

+++++

# L'ALBUM DE BANDE DESSINÉE EN FRANCE : UNE EXCEPTION CULTURELLE

+++++

Comment lit-on une bande dessinée ? Depuis plus de cinq décennies, de nombreux travaux scientifiques se posent cette question ; à l'heure où les études sur la bande dessinée se sont banalisées et entament un nouveau *round* d'institutionnalisation, la pluralité des approches théoriques fait tout l'intérêt de ce champ continuellement émergent. Bien peu, pourtant, se posent la question des supports. Art visuel, médium de la mise en récit par l'espace, la bande dessinée apparaît comme étrangement désincarnée dans une grande partie des recherches qui lui sont consacrées. *Tintin* offre un exemple particulièrement significatif de cette dématérialisation analytique. La bibliographie de travaux consacrés à l'œuvre d'Hergé constitue aujourd'hui un dense massif de livres, catalogues, opuscules et autres articles universitaires. Plusieurs ouvrages envisagent une généalogie de l'œuvre hergéenne et évoquent ses différents supports ; cependant, la plupart des travaux qui en décryptent les aspects formels, littéraires ou historiques évoquent *Tintin*, implicitement ou explicitement, à travers le prisme unique de l'album. Prenons le cas de *L'île noire* : publication dans *Le petit vingtième* étalée sur 14 mois, publication (sous le titre « Tintin et le mystère de l'avion gris ») dans les pages de *Cœurs vaillants*, album noir et blanc de 124 pages chez Casterman, album couleur de 124 pages, album de 64 pages redessiné... L'expérience de lecture, pour chaque objet, est assurément bien différente. Aujourd'hui cependant, l'album est tellement ancré dans les habitudes de chacune et chacun qu'il paraît logique de se concentrer presque exclusivement sur ce support.

Cet ouvrage est partiellement issu d'une thèse de doctorat en histoire soutenue en juin 2014, intitulée *L'effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*. L'objectif de ce travail était d'étudier la transformation de la bande dessinée dans ces décennies décisives, d'explorer la refonte des manières de raconter en images, de créer, de publier, de diffuser, de lire ou de critiquer la bande dessinée, sous l'effet de la banalisation de l'album.

Aujourd'hui, l'album de bande dessinée occupe une place centrale sur le marché de la bande dessinée et dans les pratiques de lecture. La présence en kiosque de magazines de bande dessinée reste résiduelle, et rares sont les journaux à ouvrir leurs pages au médium. La bande dessinée est devenue un véritable segment du marché du livre, représentant depuis 2010 environ 5 000 publications annuelles<sup>1</sup>, et dont le chiffre d'affaires pèse environ 6 % du marché du livre.

Ce format de publication s'est à ce point banalisé dans les pratiques de lecture en France et en Wallonie qu'on en viendrait presque à oublier son caractère exceptionnel. Dans aucun autre pays, la bande dessinée n'a basculé vers la sphère du livre aussi massivement et aussi précocement. *Comics* aux États-Unis<sup>2</sup>, magazines de manga au Japon<sup>3</sup>, « format Bonelli » en Italie... pour l'essentiel, la bande dessinée y reste un produit de presse. Et la même observation peut se décliner également dans tous les autres foyers majeurs de la bande dessinée mondiale, de l'Angleterre à l'Espagne, en passant par la Corée. Cette prépondérance des formes liées à la presse n'exclut pas l'existence de livres, de recueils cartonnés. Mais les livres occupent, dans ces pays, un rôle secondaire, et apparaissent tardivement. La bande dessinée circule donc largement à travers les réseaux de diffusion des journaux et des magazines, est imprimée sur des papiers de qualité inférieure, s'inscrit dans des régimes de périodicité et donc dans une économie de la production qui diffère largement de l'économie du livre.

En France et en Wallonie, le cas de figure est très différent. La publication sous forme de livre existe, de manière marginale, depuis Rodolphe Töpffer et ses premiers suiveurs. Lorsque la bande dessinée s'impose, au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, comme l'une des formes privilégiées des cultures de l'enfance, c'est essentiellement à travers la presse que se joue la popularité des héros. Plus précisément : la bande dessinée est l'un des registres formels neufs qu'emprunte alors la presse illustrée lorsqu'elle

---

1. Sur ces quelque 5 000 titres, il faut compter environ 4 000 nouveautés ; pour une évaluation quantifiée de la production récente, voir les rapports dirigés par Gilles Ratier pour le compte de l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée. [En ligne] <<http://www.acbd.fr/category/les-bilans-de-l-acbd/>> (consultés le 1<sup>er</sup> septembre 2017 ; les adresses web présentes dans cet ouvrage ont été consultées à cette date). Pour une perspective critique sur ces évaluations, le travail de Xavier Guilbert est fondamental ; voir notamment sa *Numérologie. Une analyse du marché de la bande dessinée en 2012*, Versailles, Éd. H, 2013.

2. Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du Temps, 2004 ; « Du *comic book* au *graphic novel* : l'europanisation de la bande dessinée américaine », *Image & Narrative*, 2005, 12. [En ligne] <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm>>.

3. Frederik L. Schodt, *Dreamland Japan*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1996.

décline toute une série de titres à destination d'un public enfantin, du *Petit Français illustré* à *L'épatant*.

La seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle voit s'opérer, en quelques années, une singulière transformation dans le paysage de la bande dessinée. Les spécialistes de la bande dessinée ont longuement glosé sur l'émergence d'une bande dessinée « adulte », sur la modernité graphique que représente la France dans les années 1960-1970, une modernité portée par *Pilote*, *Métal hurlant*, *Ah! Nana*, *L'écho des savanes* et quelques autres. Nous voudrions proposer ici une hypothèse différente : que la transformation majeure de la bande dessinée se joue au moins autant dans les manières de publier et transmettre la bande dessinée que dans les thématiques abordées ou les modes d'incarnation graphiques.

En soi, la transformation des thématiques et des traits n'a rien de particulier à la France : on observe, selon des temporalités proches, des phénomènes tout à fait similaires aux États-Unis autour de l'*underground* (Robert Crumb, Gilbert Shelton, Trina Robbins...) ou au Japon autour de *Garo*. Mais l'exception française tient au fait que ce mouvement s'accompagne d'une bascule vers le livre. Dans les années 1960, *Astérix*, emblématique d'une bande dessinée que des adultes cultivés peuvent lire sans déchoir, précipite le basculement du centre de gravité de l'édition depuis la presse vers le livre. Publié en feuilleton dans les pages de *VMagazine*, « *Barbarella* » de Jean-Claude Forest était passé largement inaperçu ; reprise en luxueux volume par le sulfureux éditeur Éric Losfeld, la bande dessinée devient une icône contre-culturelle – largement aidée, il est vrai, par le succès de l'adaptation cinématographique signée Roger Vadim, avec Jane Fonda dans le rôle-titre. De l'édition la plus industrielle aux franges de l'alternative, c'est bientôt tout le paysage de la bande dessinée qui bascule de la presse au livre.

Or l'histoire de la bande dessinée telle qu'on la connaît en France se résume très largement à une succession de livres, appelés albums : parce qu'ils sont censés rassembler les meilleurs récits, parce qu'ils offrent un confort de lecture indéniable, parce qu'ils ont suscité dans l'enfance des futurs chercheurs, des lectures et relectures frénétiques – comme seuls les livres d'enfance savent susciter –, parce qu'ils ont été, pour certains, réédités, parce qu'ils ont été conservés plus facilement dans les bibliothèques et qu'ils sont donc plus accessibles, les albums sont au cœur du canon de la bande dessinée aujourd'hui. Le plus gênant dans la nature livresque du canon des littératures graphiques est sans doute qu'il est en

grande partie inconscient ; bien des chercheurs le reprennent et le perpétuent, sans l'interroger.

Pour le dire autrement : notre connaissance de l'histoire du neuvième art en France est très étroitement dépendante d'un mécanisme de sélection des œuvres formidablement discriminant. Encyclopédies, dictionnaires ou synthèses offrent encore largement le spectacle d'une histoire de la bande dessinée réduite à un parcours glorieux allant d'un auteur à l'autre, d'un chef-d'œuvre au suivant, généralement sélectionnés parmi le même portefeuille de publications à pouvoir légitimant pour les années 1950-1960 : *Le journal de Spirou*, *Le journal de Tintin*, *Pilote*.

L'écriture de l'histoire se trouve ainsi enfermée dans les cadres d'un canon élaboré depuis une cinquantaine d'années avec, tout en haut, Hergé et ses *Aventures de Tintin* ainsi qu'une production dite « alternative » (Chris Ware, Art Spiegelman, Marjane Satrapi...) et, tout en bas, plusieurs types de publication négligés à la fois par les spécialistes de la bande dessinée et les historiens du culturel : publications trop communistes comme *Vaillant*, ou trop « populaires » comme *Le journal de Mickey*, ou les petits formats – autant de publications perçues comme dénuées d'intérêt dans l'histoire du « neuvième art ». En cantonnant son regard au canon reconnu par la critique, l'histoire de la bande dessinée reproduit ainsi la démarche adoptée, auparavant, par une certaine histoire littéraire, telle que la dénonce par exemple Franco Moretti : « un canon de deux cents romans, par exemple, semble déjà très vaste pour la Grande-Bretagne du XIX<sup>e</sup> siècle [...] mais il représente toujours moins d'un pour cent des romans publiés : vingt, trente mille, personne ne sait vraiment<sup>4</sup> ». Comme l'explicite Alain Vaillant, cette démarche repose sur une vision de la littérature comme

un tout hiérarchisé, ayant un centre constitué des textes majeurs des « grands auteurs », et une périphérie dont l'intérêt littéraire serait disséminé en une grande masse d'objets médiocres. Sans en induire nécessairement un jugement de valeur à proprement parler, il paraît alors raisonnable méthodologiquement d'aller directement au centre, parce qu'il a plus de chances d'en retirer des enseignements historiques significatifs<sup>5</sup>.

4. Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008 (coll. Penser/croiser), p. 36.

5. Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010 (coll. U), p. 185.

S'il veut sortir de l'ornière d'une histoire littéraire hantée par la figure du grand auteur, l'historien a donc tout intérêt à se déprendre de ce canon et à questionner autrement les productions de bande dessinée. L'angle de l'histoire du livre offre une telle perspective problématique. Cet ouvrage n'est en effet pas un livre d'histoire de la bande dessinée, mais plutôt le fruit d'une recherche menée en histoire du livre – dont l'objet se trouve être la bande dessinée. Il interroge la manière dont une singularité en apparence superficielle – la publication sous forme de livre plutôt que dans la presse – bouleverse l'ensemble des rapports au récit en images. En changeant de support, la bande dessinée gagne une respectabilité, une densité, de nouveaux publics, de nouvelles pratiques de lecture... Ce processus n'est évidemment pas linéaire ni mécanique; il plonge ses racines bien avant 1950, et la tentation de la presse se prolonge bien après 1990. Mais c'est bien entre ces deux dates que se joue cette transformation fondamentale des manières de créer, de diffuser et de recevoir la bande dessinée.

Créer, d'abord: avec la banalisation des albums, la narration feuilletonnesque faite de morcellements et de répétitions se voit travaillée par une exigence de cohérence plus forte. L'évolution des formes de publication suscite donc une transformation des manières de raconter en images. Plus fondamentalement, sans doute, cette transformation des supports affecte les conditions de travail des auteurs. En quelques décennies, les auteurs passent du statut d'artisans, tâcherons souvent anonymes et tirant l'essentiel de leurs revenus de la presse, à celui d'auteurs-journalistes. Ce statut, conquis de haute lutte, offre une sécurité financière appréciable, mais de courte durée. Car lorsque, dans les années 1980, les titres de presse périclitent, les auteurs sont de plus en plus dépendants des revenus tirés des livres, plus espacés et incertains. Devenus auteurs, bénéficiant de la reconnaissance symbolique attachée à ce statut, les travailleurs de bande dessinée se voient confrontés à une précarité inédite. Leurs mobilisations récentes autour de la question de leurs droits et de leur protection sociale<sup>6</sup> ont mis en lumière la brutalité du déclassé économique qui a accompagné leur

---

6. Les États généraux de la bande dessinée ont mis en lumière depuis octobre 2014 la crise profonde que vivent les auteurs et leur précarisation extrême. Les Rencontres nationales de la bande dessinée organisées à Angoulême en septembre 2016 ont proposé une première synthèse des travaux réalisés dans ce cadre. Les processus de mobilisation d'auteurs font l'objet de la thèse de Pierre Nocérino, *Personnalisation et mutualisation des souffrances au travail. Le cas des auteurs de bande dessinée en Île-de-France et à Bruxelles*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Cyril Lemieux: Paris, EHESS, en cours.

accession au statut d'auteur<sup>7</sup>. Autrement dit, dans « l'émergence d'un ordre des discours qui se fonde sur l'individualisation de l'écriture, l'originalité des œuvres et le sacre de l'[auteur]<sup>8</sup> », le support joue un rôle central en permettant de repérer une individualité que le périodique estompe.

Diffuser, ensuite : pour la myriade d'intermédiaires qui font advenir la bande dessinée en tant que média reproductible et reproduit, le passage de la presse au livre change, plus radicalement encore, l'exercice du métier. Les éditeurs, les imprimeurs, les diffuseurs, les distributeurs sont très profondément affectés par ce passage d'un support à l'autre qui, pour certains, les contraint à réinventer leur métier. De nouvelles professions (libraires spécialisés, critiques) apparaissent, tandis que se structure une niche éditoriale. Ce nouvel écosystème, d'abord très autonome, puis fortement articulé au reste du marché du livre, affecte en profondeur les manières dont la bande dessinée parvient aux lecteurs.

Enfin, et là se joue sans doute l'évolution fondamentale : recevoir. Si la réception demeure largement, en histoire culturelle, une sorte de trou noir, la bibliographie matérielle apporte un certain nombre de pistes de travail. Comme le rappelle Roger Chartier, « il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur<sup>9</sup> ». Ce constat, dont quelques décennies de travaux en histoire du livre ont montré la pertinence dans le domaine du texte imprimé, n'a jusqu'à présent guère influé sur les travaux des spécialistes de bande dessinée : les recherches en ce domaine ont longtemps été guidées par une approche formaliste, paradoxalement aveugle aux contraintes propres aux supports. Pourtant, dans l'art du récit en images qu'est la bande dessinée, plus encore qu'en littérature, l'espace est une unité fondamentale de sens – mais pas seulement l'espace de la case, de la planche ou de la double planche<sup>10</sup> : la qualité d'un papier, la tourne

7. L'investigation sur la manière dont la transformation des supports affecte les auteurs, leur santé économique et leur reconnaissance symbolique, n'entrait pas dans le cadre de notre projet ; cette recherche est actuellement menée par Jessica Kohn, *Travailler dans les petits Mickeys : les dessinateurs-illustrateurs, en France et en Belgique (1945-1968), des passeurs culturels ?*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet : Université de Paris III, 2018.

8. Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015 (coll. Folio), p. 12 ; il évoque dans cet extrait l'émergence, au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un discours valorisant l'individu-écrivain, mais les deux processus présentent des similitudes évidentes.

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

10. Voir, par exemple, les travaux de Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999 (coll. Formes sémiotiques) ; *Système de la bande dessinée*, vol. 2, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011 (coll. Formes sémiotiques).

d'une page, l'épaisseur d'un volume, le velouté des encres, la solidité d'une reliure, la poésie d'une page de garde, constituent autant d'éléments qui, avec d'autres, affectent l'expérience de lecture et encadrent des appropriations très différentes de ce qu'offre une lecture périodique, morcelée et panachée d'autres séries ou de rubriques documentaires. Comprendre les modalités de confection du produit manufacturé qu'est le livre permet ainsi de s'approcher des lectures et des usages de la bande dessinée.

La thèse dont cet ouvrage est extrait étudiait ainsi la banalisation de l'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990, des lendemains de l'adoption de la loi de 1949 à la fin d'un cycle marqué par une concentration inédite du secteur de l'édition, avant qu'au début des années 1990, l'arrivée du manga et l'émergence d'une nouvelle génération d'indépendants n'entreprennent de faire bouger les lignes. De par son volume, ce travail de thèse était impubliable en l'état. Multipliant les angles d'analyse, nous y croisons l'histoire de la librairie, des bibliothèques, de l'édition, étudiant les mises en cause de la bande dessinée par les éducateurs et les bibliothécaires, les condamnations du médium par les censeurs, l'apparition de commerces spécialisés dans la vente d'albums, la structuration d'une préoccupation patrimoniale au sein de la bédéphilie, la transformation des logiques narratives dans l'espace du livre, l'échec des différentes collections de bande dessinée de poche... Cet ouvrage présente donc uniquement une partie des résultats de cette thèse<sup>11</sup> et se concentre sur l'un des aspects de ce travail : la transformation du paysage de l'édition et la banalisation de l'album.

L'analyse que nous menons s'étend du début des années 1950 à la fin des années 1980. En 1950, l'album reste un format de publication bourgeois, au sens où le prix même de l'objet le cantonne à un lectorat limité et où les éditeurs qui s'emparent de ce standard visent explicitement les enfants les plus favorisés socialement. L'album reste un produit de luxe destiné aux enfants des classes les plus aisées ; l'objet est encore exceptionnel dans les bibliothèques, dans les actes d'achat, peu présent en librairie, et largement réservé aux cadeaux d'étrennes. L'adoption en 1949 d'une législation encadrant étroitement les publications destinées

---

11. La version intégrale de cette thèse est consultable en ligne <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01612614>>. Pour des raisons légales, les illustrations n'ont pu être diffusées électroniquement. Un deuxième volume, tiré de cette même thèse, sera consacré à la définition d'une poétique historique de la forme : *La bande dessinée du feuilleton à l'album*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais (coll. Iconotextes), à paraître.

à la jeunesse place les loisirs enfantins sous surveillance<sup>12</sup>. Le début des années 1950 correspond à une période de recompositions et de tâtonnements de la part d'éditeurs qui prolongent les expériences menées dans l'entre-deux-guerres<sup>13</sup>. La refondation des industries graphiques s'opère au détriment des éditeurs des années 1920 et 1930 : les éditeurs parisiens perdent en effet leur suprématie au profit d'éditeurs provinciaux (Lyon ou Tourcoing dans le domaine du fascicule) mais surtout, dans le cas du livre, belges. Par un singulier retournement de polarité, la périphérie éditoriale que constitue la Belgique devient en effet un centre, occupant la marge délaissée par le système éditorial parisien.

Les années 1960 bousculent cependant rapidement ce schéma, quand l'un des relais parisiens de la centralité périphérique belge se retrouve au cœur du jeu. En rachetant *Pilote* et en éditant les albums issus des pages du journal, Georges Dargaud ne fait que reproduire le modèle belge du Lombard ; mais le succès considérable d'*Astérix*, qui tient en partie de la mystérieuse alchimie entre une œuvre et son époque, tire l'éditeur vers des sommets inconnus jusqu'alors, et entreprend de transformer en profondeur le paysage de l'édition de bande dessinée. En faisant entrer la bande dessinée dans l'ère du million d'exemplaires au milieu des années 1960, *Astérix* ne change pas seulement le regard porté par les adultes en général, et les élites culturelles en particulier, sur la bande dessinée : il bouleverse les conditions d'exercice du secteur. *Astérix* modifie non seulement l'horizon d'attente des auteurs (qui peuvent alors envisager une reconversion vers de nouvelles thématiques), mais aussi celui des éditeurs (qui peuvent espérer adresser leurs produits à de nouveaux clients) et celui des lecteurs.

Le tournant de la période, à maints points de vue, se situe en 1974. La première édition du festival international de la bande dessinée d'Angoulême confirme l'apparition de nouvelles pratiques de lecture. Le départ de René Goscinny de la rédaction de *Pilote* et la publication du « Cadeau

12. Thierry Crépin, « Haro sur le gangster ! » *La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001, ainsi que 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, 2003, 660 p.

13. Sur cette période, voir les travaux d'Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années charnières, années pionnières*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction d'Anne-Marie Christin : Université de ParisVII, 1997, 3 vol. ; et de Julien Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, Thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image, sous la direction d'Annie Renonciat : Université de ParisVII, 2014, 766 p.

de César» dans les pages du *Monde* témoignent de l'affaiblissement des journaux dans leur rôle créatif, et le passage de *Pilote* à une parution mensuelle confirme cet affaiblissement. Le dynamisme créatif s'est déplacé du côté du livre : alors que meurt le grand ancêtre Alain Saint-Ogan, l'éditeur Futuropolis commence son travail d'exhumation patrimoniale et de publication de nouveaux talents, autour d'une attention nouvelle portée à la présentation matérielle des ouvrages. Ce milieu des années 1970 synthétise donc une période de recompositions en profondeur du paysage créatif et éditorial, et marque un tournant dans le processus de bascule de l'édition de la presse vers le livre. La bande dessinée participe alors du « printemps des éditeurs » : une ébullition décisive qui voit se multiplier éditeurs et projets, ouvrant autant d'opportunités nouvelles pour les auteurs, et démultipliant l'offre auprès des lecteurs.

La fin des années 1980 constitue une rupture. Alors que dans les années 1950 les nouveautés se comptaient en dizaines, le cap du millier de titres publiés dans l'année est franchi en 1984 selon les statistiques du Syndicat national de l'édition (SNE)<sup>14</sup>, qui mentionnent un chiffre d'affaires dépassant les 300 millions de francs<sup>15</sup>, représentant presque 4% du chiffre d'affaires total du marché de l'édition. Les journaux sont alors au plus mal alors que les albums se trouvent aisément dans les rayonnages des supermarchés. Au bouillonnement des années 1970 succède alors, dans la seconde moitié de la décennie 1980, une phase de restructurations, marquée par l'irruption des éditeurs généralistes et la fragilisation des positions de bien des entreprises qui peinent à survivre au « printemps des éditeurs<sup>16</sup> ». Alors que l'avant-garde<sup>17</sup> est en pleine recomposition, de nouvelles tendances agitent également l'édition pour la jeunesse.

Le passage de relais de Futuropolis à plusieurs des auteurs qui forment la colonne vertébrale de L'association, l'apparition de nouvelles maisons d'édition portant des ambitions alternatives (Cornélius en 1991, Le dernier cri en 1992, La 5<sup>e</sup> couche en 1993, Fréon et Amok en 1994) témoignent

14. Initialement dénommée Syndicat national des éditeurs, l'organisation prend le nom de Syndicat national de l'édition en 1971.

15. 328 711 000 F, soit 92 millions d'euros.

16. Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison : les nouveaux éditeurs en France : 1974-1988*, Paris, La Documentation française, 1989.

17. Sur la notion ambiguë et problématique d'avant-gardes et d'alternatives, voir les actes du colloque « Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale : tirer un trait / tisser des liens » organisé par le groupe ACME à l'université de Liège en novembre 2011 : Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition / Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014. Ainsi que Thomas Dupuis, Grégory Jarry, Jean-Christophe Menu, Loïc Néhou et Marc Pichelin, « La nouvelle bande dessinée », *Comix Club*, janvier 2004, n°1, pp.120-126.

d'un souffle créatif nouveau qui caractérise les années 1990. Ces éditeurs atteignent une consécration au début des années 2000 avec le succès de librairie d'ouvrages issus de cette frange, en particulier *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000-2003) ou *L'ascension du haut mal* de David B. (1996-2003)<sup>18</sup>. Parallèlement à cette évolution dans le secteur d'une édition « alternative », l'arrivée du manga remodèle en profondeur le paysage de l'édition de bande dessinée pour la jeunesse. La publication d'*Akira* sous forme de fascicules vendus en kiosque à partir de mars 1990, puis de *Dragon Ball* en 1993 (en fascicules puis en volumes) amorce une vague de pénétration massive du manga dans le paysage éditorial français. Alors perçu comme une menace culturelle, associé aux dessins animés diffusés par le Club Dorothée, le manga fait ressurgir la thématique de l'encadrement des lectures pour la jeunesse dans des polémiques qui ne sont pas sans rappeler celles des années 1940.

La période 1950-1990 constitue donc une séquence à la fois complexe et cohérente : après une phase pendant laquelle la bande dessinée se trouve placée sous étroite surveillance, les albums se banalisent peu à peu dans les librairies, les bibliothèques, les écoles, entrent dans les musées, intègrent la sphère d'action du ministère de la Culture... Le livre de bande dessinée se déploie ainsi dans une société en pleine mutation. Henri Mendras a parlé de « seconde révolution française » à propos de ces bouleversements, dont la bande dessinée ne manque pas de se faire l'écho. La bande dessinée, loin de n'être qu'un miroir grossissant d'une société de consommation, est d'abord le produit de la croissance économique qui fait naître cette société de consommation et du loisir. La structure des groupes sociaux s'en trouve bouleversée : les sociologues assistent à l'apparition d'une nouvelle classe ouvrière, certains prédisent la fin des paysans, et tous scrutent l'expansion des classes moyennes.

Les bouleversements culturels sont tout aussi profonds, dans une société où les jeunes occupent une place nouvelle : la société française fait alors de ces jeunes « un objet d'études, d'inquiétude, de sollicitude<sup>19</sup> ». La figure médiatique du « blouson noir » est le nouvel emblème des inquiétudes sociales suscitées par les jeunes, inquiétudes dont la loi de 1949 sur

18. Sur la manière dont cette production issue de l'édition « alternative » a pu déplacer les lignes de force de l'édition de bande dessinée, et imposer en particulier le format du « roman graphique », on peut se reporter au groupe ACME, *L'association : une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2011 (coll. Réflexions faites), ainsi qu'à Charles Hatfield, *Alternative Comics : An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

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

les publications destinées à la jeunesse constituait également une expression<sup>20</sup>. Le baby-boom remodèle la pyramide des âges, et le « conflit des générations » devient une expression et un thème à la mode<sup>21</sup>. L'une des dimensions de cette construction sociale de la jeunesse semble par ailleurs résider dans son accession à la consommation. Bénéficiant de l'enrichissement global de la société, la jeunesse accède à l'argent de poche. L'argent devient en effet constitutif de cette jeunesse, comme l'a montré Anne-Marie Sohn dans son analyse du courrier de Ménie Grégoire : la revendication d'autonomie financière constitue un puissant moteur de conflits entre parents et enfants. Cette autonomie financière concourt à l'affirmation d'une culture jeune, une culture qui « désagrège les valeurs gérontocratiques<sup>22</sup> » pour reprendre la formule d'Edgar Morin.

Les quatre décennies de notre période correspondent également à une redéfinition en profondeur des pratiques et des hiérarchies culturelles. L'allongement de la scolarité, la banalisation des études et l'entrée plus tardive dans la vie active transforment les pratiques culturelles des jeunes des « Trente Glorieuses », et l'une des transformations les plus spectaculaires réside dans l'effritement du modèle légitimiste de la culture<sup>23</sup>. La bande dessinée se trouve placée au cœur des recompositions culturelles.

Luc Boltanski proposait, en 1975, une lecture engagée de ces redéfinitions de la culture à l'œuvre dans le cas de la bande dessinée<sup>24</sup> : l'émergence d'une jeunesse petite-bourgeoise accoutumée aux réflexes de la culture légitime, mais dépourvue des outils nécessaires pour s'investir totalement dans cette culture, se serait détournée vers les genres mineurs, en particulier la bande dessinée – un processus que le sociologue repère aussi bien du côté des créateurs que des lecteurs. Depuis les années 1980, les sociologues de la culture ont néanmoins pris leurs distances avec ces constructions militantes imprégnées du binarisme de cette culture légitime qu'ils entreprennent pourtant de critiquer<sup>25</sup>. Ils mettent au contraire en avant des phénomènes de « dissonance », d'« éclectisme » et d'individualisation

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

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

22. Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin ; INA, 2008 (coll. Médiacultures), p. 167.

23. Pascal Ory, *L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France. Mai 1968-mai 1981*, Paris, Seuil, 1983 (coll. xx<sup>e</sup> siècle).

24. Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, pp. 37-59.

25. Voir notamment Bernard Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, Paris, La découverte, 1999 ; Éric Maigret, « Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », *Esprit*, mars-avril 2002, pp. 170-178.

des pratiques culturelles<sup>26</sup>, prolongeant ainsi les observations de Richard Hoggart ou Michel de Certeau sur les libertés que les lecteurs s'octroient lorsqu'ils braconnent des textes.

L'effritement du modèle légitimiste de la culture suscite de multiples inquiétudes. Au début des années 1960, la querelle suscitée par l'introduction du livre de poche témoigne des craintes renouvelées d'une dilution de la culture à l'ère de la culture de masse. Celles-ci se déplacent alors vers un débat sur les effets nocifs de la télévision et le décryptage de la « civilisation des loisirs ». Comme l'analyse Bernard Lahire,

plus le domaine réservé de la culture légitime s'étend (jazz, photographie et cinéma hier, bandes dessinées, rock ou séries télévisées qui sont les nouveaux prétendants aujourd'hui) et plus la foi en la légitimité culturelle s'étiole. [...] plus le nombre de « dieux légitimes » auxquels on est autorisé par les diverses institutions de la culture à vouer un culte augmente et plus le degré général de croyance culturelle diminue<sup>27</sup>.

Dans les années 1980, la bande dessinée a perdu de son pouvoir d'épouvantail culturel; alors que des auteurs sont invités chez Bernard Pivot, que le culte rendu à Hergé se met en place, l'emploi de la bande dessinée dans les domaines de la publicité, de la pédagogie, ou de l'écriture du roman national disent bien la sortie d'une culture jeune: la bande dessinée est devenue un socle culturel commun, un langage censé « faire jeune » – mais qui a perdu l'essentiel de sa capacité à faire trembler moralistes et éducateurs. Étudier le livre permet d'observer cette trajectoire: dans ce processus de recomposition des hiérarchies culturelles, la forme de publication joue un rôle décisif, en acclimatant la bande dessinée dans le temple culturel sous les habits du support privilégié de la légitimité écrite.

Faire l'histoire de l'album de bande dessinée, c'est donc aussi contribuer à l'histoire de la démocratisation culturelle, de la transformation des pratiques culturelles dans la France des années 1950 aux années 1980; c'est également tâcher d'éclairer les défis que traversent aujourd'hui la bande dessinée en particulier et l'édition en général.

26. Bernard Lahire, *L'homme pluriel*, Paris, Nathan, 1998; Danilo Martuccelli et François de Singly, *Les sociologies de l'individu. Sociologies contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2009.

27. Olivia Ferrand, « Un entretien avec Bernard Lahire sur la sociologie des pratiques culturelles », *Res-sources en sciences économiques et sociales*, 2004. [En ligne] <<http://ses.ens-lyon.fr/un-entretien-avec-bernard-lahire-sur-la-sociologie-des-pratiques-culturelles-25459.kjsp?RH=04>>.

Analyser ces évolutions complexes ne pouvait pas réellement être envisagé de manière exhaustive. Les maisons d'édition sont rares à conserver leurs archives. Si nous avons exhumé les archives de la maison Casterman, celles-ci, non classées, étaient difficilement exploitables, même si nous en offrons un aperçu. De nombreuses maisons ont soit disparu, soit se sont débarrassées de leurs archives, et ce d'autant plus facilement qu'elles ont pour la plupart changé de mains dans les années 1980-1990. Il a dès lors fallu ruser pour dessiner notre portrait de groupe de ces éditeurs actifs dans le secteur de la bande dessinée, et recourir à d'autres types de sources : enquêtes de branche, bases de données bibliographiques, collections de catalogues, actes de société, formulaires de dépôt légal. L'abondante littérature grise que constituent les travaux de plusieurs générations de collectionneurs et bédéphiles constituait également une aide irremplaçable, mais avec, bien entendu, ses présupposés et ses angles morts.

À défaut de pouvoir embrasser tous les éditeurs du secteur, de pouvoir évoquer l'ensemble des ouvrages de notre corpus, nous avons privilégié une démarche qui articule perspective globale et coups de sonde. Certains chapitres s'intéressent ainsi à la conjoncture d'ensemble du marché de l'édition et à la place de la bande dessinée dans ces évolutions (chapitre V), quand d'autres analysent au contraire en détail le catalogue d'un éditeur (chapitre VII) ou à un moment particulier dans la vie d'une maison d'édition (chapitre IX). Variant les focales, notre démarche est donc délibérément impressionniste car évoquer des phénomènes complexes et des éditeurs nombreux sur quatre décennies ne pouvait se faire qu'au prix de certains renoncements. Pour l'essentiel, les choix qui ont présidé les angles morts de cette recherche tiennent à l'absence d'archives ; le silence des sources a largement constitué l'échantillon de la recherche – avec, dès lors, l'inévitable dose de regrets qui accompagnent de tels abandons – comme Gordinne, imagier et éditeur liégeois qui joue un rôle remarquable dans la rénovation de la bande dessinée belge dans les années 1930 et 1940, mais ne parvient pas à survivre au contexte nouveau des années 1950, ou encore Glénat, acteur majeur de l'édition de bande dessinée depuis les années 1970. Ce travail n'a donc aucune prétention à figer un savoir connu : il ne représente qu'une étape dans une recherche de long cours. Le meilleur sort qu'on peut lui souhaiter est bien d'ouvrir de nouveaux axes de recherche et de se voir amendé par les recherches à venir qui, sur la bande dessinée, sont singulièrement dynamiques.

## Encadré. Des sources pour l'histoire de la bande dessinée

---

Pour appréhender les mutations du paysage éditorial pendant la période, nous étions confronté à une singulière pénurie d'archives; situation paradoxale en histoire contemporaine, où l'historien est plutôt confronté au vertige d'innombrables sources. Pourtant, les archives permettant de traiter le plus directement la question faisaient singulièrement défaut. Parmi les archives publiques, les données renseignant directement sur notre question étaient en effet rares : si elles offrent un éclairage précieux sur l'encadrement réglementaire de la bande dessinée et la mise en place d'une politique culturelle liée au neuvième art, elles s'avèrent en revanche peu utiles pour évaluer la structuration d'un marché du neuvième art. À l'exception notable du dépôt légal, il a fallu recourir à d'autres sources.

### Dépôt légal

Le projet de quantifier la production de livres n'est pas une démarche nouvelle; dans le cas de la bande dessinée, cette approche constitue cependant une nouveauté, et doit affronter des limites inédites. Élaborées à l'origine dans un but plus policier que bibliographique<sup>1</sup>, les archives du dépôt légal sont d'une fiabilité bien supérieure au xx<sup>e</sup> siècle, où elles enregistrent efficacement l'ensemble de la production sur le sol français. Deux catégories principales d'ouvrages échappent aux mailles du filet bibliographique des services du dépôt légal : les ouvrages imprimés à l'étranger et les ouvrages clandestins. Par définition, le nombre et l'importance de ceux-ci sont difficiles à évaluer, mais il est indubitable qu'ils jouent un rôle non négligeable dans plusieurs franges du spectre éditorial, particulièrement à partir de la fin des années 1970 : ouvrages pornographiques, albums pirates, pastiches... On peut cependant se risquer à considérer que les volumes d'ensemble ne sont pas totalement faussés par cette production clandestine.

Hors de la production clandestine, le dépôt de la bande dessinée s'avère cependant fragmenté, négligé ou retardé<sup>2</sup> : toute la production imprimée en Belgique (Marcinelle, Tournai, Fleurus...) ou en Italie échappe ainsi au dépôt imprimeur, tandis que tout ce qui est diffusé en France mais édité en Belgique (Lombard, Casterman, Dupuis...) connaît des lacunes non négligeables selon les époques<sup>3</sup> : la « Collection du Lombard », par exemple, n'est ainsi déposée que lors de la réédition par Dargaud en 1957, sept ans après le lancement de la collection. Bien que le spectre couvert par le dépôt légal s'améliore dans les années 1950, les lacunes persistent : celles-ci empêchent d'une part de considérer le dépôt légal comme une panacée mais, surtout, interrogent le statut occupé par la « littérature dessinée » au sein de la Bibliothèque nationale, en charge du dépôt.

---

1. Isabelle de Conihout, « Police de la librairie et mesure du livre au xix<sup>e</sup> siècle : le dépôt légal, la *Bibliographie de la France* et la bibliométrie », in Alain Vaillant (dir.), *Mesure(s) du livre*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992 (coll. Les colloques de la Bibliothèque nationale), pp. 23-39.

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

3. Les éditeurs belges n'entrent donc dans le circuit du dépôt légal que par le circuit du dépôt légal des distributeurs, moins bien appliqué que le dépôt légal éditeur et le dépôt légal imprimeur – à moins d'opérer par l'intermédiaire d'une filiale française, auquel cas ils sont, parfois, considérés comme astreints au dépôt légal éditeur.

Les fiches de dépôt légal procurent des renseignements précieux, permettant de préciser les dates de sortie des ouvrages et offrant une indication du tirage. Ces archives sont réparties entre les Archives nationales et la Bibliothèque nationale de France, qui conserve la partie postérieure à 1967. Cependant, après 1974, les données ne sont plus réellement exploitables, car les fiches ne sont plus classées par éditeur mais par ordre d'arrivée. Nous n'avons donc pu utiliser les données du dépôt légal sur l'ensemble de notre période. Par ailleurs, il n'était malheureusement pas envisageable de compléter l'analyse par le dépouillement du dépôt légal belge. Celui-ci n'est en effet créé que par la loi du 8 avril 1965<sup>4</sup>; la *Bibliographie de Belgique* se montre particulièrement lacunaire et n'offre pas de solution satisfaisante, tant la mauvaise volonté des éditeurs à déposer leurs ouvrages est manifeste<sup>5</sup>.

### Statistiques de branche

Les données statistiques collectées dans le cadre des enquêtes de branche s'avèrent précieuses pour appréhender les tendances de l'édition de bande dessinée : elles offrent un aperçu de l'évolution du chiffre d'affaires, du nombre de titres, du tirage moyen, et permettent de se faire une première idée approximative de la physionomie du marché. La loi du 7 juin 1951 définit les statistiques obligatoires; l'arrêté du 13 février 1954 donne mandat au Syndicat national des éditeurs (SNE) de réaliser l'enquête de la branche « édition de livres ». Les premiers résultats probants ne datent cependant que de 1959, et l'enquête est progressivement affinée dans les années 1960, notamment par un changement de la nomenclature, qui passe progressivement de 5 à 53 catégories<sup>6</sup>. Ce n'est qu'en 1974 que la branche « bande dessinée » est distinguée, dans les statistiques de production, de l'édition de jeunesse, et c'est en fait surtout dans les années 1980 que l'on voit proliférer enquêtes statistiques et études de marché.

Le SNE établit ses statistiques par consultation des éditeurs, mais ne prend pas en compte l'intégralité de la production. À partir de 1966, la barre minimum pour être comptabilisé dans l'enquête annuelle est fixée à 100 000 F de chiffre d'affaires (126 300 € actuels), puis relevée en 1977 à 200 000 F (112 500 €). Le poids économique des maisons d'édition au chiffre d'affaires inférieur serait, selon les estimations du SNE, relativement négligeable (moins de 1% du CA global de l'édition<sup>7</sup>). Pourtant, ces petits éditeurs jouent un rôle important de défricheurs et de découvreurs de talents. Cette observation s'applique à l'édition en général, mais plus encore à l'édition de bande dessinée où

4. Sur l'adoption du dépôt légal en Belgique, voir Jozef Brock, « Le dépôt légal », *Bulletin des bibliothèques de France*, janvier 1966, n°1. [En ligne] <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1966-01-0015-004>>.

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

6. Pour un historique de cet affinage des rubriques, voir Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980 : stratégies et discours des éditeurs*, Thèse de doctorat en sciences de l'information, sous la direction de Michel Palmer : Université de Paris III, 2000, 676 p.

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

quelques albums, même tirés à quelques milliers d'exemplaires, peuvent peser d'un grand poids symbolique et jouir d'une considération critique importante. Le dynamisme et la créativité des petites maisons d'édition s'avèrent déterminants dans l'évolution du secteur, tant ils aiguillonnent les plus gros des éditeurs à diversifier leur production, à tenter de s'approprier des auteurs, des formes ou des genres nouveaux<sup>8</sup>.

L'importance de la microédition dans le processus de renouvellement du marché, dans la découverte de nouveaux auteurs, est donc mécaniquement sous-estimée dans ces enquêtes. On pourrait postuler cependant que les maisons qui réussissent finissent par entrer dans le cadre de l'enquête; les statistiques ne se pencheraient donc que sur les réussites. Les chiffres du SNE ne sont qu'un point de départ, et indiquent des tendances plus que des valeurs absolues. Un autre problème couramment posé par l'utilisation de ces statistiques concerne la méthode de ventilation des ouvrages dans chacune des rubriques – ou plutôt l'absence de méthode, qui interdit là aussi de prendre ces chiffres pour autre chose que des indicateurs.

### Presse professionnelle et outils spécialisés

Les publications de la presse professionnelle soulèvent des problèmes plus classiques. Créée en 1814, la *Bibliographie de la France* paraît jusqu'en 1979, sous l'égide du Cercle de la librairie. La première partie de cette publication, «Bibliographie officielle», recense l'ensemble des ouvrages reçus au titre du dépôt légal; établies par la Bibliothèque nationale, ses notices fournissent une information bibliographique très complète, du moins en théorie: l'étendue de sa couverture dépend justement du respect par les éditeurs du dépôt légal, qui pose problème avec les éditeurs belges. Les catalogues de livres d'étrennes paraissent annuellement et représentent une ressource précieuse pour reconstituer des catalogues d'éditeurs. En janvier 1972, la *Bibliographie de la France* fusionne avec *Biblio (Mensuel)* pour devenir *Bibliographie de la France (Biblio)* jusqu'en juillet 1979.

Paraissant de 1958 à 1979, le *Bulletin du livre* constitue un outil d'information pour l'interprofession: cadre législatif et politique, informations sur le marché national, sur les innovations étrangères... La dernière-née de ces publications, *Livres Hebdo*, concentre à partir de 1979 ces deux missions de la presse professionnelle: annoncer et informer. La nouvelle revue résulte en effet de la fusion de la *Bibliographie de la France* et du *Bulletin du livre* et condense informations professionnelles et parutions, mêlant enquêtes, dossiers, avis de parution et publicités. Ces trois revues interprofessionnelles présentent le même type de biais que les statistiques du SNE, notamment une surreprésentation des plus gros éditeurs – en particulier dans les annonces et publicités. Les chiffres avancés sont hautement sujets à caution: rendus publics auprès de l'ensemble des professionnels du livre, ils sont au moins autant une arme stratégique qu'un outil de mesure fiable. *Livres Hebdo* témoigne et construit tout à la fois cette segmentation du marché entre éditeurs. Dans un marché en très nette expansion dans les années 1980, l'enjeu principal devient de faire connaître sa production. Dans ce contexte, l'accès à l'information

8. Dans leur enquête sur «le printemps des éditeurs», Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin relèvent qu'en 1980, 37% seulement des nouveaux éditeurs qu'ils étudient dépassent les 200 000 F de chiffre d'affaires. Voir Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison: les nouveaux éditeurs en France: 1974-1988*, Paris, La documentation française, 1989.

interprofessionnelle s'avère stratégique : pour toucher les librairies de premier niveau susceptibles d'accueillir leur production, l'outil promotionnel est incontournable.

L'outil interprofessionnel *Éditeurs et diffuseurs de langue française* constitue une source supplémentaire précieuse pour cartographier ce marché de l'album. Cette publication connaît plusieurs titres : successivement *Répertoire international des éditeurs de langue française* (1971), *Répertoire international des éditeurs et diffuseurs de langue française* (1975-1978), puis *Les éditeurs et diffuseurs de langue française* (1979-2004). Diffusé en France par le Cercle de la librairie, le répertoire est édité par l'Union des éditeurs de langue française, qui regroupe les principales associations d'éditeurs francophones (Belgique, Québec, France, Suisse romande). Ce répertoire, dans la mise en série d'éditions successives, permet de restituer les circuits de diffusion-distribution, le spectre des spécialités éditoriales déclarées, les adresses et raisons sociales ; il offre par ailleurs la possibilité de faire émerger l'activité de petits éditeurs négligés des histoires canoniques de la bande dessinée. Les données obtenues ont bien évidemment été affinées à l'aide de la presse spécialisée, de fanzines, ou d'outils comme, notamment, *L'année de la bande dessinée*, publication qui multiplie les enquêtes chiffrées sur le secteur de la bande dessinée dans les années 1980.

Le spectre du répertoire international permet de prendre en compte les circulations intenses de l'imprimé dans l'espace francophone, en particulier à l'échelle régionale (France, Belgique, Suisse). De ce point de vue, l'édition canadienne nous importe moins, car les circulations sont très faibles du Canada vers la France en matière de bande dessinée<sup>9</sup>. Cependant, la faiblesse de l'édition canadienne de bande dessinée n'est pas sans intriguer : faut-il la comprendre comme la conséquence de la proximité avec le système américain des *comics* ? Ou l'inscription dans une culture littéraire différente ? Ou encore la conséquence d'un système de diffusion qui cantonne la bande dessinée au kiosque à journaux ? Autant d'hypothèses auxquelles il n'a pour l'instant été apporté que des réponses partielles<sup>10</sup>.

### Archives d'éditeurs

Les recherches menées en histoire du livre ont montré depuis longtemps la difficulté d'accès aux archives d'éditeurs. Les archives éditoriales sont rarement disponibles, et cette rareté est sans doute plus marquée encore dans le domaine de la bande dessinée, où les recompositions et concentrations du secteur dans les années 1980 ont fait disparaître bien des archives à la faveur d'un rachat. Nous disposons cependant de quelques fonds accessibles qui, à défaut d'être représentatifs, présentaient l'avantage non négligeable d'être disponibles et nous permettaient d'étudier des profils d'éditeurs

9. Ces circulations sont cependant loin d'être négligeables de la France vers le Canada, comme l'indique Sylvain Lemay, *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*, Thèse de doctorat en littérature, sous la direction de Jacques Pelletier : Université du Québec à Montréal, 2010. Voir aussi Michel Viau, *BDQ. Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval (Québec), Mille-Îles, 2000.

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

variés. L'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) contient ainsi plusieurs fonds d'archives d'éditeurs actifs dans le secteur, en particulier les archives d'Éric Losfeld<sup>11</sup> et les archives du groupe Hachette. Monumentales, celles-ci promettent de riches perspectives sur la bande dessinée – en particulier parce que la tentation monopolistique qui caractérise Hachette conduit les services à accumuler la documentation sur la concurrence. Par ailleurs, la tentative de rachat des éditions Dupuis est éclairée par un volumineux fonds d'archives issues de la maison de Marcinelle, qui fournit de riches enseignements sur la santé économique de l'entreprise et permet d'observer les nombreuses tensions accumulées au sein du groupe familial à la faveur de la transmission générationnelle dans les années 1980.

Lorsque Flammarion rachète Casterman en 1998, les archives de la société sont versées aux archives de l'État belge à Tournai<sup>12</sup>. Alors que la localisation tournaisienne est abandonnée par la société au profit de Bruxelles, les archives de l'État, qui manquent cruellement de place, s'installent dans les locaux libérés par Casterman. Ainsi, une partie des anciens locaux de cette entreprise emblématique de la ville du Hainaut abrite sa mémoire même<sup>13</sup>. Ces archives d'une très grande richesse étaient malheureusement difficilement exploitables. Les archives de l'État continuaient de réceptionner des cartons; lorsque nous avons commencé à dépouiller ce fonds, celui-ci représentait 2,5 km linéaires, dont seule une faible partie était débarrassée – le catalogage, quant à lui, constitue une perspective bien plus lointaine encore<sup>14</sup>.

Le dépouillement systématique des archives de la maison tournaisienne s'avérait donc matériellement impossible mais, au gré des trouvailles, et grâce au soutien précieux de l'ensemble du personnel des archives de l'État belge, nous avons pu multiplier les éclairages sur la vie économique de l'entreprise (dossiers juridiques, documents comptables ou administratifs...), sur la production de livres (dossiers d'auteurs, relevés de droits, courriers divers, notes de composition, dossiers de mise en vente, argumentaires commerciaux...). La double activité de Casterman, imprimeur et éditeur, offrait par ailleurs de belles séries (malheureusement discontinues) de fiches de fabrication, qui ouvrent des perspectives inédites et à approfondir sur les tirages précis, les procédés d'impression, les programmes de fabrication...

Nous avons découvert plus tardivement dans ce travail de recherche l'existence d'archives de Futuropolis. Figure centrale du mouvement d'élargissement du périmètre de la bande dessinée et de la structuration d'une double démarche patrimoniale et résolument artistique, Futuropolis s'identifie largement à la figure de son fondateur, Étienne Robial.

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

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

13. Pour une présentation plus détaillée de ces archives, voir la notice que nous y avons consacrée: « Les archives Casterman: un continent inconnu », *Strenæ*, 2016, n°10, *Fonds d'archives et collections*. [En ligne] <<http://strenae.revues.org/1623>>.

14. Florian Moine poursuit actuellement une thèse à partir de ces archives: *Casterman: un éditeur dans la cité, 1919-1998*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory et Sylvain Lesage: Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Celui-ci a conservé une partie conséquente des archives de l'entreprise : documents comptables, bons de commande, catalogues, photographies, projets de publication...

Pour élargir le spectre du paysage éditorial, nous avons également eu recours aux archives de l'Institut national de la propriété intellectuelle, dont Michèle Piquard avait fait un usage pionnier<sup>15</sup> : structures juridiques des entreprises, raisons sociales ou adresses offraient autant de clés d'entrée dans une histoire éditoriale élargie alors que, de leur côté, les entretiens avec d'anciens éditeurs révélaient leurs limites.

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

---

---

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

