

numéro 4
automne 1997
version électronique abrégée

CRITIX

Critix

Analyse et critique de la bande dessinée

64 pages, 3 numéros par an

CRITIX est un magazine entièrement consacré à l'analyse de la bande dessinée. Il publie des articles théoriques et critiques.

Mais CRITIX ne se veut pas organe d'information lié à la seule actualité. Son sommaire est composé d'études de portée générale, de critiques détaillées d'œuvres, qu'elles soient récentes ou anciennes, et de dossiers ayant pour thème des auteurs (Fabrice Neaud, Aristophane...), des secteurs de la création (l'informatique, les petits formats...) et bien d'autres aspects de la bande dessinée.

CRITIX porte également un intérêt tout particulier aux ouvrages et revues traitant de la bande dessinée. Ils font l'objet d'analyses et de commentaires dans ses pages.

La création de CRITIX est liée à un constat de manque il n'existe pas d'espace de réflexion consacré à la bande dessinée, à l'exception de la trop seule et annuelle revue *Art*. Les rares rubriques traitant de la bande dessinée, dans la presse, ne sont que des notules informatives assorties de jugements lapidaires.

CRITIX est destiné aux lecteurs, aux auteurs, aux éditeurs, aux journalistes spécialisés, aux bibliothécaires, et, bien entendu aux critiques. Bref, à tous ceux qui s'intéressent à la bande dessinée en tant qu'art.

Critix

Formulaire d'abonnement

Montant

- Abonnement version papier — France**
70 F TTC pour 3 numéros
- Abonnement version papier — Autres pays**
110 F TTC pour 3 numéros
- Abonnement à la version électronique**
suppose que vous disposiez
d'une adresse Internet
et du logiciel gratuit Acrobat Reader™
50 F TTC pour 5 numéros

Nom et prénom de l'abonné

.....

Adresse de l'abonné

.....
.....
.....
.....
.....

Adresse électronique de l'abonné

(indispensable en cas d'abonnement à la version électronique)

.....

Chèque à libeller à l'ordre de **BANANAS BD**.

Merci de retourner ce document, accompagné d'un chèque du montant de votre commande, à l'adresse suivante :

CRITIX, 22 boulevard Lénine, B5, 95100 Argenteuil, France

Éditorial

Si nous avons envisagé dans le précédent numéro de Critix d'explorer ce que serait une forme de bande dessinée future avec les expériences digitales de scénaristes et dessinateurs, ce quatrième opus propose de jeter un coup d'oeil sur le passé pour survoler un domaine immense dont le fouillis graphique provoque un regain passionné. Il s'agit des bandes dessinées de petits formats qui vécurent leur heure de gloire durant la décennie 1955/1965 avec des séries vendues à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires.

Fouettées par les censeurs, mal-aimées des éducateurs, ces histoires au contenu discutable sont pourtant porteuses d'intérêt. Critix pourra certainement y revenir. Pour l'heure, il s'agissait de défricher une histoire sommaire du phénomène et encore d'y déceler des perles rares. Répondant à cela, Evariste Blanchet analyse un épisode de Tex Willer

Les contraintes infligées aux petits formats furent souvent d'ordre juridico-moraliste, celles de l'OuBaPo sont tout autres. Jean-Philippe Martin et Manuel Hirtz s'emploient à nous faire percevoir les pistes de la potentialité qui s'offrent à la bande dessinée.

Lolmède, qui dépeint le monde de façon faussement naïve, fait l'objet d'une lecture attentive dans la rubrique oeuvre.

Tel est le sommaire varié de ce numéro.

Christian Marmonnier

Numéro 4 – version électronique abrégée automne 1997

Études

Aventures de la forme — Jean-Philippe Martin
Contraintes et propositions diverses — Manuel Hirtz

Œuvres

Lolmède, Moins 4 avant 2000 — Jean-Philippe Martin p. 7

Dossier : les petits formats

Questions de définition — Évariste Blanchet p. 15
Des petits formats pour de grands desseins — C. Marmonnier p. 17
Tex Willer, les pirates du Mississippi — Évariste Blanchet
Entretien avec Farid Boudjellal — Christian Marmonnier
Question de climat — Christian Marmonnier

Une version électronique réduite de Critix, au format Acrobat, est disponible sur le site Internet de Biblio On Line (BoL), à l'adresse URL suivante : <http://www.bol.ocd.fr/html/bd.htm>, ou sur celui d'Univers BD URL : <http://www.imagnet.fr/universbd/>. Sa diffusion est libre, en dehors de toute opération commerciale. La version électronique complète, mais sans illustration, peut être obtenue par abonnement (voir ci-dessous). Pour toute information, vous pouvez adresser un courrier électronique à l'adresse de Monsieur Renaud Chavanne, 100321.2437@compuserve.com ou Renaud_Chavanne@compuserve.com.

Contact (uniquement par courrier) : CRITIX — 22 bld Lénine, B5 — 95100 ARGENTEUIL — FRANCE/Nouvelle série/Édité par BANANAS BD association à but non lucratif (loi 1901)/Comité de rédaction : Évariste Blanchet, Renaud Chavanne, Jean-Paul Jennequin, Christian Marmonnier, Jean-Philippe Martin/Abonnements (3 numéros par an) : France 70 FF, Autres 110 FF; abonnements version électronique (5 numéros) 50 FF; chèque à libeller à l'ordre de BANANAS BD/ISSN : 1245-3404/Dépôt légal : octobre 1997/Impression : Avenir reprographie, 47 rue de Maubeuge, 75009 Paris/Les manuscrits non sollicités ne sont pas retournés/Remerciements aux éditeurs qui détiennent le copyright des illustrations reproduites et à tous ceux qui ont contribué à ce numéro/Dessin de couverture :Devi/© 1997 les auteurs/Directeur de la publication : Luc Thébault

Moins 4 avant 2000

Première bande dessinée à l'usage des archéologues de l'an 10 000

Jean-Philippe Martin

QUE SAVONS-NOUS exactement des civilisations disparues voilà près de 100000 ans? Ce que nous en disent les archéologues qui, à partir de fragments épars, parviennent à reconstruire des segments de temps à peu près complets. Et s'ils se trompaient? Et si l'ensemble de ces spéculations ne reposait que sur des interprétations de documents par trop parcellaires? Quelle angoisse! Et que dire du doute permanent qui habite certainement nos archéologues contraints à échafauder des thèses devant l'absence de documents incontestables qui soient de nature à étayer ou à démolir une construction théorique. Aucun témoignage direct, sans doute aucun écrit, précisément désigné comme tel, capable de satisfaire la curiosité

naturelle des générations futures sur ce que fut le quotidien de ces civilisations. Heureusement pour l'archéologue de demain, celui de l'an 9997, Laurent Lolmède est arrivé!

C'EST JUSTEMENT pour éclairer les générations à venir et pour permettre à l'ethno-archéologue, spécialiste de la France de la toute fin du second millénaire, de se rassurer sur le bien-fondé de ses conclusions sur ces âges farouches, que Laurent Lolmède a entrepris d'élaborer une anthologie constituant un témoignage irréfutable sur les quatre dernières années qui précèdent l'an 2000. Egrenant le compte à rebours vers cette date emblématique, le début de chaque nouvelle année devrait voir paraître une somme en bandes dessinées sur ce

qu'auront été les douze mois écoulés. Chaque parution coïncidant avec la tenue du Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême (faut-il rappeler à un lecteur de Critix que cet événement a invariablement lieu à la fin du mois de janvier?), non pas uniquement pour des raisons symboliques, mais aussi et surtout parce que la période est particulièrement propice à l'écoulement d'ouvrages dessinés de toutes sortes. Une première livraison, au titre d'une sobriété toute scientifique de Moins 4 avant 2000 a paru au mois de janvier 1997 chez Alain Beault.

Extraits Naturels de Carnets, le comix convivial

JUSQU'ALORS, Laurent Lolmède nous avait régalié de ses déjà fameux Extraits Naturels de Carnets (dix numéros au format A5 parus entre 1993 et 1997), sorte de journal intime dessiné, désormais abandonné au profit de la série Moins n avant 2000 qui en prolonge toutefois le principe. Projet personnel et confidentiel au départ — Lolmède explique qu'il avait pris l'habitude de

mêler dans des carnets croquis, séquences narratives dessinées et notes sur sa vie quotidienne et sur le monde contemporain dont il distribuait des extraits à ses parents et à ses amis — ENDC, à la faveur d'une longue période de chômage, est progressivement devenu un petit fanzine de bandes dessinées à parution de plus en plus régulière (3 ou 4 par an) destiné à un plus large public et dont Lolmède assurait à lui seul toute la réalisation, depuis la conception jusqu'à la commercialisation.

Chaque numéro d'ENDC s'organisait autour de trois ou quatre histoires dessinées relatant pour la plupart des événements personnels ou professionnels de prime abord d'un intérêt relatif : les vacances de l'auteur en famille dans le Lot, la paternité de l'auteur, comment la mère de l'auteur faillit être dévorée par un chien et ce qui s'ensuivit, une rencontre furtive entre l'auteur et Robert Hue au photomaton de Figeac, l'auteur au festival de Saint-Malo... A ces épisodes autobiographiques s'ajoutaient des traductions en bande dessinée d'histoires lues par l'auteur ou de textes de chansons et encore des pages sur ses préférences musicales (notamment du très bon jazz) ou des parodies des contes dérisoires de revues grand public de

comme ces pages de conseils pratiques dont le must reste, à ce jour, l'édifiante recommandation pour nettoyer facilement une casserole qui a servi à faire chauffer du lait.

Le projet de Lolmède tel qu'il s'est affirmé au fil des numéros d'ENDC est d'une simplicité exemplaire : inventer le genre du fanzine convivial, celui dans lequel on entre après avoir été invité sans façons à venir partager quelques moments de la vie de l'auteur et à suivre, numéro après numéro, l'évolution d'une existence sans reliefs notables. Le chroniqueur du Goinfre, Mac Plane, a parlé à ce sujet de « publication improvisée au ton très carte postale ». Rien de plus, en effet, que les « aventures » quotidiennes de monsieur « presque tout le monde », à l'ego mesuré, celles d'un naïf qui s'émerveille du « spectacle » du monde qui l'environne et témoigne parfois d'un optimisme béat. Ainsi dans Moins 4 avant 2000, alors que l'auteur roule Avenue de l'Opéra, extatique, lui vient cette réflexion qui en dit long sur le personnage central de ce comix convivial : « C'est quand même génial que les pauvres puissent descendre des avenues aussi belles sans payer avec leur bagnole pourrie. Quel pied ! »

Le degré zéro de l'autobiographie ?

LE TRAVAIL de Lolmède avec ENDC s'inscrit pleinement dans cette tendance autobiographique qui prévaut depuis quelques temps au sein de la bande dessinée en marge de la grosse édition. Avec cette particularité propre à ce « mouvement » que, contrairement à l'autobiographie littéraire où le récit intime est bien souvent là pour éclairer une œuvre de fiction déjà étoffée ou pour fixer le souvenir d'une vie d'auteur bien remplie, le récit intime constitue à lui seul l'essentiel du projet artistique. Ainsi, Le Journal de Fabrice Neaud est à ce jour l'unique ouvrage publié de ce dessinateur qui ne semble pas désireux de sacrifier au récit de fiction puisqu'il continue à tenir et à publier le journal de bord de sa vie; Jean-Christophe Menu, dont la bibliographie n'est guère pléthorique, ne se montre jamais aussi bon que dans les évocations de son quotidien de dessinateur (lire son Livret de Phamille). Or, tout cela procède le plus souvent de la mise en scène de sa propre vie. Reconstruction, découpage de la matière du vécu immédiat, exagération des pathos, lamentos sur sa destinée, considérations d'ordre philosophique, catharsis et règle-

ments de compte avec tout le monde, chacun de ces auteurs tire de sa propre matière la substance d'une œuvre qu'il souhaite, sans l'admettre, élevée, parfois touchante (Le Journal d'un album de Dupuy et Berbérian), témoignant d'un certain génie (Neaud) et qui, la plupart du temps, invite à explorer les méandres d'un ego torturé (voir notamment les travaux de Blanquet, Konture, Doucet), souvent démesurément grandiloquent. En tout cas suffisamment original pour ne pas ressembler à ce qui fait le lot commun de la bande dessinée.

Lolmède, pour ce qui le concerne, revendique son appartenance à cette communauté, qu'il appelle le « milieu de l'underground » (que l'on désigne de plus en plus fréquemment sous l'expression générique « d'éditeurs indépendants »), auquel appartiennent selon lui la plupart des auteurs qui gravitent autour de l'Association et des soirées d'Autarcic Comix, et a le sentiment de s'inscrire dans une des grandes tendances de la production dessinée alternative de ces dernières années ⁽¹⁾. On ne trouve cependant point chez lui ce souci obsessionnel d'introspection analytique qui affleure le plus souvent chez les autres diaristes, nul besoin d'aller traquer l'origine de comportements compulsifs. Au contraire

chez Lolmède, l'évocation lapidaire de l'enfance est l'occasion de se remémorer des moments heureux au sein d'une famille soudée. Et quand surgissent des questions d'allure existentielle, celles-ci concernent des sujets d'une telle dérision que ces interrogations en paraissent parodiques. Ainsi, dans l'épisode de Moins 4 avant 2000 intitulé « Samedi où j'ai eu l'idée d'aller à la mer » nous retrouvons l'auteur perdu dans la contemplation de centaines de cerfs-volants sur la plage de Dieppe. Ce qui est sans doute un moment de bonheur simple est toutefois interrompu par une pensée qui le renvoie à la réalité de sa condition de dessinateur : « Après j'ai pensé que faire des cerfs-volants, c'était pas plus con que faire de la BD et ça m'a foutu le bourdon. »

Lolmède n'a semble-t-il pas de prétentions à l'œuvre d'art sinon si on compare son travail à l'Art Brut ou Naïf pour lequel il avoue de temps à autre éprouver un vif intérêt.

Son propos est ailleurs, révélateur de l'avantage que présente le récit par la bande dessinée, celui de saisir la surface immédiate des choses et des événements et de leur conférer une importance qu'on ne leur supposerait pas d'ordinaire. Ce contrepoint entre l'importance démesu-

rée accordée à des phénomènes anodins a pour effet d'en révéler avant tout le côté drolatique. Le travail de Lolmède s'apparenterait alors à une sorte de degré zéro du récit autobiographique en bandes dessinées dans lequel la moindre anecdote revêtirait des dimensions disproportionnées. Jugeons-en plutôt : dans Moins 4 avant 2000 une histoire s'intitule « Drame au bac à sable » ; dans une autre il nous relate avec force exclamations et recours à des flash-back, comment il a découvert un sac de carottes pourries sous le siège de sa voiture, oubliées là depuis plusieurs mois (in « Les carottes pourries » sous-titré, « C'est du 100 % Lolmède 96 ») ; une soirée trop arrosée chez Blanquet avec Julie Doucet et Matt Konture vire au cauchemar quand Lolmède essaie de retrouver le chemin qui les conduira à Paris. Un des épisodes phares de cet album est le récit de cette semaine durant laquelle l'auteur se retrouve seul à Paris. Provisoirement abandonné par sa petite famille, il met à profit ce laps de temps en se livrant à des activités désormais interdites par la vie de famille : flâner à la Fnac, se laisser aller chez soi, ou partir deux jours du côté de Dieppe profiter de la plage et des restaurants de fruits de mer. Un voyage qui nous sera

narré comme s'il se fût agi d'un épisode de la conquête de l'Ouest, avec ce pic d'intensité dramatique que constitue un embouteillage à Rouen. Rien qui ne soit sans rappeler les exagérations tonales des fictions de Charlie Shlingo parodiant les situations archétypes des bandes dessinées populaires. Ici la parodie s'appliquerait au principe des récits autobiographiques dessinés.

L'intérêt des lecteurs naît de l'identification d'expériences vécues par l'auteur qui sont sans doute voisines de celles qu'ils ont eux-mêmes connues. C'est dans ce type de connivence involontaire que gît toute la part affective des récits de Lolmède. Réaffirmée de numéro en numéro, elle en vient à lier l'auteur à son lecteur, qui en devient inconditionnel. C'est avec une assez grande justesse que, dans une chronique de Fluide Glacial Igwal introduisait une autre référence possible en comparant la manière de Lolmède à la fausse neutralité descriptive de Berroyer (chacun se rappellera ses histoires dessinées par Gibrat — Dossier Goudart, La parisienne, etc., sensationnelles chroniques de la France profonde) : « [Lolmède] raconte sa vie sur un ton qui fait penser à Berroyer et avec un dessin qui ferait penser à Berroyer si ce dernier dessinait. »

Vers l'an 2000

ON NE PEUT effectivement pas qualifier Laurent Lolmède, de virtuose du dessin. Plutôt schématique ou caricatural dans l'ensemble, celui-ci est un moyen plus qu'une fin. Au premier regard, le trait donne le sentiment d'une absence de maîtrise technique : les dessins débordent les vignettes encombrées de phylactères et de renvois explicatifs de toutes sortes — souvent très drôles, il faut lire le détail de tous les commentaires livrés dans chaque dessin — de flèches pour désigner un personnage parmi d'autres ou pour préciser qu'il s'agit bien du même individu d'une vignette à l'autre, tant sont négligés tous principes d'identification des personnages. Sans souci d'effets d'échelle, de plans, ou des questions de profondeur de champs, toutes les scènes paraissent devoir s'organiser sur un seul et même plan, sans organisation narrative véritable ni recherches plastiques apparentes (il y a quelques années certains auraient pu parler de « Ligne crade»). Pour être clair, tout cela semble mal foutu, proche des dessins d'enfants, avec l'application maladroite qui peut les caractériser. Ce qui renchérit sur la naïveté de l'ensemble. En réalité, Lolmède est certainement meilleur dessi-

nateur qu'il ne le laisse supposer, il suffit de découvrir certaines pleines pages de croquis dans Moins 4 avant 2000, mieux servis par le format 24X26 que le petit format A5, pour s'en convaincre. Quand Lolmède prend le temps de détailler son sujet, le résultat est plus qu'honorable. Mais il faut bien évidemment que le sujet soit immobile, un monument, une rivière languissante, un coin de rue... traduisant des moments de contemplation ravie. Voire de vrai bonheur comme celui que laisse deviner un très beau portrait du guitariste Louisiana Red, ce qui n'est que rarement le cas et ce qui n'a d'ailleurs qu'une importance relative au regard du « message » que souhaite nous délivrer Lolmède qui est que tout un chacun, disposant d'un minimum de compétence en matière graphique est à même de pouvoir s'exprimer grâce à ce formidable media qu'est la bande dessinée.

C'est bien là d'ailleurs le message essentiel de cet auteur dont les prises de position idéologique ne se révèlent jamais que dans le compte-rendu de sa propre expérience et dans quelques allusions incidentes au contexte contemporain (le chômage, la misère, l'insécurité, la violence à l'école, etc.) sans pour autant que son jugement personnel soit clairement affiché. Il faut toutefois recon-

naître que dans Moins 4 avant 2000 Lolmède s'autorise des écarts à ce qui jusque là dans ENDC semblait être une règle de non ingérence politique en revenant sur quelques moments clés de l'année écoulée dans le choix desquels on sent poindre le jugement critique de l'auteur : l'affaire de la vache folle, les déboires de Tapie avec la justice, les magouilles politico-financières et le Crédit Lyonnais. Les deux pages d'introduction de l'album, par exemple, constituent une synthèse des événements marquants de l'année : une figure est à l'avant plan, celle de Jacques Chirac qui déjà apparaissait sur la quatrième de couverture, sous cloche, dans une boule à neige. En cause : sa décision de reprendre les essais nucléaires ainsi que nous l'apprend une des illustrations pleines pages qui séparent les histoires les unes des autres dans le livre où on le voit flirter avec une représentation de la mort sur fond de champignon atomique. Une des rares allusions à un contexte politique qui témoigne sans aucun doute du jugement sincère, donc sans forme de cynisme, de l'auteur sur cet événement de portée internationale.

ON PEUT se demander ce que comprendra effectivement l'archéologue du futur

de l'année 1996 avec cette collation. Que son auteur, Laurent Lolmède, sans doute célébrité éminente qui ne valait pas moins qu'il se consacraît lui-même un livre entier, menait une vie dont l'intensité éclipsait les événements les plus importants de l'époque ou alors, plus sûrement, que la bande dessinée était un mode d'expression si largement répandu et naturel que tout un chacun y recourait pour parler de soi et donner sa définition de la vie à l'écart des grands débats existentiels. Tantôt plié de rire, tantôt touché, notre archéologue regrettera certainement que Laurent Lolmède n'ait pas prolongé son expérience au-delà de l'an 2000.

Jean-Philippe MARTIN

- 4 avant 2000, Laurent Lolmède Alain Beulet éditeur, janvier 1997, 150 francs port non compris.

Alain Beulet Editeur, 28 rue des Prés Hauts, 92290 Chatenay-Malabry ou chez l'auteur 8, rue Saint Fargeau 75020 Paris.

1 À propos des festivals BD que Lolmède parcourt pour diffuser ses ouvrages dont ENDC, il explique : « la meilleure diffusion se fait sur les festivals de BD où l'on s'aperçoit que «la mode» de la BD autobiographique est dans l'air, avec Menu et l'Association... » (propos recueillis en avril 1995).

Dossier

Les petits formats

Questions de définition

Évariste Blanchet

LE TERME « petits formats » qui désigne la production d'éditeurs comme Mon Journal, Lug, Impéria, a l'avantage d'être relativement neutre, comparé à l'expression cinématographique de « série B ». Cette dernière, plus problématique car beaucoup moins bienveillante, fait implicitement référence à une « série A » jamais nommée comme telle mais qui s'affiche comme étant de qualité supérieure.

Bénéficions-nous pour autant d'une dénomination purement descriptive exempte de tout jugement de valeur? Rien n'est moins sûr, et d'abord parce que l'adjectif « petit » revêt dans certains cas un sens péjoratif. ⁽¹⁾

Plus généralement, pouvons-nous nous contenter de définir une production sur la base d'une opposition avec les « grands formats »? Tant que l'on oppose Akim à (A Suivre), pas de problème. Mais où mettre les formats intermédiaires, comme Le Fantôme ou Mandrake des éditions des Remparts, le Tarzan de la Sagéditation ou le Strange des éditions Sémic? Encore plus absurde : il faudrait

classer le Pépito petit format avec Akim et sa réédition aux éditions Soleil dans un format agrandi avec les albums (A Suivre).

Le format n'est pas un critère de jugement pertinent. Mais il se trouve que, historiquement, les périodiques de poche ont servi de support, à partir des années 50, à une bande dessinée dénuée de toute ambition artistique, que l'on peut qualifier de « consommation courante », produite par des stakhanovistes du dessin et du scénario qui accumulent les clichés. ⁽²⁾

La coïncidence entre la petitesse du format et la faiblesse du contenu résulterait donc d'un pur hasard, encore qu'un format plus étendu offre au dessinateur de plus vastes possibilités graphiques.

En conséquence, l'expression « petits formats » désigne moins un attribut physique qu'une production spécifique historiquement datée. Ainsi, le Maus de Spiegelman ou les titres de la collection « Patte de Mouche » de l'Association, par exemple, doivent être exclus de ce champ.

Questions de définition

AUTREAPPELLATION : « fascicule de gare » qui renvoie, de nouveau, à un autre domaine. En effet, il est d'usage d'opposer le « roman de gare » au « roman » (tout court). Le premier, de piètre qualité formelle et de contenu, se répartit en genres (policier, science-fiction, sentimental, érotique), le second représente la (vraie) littérature. L'analogie ne vaut pas pour la spécialisation thématique puisque la presque totalité de la BD peut être considérée comme une BD de genre, mais pour son aspect le plus déprécié.

DERNIÈRE EXPRESSION, encore et toujours exogène : la « BD populaire », référence péjorative au « roman populaire », synonyme du « roman de gare ». Doit-on entendre par « populaire » le simple fait que la BD s'adresserait au peuple, ou faut-il en outre ajouter que, par un corollaire un peu précipité, elle sous-entend un succès important? Dans un cas comme dans l'autre, asseoir son jugement sur la profitabilité commerciale ou le rang social de ses destinataires nous paraîtra a priori éminemment indéfendable.

Évariste Blanchet

1 « Qui a peu de valeur (quant au mérite, aux qualités intellectuelles ou morales) » ou encore : insignifiant, mineur, piètre, vil. (Petit Robert)

2 Ce sévère jugement mérite des nuances. L'opposition entre les grands hebdomadaires et les petits formats n'est pas totale. Si les premiers s'obligent à une certaine qualité, pour des raisons morales ou politiques qui tiennent à une volonté réelle d'éduquer la jeunesse en plus de la distraire, leurs auteurs n'ont pas beaucoup plus de velléités artistiques : ils se voient plus comme de bons artisans que comme des artistes.

D'autre part, certains français travaillent pour les différents supports. Ainsi, Jean Cézard ou Martin Sièvre, piliers de Vaillant (le futur Pif-Gadget), dessinent également dans Kiwi ou Brixx, sans qu'il existe de différences qualitatives très sensibles dans leur production d'un support à l'autre.

Enfin, il faut que les « esprits avisés » possèdent bien peu de discernement pour croire que toute la production de « petits formats » est homogène dans la médiocrité.

La violence des jugements d'hier a laissé place aujourd'hui à un silence assourdissant de nos journalistes, critiques et universitaires. À quelques exceptions près, ils ignorent que la bande dessinée soit un domaine qui s'étende au-delà de Tintin, d'Astérix, de Blake et Mortimer, de Blueberry, de XIII, de Tardi et de Bilal (la liste est exhaustive pour 99 % d'entre eux). Dans ces conditions, comment pourraient-ils discourir sur Blek ou Tex?

Entre parenthèses, le lectorat, si populaire soit-il, sait parfaitement faire la différence entre une série et une autre. Si ce ne sont pas toujours les meilleures séries qui sont plébiscitées, les plus mauvaises sont en revanche généralement délaissées.

Enfin, il existe des séries de bonne qualité, tant au niveau dessin que scénario, malgré des dialogues souvent insupportables (Biom le Viking, le Petit Duc, les épisodes de La Route de l'Ouest dessinés par Tarquinio, Le Shérif Solitaire, Pépito, etc.), et qui adoptent parfois un point de vue très inhabituel (Les Anges de l'Enfer dans Kiwi).

Des petits formats pour de grands desseins

Christian Marmonnier

« **L**E PETIT FORMAT est peut-être le seul domaine de la bande dessinée où il y ait encore beaucoup de découvertes à faire, » selon Gérard Thomasian, auteur de l'Encyclopédie des bandes dessinées de petit format (trois tomes parus à ce jour). Bien que partiellement vraie — des découvertes récentes ont pu être faites dans les domaines de la presse quotidienne, par exemple — cette affirmation résonne tout de même comme une amère vérité. En feuilletant d'abord ces guides photocopiés venus d'une dimension oubliée ⁽¹⁾, on découvre ou redécouvre un genre méprisé de tous sauf de ses lecteurs.

Une chose est sûre : les petits formats (PF) n'ont jamais bénéficié d'un travail critique intense voire même pertinent ⁽²⁾. En effet, aucun analyste ne s'est réellement penché sur ces « monstres » méconnus, refoulés qu'ils étaient peut-

être par l'image péjorative et salissante que ces illustrés étaient censés générer. Car la seule chose, finalement, qu'ont récoltée les PF, ce sont les foudres de Madame Anastasie, l'interdit de l'ordre moral. Au nom du dicton populaire qui dit que « tout ce qui est petit est joli » (c'est facile, certes!), nous nous devons de faire un tour du côté des petits formats à qui l'on prêtait volontiers de grands desseins. Celui, entre autres, de pervertir nos « chères têtes blondes ». Et puis, il est intéressant de montrer qu'à l'heure où les héros de poche renaissent (au travers notamment de ceux qui nous viennent du Soleil Levant), il y avait à une époque pas si lointaine des enfants ainsi que des adultes qui se dilataient les pupilles avec des personnages créés en Italie, en Espagne ou encore en Angleterre. Preuve d'une forme de mondialisation avant l'heure, en quelque sorte.

L'histoire des petits formats

C'EST LE 15 AVRIL 1949 que naquit le premier 13 x 18, première publication de ce format, qui était à l'époque présentée comme un supplément au journal Vaillant. La revue s'appelle d'abord 34 puis Camera 34. Quelques mois plus tard, un deuxième 13 x 18 sort du côté de Lyon, aux éditions Impéria, il s'agit de Super Boy. D'abord implantées fortement dans la région lyonnaise (avec donc Impéria et les éditions Lug ⁽³⁾), ces aventures dessinées sur environ 60 pages en moyenne vont d'abord concurrencer puis remplacer un autre type de publication, très populaire jusqu'alors, celui des récits complets. En fait, nous devrions plutôt affirmer que les PF se trouvent dans la lignée des récits complets puisque les éditeurs de ces deux formes de parutions s'adressaient au même public ⁽⁴⁾. Ajoutons aussi que la différence fondamentale qui existait entre ces magazines résidait non pas dans le format (puisque que ce qu'on a baptisé petit format pouvait effectivement descendre en taille, 10 x 15 comme Geppo ou gonfler de volume, 20 x 27 comme Pampa), mais bien dans le développement des histoires présentées. Les récits complets, comme le titre l'indique, ne comportaient généra-

lement qu'une seule histoire. Les petits formats, quant à eux, contenaient et contiennent encore une série principale et une ou plusieurs aventures de complément. Quant à leur périodicité, les PF sont exceptionnellement hebdomadaires (Tartine paraît avoir été le seul titre publié chaque semaine durant cinq ans) ; ils sont bimensuels, mensuels, bimestriels ou trimestriels pour la plupart.

Si l'on continue de suivre la propagation historique du virus des PF, ce dernier atteint rapidement Paris dès le début des années cinquante et y constitue un pôle d'activité très dynamique vers le milieu de la décennie. Cette forme de publication devient alors une véritable industrie (il suffit pour s'en rendre compte de lire plus bas les tirages de quelques titres publiés) entraînant jusque dans les années quatre-vingt, pourtant déclinantes, un marché important.

« Avec plus d'une centaine de titres mensuels ou trimestriels, les magazines de poche ou « pockets », mal aimés, décriés, présentent des chiffres de vente souvent fort supérieurs à ceux de la presse BD et des magazines. En 1984, affirmait encore Henri Filippini, ce marché populaire reste encore d'une grande stabilité. Pourtant, la création s'y fait fort rare. » ⁽⁵⁾

Dans ces années quatre-vingt, il ne reste alors qu'une poignée de maisons qui luttent encore pour réaliser de bonnes ventes ⁽⁶⁾. Ce sont Lug, Mon Journal, Impéria, Arédit et, pour la frange de l'érotisme — dont nous reparlerons — Elvifrance et SPS. Pas moins de 25 ans plus tôt, ce n'était pas une demi-douzaine mais une quinzaine d'éditeurs qui se partageaient le marché de l'âge d'or. Citons-les, pour compléter ce tableau : Aventures et voyages, la S.A.G.E., les Remparts, Mondiales, la S.F.P.I., Jeunesse et Vacances, Edi-Europ... et vous obtiendrez un panorama des plus célèbres propagateurs d'illustrés en petits formats.

A la fin des années soixante, beaucoup d'éditeurs, voyant leurs ventes décliner lentement mais sûrement, ont su se repositionner sur le marché du livre. Nous avons parlé de Lug et de sa place première dans le domaine des super-héros (après Fantask, l'éditeur lance, Strange, Marvel, Titans, etc.). Il y eut Artima qui se restructura pour tenter de toucher un public plus adulte (avec des titres comme... Étranges aventures ou Spectre, adaptations souvent saccagées de bandes fantastiques qui contaminèrent malgré cela beaucoup de lecteurs). Apparentent dans cette décennie, les

premiers pockets érotiques, filon énorme exploité par de nombreuses sociétés sans réel succès. Seul Georges Biellec et Elvifrance (l'éditeur le plus interdit en France, toutes catégories confondues ⁽⁷⁾) ont proposé une production intéressante ⁽⁸⁾.

Une mode durable

UNE QUESTION se pose à nous. Comment expliquer cet engouement féroce et tenace pour Buck John ou Jim Canada? Le format des périodiques est pour cela important; petit et discret, il se glisse aisément dans la poche d'un pantalon à l'insu des parents. Il faut sans doute tenir compte également du prix extrêmement bas pratiqué par les éditeurs de petits formats. Ceux-ci publiaient essentiellement des récits en noir et blanc, quelquefois en bichromie. Chaque titre bénéficiait, à l'instar des comic-books américains, d'une couverture haute en couleurs résumant une scène dramatique et enflammant l'imagination du jeune lecteur. Le logo de chaque périodique était méticuleusement clair et aisément identifiable. Ensuite, les petits formats proposaient des genres et des histoires relativement variés. Aventures historiques, médiévales ou de science-fiction,

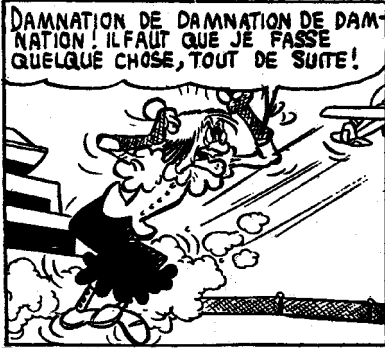
westerns, récits de jungle ou de guerre, humour, etc. de quoi apaiser la soif ludique de nombre d'adolescents ⁽⁹⁾. Ces derniers se précipitaient alors chaque mois ou quinzaine dans leur épicerie pour s'approvisionner (la diffusion de ces fascicules était gigantesque; même l'Afrique francophone a connu et a lu Akim).

Dans cette décennie de production intense, la concurrence se faisait dans les kiosques (c'était le règne de la presse hebdomadaire : Tintin, Spirou, Vaillant, Mickey, etc.). L'album cartonné qui règne actuellement sur le monde de la bande dessinée n'était pas de rigueur, loin s'en faut. Il était, de plus, assez peu abordable financièrement, à la fin des années cinquante. Enfin, l'ère de la collection aigüe, engendrée par ces mêmes albums, n'était pas née. Le lecteur était un simple consommateur de plaisir. On peut, en ce sens, l'apparenter au mangeur de toile.

« On ne lit pas des bandes dessinées pour s'instruire. On les lit par plaisir. Dans la décontraction la plus complète. Sans préjugés. Et le censeur qui dort en chaque individu devant un spectacle est bien moins virulent ici. Les enquêtes et recherches que j'ai pu faire sur la télévision m'ont prouvé amplement que tout téléspectateur est un censeur en puis-

sance : tel voudrait bien, pour lui, un spectacle érotique, mais il réagirait en pensant à sa fille, au curé, à son voisin ou à sa tante. La censure de télévision est exercée par les téléspectateurs avant tout parce qu'elle est consommée en famille. Le lecteur de bandes dessinées est solitaire et indifférent aux implications sociales de ce qu'il lit. Il s'amuse, se distrait. Il ne juge pas. Des groupes sociaux, religieux, familiaux regardent les bandes dessinées pour les critiquer en ce sens et ce sont eux qui font les commissions et les lois surveillant la production; mais ce ne sont pas les lecteurs. Le lecteur de bandes dessinées est un « bon » lecteur, naïf, disponible, un peu honteux mais sa honte se traduit par une condamnation de lui-même », disait la sociologue Évelyne Sullerot dans une communication de 1965 ⁽¹⁰⁾.

PÉPITO, Blek, Akim, Kit Carson, Tartine, Cap'tain Swing, Oliver, Kiwi, etc. sont quelques-uns des titres majeurs apparus au cours des années et qui marquèrent durablement le domaine des petits formats. Et certains grands périodiques des éditions lyonnaises Lug sont encore exploités par le groupe Sémic qui racheta la firme en 1989. Les ventes et le succès d'antan ne sont toutefois plus au rendez-



Tartine n°20, 1959

vous. Si Akim a été tiré à plus de 230000 exemplaires en 1964, son tirage en 1982 est à peine supérieur à 80000. Selon Thomassian, le record de tirage pour un pocket semble avoir été atteint par le mensuel Kiwi (dont le premier numéro sort en 1955) qui aurait vécu une période de pointe à 300000 exemplaires. Ce qui est énorme pour un périodique de bandes dessinées, quel qu'il soit. Il faut aussi tenir compte du fait, rajoute l'auteur de l'encyclopédie, qu'un fascicule passait en règle générale de main en main pour être lu. Chose qui augmente encore considérablement le nombre de lecteurs (on pourrait alors estimer le lectorat à près d'un million). Dans les années quatre-vingt-dix, Kiwi n'est plus tiré qu'à 40000 exemplaires. Une

moyenne pour le petit paquet de titres qui subsiste tant bien que mal.

La bande dessinée de petit format fut donc concrètement un produit de grande consommation qui a connu son heure de gloire dans la décennie 1955-1965 en France (son âge d'or). En Italie, ce type de récit sur ce même format existe encore et reste toujours très populaire (voir à ce sujet, l'article d'Évariste Blanchet sur Tex Willer). Mais Tex ou Dylan Dog sont avant tout des produits du cru.

Illustres auteurs et contenus illustrés

DANS CETTE PÉRIODE de production massive, les maillons de l'industrie des petits formats étaient terriblement soudés et ne supportaient aucune faille, aucun retard et aucune désillusion. Si un titre ou un personnage ne fonctionnait pas, il fallait de ce pas le modifier voire l'arrêter pour développer un autre titre ou une autre série. Ainsi, devant les préjudices nombreux commis par la Commission de contrôle, les éditeurs de ces formats s'adaptèrent rapidement. En 1970, comme le rappelle encore Thomassian dans son encyclopédie, lorsque la Commission Paritaire des

Publications et Agences de Presse établit de nouveaux critères pour l'inscription et la réinscription des publications périodiques, Jean Chapelle, éditeur et alors Président du Syndicat National des publications destinées à la Jeunesse, fait parvenir une lettre circulaire à tous ses adhérents selon laquelle : « Toute publication pour enfants devra obligatoirement comporter 10 % au minimum de sa surface (pages de publicité et couverture comprise) de textes, contes, jeux, variétés, sports, etc. à l'exception de toute bande dessinée [...] Les 90 autres pour cent peuvent être composés de bandes dessinées diverses dont l'une ne doit pas dépasser au maximum 70% de la surface totale (pages de publicité et couverture comprise)... »⁽¹¹⁾. Mis en œuvre dans l'année, ces critères handicapèrent terriblement les éditeurs qui, dès lors et pour certains, ne proposèrent plus de récits complets mais des récits scindés en deux parties. La partie magazine était quant à elle abâtardie. Elle se résumait en des jeux simplistes, des nouvelles insipides, des digests didactiques (du genre « Le saviez-vous? ») et parasitait clairement le contenu des parutions. Le second récit en bandes dessinées était, par ailleurs, accessoire pour certains éditeurs.

On redécoupait et remontait alors facilement les planches (quelquefois physiquement) pour les adapter d'une part au besoin du format et d'autre part aux nouveaux critères de publication (Artima, pour ne citer qu'une maison, avait cette pratique).

Prenons deux exemples pour bien marquer cette déchéance. Le numéro 225 de *Tex-Tone* paru en septembre 1966, comportait 68 pages. Avec deux épisodes des aventures du cow-boy, « Les racketters de la prairie » et « Têtu comme un irlandais », de 30 pages chacun. Le reste étant composé d'une page de pub (la fameuse réclame pour devenir puissant et musclé... comme Duranton) et de trois pages de magazine (« les frontières de la science : l'oreille électronique » + « le choix d'une carrière : le pharmacien » + « Rires & sourires »). Vingt ans plus tard, voici le contenu du numéro 392 de *Zembla*, paru en septembre 1987. C'est un fascicule de 132 pages avec, au sommaire, un épisode à suivre de *Zembla* (« Le fils de la princesse Ma » de 55 pages), deux épisodes enchaînés de *Gun Galon* (« Le fils du soleil », de 30 pages chacun). Au centre de cette publication, on peut découvrir 13 pages de magazine sans agencement particulier (« Les animaux

célèbres : la canne de Montfort », 4 p. + « Mode d'emploi du hockey sur glace », 6 p. + « Le glouton fripon », 1 p. + « Incroyable mais vrai », 1 p. + « Mots croisés », 1 p.). On le voit bien, les thèmes et ingrédients de la partie magazine n'ont guère évolué en deux décennies, proposant la plupart du temps des rééditions d'anciens jeux ou digests. En conséquence de quoi, cette partie devint plus un fourre-tout qu'un lieu de création (ces pages ne sont d'ailleurs même pas annoncées dans le sommaire des Zembla, c'est dire).

En 1966, le rédactionnel représentait 4,4 % du contenu d'un Tex-Tone; en 1987, celui-ci occupait exactement 9,8 % (un peu moins que la norme exigée) d'un numéro de Zembla. Ces exigences propres à la France sont toujours en vigueur.

MAIS REVENONS à l'âge d'or des 13 x 18 pour montrer concrètement comment s'organisait cette production. À l'image des récits complets de l'après-guerre, les récits de petit format (épisodes de 60 pages dans les années cinquante ou de 30 pages plus tard) étaient travaillés hâtivement par des compagnons scénaristes et dessinateurs, des ouvriers de la chaîne du livre (leurs salaires n'étaient pas

glorieux) pour être livrés à leurs éditeurs respectifs. Dans le cas de traduction (cas fréquent puisque nombre de récits nous venaient de l'étranger), les planches pouvaient être retouchées. On pouvait reformer, peindre des éléments du dessin⁽¹²⁾ qui gênaient l'œil du lecteur (ou plutôt du censeur), enfin on lettrait l'ensemble à la main pour remettre le tout à l'imprimeur (photogaveur, etc.). La chaîne graphique était ainsi faite.

Et les créateurs de ces histoires dessinées n'étaient, après tout, que des artisans façonniers. Travaillant donc rapidement, en studio pour certains, les scénaristes et dessinateurs se relayaient pour donner aussi une dynamique aux séries. Sartoris, Guzzon et Sinchetto, qui formèrent le studio EsseGesse, racontent comment ils ont élaboré le personnage de Blek : « Nous sommes vraiment indissociables. Nous avons tous les trois le même style et nous pouvons dessiner des histoires sans que personne, excepté nous, ne puisse voir la moindre différence. Aujourd'hui c'est moi qui fais l'encre, un autre le crayonné, le troisième le décor; demain, ça sera l'inverse »⁽¹³⁾. Rapprochons donc encore plus cette production de celle des récits complets. En 1949, Petit Riquet est dessiné par Gaston Niéزاب sur des textes d'Albert

Bonneau. Leur méthode de travail est simple et efficace. Pour le n° 31 (« Petit Riquet et les naufrageurs »⁽¹⁴⁾), Bonneau remet à Niézab un scénario dactylographié et raturé de 11 pages qui inclut les descriptions de scènes ou situations et les dialogues des personnages. Toutes les cases de l'histoire sont numérotées (ainsi, la case 9 donnait la description : « Petit Riquet se précipite ~~en courant~~. Il aperçoit un homme qui gît au pied d'un rocher... » et les propos : « Petit Riquet : Un nègre... »). Sur ces bases, le dessinateur reprend mot pour mot, sauf ceux rayés, les éléments du scénario, sans probablement aucune discussion, pour composer ses 16 planches. Production française, Petit Riquet était entièrement dessiné par Niézab, titre et couverture. Même pour cette dernière, les éléments étaient fournis par le scénariste (Bonneau à Niézab pour la couverture de « Chez les naufrageurs » la décrivait de cette sorte : « Ciel sombre, mer démontée. Décor lugubre. Au premier plan, le haut du phare. Petit Riquet sur la plate forme tire sur Miriadès qui, touché, s'effondre dans le vide. Siméon apparaît avec un revolver et s'élance au secours de Petit Riquet. Le long de l'échelle extérieure, les bandits grimpent à l'assaut de la plate-forme. Dans le fond, un cargo

sombre — croquis joint — »⁽¹⁵⁾). Dignes descendants des conteurs de récits populaires en fascicules (à la Nick Carter ou Harry Dickson), ces feuilletonistes étaient de véritables « pisse copies », opérant au kilomètre sur des textes pour le meilleur et aussi pour le pire.

LA COUVERTURE, nous le voyons bien, était un élément essentiel dans la publication. Chaque maison d'édition se devait d'afficher clairement la couleur. Pour cela, avec la périodicité des petits formats, il fallait souvent que l'entreprise emploie un artiste de la couverture, un illustrateur qui devait traduire l'essence d'un titre et du numéro (sans se répéter) et qui devait également être une force de vente suffisante. Dans cette jungle de faiseurs d'images fortes, il faut nommer Rino Ferrari (chez Impéria, qui se signala aussi dans Radar), Pierre Frisano (chez Ray-Flo), Jean Cézard (chez Lug) et beaucoup d'autres, espagnols, italiens ou anglais (de la Fleetway) qui masquaient souvent la misère intérieure du récit⁽¹⁶⁾. Ceux-ci pouvaient avoir plusieurs provenances, ils pouvaient être la traduction d'une série étrangère. Le principal fournisseur étant l'Italie suivi par l'Angleterre (l'agence Fleetway, dont nous venons de parler fut un important

exportateur de bandes dessinées) mais aussi l'Espagne, les États-Unis, les Pays-Bas, l'Argentine...

Le matériel d'une série peut proposer à ses lecteurs une réédition d'épisodes (histoire de bien amortir les planches et histoire aussi, ne soyons pas mesquins, de faire découvrir le début d'une longue saga ⁽¹⁷⁾). Mais contrairement aux idées reçues sur le genre, les petits formats regorgeaient de créations inédites (voir le travail de Cézard pour Pim, Pam, Poum ou Kiwi) pour la plupart inconnues actuellement. ⁽¹⁸⁾

Par ailleurs, ces bandes pouvaient très bien voir leur continuation vivante en France, pour diverses raisons. « Ainsi, Akim s'arrête en Italie en 1969, ses auteurs, le scénariste Roberto Renzi et le dessinateur Augusto Pedrazza, poursuivent le personnage en inédits effectués pour le marché français. Blek ⁽¹⁹⁾ disparu depuis longtemps des kiosques italiens, continue à paraître en France, réalisé directement pour les éditions Lug. Les westerns anglais Buck John, Kit Carson, Tex-Tone ont été prolongés pour Impéria par des dessinateurs français et espagnols. » ⁽²⁰⁾

DU WESTERN à la science-fiction (plutôt soap opera), les genres abordés par les

petits formats étaient nombreux, collant toutefois au désir d'évasion du public de l'époque, certes moins difficile qu'aujourd'hui. Les titres qui commercialement marchaient chez un éditeur étaient simplement clonés par un autre. De fait, plusieurs guerriers vikings ou rangers américains pouvaient très bien rivaliser sur le marché sans que cela soit gênant. Les récits se diluaient alors pour ne proposer que des copies de matrices scénaristiques. Seul était apte à tenir le choc le héros le plus infailible, le plus drôle ou le plus humain baguenaudant dans une galerie pittoresque de personnages. Et, « mille castors ! », c'est le cas de Blek le trappeur, né en 1954. Héros inspiré d'Errol Flynn ⁽²¹⁾, Blek le rebelle se bat contre le colonisateur anglais, les « homards rouges ». Une petite ribambelle de méchants très typés et quelques compagnons de lutte tout en sympathie, comme Roddy ou le Professeur Occultis, entourent ce héros au statut d'homme libre, formant un schéma de caractères facilement reproductible à d'autres séries.

L'action de toute aventure s'habille de dialogues évidents et clairs qui surenchérissent l'image pour renforcer la lisibilité extrême du scénario. Histoires se mordant sans cesse la queue, répétitions

des synopsis (malgré les divers masques que peuvent emprunter les méchants), prolongement interminable d'une période temporelle, ces histoires n'ont eu de cesse, tout de même, que d'intéresser les lecteurs.

« Je pense que ce qui a fait l'originalité de notre travail, c'est son public : des enfants, des pauvres, des immigrés, un melting-pot de gens sans grande éducation. Nous n'avons pas cherché spécialement à les viser mais nous étions nous-mêmes au départ sans grande culture, des fils de prolétaires... » affirmaient les auteurs de Blek ⁽²²⁾.

Si l'aspect narratif et scénaristique de la plupart des petits formats est redondant et relativement pauvre par la dimension du fascicule notamment ⁽²³⁾, on y découvre cependant les premiers pas de dessinateurs qui acquièrent par la suite une réputation certaine. En France, Hugo Pratt y exécuta ses premières histoires, il s'agissait de travaux réalisés pour la société Fleetway. Des Argentins célèbres collaborèrent avec cette agence : Alberto Breccia, José Muñoz ou Solano Lopez. On a pu lire aussi les signatures de Frazetta, Blasco, Ortiz, De La Fuente, Bielsa, Battaglia, Jacovitti, Buzzelli et bien d'autres (Félix Molinari mériterait une étude) qui ont réalisé des récits

dignes d'intérêt, telles les histoires d'anticipation proposées par le mensuel *Aventures de demain* titre paru de 1956 à 1958 traduisant essentiellement des bandes anglaises (Rick Random par Bill Lacey). Qui sait encore, et nous terminons cet inventaire, que Cyro Tota ou Jean-Yves Mitton, connus maintenant pour leurs albums cartonnés, fournirent des centaines d'illustrations pour les éditions Lug?

Censure, autocensure et érotisme

ON L'À VU en premier lieu, dame censure s'est très vite intéressée aux phénomènes des petits formats grâce, bien sûr, à la loi du 16 juillet 1949 qui se révèle être un outil bien maniable. Puisqu'elle sait adapter son tir aux autres publications que celles purement destinées à la jeunesse ⁽²⁴⁾. Depuis 1967, une publication peut être interdite de trois manières distinctes : 1) aux moins de 18 ans, 2) d'exposition et d'affichage et 3) de publicité. Selon le degré d'interdiction infligée par la Commission de contrôle et de surveillance des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, l'éditeur se

voit dans l'incapacité quasi-complète de faire son travail. Comment publier un livre sans avoir la possibilité d'en parler ? Le titre, la revue ou l'ouvrage était donc condamné.

Pour éviter cela, les éditeurs pratiquaient spontanément la censure et ôtaient les éléments visuels pouvant déranger un censeur sensible. Le cas de figure se présentait à eux lors d'une adaptation de bande étrangère. Si celle-ci était jugée violente et présentait un caractère proche des critères de la loi, on gouachait à grands coups de pinceaux au détriment de la logique scénaristique originelle. L'honneur est effacé arbitrairement (le pendu ne l'est que par les bras ; le squelette aux dents pourries se retrouve le bec cloué), les morts ressuscitent (le sabre planté dans le ventre se retrouve sur les côtés), les allusions à la drogue disparaissent (Peter Parker ne voit plus une seringue mais un balai qui jonche le plancher), la violence est anéantie (pistolets confisqués, les cowboys se retrouvaient en train de pointer de l'index leurs adversaires). Ridicule à l'heure actuelle, cette autocensure s'avéra nécessaire pour vivre et variable selon les années. Une couverture à l'arme gommée pouvait très bien être éditée vingt ans plus tard en version inté-

grale... évidemment, tout cela nuisait à la teneur des histoires. Comment expliquer au lecteur, en effet, l'agressivité d'un personnage qui vous salue de la main ?

VENONS en maintenant à un cas de censure beaucoup plus féroce. Il s'agit du cas de Georges Biellec qui se trouva à la tête des éditions Elvifrance (EF), spécialisées dans le pocket érotique de 1970 à 1992. Vingt ans d'édition, des milliers de titres sortis, des centaines frappés par la censure (avec des variantes d'interdiction), Biellec avait beaucoup de culot pour poursuivre son entreprise contre vents et marées. Des titres comme Hitler, au contenu pourtant peu captivant, ont fait réagir en 1978 Georges Marchais à l'Assemblée Nationale qui accusa les auteurs espagnols et l'éditeur de « véhiculer une propagande délibérée quoi qu'occulte » (25).

La production de Biellec, malgré cela, ne balbutiait pas, proposant à la fois des récits mièvres et destinés au plus grand nombre (Prolo ou Salut les bidasses) et des histoires surprenantes (Sam Bot ou Terrificolor).

Quant au genre abordé avec le plus de ferveur chez EF, il s'agit certainement de cette sorte de mélange entre le sexe, la

violence, le morbide (et son appareillage de mort-vivants, momies, squelettes, cimetières, etc.) et l'humour.

« Cet alliage récurrent entre sexualité et science-fiction constitue l'un des traits les plus originaux de ces histoires dont il justifie tous les débordements tant narratifs que graphiques en fournissant une raison plausible à la fascination de tout un public jeune, amateur de SF, à qui ce dernier genre, sous ses formes littéraires ou cinématographiques, n'a longtemps proposé qu'un ascétisme rigoureux » exposait Juliette Raab dans un récent article sur l'éditeur ⁽²⁶⁾.

Elle affirmait percevoir une forme chaotique dans toutes les différentes collections enfantées par Elvifrance (« chaos originel, le ça des profondeurs, le Mister Hyde qui fait éclater l'enveloppe policée du docteur Jekyll »).

EN UN SENS, et pour conclure ce dossier, c'est un peu cette impression diffuse que peut provoquer la profusion de récits édités en petit format. N'ayant pas de corpus précis, notre étude a délibérément vagabondé sur l'histoire de ce domaine peu estimé, jouant des rappels précis pour conforter notre propos. Les petits formats ont été de nombreuses années durant un creuset de création graphique

et quelquefois littéraire, ils ont dû esquiver les coups bas portés par la censure tout en excitant les interdits de générations successives. Ils ont dû de même s'adapter à celles à venir. Contraires aux règles établies, contrevenants au bon fonctionnement d'une saine morale, ces fascicules en voie de disparition sont certainement inoubliables pour certains, inutiles pour d'autres. Vont-ils finir au musée ou être condamnés à l'oubli? C'est, de fait, un domaine qui reste à étudier, à épilucher au cas par cas. Et, devant tant de variété, même en connaissance du sujet, on ne peut être que touché par un trouble saisissant.

Christian Marmonnier

Bibliographie :

- L'Encyclopédie des bandes dessinées de petit format Tome 1 : Impéria. Tome 2 : Lug. Tome 3 : Pierre Mouchot. Environ 220 F le tome à Librairie Fantasmak (17, rue de Belzunce 75010 Paris). Chaque volume recèle un trésor d'informations sur les PF ou sur les héros.
- Dossier Spécial Kiwi consacré à Blek. 250 F à Dominique Yvon (211, rue Honoré de Balzac 37700 Saint-Pierre-des-Corps).
- Encyclopédie des Petits Formats Adultes 68 F à Pressibus (141, rue de la Fuye 37000 Tours).

1 Celle du format 13 x 18 cm, commun à de nombreux pockets BD.

2 Il faut tout de même lire les analyses historiques, quelquefois nostalgiques, du Collectionneur de Bandes Dessinées (« Héros de poche » de G. Thomassian à partir du n° 72), les rencontres proposées par Louis Cance dans la revue Hop et les commentaires épars émis par Henri Filippini.

3 Plus tard encore, à la fin des années soixante, les éditions Lug vont mettre au goût du jour les comics de super-héros de la Marvel (héros initiés par Stan Lee). Fantask apparut en février 1969 et stoppa sa parution au bout de 7 numéros en août de la même année. Non pas par interdiction comme le précise Bernard Joubert (Images interdites Syros Alternatives, 1989, p.18) mais bien par peur de représailles. En effet, les éditeurs de publications pour la jeunesse recevaient des recommandations de la Commission de contrôle, avec en-tête du Ministère de la Justice. Recommandations sans arguments juridiques mais qui font réagir. C'est ce que Lug reçut en 69 en ces termes : « Cette nouvelle publication est extrêmement nocive en raison de sa science-fiction terrifiante, de ses combats de monstres traumatisants, de ses récits au climat angoissant et assortis de couleurs violentes [...] Si le 1er juillet prochain, etc. »

4 Certains éditeurs sont passés des récits complets aux petits formats comme Mouchot ou Artima. Les dessinateurs ont aussi suivi ce mouvement.

5 Extrait de « Les pockets : la plus forte vente de la presse BD » par Henri Filippini in L'année de la bande dessinée 84-85 éd. Glénat.

6 Kit Carson est par exemple tiré à plus de 30000 exemplaires en 1986.

7 Au total, 776 titres d'Elvifrance ont fait l'objet d'un arrêté d'interdiction, selon Bernard Joubert.

8 Se reporter, pour cela, à l'article de B.Joubert consacré à « Elvifrance et la censure » in Le Collectionneur de Bandes Dessinées (n° 78 & 80). Sachez également qu'Alain Beyrand (éd.

Pressibus) a édité une Encyclopédie des Petits Formats Adultes Bible du pocket érotique et pornographique.

9 Il faut bien avouer que la majorité des titres leur était destinée. Tartine Mariol était cependant lue par les filles. Quelques rares éditeurs, comme les éditions de Châteaudun (dirigées par Marjic) éditérent des pockets pour filles : Frimousse Frimoussette Princesse...

10 Extrait de Bandes dessinées et culture par Évelyne Sullerot, Opéra Mundi, 1966. Toujours intéressante, cette analyse reflète cependant son époque et paraît obsolète aujourd'hui lorsqu'elle suggère un lecteur de bandes dessinées naïf, un peu honteux et qui ne juge pas... Les contenus des bandes dessinées ont changé et on peut espérer rencontrer des lecteurs moins ingénus.

11 Lettre de Jean Chapelle datée du 8 mai 1970 (la mise en application de ces dispositions était fixée en octobre de l'année) et reproduite dans le tome 1 de L'Encyclopédie des bandes dessinées de petit format de G. Thomassian, op. cit.

12 Tardi, lui-même, retouche des dessins originaux (chez Impéria, semble-t-il) lors d'un travail saisonnier d'étudiant.

13 « Blek le Roc a trente ans » (in Zoulou n° 7, 1984). Propos recueillis par Mourad Boudjellal.

14 Petit Riquet Reporter est un titre bimensuel né en 1948 (de format 16,5 x 22,5) et qui disparut au n° 259. De rares épisodes furent dessinés par d'autres dessinateurs (dont Dut pour les trois premiers). Ed. LB à Paris.

15 D'après documents originaux, coll. personnelle.

16 Les couvertures des pockets Elvifrance non signées proposaient de même des moments intenses. L'illustration présentait moins une scène réelle de l'épisode qu'un pur fantôme érotique, le tout dans un cafoillage d'éléments graphiques. « Une grande irrégularité préside aux éléments mis en place pour le repérage des différentes séries. Tantôt le titre de

Des petits formats pour de grands desseins

la série est le nom du personnage ou encore un terme choc, qu'une typographie recherchée transforme en un véritable logo dont la mise en page sur la couverture peut quelquefois concurrencer l'illustration proprement dite. Plus tard, la série ne sera identifiable que pour un initié, etc. etc. » dit Juliette Raab (« Elvifrance, fragments arrachés au chaos » in Contrechamprn°1, 1997) confirmant cette identité visuelle toute singulière.

17 Il faut bien rappeler que certains titres dépassent allégrement les 400 numéros.

18 Quelques éditeurs ont consacré du temps à publier ces trésors d'enfance, Le Petit Duc parut chez Horus, Pépito a connu la « gloire » chez Futuropolis et Vents d'Ouest, actuellement Soleil réédite en albums cartonnés le grand Blek Mais peu nombreux sont les élus à accéder à ce rang. Si tant est que l'on puisse parler de privilège.

19 C'est en 1968 que le studio EsseGesse rompt avec Dardo, son éditeur milanais. Petite histoire assez courante racontée par les auteurs : « Un jour, un de nos amis romains nous a envoyé un Blek ramené de Turquie. Nous sommes allés voir notre éditeur. Il a prétexté que cela se faisait à son insu, nous nous sommes renseignés et nous avons réalisé que notre travail était exporté dans des pays comme la Yougoslavie, la Grèce et notamment la France. Nous avons failli aller au tribunal. Mais je pense qu'un mauvais accord vaut mieux qu'un bon désaccord et nous avons réussi à nous faire un tout petit peu dédommager, en lui laissant le droit de faire dessiner Blek par d'autres. Ce qui est le cas en France et en Yougoslavie. » (Recueillis par Mourad Boudjellal, Zoulou 1984).

20 Source Thomassian, op. cit.

21 « Les règles morales des années cinquante voulaient que les héros soient beaux et les méchants laids. Ces règles ne sont écrites nulle part, mais il était exclu d'en sortir si l'on voulait rencontrer le succès. Idée facile, public facile, nous avons fait Blek le Rocdont le caractère était tracé à la règle. Le grand symbole de cette époque, c'est Erol Flynn, dont nous nous sommes inspirés pour le personnage de Blek. » Zoulou 1984.

22 Zoulou 1984. Pour plus de renseignements sur Blek, un passionné vient d'autoéditer un dossier intitulé Spécial Kiwi

23 Le découpage d'une planche oscillait entre 2 et 6 cases pour permettre une lecture facile. Les dessinateurs s'empêchaient certainement les délires graphiques, l'agencement de ces cases était donc tout ce qu'il y a de plus sage.

24 Article 14 de la loi : « Il est interdit de donner ou de vendre à des mineurs les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse, en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, de la place faite au crime. » Et ajout de 1987: « de la place faite à la discrimination ou à la haine raciale, à l'incitation à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants. »

25 Journal Officiel du 28 novembre 1978. Il semblerait que l'aspect le plus inopportun de Hitler résida dans le concept lui-même, d'en faire un personnage central de bandes dessinées. Même si celui-ci, et c'est le cas dans cette mini série, y est représenté comme un salaud et un lâche.

26 « Elvifrance, fragments arrachés au chaos » par Juliette Raab; op. cit.

CRITIX version électronique abrégée

La présente version de CRITIX, électronique et abrégée ne contient qu'une partie des articles publiés dans le numéro 4.

Si vous désirez accéder à la version intégrale de CRITIX, il vous faut vous y abonner. Il existe deux formules d'abonnement : abonnement à la version papier ou à la version électronique. Cette dernière est également au format Acrobat™, mais elle contient la totalité des articles et des illustrations.

Pour accéder au formulaire d'abonnement, cliquez sur cette phrase.

La présente version électronique et abrégée de CRITIX peut être diffusée librement, mais les auteurs conservent tous les droits sur les textes et les illustrations, et la reproduction d'un article, en partie ou en totalité, doit faire l'objet d'une autorisation préalable de son auteur.