160
Futuropolis.....	46, 49, 50, 65, 69, 71, 129, 253, 262, 286-287, 289, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 302, 303, 311-312, 317, 321, 328, 338, 340, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 387, 389, 394, 395, 396, 400, 424, 441, 538, 539, 548, 568, 590, 603-604, 609, 636, 640, 654, 680, 821, 823-824, 833, 837-840, 843-853, 855-859, 888, 890, 896, 934, 937, 957, 967, 976, 978, 983, 993-998, 1003-1037
Gautier-Languereau.....	39, 80, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 140, 178, 405,

	425, 870, 871, 876, 877, 973, 1108, 1120, 1159
Glénat (Jacques)	265, 290, 330, 347, 353, 391, 539, 541, 542, 655, 799, 826, 957, 996
Goupil (Jacky).....	389, 390, 391
Hachette	39, 63, 81, 83, 87, 95, 104-113, 115, 117-120, 124, 129, 138, 140-142, 147, 172, 178, 183, 190, 193, 208, 215, 239, 253, 257, 289, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 363, 368, 373, 374, 375, 376, 385, 398, 405, 418, 419, 421, 425, 478, 531, 538, 540, 606, 638, 644, 659, 663, 675, 677, 689, 691, 701, 702, 731, 744, 797, 818, 823, 832, 836, 852, 856, 857, 858, 870, 871, 873, 874, 875, 876, 887, 935, 971, 983, 989, 994, 1023, 1024
Humanoides associés.....	253, 286, 303, 311, 323, 332, 335, 338, 342, 344, 347, 385, 386, 475, 590, 599, 689, 857, 858, 888, 1010, 1016, 1020, 1021, 1064, 1105, 1160
J'ai Lu.....	289, 661, 662, 686, 687, 691, 698, 700-702, 822, 992
Jonas.....	285, 297, 303, 304, 310, 314, 320, 321, 322, 323, 325, 327, 328, 329, 344, 349, 393, 540, 1021, 1159
Kesselring, Rolf (et maison d'édition)	286, 287, 288, 297, 386, 393, 598, 610, 651, 1020
Livre de Poche.....	659, 662, 663, 676, 686, 691, 701, 924, 925, 927, 928, 929, 930, 939
Lombard.....	49, 54, 140, 168, 172, 173, 183, 184, 214, 217, 219, 221, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 233, 235, 243, 285, 303, 310, 319, 321, 322, 323, 325, 328, 330, 331, 333, 341, 344, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 398, 428, 431, 432, 436, 443, 445, 450, 467, 480, 484, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 526, 539, 558, 559, 709, 720, 762, 763, 771, 772, 833, 836, 850, 852, 855, 888, 921, 940
Losfeld, Éric (et éditeur).....	63, 253, 263, 264, 265, 288, 306, 341, 388, 399, 592, 596, 598, 600, 609, 785, 826, 828, 829, 830, 833, 858, 986, 1007, 1047
Magic-Strip.....	284, 285, 286, 288, 297, 308, 310, 325, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 393, 485, 539, 588, 606
Milan	283, 288, 390, 771, 932
Minoustchine, Marc (et éditeur)	310, 312, 564, 565, 1020, 1021
Offenstadt (frères)	81, 82, 84, 87, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 140, 216, 225, 414, 415, 743, 744, 871, 971, 973, 979, 1005, 1108
Opera Mundi	106, 110, 112, 114, 117, 119, 158, 188, 251, 252, 354, 355, 745, 951, 959, 961, 989, 1064
Pauvert, Jean-Jacques (et éditeur).....	259, 265, 287, 597, 611, 820, 828, 854, 949, 970, 1021, 1123
Robert Laffont.....	283, 284, 290, 332, 333, 348, 370, 378, 588, 650, 850, 946
S.P.E.....	80, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 437, 592, 648
SERG	69, 257, 287, 355, 603, 609, 850, 856, 950, 960, 961, 964, 978, 983, 985, 986, 988, 990, 991, 992, 994, 996, 1021, 1037
Slatkine.....	285, 286, 287, 888, 961, 983, 990, 991, 993
Sodis.....	1023, 1024
Square, éditions du	257, 260, 261, 262, 290, 292, 293, 294, 303, 357, 538, 566,

603, 604, 851, 856, 937, 952

Tchou (Claude).....	830, 984, 985, 988
Vents d'Ouest.....	348
World's Press.....	196, 197, 225, 308, 444, 673
Zenda.....	255, 636, 638, 639, 641, 983, 995

Cercles bédéphiliques, lieux, associations, librairies, bibliothèques

Azathoth.....	306, 847
CABD.....	299, 300, 326, 938, 948, 952, 958, 974, 982, 983
CELEG.....	299, 595, 596, 597, 796, 797, 827, 830, 841, 842, 943, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 957, 958, 959, 961, 962, 963, 965, 967, 970, 971, 973, 978, 985, 1162
Club Anni Trenta.....	824, 832, 858, 931, 933, 934, 935, 1162
CNBDI.....	34, 557, 802, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 1058, 1059, 1060
Heure joyeuse (L').....	861, 1097
Joie par les livres.....	15, 621, 816, 861, 865, 866, 879, 881, 883, 884, 885, 886, 887, 889, 890, 891, 892, 894, 896, 908, 1060, 1062, 1063, 1097, 1098, 1158
Pepperland.....	300, 301, 302, 303, 306, 307, 310, 312, 313, 344, 346, 349, 361, 387, 393, 1021
SFBD.....	353, 797, 948, 952, 967, 978, 996
SOCERLID.....	264, 352, 796, 797, 827, 935, 939, 940, 944, 948, 949, 950, 951, 952, 960, 961, 963, 964, 966, 967, 970, 976, 978, 979, 982, 983, 984, 985, 986, 1123
Temps Futurs.....	60, 275, 297, 343, 389, 390, 542, 891
The Skull.....	297, 300, 301, 303, 857

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

Ce travail s'attache à éclairer la spécificité éditoriale de la bande dessinée en France, en incluant auteurs et éditeurs wallons et suisses. L'histoire de la bande dessinée s'est largement centrée sur les contenus et repose sur un corpus restreint d'œuvres. Nous renouvelons cette approche par une étude des modalités de publication propres à la France entre 1950 et 1990, de la mise en place d'une censure luttant contre la bande dessinée aux bouleversements éditoriaux des années 1990.

Publiée essentiellement sur des supports périodiques au début de notre période, la bande dessinée entame une migration vers la sphère du livre ; le passage à l'album devient massif dans les années 1970 et fragilise l'essentiel des titres de presse. Nous interrogeons donc la manière dont une forme de publication fait sens, en examinant comment ce basculement d'un support à l'autre modifie les pratiques éditoriales, auctoriales, les médiations et les pratiques de lecture, ainsi que le statut culturel attaché au 9^e art.

Cette thèse restitue d'abord le paysage éditorial de l'album de bande dessinée et les mouvements d'intense renouvellement qui l'affectent au seuil des années 1950, au milieu des années 1970 et à la fin des années 1980. Elle s'intéresse ensuite aux supports de publication en montrant la variété des formes mobilisées pour déployer la bande dessinée dans l'espace du livre, et la manière dont ces formes affectent les rythmes narratifs et encadrent des pratiques de lecture singulières. Enfin, nous étudions la variété des médiateurs qui encadrent les pratiques de lecture, des censeurs aux bédéphiles, en passant par les éducateurs, les bibliothécaires ou les libraires.

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

This work aims to cast a light on the French publishing system of comics strips, and includes French-speaking parts of Belgium and Swiss. The history of comic strips is focused on thematic approaches and relies on a restricted canon. Our work studies the originality of french-speaking countries regarding the publishing of comic strips from the 1950s to the 1980s, between the setting of a strong censorship to the upheaval of the 1990s.

In the 1950s, the comic strips books, named 'albums' in France after children's books, meet great success, and by the mid-1970s these albums have become widespread in the comics industry, to the extent that traditional magazines are embrittled. This early and massive shift from one support to the other raises a lot of questions on the way the works of art are broadcasted and, on a broader level, how a publishing format transforms the meaning, the reading experience and the status of the comic strips, helping *bande dessinée* becoming the 9th art.

Our works starts by focusing on the publishers, and analyses the cyclical movements of renewal of the comics industry in the beginning of the 1950s, in the mid-1970s and the end of the 1980s. Then we describe a variety of formats used to publish comic strips and we analyse the way it transforms narrative rhythms. Finally we study the numerous comic strips entrepreneurs who rule reading practices: censors, librarians, booksellers, fans...

Between the history of reading, material bibliography and the study of censorship, this study aims to propose new perspectives in the field of comics studies as well as book history.

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

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

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC)

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

47, Boulevard Vauban - 78047 Guyancourt Cedex