



**HAL**  
open science

## Saint-Ogan et les grands enfants

Julien Baudry

► **To cite this version:**

Julien Baudry. Saint-Ogan et les grands enfants. Comicalités. Études de culture graphique, 2012, <http://comicalites.revues.org/578>. 10.4000/comicalites.578 . hal-00989766

**HAL Id: hal-00989766**

**<https://hal.science/hal-00989766v1>**

Submitted on 1 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

## Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID

Julien Baudry

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/578>

ISSN : 2117-4911

### Éditeur

Université Paris XIII

Ce document vous est offert par Université Bordeaux Montaigne



### Référence électronique

Julien Baudry, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », *Comicalités* [En ligne], La bande dessinée : un « art sans mémoire » ?, mis en ligne le 10 février 2012, consulté le 01 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/578>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 décembre 2018.



*Comicalités* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID

Julien Baudry

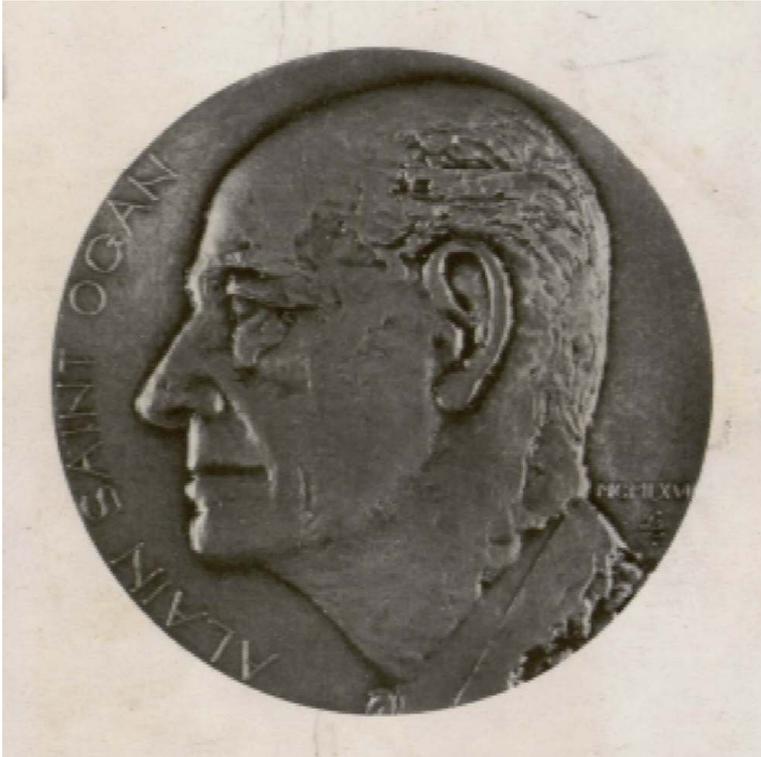
---

- 1 C'est durant les années 1960 que s'élabore un discours historique complexe sur la bande dessinée. L'un des groupes producteurs de ce discours est celui de la bédéphilie militante, un ensemble d'associations œuvrant pour la promotion et la légitimation de la bande dessinée, et dont la plus proluxe, à la fin des années 1960, est la Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées (SOCERLID). Nous utilisons à dessein le terme peu académique de « bédéphilie » pour désigner des groupes d'individus qui non seulement « aiment » la bande dessinée en tant que lecteurs (pour reprendre l'étymologie de ce néologisme), mais produisent à son endroit des discours marqués par une adhésion affective<sup>1</sup>. Les manifestations de la bédéphilie, qui participent à un mouvement d'ensemble de revalorisation du média durant la décennie 1960, sont variées<sup>2</sup>, mais nous intéressent plus particulièrement une « bédéphilie nostalgique » chez qui prime le moteur de l'affection pour la bande dessinée est le souvenir de lectures enfantines. Inaugurée en France en 1962 par la création du Club des bandes dessinées (CBD), cette branche se montre une des plus proluxes dans son militantisme soutenu par plusieurs revues d'étude et elle étend, à la fin des années 1960, son champ de réflexion à la production contemporaine. La SOCERLID naît en 1964 d'une scission avec le CBD, rebaptisé pour l'occasion Centre des littératures d'expression graphique (CELEG)<sup>3</sup>. De fait, l'activisme militant de la SOCERLID va avoir raison du CELEG qui disparaît au printemps 1967, au moment même où la première conçoit l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* (au musée des Arts décoratifs), qui signe son triomphe. Les membres de la SOCERLID et du CELEG ont en commun une passion pour les bandes dessinées de leur enfance (i.e. des années 1930-1940), mais les premiers parviennent à concrétiser une ambition scientifique commune dont le but est bel et bien, au-delà de la simple

célébration nostalgique, d'étudier la bande dessinée, de définir son esthétique et d'établir les grandes phases de son histoire.

Image 1.

Médaille commémorative tirée par la Monnaie Française à l'effigie d'Alain Saint-Ogan.



Sculptée par Lucien Lafaye, 1967. Droits réservés.

- 2 Les membres de la SOCERLID, marqués par le succès médiatique de *Bande dessinée et figuration narrative* et la publication à cette occasion d'un catalogue synthétisant plusieurs années de recherche, s'affirment à la fin de la décennie comme des « spécialistes » de la bande dessinée, producteurs légitimes d'un discours à la fois historique et esthétique. La SOCERLID influence, par ses écrits, plusieurs générations de bédéphiles et forge plusieurs concepts historiques, dont certains seront par la suite remis en cause. Sans aller jusqu'à affirmer sa représentativité de l'ensemble du mouvement « bédéphile », l'association est du moins la plus visible et quantitativement la plus productrice de discours. En raison de l'influence de leurs discours sur des écrits ultérieurs, nous centrerons notre propos sur les écrits de la SOCERLID, mais notre étude se prolongera jusqu'à la fin des années 1970 pour saisir les conséquences à plus long terme d'une conception de l'histoire de la bande dessinée bien spécifique.
- 3 L'histoire et le discours de la SOCERLID font l'objet depuis quelques années d'études ponctuelles mais éclairantes<sup>4</sup>, qui ont adopté un regard critique sur les erreurs originelles des premiers historiens, ou, plus pertinemment, sur le maintien de ces erreurs au fil des décennies. Tout en nous inscrivant dans la lignée de ces études, afin d'approfondir la connaissance des conditions de production du discours historique sur la bande dessinée, nous ne traiterons toutefois pas de ce discours en terme de pertinence et d'erreurs. Considérant le discours historique de la SOCERLID comme un tout cohérent (et bien que

conscient de ses égarements et contradictions internes), nous proposons ici, à travers l'exemple d'un auteur, Alain Saint-Ogan, une analyse de la construction de ce discours.

- 4 Les raisons qui nous ont amenés à traiter du cas particulier d'Alain Saint-Ogan sont au nombre de deux. D'un point de vue pratique, l'existence des cahiers d'Alain Saint-Ogan, conservés à la Cité de la bande dessinée et de l'image et numérisés en 2007<sup>5</sup>, nous permet d'avoir un aperçu assez complet du traitement médiatique de cet auteur et, *a fortiori*, de son traitement par la SOCERLID. Toutefois, pour éviter de nous limiter à cette source unique, nous avons consulté les numéros de la revue *Phénix* de 1967 à 1974, ainsi que d'autres ouvrages et articles publiés par des membres de la SOCERLID durant la période.
- 5 La seconde raison est davantage théorique : nous verrons que le cas de Saint-Ogan vient révéler plusieurs piliers fondamentaux du discours historique de la SOCERLID. Après plus de dix ans d'inactivité dans le domaine de la bande dessinée, ce dessinateur ayant eu son heure de gloire dans les années 1930 grâce à sa série *Zig et Puce*, fait l'objet d'une redécouverte grâce aux bédéphiles nostalgiques qui l'ont lu étant enfants. La réédition de *Zig et Puce* aux éditions Stock en 1966, en pleine vogue bédéphile, symbolise le début de cette résurgence. Rapidement, c'est bien la SOCERLID, dont il faut se souvenir qu'elle est issue de la branche nostalgique de la « bédéphilie », qui va s'emparer de la transmission mémorielle de Saint-Ogan et de son œuvre graphique<sup>6</sup>. Leur rapprochement passe par un certain nombre de rencontres et d'interviews (ainsi Saint-Ogan est-il invité à la cinquième réunion de la Société française des bandes dessinées, émanation de la SOCERLID, pour parler de sa carrière, ou bien encore est-il président du jury d'un prix organisé par l'association) qui le ramènent au milieu de la bande dessinée dont il s'était en partie éloigné depuis la fin des années 1950<sup>7</sup>. L'aboutissement attendu du processus, de la part d'une bédéphilie très attentive à l'expression d'un discours savant sur la bande dessinée, est la publication de plusieurs articles dans la revue *Phénix* de la SOCERLID, dont le numéro 9, au premier trimestre 1969, est entièrement consacré à Alain Saint-Ogan. Le dessinateur meurt en 1974, alors que les dernières années de sa vie auront été marquées par une notoriété nouvelle et inattendue qui fonde, pour la postérité, son statut de dessinateur de bande dessinée.
- 6 L'appropriation de la mémoire de Saint-Ogan par la SOCERLID est réelle : c'est elle qui élabore pour plusieurs années son image et le réintègre dans le champ d'études de la bande dessinée. Alain Saint-Ogan devient, autour de 1970, un auteur central du discours historique de l'association, au point d'acquérir un statut mythique. Le présent article vise à comprendre la construction de ce discours qui s'apparente selon nous à une héroïsation de Saint-Ogan au sein d'une histoire conquérante de la bande dessinée. Il nous faut dans un premier temps détailler à la fois **les sources utilisées par les bédéphiles et la nature des discours**, qui oscillent entre micro-histoire et macro-histoire. L'appropriation de la mémoire de Saint-Ogan par la SOCERLID est subordonnée à **son intégration au sein de l'histoire globale de la bande dessinée selon la « bédéphilie »**. Elle aboutit au **statut de « père » de la bande dessinée d'expression française**, particulièrement développé durant toutes les années 1970 (avant et après la mort de Saint-Ogan en 1974) dont nous mettrons en évidence le caractère mythique, fort éloigné de l'analyse historique.

## Quelles sources pour quelles natures du discours historique ?

- 7 Les membres de la SOCERLID sont parmi les premiers à écrire sur Alain Saint-Ogan et disposent en ce sens de peu de sources, si l'on excepte quelques précoces notules encyclopédiques ponctuelles à son sujet (CARADEC, 1962). Ils sont donc amenés à construire eux-mêmes ces sources, soit par un recours à l'auto-discours, de Saint-Ogan lui-même, soit grâce aux ressources de leur « collectionnisme ». Parallèlement à cette micro-histoire réalisée au plus près de l'auteur, ils intègrent aussi Saint-Ogan à une macro-histoire globale de la bande dessinée.

### L'auto-discours contrôlé et guidé : Saint-Ogan par lui-même

- 8 Saint-Ogan est lui-même producteur de discours sur sa propre œuvre, et sur sa carrière. C'est ce que nous appellerons ici « l'auto-discours », en ce qu'il est un commentaire réflexif de l'auteur sur lui-même. Toutefois, dans le cas de Saint-Ogan, il nous faut distinguer deux types d'auto-discours produits dans les années 1960-1970. L'« auto-discours contrôlé » est celui produit par Saint-Ogan de sa propre initiative : il s'incarne dans un ouvrage intitulé *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*, publié aux éditions de la Table Ronde en 1961. L'« auto-discours guidé » est celui qui émane des interviews réalisées par les membres de la SOCERLID : il obéit à une grille de lecture dressée par l'intervieweur, construite à deux.

#### Je me souviens de Zig et Puce

- 9 Quand il commence à écrire ses mémoires durant l'année 1961, Saint-Ogan sort tout juste de la grave opération qui a conduit à l'amputation de sa jambe. À bien des égards, *Je me souviens de Zig et Puce* a des aspects d'adieu à la scène. À en croire Saint-Ogan, l'initiative du projet viendrait de Pierre Descaves, ami de jeunesse de Saint-Ogan qui est alors directeur de collection aux éditions de la Table Ronde (une maison d'édition littéraire de l'après-guerre). La collection « Quelques pas en arrière » se donne pour but de recueillir les souvenirs de personnalités artistiques et mondaines de la vie parisienne.
- 10 Or, plusieurs éléments concourent à minimiser l'importance de l'ouvrage pour des historiens de la bande dessinée. Le contexte de cette collection (mondaine, parisienne, nostalgique) oriente définitivement sa tonalité et, élément essentiel pour notre propos, l'écarte du champ de la bande dessinée. Par son contenu, *Je me souviens de Zig et Puce* s'adresse principalement à des lecteurs curieux de s'immerger dans l'univers artistique et médiatique du Paris de la première moitié du siècle. Dans la table des matières surnagent les noms de personnalités de l'entre-deux-guerres telles que Léon Bailby, Ernest Molier, Bib, Cécile Sorel... Le style même de Saint-Ogan, comportant peu de dates précises est trop porté vers l'anecdote, et ne le conduit que rarement à l'analyse. Plus encore, Saint-Ogan parle relativement peu de ses œuvres, et particulièrement de ses dessins pour enfants. Quelques paragraphes sont consacrés à ses créations les plus célèbres, mais encore restent-ils ambigus : il est davantage question du phénomène autour du fétiche Alfred que de la série *Zig et Puce*, des fêtes de l'enfance que de la série *Prosper l'ours*. L'évocation de noms de la scène culturelle parisienne ressort bien davantage que sa vision

de l'art du dessin qui, sans être absente, reste relativement succincte. Ainsi, sur 37 chapitres, seule une douzaine abordent, de près ou de loin, son travail de dessinateur pour enfants, et cinq ou six viennent s'y ajouter sur sa carrière de dessinateur de presse.

- 11 Enfin, la description de ses réseaux de sociabilités occupe la majeure partie de l'ouvrage. Or, le rapprochement de Saint-Ogan avec les réseaux des dessinateurs pour enfants ne commence qu'à la Libération, et, même après cette date, il reste en contact avec les milieux du journalisme, du dessin de presse, de la radio<sup>8</sup>. Par ses mémoires, Saint-Ogan rappelle à quel point il est avant tout journaliste, et seulement incidemment dessinateur de bandes dessinées. On notera, pour appuyer cette analyse, que la perception qu'il a de sa carrière en 1961 semble partagée par quelques-uns des commentateurs qui rédigent les comptes rendus du livre pour la presse : si certains le caractérisent par ses deux principaux enfants de papier, Zig et Puce, beaucoup le qualifient d'abord de « journaliste ».
- 12 À ces conditions, on peut s'interroger sur le poids réel de *Je me souviens de Zig et Puce* comme source du discours historique des membres de la SOCERLID qui, pour leur part, se concentrent sur la bande dessinée. Nul doute que son livre de mémoires soit pour eux une source connue et maîtrisée. Elle est généralement utilisée dès qu'il s'agit de dresser une introduction chronologique à la carrière de Saint-Ogan. Ainsi, l'article introductif de Pierre Couperie au numéro spécial de *Phénix* (n° 9, 1969) suit exactement, en le synthétisant, le fil des anecdotes de *Je me souviens de Zig et Puce* (COUPERIE, 1969, p. 5-9). L'article est une énumération brève des activités de Saint-Ogan et l'accumulation érigée ici en style révèle bien la volonté de l'auteur de résumer en deux pages une carrière développée par Saint-Ogan sur 250 pages. Mais elle ne peut suffire à analyser sa carrière dans la bande dessinée pour enfants. D'autre part, le numéro spécial Saint-Ogan utilise quelques citations extraites du livre, et Georges Amadiou en vient à intituler son article « Nous nous souvenons de Zig et Puce », en réponse au titre choisi par Saint-Ogan (AMADIEU, 1969, p. 10-13). Mais les ajouts de Pierre Couperie, qui insiste sur le caractère décisif de la création de *Zig et Puce*, révèlent les failles de la source.

### Saint-Ogan d'interviews en interviews

- 13 L'auto-discours généré lors des interviews diffère en partie d'un livre de mémoires en ce qu'il est guidé par les questions du journaliste. Les interviews sont nombreuses dans le cas de Saint-Ogan : on en compte cinq entre 1969 et 1974 (retranscrites soit dans *Phénix* n° 9 de 1969, n° 22 de 1972 et n° 40 de 1975, soit dans le bulletin *Alfred* de la SFBD de 1969, soit dans l'ouvrage *Alain Saint-Ogan dessinateur de presse* aux éditions SERG en 1974). Les interviews permettent aux membres de la SOCERLID d'aborder de nouvelles questions et, particulièrement, de recentrer le propos sur le dessin et la bande dessinée<sup>9</sup>. Saint-Ogan est conscient de cette orientation nouvelle et, dans sa « réponse à une lettre d'Éric Leguèbe », publiée dans *Phénix* (SAINT-OGAN, 1969, p. 4), il déclare : « Je crois comprendre que c'est le moi de ma carrière de dessinateur qui vous intéresse, mon cher ami, et vous allez m'interroger sur Zig et Puce que j'ai créés en 1925 dans *Dimanche-Illustré*. ». Cette période d'interviews de 1969 à 1973 est celle de la construction finale de l'auto-discours de Saint-Ogan, marquée par l'insistance sur quelques éléments nouveaux. Elle est une partie essentielle du travail historique des membres de la SOCERLID, une sorte de « maïeutique » de l'auteur de bande dessinée, qui est un des éléments de leur méthode historique.

## Image 2

## Clichés de la conférence organisée par la SFBD autour d'Alain Saint-Ogan au musée des Arts Décoratifs.

1. Vue de la salle du Musée des Arts Décoratifs où se déroule les réunions de la Société Française de Bandes Dessinées, tous les deux mois. Le texte intégral de cette réunion est publié dans « Alfred », bulletin de la S.F.B.D.  
 2. Alain Saint-Ogan et Proto Destefanis, rédacteur en chef d'« Alfred », bulletin réservé spécialement aux membres de la S.F.B.D., mettent au point le graphisme d'« Alfred ». Photos Edouard Dejay.



Source : *Phénix*, n° 9, 1969. Photos Edouard Dejay. Droits réservés.

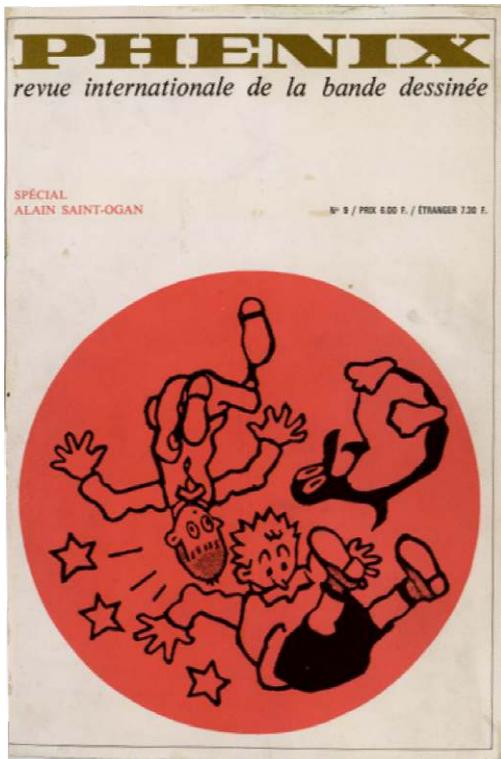
- 14 *Je me souviens de Zig et Puce* fonctionnait sur le mode de l'anecdote et du rebond, et l'un des changements les plus visibles dans l'auto-discours guidé des interviews est l'ébauche d'une analyse esthétique et professionnelle, presque entièrement absente du recueil de mémoires. Plusieurs points vont être largement approfondis lors des interviews. Le premier est déjà abordé dans *Je me souviens de Zig et Puce*, mais très brièvement : la vision de la science-fiction par Saint-Ogan (SAINT-OGAN, 1961, p. 204-205). Le second point intéresse particulièrement les bédéphiles de la SOCERLID dont nous avons vu qu'ils se tournent vers la création contemporaine : le rapport de Saint-Ogan à ses collègues dessinateurs. Là encore, il s'agit d'une construction née des interviews par des bédéphiles. Le dessinateur y développe notamment son opposition nette à la pratique de studio et à l'hyperspécialisation des dessinateurs<sup>10</sup>.
- 15 Enfin, Saint-Ogan tente malgré tout de contrôler son image. C'est particulièrement le cas lorsque des questions lui sont posées sur son activité pendant la seconde guerre mondiale (alors même que, dans *Je me souviens de Zig et Puce*, trois chapitres portent sur ce sujet). Ainsi, lorsqu'Éric Leguèbe l'invite à parler de son expérience de rédacteur en chef de *Benjamin* pendant la guerre, il dévie la réponse vers un autre sujet, plus anodin (LEGUEBE, 1972). On atteint ici les limites de l'auto-discours.

## Le « collectionnisme », un des moteurs de la production textuelle

- 16 Encore proche de l'héritage de la bédéphilie nostalgique, les membres de la SOCERLID<sup>11</sup> peuvent être accusés, comme le dit Thierry Groensteen, de « collusion avec le collectionnisme » (GROENSTEEN, 2006, p. 116). La recherche de l'œuvre rare est un des principaux éléments structurants du discours historique des bédéphiles. Il oriente les sources mêmes pouvant être utilisées dans l'analyse des œuvres et assure une bien utile exhaustivité.

Image 3.

Couverture du numéro 9 de *Phénix* spécial Saint-Ogan, 1969.



- 17 Les dessins reproduits dans le *Phénix* n° 9 donnent une idée des sources dont disposent les membres de la SOCERLID sur Alain Saint-Ogan : elles sont très variées, allant des albums Hachette à *Dimanche-Illustré*, en passant par les journaux *Cadet-Revue* (ce dernier abondamment utilisé), *Zorro*, et le roman illustré *Caddy-Caddy*. Les images sont systématiquement datées au jour près dans le cas des publications en périodiques. Il nous est difficile de savoir s'il s'agit de sources possédées par eux ou collectées ailleurs, en bibliothèque ou chez les libraires et éditeurs. Il est simplement précisé au début de l'ouvrage que la documentation a été « mise à la disposition des auteurs par Proto Destefanis », un des fondateurs de l'association. Dans le cas de *Cadet-Revue*, il est presque certain que les bédéphiles aient possédé les revues pour pouvoir les utiliser : en effet, les reproductions issues de ce journal y sont extrêmement nombreuses, et, les dernières pages consistent en une réédition du *Rayon mystérieux*, long récit paru dans *Cadet-Revue* ; il n'a pu se faire que par un contact régulier avec l'œuvre initiale.

- 18 Au-delà de la seule utilisation des sources, le « collectionnisme » oriente un certain type d'articles que l'on retrouve inévitablement dans le *Phénix* n° 9 : la liste bibliographique. En effet, le collectionneur entend posséder, ou du moins connaître, l'intégralité de la production d'un auteur, et surtout avoir une idée de la matérialité des œuvres (sur quel support sont-elles reproduites). D'où la réalisation de listes complètes des œuvres connues d'un auteur, dont l'objectif est éminemment pratique, même si elles s'avèrent également précieuses d'un point de vue historique<sup>12</sup>. Dans le *Phénix* spécial Saint-Ogan, Georges Amadiou se charge de faire la liste des différents épisodes de *Zig et Puce*, accompagnée d'un résumé et de quelques précisions bibliographiques. Pierre Couperie et Édouard François, pour leur part, dressent la liste de l'intégralité de l'œuvre de Saint-Ogan hors *Zig et Puce*. À l'exception de quelques menues erreurs de détail, ces listes permettent de constater l'exhaustivité de la connaissance de l'œuvre de Saint-Ogan.

## De la micro-histoire à la macro-histoire

- 19 Nous avons pour l'instant évoqué une approche que nous qualifierions de « micro-histoire », se concentrant sur le cas précis d'un auteur et tendant à l'exhaustivité. Outre les interviews cités et le numéro spécial de *Phénix*, Saint-Ogan fait l'objet de deux articles dans la même revue par Édouard François : « Saint-Ogan et la science-fiction inconnue » dans le numéro 1 de 1966 et un article sur *Monsieur Poche* dans le numéro 34 de 1973. Il s'agit là aussi de deux études ponctuelles, sur une échelle réduite.
- 20 Or, à la fin des années 1960, les bédéphiles se tournent avec enthousiasme vers la production d'ouvrages dont l'ambition est bien plus large : des panoramas et des encyclopédies qui présenteraient la bande dessinée dans son ensemble, et des réflexions esthétiques générales. Présente dès les premières associations au début de la décennie, cette ambition est concrétisée par les efforts de la SOCERLID à partir de 1967 et la publication du catalogue de *Bande dessinée et figuration narrative*<sup>13</sup>. Il faut parler ici de « macro-histoire » : le changement d'échelle est de taille, puisqu'on passe d'une multitude d'études et de dossiers ponctuels sur un auteur, dans des revues, à des panoramas généraux. C'est là une des caractéristiques essentielles de la SOCERLID par rapport à d'autres associations de la même époque : s'ils n'ont pas l'apanage de la production de listes bibliographiques et de notices biographiques, ils sont parmi les premiers à se lancer dans le champ de la « macro-histoire » de la bande dessinée.
- 21 Saint-Ogan est intégré à un discours plus vaste qui tend à la construction d'une histoire mondiale de la bande dessinée, ou du moins une histoire nationale. Il est cité dans les deux ouvrages généraux de référence publiés par les membres de la SOCERLID dans la période : *Bande dessinée et figuration narrative* (Musée des arts décoratifs, 1967) et *Histoire de la bande dessinée d'expression française* (SERG, 1972). Si on ne le trouve pas dans l'*Encyclopédie de la bande dessinée* (SERG, 1974-1975), c'est que celle-ci s'arrête à la lettre D (en revanche, son personnage du pingouin Alfred s'y trouve). Hors de notre période, on le retrouve dans *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique* (Glénat, 1980) et dans l'*Histoire mondiale de la bande dessinée* (Horay, 1980), deux autres panoramas faisant appel à des spécialistes de la SOCERLID (Claude Moliterni, Henri Filippini et Numa Sadoul).
- 22 Il est important de constater ici que cette intégration intervient dès 1967, avant le *Phénix* spécial de 1969 : au moins dans le cas de Saint-Ogan, la construction d'une « macro-histoire » dégagant des tendances sur le long terme, prime sur le détail d'une « micro-histoire » à visée exhaustive. La SOCERLID commence à s'intéresser à Saint-Ogan au

moment où elle s'ouvre à de nouveaux champs d'étude. Elle sort du champ extrêmement restreint de la première bédéphilie nostalgique (les bandes américaines publiées dans les illustrés français entre 1934 et 1942) pour aller voir d'autres pays et d'autres époques : Saint-Ogan est un des premiers auteurs français auxquels s'intéresse la SOCERLID avec Pellos. Or, la conséquence de cette ouverture est justement la maturation d'une « macro-histoire ». La construction de la mémoire de Saint-Ogan et surtout sa diffusion vont être conditionnées par la nécessité de définir sa place dans le flot historique de la bande dessinée.

## Saint-Ogan dans le mythe de la naissance américaine de la bande dessinée

- 23 Nous avons vu que les analyses « micro » et « macro-historiques » étaient simultanées, et qu'elles procédaient d'un même mouvement. La mémoire de Saint-Ogan qui se construit autour de 1970 est donc autant la mémoire propre à sa carrière que la mémoire de son positionnement dans une histoire longue et internationalisée de la bande dessinée. Or, *a posteriori*, l'historien de la bande dessinée voit un paradoxe entre une bédéphilie nostalgique encore obsédée par le tropisme américain comme mythe fondateur du média et un dessinateur profondément français, voire même violemment anti-américain lors des débats de l'immédiat après-guerre sur la « démoralisation » de la jeunesse.
- 24 Ce paradoxe conditionne fortement la perception de Saint-Ogan par les membres de la SOCERLID. Il les conduit à élaborer autour de Saint-Ogan une construction rhétorique qui définit sa place dans l'histoire mondialisée de la bande dessinée qu'ils espèrent bâtir : Saint-Ogan devient l'introducteur, en France, de la « véritable bande dessinée », américaine.

### La mise au jour d'un paradoxe : Saint-Ogan face à la bande dessinée américaine

- 25 Afin d'établir ce que nous considérons là comme un paradoxe, revenons aux deux partis en présence : les membres de la SOCERLID<sup>14</sup> et Alain Saint-Ogan.

#### La passion des Amériques comme mythe originel de la bédéphilie nostalgique

- 26 La naissance de la bédéphilie nostalgique au début des années 1960 se construit sur le ciment d'un puissant mythe américanocentré qui veut définir la nature même de la bande dessinée comme états-unienne. Sans doute était-ce là une des raisons du désintérêt des premiers bédéphiles nostalgiques à l'encontre de Saint-Ogan et d'autres dessinateurs français : leur champ de vision se limitait aux héros et auteurs dudit « âge d'or » de la bande dessinée. Comme le rappelle Harry Morgan, « l'âge d'or » appelé ainsi par les bédéphiles est « l'âge d'or des journaux d'enfants français [publiant des adaptations de *strips* américains] », et n'a donc rien à voir avec la réalité de la production américaine de l'époque (MORGAN, 2007a). Ces bandes dessinées qu'ils ont lues étant enfant leur servent pourtant à établir une série de critères permettant de classer ce qui ressortit à la bande dessinée, ce qui en est à exclure, et ce qui en constitue des chefs-d'œuvre. L'idée que la bande dessinée est née aux États-Unis ou du moins y a connu ses développements les plus conséquents conditionne sa définition : c'est un média de masse, diffusé

préférentiellement par voie de presse et en feuilleton, idéalement imprimé en noir et blanc et employant des « phylactères ».

- 27 Selon Thierry Grœnsteen, le mythe de l'origine américaine, qui définit le *Yellow Kid* de Richard Felton Outcault comme la première bande dessinée à cause de son usage de la bulle en 1896, a été transmis aux bédéphiles français par la documentation américaine qui leur sert de base lors de la rédaction de la première somme que constituait le catalogue *Bande dessinée et figuration narrative* (GROENSTEEN, 2006, p. 10). En effet, le panorama mondial présent dans cet ouvrage s'avère en réalité fortement polarisé autour des États-Unis et des *comic strips*. La trame chronologique suivie est celle de l'évolution du domaine américain, sur laquelle vient se greffer la bande dessinée européenne, et chacun de ces chapitres historiques commence par une description de l'état de l'art aux États-Unis<sup>15</sup>. La « paternité » y est officiellement attribuée non à Outcault, mais à Rudolph Dirks et ses *Katzenjammer Kids* créés en décembre 1897 dans le *New York Journal*. Les auteurs du catalogue n'ignorent pas les dessinateurs, américains et européens d'avant les années 1890 et les noms de Rodolphe Töpffer et Wilhelm Busch ; seulement ceux-ci ne font « qu'annoncer » la bande dessinée dont « l'aboutissement » est bien américain. À plusieurs reprises, il est question de trouver, autour de 1890, une frontière entre ce qui relève de la bande dessinée et ce qui n'en relève pas : ainsi parle-t-on des « prédécesseurs » de la bande dessinée et il est dit que (COUPERIE *et al.*, 1967, p. 5)

George Colomb, qui signait alors Christophe, mit au point la formule qui allait être pour longtemps celle de l'histoire en images européenne, **dernière approximation avant la bande dessinée telle qu'elle serait créée aux États-Unis**<sup>16</sup>.

- 28 À plusieurs reprises, le critère définitif qui autorise le passage de la non-bande dessinée à la bande dessinée semble être l'usage de la bulle. Ce dernier point constitue un jalon essentiel pour le cas de Saint-Ogan.

### Alain Saint-Ogan dans le débat de la bande dessinée américaine

- 29 En toute logique, les « bédéphiles nostalgiques » n'auraient pas dû s'intéresser à Saint-Ogan, si l'on s'arrête sur l'importance des critères américains. En effet, les rapports de notre dessinateur à la bande dessinée américaine demeurent extrêmement fluctuants et l'image de son œuvre avant que la SOCERLID ne se tourne vers lui est celle d'un îlot de succès purement français dans la déferlante des bandes américaines.
- 30 Les rapports de Saint-Ogan à la bande dessinée américaine sont assez complexes, et peuvent se lire selon un profond clivage avant et après 1940. Avant 1940, Saint-Ogan subit l'influence inévitable du dessin américain et de la culture américaine en général. Cette influence se traduit aussi bien dans les thèmes (le but ultime de ses premiers héros, Zig et Puce, est bien « d'aller en Amérique », une patrie états-unienne fantasmée (HORN, 2001)) que dans son style graphique. *Zig et Puce* emprunte des procédés au *Bicot* de Martin Branner (son voisin de page dans *Dimanche-Illustré*) et *Prosper l'ours* apparaît au moment où le succès du *Mickey* de Walt Disney remet à la mode les univers animaliers. Dans les deux cas, Saint-Ogan accepte de s'adapter à des formules américaines nouvelles dans les thèmes et dans la forme.
- 31 Son attitude évolue autour de 1940. C'est à partir de cette date que Saint-Ogan, dans *Trac et Boum*, va poursuivre son exploration de l'univers des contes de fées, déjà ébauchée avec *Mitou et Toti*, revenant ainsi à des inspirations plus européennes. Mais c'est surtout après 1945, en tant que président du syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (SDJE),

qu'il va prendre position contre la bande dessinée américaine, et que va naître son image de « succès purement français des années 1930 ». Faisons la part des choses : cette attitude est alors en grande partie guidée par des préoccupations qui tiennent de la structuration et de la valorisation médiatique et matérielle de la profession<sup>17</sup>. Les dessinateurs du SDJE luttent contre « l'invasion » des séries étrangères sur le sol français pour des raisons autant financières qu'esthétiques : leurs craintes sont de voir les éditeurs français importer à bas prix des bandes américaines et ne plus engager de dessinateurs autochtones. Ils veulent ainsi imposer un quota de 75 % de bandes dessinées françaises dans les illustrés pour enfants.

- 32 Néanmoins, Saint-Ogan fait partie de ceux qui ajoutent aux questionnements matériels des interrogations esthétiques en défendant les dessins français. S'exprimant dans le contexte du débat autour de la loi du 16 juillet 1949 pour le contrôle des publications destinées à la jeunesse (voir CREPIN et GROENSTEEN, 1999 et CREPIN, 2001), il condamne l'emploi « du stupéfiant, de l'extraordinaire, et, de là, la surenchère facile des auteurs » (SAINDERICHIN, 1946). Dans un article plus explicite intitulé « Les dessins des journaux pour enfants » et publié dans *Héraclès* en 1948 (SAINT-OGAN, 1948), il tient le raisonnement suivant face aux détracteurs de la bande dessinée en général : la bande dessinée n'est pas mauvaise en soi,

ce qui est nuisible, c'est l'absurdité des récits, l'immoralité des sujets, l'illogisme et l'absence de mesure. [...] Tributaires de certaines agences de reproduction étrangères (dont les originaux ne sont pas publiés dans les journaux pour enfants, mais pour des journaux d'adultes) [les éditeurs] mettent à leur manière « du sang à la une ».

- 33 À mots couverts, il évoque ici les bandes américaines et italiennes diffusées en France auprès des illustrés pour enfants depuis 1930. Siégeant dans le huis clos de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse née de la loi du 16 juillet 1949, où il tient le rôle de représentant des dessinateurs, il se montre plus explicite. Le 31 mars 1950 lors de la rédaction d'un avertissement adressé à un éditeur, il ne manque pas de préciser que « la plupart des dessins et illustrations apparaissant comme condamnables sont d'origine étrangère, américaine ou italienne »<sup>18</sup>.
- 34 Fort de sa participation à la mobilisation pour la loi du 16 juillet 1949, Saint-Ogan acquiert après 1945, et jusqu'à sa redécouverte par les bédéphiles nostalgiques, un statut particulier : celui du seul auteur français ayant réussi à trouver le succès face aux bandes américaines d'avant-guerre. Cette position est du moins celle de Pierre et Sven Sainderichin dans *Forces Françaises*, lorsqu'ils appellent à un style « français » pour contrer le mauvais goût américain en 1947 : « Et vous ne pouvez pas ne pas être d'accord avec nous, cher Alain Saint-Ogan : vous avez prouvé que c'était possible et, à ce titre, vos dessins servent doublement d'illustrations. » (SAINDERICHIN, 1946). L'idée des œuvres « françaises » de Saint-Ogan jaillissant comme un phare face à la médiocrité des œuvres venues des États-Unis est récurrente chez les pédagogues de l'immédiat après-guerre en lutte contre la bande dessinée, lorsqu'il s'agit de lister les « bonnes » et les « mauvaises » bandes dessinées. On peut ainsi lire dans le mensuel catholique militant *Ecclesia*, en lutte contre les « mauvaises lectures » que le journal « *Zorro* [...] a eu la chance de pouvoir demander à un Saint-Ogan d'assainir et de régénérer sa formule » (BAYON, 1950, p. 48). Saint-Ogan sert d'exemple vertueux aux nombreux commentateurs de la presse pour enfants qui poursuivent un discours moralisateur porté au moins depuis le début du siècle par l'abbé Bethléem<sup>19</sup>.

- 35 Cette image de Saint-Ogan qui domine les années 1945-1960 (période durant laquelle il siège officiellement à la commission de surveillance) est à l'opposé des théories et des préoccupations des bédéphiles nostalgiques, justement désireux de lutter contre les discours anti-bande dessinée et, encore davantage, contre les discours anti-bande dessinée américaine. En quelque sorte, ils offrent à Saint-Ogan une manière de réhabilitation en l'intégrant à leur histoire américano-centrée de la bande dessinée, à l'heure où, dans les années 1960, le succès change de camp et le discours moralisateur est battu en brèche.

## Les caractéristiques américaines de l'œuvre de Saint-Ogan

- 36 L'intégration de Saint-Ogan aux discours historique de la SOCERLID ne se fait pas sans mal : il suppose de mettre l'accent sur ce qui est perçu comme des caractéristiques américaines de son œuvre. Une fois de plus nuancions notre propos : les auteurs de la SOCERLID, en transmettant la mémoire de Saint-Ogan, ne passent pas volontairement sous silence la partie de sa production qui ne relèverait pas de ces critères américains. Ainsi Édouard François écrit-il un article sur « l'humour de Saint-Ogan », en le reliant bel et bien à une tradition française<sup>20</sup>. La sélection s'opère plus particulièrement à deux niveaux du discours historique : dans la précision des analyses et dans l'intégration à la macro-histoire de la bande dessinée. Dans ces deux cas, une importance particulière va être donnée à deux « caractéristiques américaines » : l'intérêt pour la science-fiction et l'emploi de la bulle. Il s'agit là des deux pôles d'attraction des premières analyses historiques sur l'œuvre d'Alain Saint-Ogan.

Image 4.

Extrait du *Rayon mystérieux* paru dans *Cadet-Revue*, 1938.



## Saint-Ogan, auteur de science-fiction

- 37 Saint-Ogan entre dans le champ d'étude de la SOCERLID par la science-fiction. Dès le premier numéro de la revue *Phénix*, en 1966, Saint-Ogan fait l'objet d'un article d'Édouard François intitulé « Saint-Ogan et la science-fiction inconnue ». L'auteur se pose en découvreur d'une œuvre intitulée *Le Rayon mystérieux* (FRANÇOIS, 1966):
- Bien peu d'amateurs de bandes dessinées savent que le grand Alain Saint-Ogan, père de Zig et Puce et de Mitou et Toti, a, lui aussi, après son *Zig et Puce au XXI<sup>e</sup> siècle*, créé une aventure de science-fiction en bande dessinée.
- 38 L'article, court, reste assez superficiel dans son analyse. Ce qui surprend est que, dans le premier numéro de la revue (supposément annonceur d'une ligne éditoriale), il soit question d'une œuvre inconnue d'un auteur reconnu pour tout autre chose que la science-fiction (exactement en même temps paraît la réédition de *Zig et Puce* chez Stock). Sans doute peut-on pointer là une volonté de rupture anticonformiste par l'exhumation d'une œuvre méconnue et surtout profondément unique dans l'œuvre de Saint-Ogan (la seule qui n'ait pas de contenu proprement humoristique), à laquelle s'ajoute le plaisir du collectionneur qui recherche l'inédit.
- 39 Pourquoi la science-fiction ? À sa naissance, *Phénix* se définit comme une revue d'étude de « bande dessinée, science-fiction et aventure » ; elle finira par se concentrer uniquement sur le premier domaine, mais il est clair que nous avons là une première explication de l'intérêt soudain d'Édouard François pour une œuvre jamais republiée de Saint-Ogan. En même temps que se structurent les amateurs de bande dessinée, ceux de science-fiction connaissent des développements similaires, avec la naissance d'importantes revues d'étude dont *Fiction*, en 1953, et ce genre littéraire et cinématographique essaie lui aussi de trouver une légitimité nouvelle. Les combats, proches dans leurs ambitions, des amateurs de bande dessinée et des amateurs de science-fiction, seront occasionnellement réunis : soit qu'ils partagent des membres et des auteurs (Pierre Strinati et Francis Lacassin, par exemple), soit par un rapprochement des deux domaines au sein des « paralittératures » ou des « littératures de l'imaginaire », susceptibles de faire l'objet d'études communes. Or, selon un principe historiographique semblable à celui examiné plus haut pour la bande dessinée, la science-fiction est vécue par ses amateurs comme un genre américain, non pas tant par sa naissance (Jules Verne et Herbert George Wells servant ici de contre-exemple, et la science-fiction est considérée comme un genre franco-anglais) que par l'ampleur de son développement ultérieur aux États-Unis à partir des années 1920.
- 40 En matière de bande dessinée de science-fiction, la connaissance des membres de la SOCERLID se limite également au domaine américain, puisque la « première » bande dessinée « à traiter de manière intéressante les thèmes de science-fiction » est *Buck Rogers*, de Dick Calkins (1929) (*Bande dessinée et figuration narrative*, p. 61), et que des auteurs jugés éminents s'y sont intéressés : Alex Raymond (*Flash Gordon*) et Clarence Gay (*Brick Bradford*). Par la force des choses, et parce que, en effet, les bandes dessinées européennes de science-fiction restent peu visibles jusqu'aux années 1940, la bande dessinée de science-fiction apparaît comme un choix américain, et seulement exceptionnellement européen.
- 41 En étudiant l'œuvre de Saint-Ogan, les membres de la SOCERLID vont donner une importance particulière à son travail dans le domaine de la science-fiction. Édouard

François récidive dans le *Phénix* spécial Saint-Ogan : on lui laisse cette fois dix pages sur « Alain Saint-Ogan, fantastique et science-fiction ». L'article détaille avec précision et justesse les emprunts du dessinateur au fantastique et à la science-fiction, parcourant l'ensemble de son œuvre graphique et même littéraire, listant les grands thèmes, et exhumant de possibles sources d'inspiration. La réédition dans *Phénix* du *Rayon mystérieux*, bande dessinée « sérieuse » de science-fiction jamais publiée ailleurs que dans les numéros de *Cadet-Revue* de 1937 à 1939 constitue assurément la plus belle prise de la SOCERLID, lui permettant d'affirmer une fois pour toutes, argument à l'appui, que la science-fiction a fortement inspiré Alain Saint-Ogan. Elle réalisera également des projections publiques en diapositives de *Zig et Puce au XXI<sup>e</sup> siècle*, seul épisode « science-fictionnel » de la célèbre série qui deviendra progressivement un des plus connus suite à cette insistance des bédéphiles nostalgiques.

- 42 Les actions de la SOCERLID en faveur d'une reconsidération de Saint-Ogan auront une intéressante conséquence : elles amèneront Saint-Ogan à définir au fil des interviews, où la question lui est systématiquement posée, son rapport à la science-fiction. Il a ainsi l'occasion de développer plus amplement des réflexions déjà ébauchées dans les années 1940 sur la question de la vraisemblance et le nécessaire rapport à la science, affirmant sa préférence pour une littérature d'anticipation plutôt européenne qu'américaine<sup>21</sup>, et s'amusant à relever les « erreurs » scientifiques d'Herbert George Wells dans *La machine à voyager dans le temps*.

### Saint-Ogan et l'emploi de la bulle

- 43 L'emploi de la bulle est sans doute l'outil rhétorique le plus pratiquement utilisé par la SOCERLID pour situer Saint-Ogan dans l'histoire mondiale de la bande dessinée, et lui donner même une place de choix. Alors que le traitement de la science-fiction chez Saint-Ogan par Édouard François est bien détaillé, il ne dépasse guère les frontières des années 1960 : dans les études qui seront consacrées à Saint-Ogan, son rapport à la science-fiction cessera d'avoir la centralité qu'il pouvait avoir pour les premiers historiens. En revanche, le cas de la bulle reste encore, de nos jours, un des éléments centraux de la mémoire d'Alain Saint-Ogan. C'est là le lieu commun qui lui reste le plus profondément attaché, alors que, paradoxalement, la SOCERLID ne se livre pas à une étude détaillée des modalités narratives chez Saint-Ogan qu'elle avait pu faire dans le cas de la science-fiction. Le passage à la bulle est davantage un fait acquis qu'une réalité historique soupesée et analysée.
- 44 La question est importante : pour ces premiers historiens, la bulle est un critère fondamental de la bande dessinée (parfois trouve-t-on plus prudemment « de la bande dessinée moderne »), avec la narration en séquence et la récurrence des mêmes personnages d'une séquence à l'autre. Une bande dessinée est une histoire en images où « les personnages s'expriment au moyen de phylactères » (FILIPPINI et al., 1980, p. 7). La forme du texte sous l'image, la plus fréquente en Europe avant les années 1940, est alors considérée comme archaïque dans une interprétation téléologique de la bande dessinée où le point d'aboutissement serait le *comic strip* américain. Dans cette conception, le « triomphe » de la bulle en Europe qui « détrône » le texte sous l'image, représente un progrès considérable. Harry Morgan a défini cette « maladie infantile de l'érudition » sous le nom de « purite » (MORGAN, 2007a) :

La délimitation discrétionnaire du champ des littératures dessinées opère aussi au niveau du code. La définition de la BD par la présence de la bulle (censée créer un

type de narration spécifique et des rapports texte-image eux aussi spécifiques) renvoie tout autre dispositif à une préhistoire du médium. On trouve ici un emprunt à la littérature secondaire américaine (Coulton Waugh, *The Comics*, Macmillan, 1947), validé une fois encore par des nostalgies enfantines, en l'occurrence le souvenir de l'épatement des petits lecteurs devant des bandes américaines à bulles, perçues comme révolutionnaires par rapport aux paquets de texte infra-ictoniques des bandes françaises.

- 45 La place attribuée à Saint-Ogan dans l'histoire de la bande dessinée est la rencontre entre ce mythe de la bulle et une autre caractéristique méthodologique de la SOCERLID : la fascination des « origines » de la bande dessinée. Déceler « qui l'a fait en premier » est pour eux un objet de recherche essentiel. Or, l'emploi de la bulle par Saint-Ogan dans *Zig et Puce* permet de remonter assez loin et d'en faire un pionnier de ce procédé qui se développe et se perfectionne chez les dessinateurs français dans les années 1930. De plus, Saint-Ogan a été, lors des débats de l'après-guerre sur la moralisation de la presse enfantine, un des défenseurs de l'usage de la bulle face aux pédagogues qui y voit une laideur du dessin : les bédéphiles nostalgiques en avaient-ils eu vent ? Nous l'ignorons, mais, si c'est le cas, ce fait d'armes ne pouvait que redorer le blason du dessinateur<sup>22</sup>.
- 46 C'est dès leurs premiers travaux que les membres de la SOCERLID répercutent dans leurs textes l'allusion à une « naissance française de la bande dessinée » par Alain Saint-Ogan. Ils sont par ailleurs sinon les découvreurs, du moins les artisans de la diffusion massive de l'idée que Saint-Ogan est le premier dessinateur français à populariser l'usage de la bulle. L'analyse est dressée dès *Bande dessinée et figuration narrative* et donne lieu à une rhétorique précise qui amène les historiens à comparer *Zig et Puce* de Saint-Ogan au *Bibi Fricotin* de Louis Forton, par la proximité de leurs thèmes et de leurs dates de création (autour de 1925), le premier étant dans la voie du progrès quand le second reste attaché à l'archaïsme (COUPERIE *et al.*, p. 55) :

*Bibi Fricotin* utilise toujours le texte continu, sous l'image, avec de très rares ballons ; il était réservé à un autre dessinateur de créer la première véritable bande dessinée française. Alain Saint-Ogan [...]. L'emploi exclusif du ballon, un grand sens de la narration figurée, efficace et de rythme varié, des trouvailles dans l'organisation des planches, font de *Zig et Puce* une étape essentielle de la bande dessinée en France et marquent une rupture avec l'archaïsme où elle s'était fixée<sup>23</sup>.

- 47 Suivons la postérité riche de cette analyse de la SOCERLID, qui entend trancher ainsi la question de l'arrivée du procédé de la bulle en France. En 1969, le numéro spécial Saint-Ogan de *Phénix* commence par ces mots de Pierre Couperie (COUPERIE, 1969, p. 9) :
- Alain Saint-Ogan est le créateur de la bande dessinée moderne en France et même en Europe continentale. Le premier, en 1925, il rompt avec le système vieillot du texte sous l'image, hérité des *Fenouillard* et *Bécassine* et permet à la bande dessinée humoristique française de combler rapidement les vingt-cinq ans de retard qu'elle avait sur les *comics* américains.
- 48 De la notion de « rupture », encore relativement modeste sur le plan méthodologique, nous sommes passés à l'idée d'une révolution instantanée, la bulle chez Saint-Ogan permettant de « combler rapidement » le retard. Plus tard, Édouard François se sent obligé de rectifier le tir grandiloquent de Pierre Couperie et précise tout de même que « Saint-Ogan resta un isolé parmi les autres dessinateurs. » (MOLITERNI *et al.*, 1972, p. 25.). Nous relèverons un dernier avatar d'une longue série de reprises, tardif mais qui démontre son ancrage au fil du temps : dans *l'Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique* (FILIPPINI, 1980, p. 13 et 19), les auteurs commencent leur ouvrage en expliquant que

Si l'on accepte la définition officielle de la bande dessinée, c'est-à-dire une suite d'images dans lesquelles les personnages s'expriment à l'aide de phylactères, ce n'est qu'en 1925, avec la création de *Zig et Puce*, que commence véritablement l'histoire de la bande dessinée d'expression française.

49 Et, plus loin, sur Saint-Ogan lui-même :

Le numéro 114 du 3 mai 1925 du *Dimanche Illustré* est un événement dans l'histoire de la bande dessinée française puisqu'il publie, pour la première fois, une véritable BD réalisée par un artiste français.

50 L'utilisation de la bulle dans *Zig et Puce* est une donnée historique démesurément événementialisée par les premiers historiens de la bande dessinée, en particulier dans leur pratique du panorama historique où ils cherchent à poser des jalons et choisir des bornes chronologiques. *Zig et Puce* parle d'autant mieux que la série est connue. Le plus surprenant est que Saint-Ogan lui-même assimile cette donnée et l'intègre à son « auto-discours », quoique d'une façon très mesurée : « On s'accorde généralement à me considérer comme le dessinateur qui fut le premier à créer la bande dessinée française. C'est possible. » (SAINT-OGAN, 1969, p. 4).

## La « mythification » de Saint-Ogan comme figure paternelle de la bande dessinée

51 C'est bien par les travaux de la SOCERLID que s'attache durablement à Saint-Ogan, et à sa série principale *Zig et Puce*, l'image d'un chaînon manquant entre l'histoire en images (forcément primitive) et la bande dessinée (forcément d'essence américaine). Cette théorie sera abondamment reprise après 1974. Si, malgré ses erreurs et ses approximations, elle appartient encore au registre du discours historique (l'étude des évolutions d'un objet sur la durée et des causes de cette évolution), elle va entraîner avec elle un second discours beaucoup plus ambigu qui ressemble davantage à un mythe fondateur. En effet, Saint-Ogan n'est plus seulement le diffuseur de la bulle en France (formulation neutre et factuelle), il devient le « père » de la bande dessinée d'expression française.

52 Si, pour les besoins de la démonstration, nous séparons la première affirmation de la seconde, nous avons déjà pu constater, à travers les quelques citations reportées dans cet article, qu'elles ne sont pas nécessairement disjointes. Beaucoup de textes sur Saint-Ogan commencent par sa supposé « paternité », et enchaînent sur la justification de cette paternité : l'emploi de la bulle dès 1925. Si nous reprenons la préface extrêmement péremptoire et pourtant récente de José-Louis Bocquet à la réédition des mémoires de Saint-Ogan, nous avons là un modèle du genre (BOCQUET, 2008, p.I.) :

C'est un simple fait : Alain Saint-Ogan est l'inventeur de la bande dessinée française. Avant lui, la forme de la bande dessinée en était encore à la préhistoire.

53 Ce mythe se construit en même temps que la redécouverte de son œuvre, durant les années 1966-1974 puis se diffuse plus largement par la suite. Au milieu des années 1960, il n'est qu'un des dessinateurs, parmi d'autres, ayant « bercé l'enfance » de centaines de français nostalgiques ; à sa mort, en 1974, il est le père de la bande dessinée d'expression française, la formule étant répétée presque systématiquement par les médias qui s'intéressent à lui. Une fois encore, les textes produits par la SOCERLID participent à cette évolution, qui tend toutefois à leur échapper progressivement. Car le temps joue un rôle essentiel de sélection dans le processus de mythification : on oublie les articles plus

originaux d'Édouard François sur l'art humoristique de Saint-Ogan, et seul reste une poignée de caractéristiques, dont l'utilisation de la bulle.

## Saint-Ogan comme « père » de la bande dessinée française

- 54 Reprenons la réflexion historique des premiers historiens de la bande dessinée. La bande dessinée naît aux États-Unis vers 1896 de la réunion de trois critères : la séquentialité des images, la récurrence des personnages d'une séquence à l'autre et l'emploi de la bulle. Dans le même temps, en France, s'emploie une forme archaïque de texte sous l'image (*Pieds Nickelés*, *Bécassine*, Benjamin Rabier...) qui contient bien les deux premiers critères, mais est « impur » par l'absence du troisième. Puis, Saint-Ogan est le premier dessinateur français à systématiser l'emploi de la bulle, et à réunir enfin les trois caractéristiques. Enfin, la validité de la formule américaine est consommée lorsque, à partir de 1934, des journaux illustrés français diffusent des bandes américaines (*Journal de Mickey*, *Robinson*, *Hop-là !*) et rencontrent un succès suffisant pour enterrer les publications françaises. C'est parce qu'il emploie dès 1925 une technique qui deviendra la norme dix ans plus tard que Saint-Ogan acquiert son statut si particulier. Faire de Saint-Ogan le « père » de la bande dessinée française (ou d'expression française), c'est dépasser l'analyse simplement historique en ne posant pas la question de la transmission des savoirs. Concrètement, il est difficile de savoir si l'expérience réussie de Saint-Ogan dans l'emploi de la bulle a directement profité à d'autres dessinateurs, s'il y a bien là un lien de cause à effet. Tout au plus pouvons-nous supposer que le succès de *Zig et Puce* dans *Dimanche Illustré*, puis en albums chez Hachette (à partir de 1928), a amené les éditeurs et rédacteurs en chefs des journaux à faire évoluer leur position sur la nature des histoires en images pouvant être présentées au public. Il va de soi, toutefois, que rien ne nous permet d'affirmer que c'est bien l'emploi de la bulle qui est la cause principale du succès de *Zig et Puce* (ou qui a été ressentie comme telle). C'est parce qu'ils esquivent la question de la transmission des savoirs et des pratiques au sein d'une profession et d'un marché éditorial que les membres de la SOCERLID nous semblent sortir de l'analyse historique pour entrer dans l'héroïsation mythique d'un auteur.
- 55 Une « paternité », aussi symbolique soit-elle, suppose une « descendance ». C'est à ce stade que l'enchaînement historique et la construction d'une généalogie de la bande dessinée deviennent plus difficiles. En effet, Saint-Ogan, coutumier d'une pratique solitaire de la profession de dessinateur, a la particularité de ne pas avoir cherché à transmettre son savoir graphique, comme le feront après lui Hergé ou Jijé en formant de jeunes dessinateurs au sein d'ateliers, de studios et de revues. Rédacteur en chef de *Cadet-Revue* entre 1933 et 1939, il en était le seul dessinateur vraiment régulier et n'a pas non plus pu jouer le rôle d'un René Goscinny, d'un Marijac ou d'un Greg lançant d'autres dessinateurs en les aidant sur le scénario. Les seules informations existantes sur des dessinateurs ayant travaillé et commencé leur carrière auprès d'Alain Saint-Ogan tournent autour de Jean Trubert (qui travaille à la publicité des chaussures Cécil vers 1929, quand Saint-Ogan est le dessinateur officiel de la marque<sup>24</sup>) et de Claude Verrier, qui commence à *Benjamin* quand Saint-Ogan y est rédacteur en chef pendant l'Occupation, mais qui tombe rapidement dans l'oubli.
- 56 Or, ce n'est pas vers la France que vont se tourner les historiens de la SOCERLID pour déterminer la descendance de Saint-Ogan, mais vers la Belgique. Il nous faut poursuivre ici la généalogie de la création proposée dans *Bande dessinée et figuration narrative* : aux

talents des maîtres américains succède, après la guerre, une bande dessinée dite « franco-belge » qui constitue la seconde étape du mythe historique élaboré par les bédéphiles. Nous ne développerons pas ici la construction de la mémoire de l'école belge par la bédéphilie militante, qui semble voir en elle (du moins à partir de la SOCERLID) le « renouveau » de la bande dessinée d'expression française après la seconde guerre mondiale. Constatons simplement que, dans les chapitres consacrés à l'après-guerre, les auteurs belges sont quantitativement plus analysés et cités que leurs collègues français de la même époque, et les noms de Hergé, Morris, Jacobs, Martin, Peyo, sont d'autant plus loués que l'on cherche ce qui, chez eux, vient des dessinateurs américains. Dans le catalogue *Bande dessinée et figuration narrative*, l'importance de la Belgique et des auteurs belges n'est encore qu'à l'état d'ébauche, et les études sur les dessinateurs des revues *Tintin* et *Spirou* ne se développeront qu'à la toute fin des années 1960, et pas seulement dans *Phénix*<sup>25</sup>. À ce titre, un article de Numa Sadoul intitulé « L'âge d'or de la bande dessinée belge » (SADOUL, 1975) semble répondre, dix ans après, à l'acclamation de « l'âge d'or » des illustrés de l'avant-guerre, et boucler ainsi la boucle de la « bédéphilie ».

- 57 Une des étapes de l'histoire de la bande dessinée par les membres de la SOCERLID, tantôt clairement affirmée, tantôt simplement sous-entendue, est la supériorité de la production belge de l'après-guerre sur la production française à la même époque. Dans *l'Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Édouard François résume bien l'évolution historique de la bande dessinée française au filtre de la SOCERLID : une courbe de la « bonne bande dessinée » qui va de l'arrivée des illustrés américains dans les années 1930 à la revue *Pilote* des années 1960 en passant par « l'école belge ». Il écrit ainsi, après avoir affirmé la médiocrité des journaux français de l'après-guerre (MOLITERNI et al., 1972, p. 31.) :

le terrain était préparé pour un renouveau nécessaire qui allait balayer ce fatras dont le tiers à peine (encore suis-je généreux) était acceptable ou bon, ce renouveau allait avoir lieu en 1950 avec l'affirmation vigoureuse de la nouvelle école belge de bande dessinée laquelle, avec *Spirou* et *Tintin*, détrônera en quelques années cette profusion confuse de bandes plus que médiocres en attendant que se crée, dans les années 60, une nouvelle école française qui prendra enfin la relève, mais c'est là une autre histoire...

- 58 Dans ce contexte théorique intervient la seconde étape de l'édification de la stature paternelle de Saint-Ogan, après qu'il ait été établi comme premier diffuseur de la bulle en France. Le lien de Saint-Ogan avec la bande dessinée belge s'opère par l'intermédiaire d'Hergé : ils sont les deux maillons initiaux de la chaîne de la bande dessinée dite « franco-belge ». Si le premier a créé la bande dessinée en France, le second l'a créée en Belgique. Dans la rhétorique des bédéphiles, le couple Saint-Ogan/Hergé permet de mettre en perspective l'évolution de la bande dessinée. C'est en tout cas ce qui apparaît dans *Bande dessinée et figuration narrative*, où le parallèle entre les deux est d'abord fait sur le critère du succès (COUPERIE et al., 1967, p. 55.) :

[Saint-Ogan] ne devait trouver de rival qu'en la personne d'un jeune dessinateur qui l'admirait et qui créait, en 1929, un autre gamin, *Tintin*, comme on le verra au chapitre suivant.

- 59 Plus loin, le rapport entre Saint-Ogan et Hergé prend la forme d'un progrès du premier au second (*Ibid.*, p. 79) :

les décors [d'Hergé sont] d'un réalisme de plus en plus soigné ; les ballons – point faible de Saint-Ogan qui les casait n'importe où – sont nets et rectangulaires. L'aspect général est soigné, ordonné, moins fantaisiste, moins libre que le style de Saint-Ogan.

- 60 La vision téléologique de la diffusion progressive de la « véritable bande dessinée » trouve ici un enchaînement logique, étant entendu qu'Hergé est à l'origine de l'école belge de bande dessinée.
- 61 La filiation entre Saint-Ogan et Hergé est en grande partie juste : le jeune belge s'est largement inspiré de son aîné à ses débuts, et n'a jamais nié la dette qu'il avait à son égard (GROENSTEEN, 1996, p. 8-17). Dans l'imaginaire des bédéphiles, les liens entre Saint-Ogan et Hergé sont encore renforcés par l'anecdote fondatrice de leur rencontre en 1931, narrée de part et d'autre : en 1931, Hergé est allé rendre visite à Saint-Ogan, lequel l'a encouragé à continuer dans le dessin.
- 62 Le lien « paternel » avec Hergé a pu servir la fortune critique de Saint-Ogan auprès des bédéphiles. En effet, autour de 1970 commence à se mettre en place les premiers discours autour d'Hergé dont le succès commercial appelle d'inévitables explications théoriques. L'ouvrage de Numa Sadoul est d'ailleurs un palier important de l'élaboration du « mythe » Hergé par les critiques de bande dessinée, plus de dix ans après celui de Pol Vandromme, davantage centré sur l'analyse de l'œuvre (*Le Monde de Tintin*, Gallimard, 1959). Que Saint-Ogan ait été l'inspirateur d'Hergé ne peut donc que lui profiter, même si, au début des années 1970, la paralittérature hergéenne (pour reprendre une expression d'Harry Morgan) n'en est qu'à ses débuts et se déploie avant tout dans les revues d'étude.
- 63 La mise en rapport avec Hergé participe à figer une image très spécifique d'un Saint-Ogan « fantaisiste », qui s'oppose à un Hergé « laborieux ». La logique qui prévaut est que le second aurait perfectionné, par un travail minutieux, une documentation serrée et des méthodes de travail en atelier novatrices, les acquis des techniques narratives et humoristiques ébauchées par le premier presque par hasard. Sur le plan symbolique, Saint-Ogan devient alors un « grand-père » de la bande dessinée moderne, porteur d'une spontanéité originelle vouée à disparaître avec l'avènement de la bande dessinée belge de l'après-guerre. Cette thèse historique, une fois de plus gouvernée par l'idée de progrès nécessaire d'une génération à l'autre, inscrit Saint-Ogan dans une histoire de la bande dessinée considérée sous un angle plus restreint (la bande dessinée « d'expression française ») et dont l'aboutissement serait l'âge d'or belge des années 1950.

## De l'histoire au mythe

- 64 Certes, la thèse de la filiation entre Saint-Ogan et la bande dessinée belge idéalisée est beaucoup plus diffuse, beaucoup moins claire dans les discours sur la bande dessinée, que celle de la naissance de la bulle en France. Elle n'est pas invoquée par tous les auteurs : Édouard François l'évoque de façon indirecte et c'est surtout Éric Leguèbe qui se montre plus explicite sur ce point. Elle sous-tend surtout le statut symbolique d'un Saint-Ogan « père de la bande dessinée française », plus que les analyses historiques à son propos. Aux yeux de celui qui l'évoque, il se trouve justifié (lorsqu'il l'est) par deux axiomes : 1. Saint-Ogan a rompu avec la vieille forme de narration en images, notamment par l'utilisation de la bulle ; 2. Saint-Ogan a été le modèle d'Hergé, lui-même père de la bande dessinée belge. Il faut évidemment s'entendre sur le fait que le concept de « père de la bande dessinée » n'a pas de valeur historique : on ne crée pas un média aussi complexe et évolutif comme on dépose un brevet pour une nouvelle invention. En terme de représentation, sa valeur relève du symbolique, du repère forgé par une société (en l'occurrence ici, une société d'amateurs de bande dessinée) pour l'aider à s'orienter dans le temps et établir une échelle de valeurs.

- 65 Le caractère périlleux de la naissance de *Zig et Puce* vient encore renforcer la valeur du mythe : il est souvent répété que la série n'était qu'un simple bouche-trou au succès imprévu<sup>26</sup>. Le mythe offre l'avantage de condenser la pensée historique sur l'auteur en quelques phrases évocatrices et, pour cette raison, on la retrouvera tout particulièrement dans des textes courts sur Saint-Ogan : article de la presse généraliste, chapeau d'une interview, notice encyclopédique...
- 66 Nous avons quitté la seule orbite de la SOCERLID : la redécouverte de Saint-Ogan, dont elle est un des acteurs principaux à partir de 1969, provoque, chez les amateurs de bande dessinée, un bref mais spectaculaire regain d'intérêt pour ce dessinateur juste avant sa mort en 1974. Autour de quelques événements, auxquels la SOCERLID n'est pas complètement étrangère, nous pouvons déceler les empreintes laissées par le poids du mythe.
- 67 1.En 1972, Éric Leguèbe, auteur de nombreux articles et interviews sur Saint-Ogan au sein de la SOCERLID, rédige un article titré « En même temps que ses 80 ans, la bande dessinée d'expression française fête l'un de ses grands créateurs ». Plus proche de la transmission d'un « mythe » que de la transmission de l'analyse historique, il dresse un portrait dithyrambique de Saint-Ogan, revient sur les passages obligés de sa carrière (passion pour le journalisme, 1925 comme tournant avec *Zig et Puce*, succès mondain d'Alfred, dessin animé *Un concours de beauté...*) et rappelle en quelques lignes les multiples hommages dont il a fait l'objet depuis 1966, dans et hors du monde de la bande dessinée. L'article diffusé par une agence de presse (Continental Press), est publié dans un grand nombre de journaux régionaux, sous des titres différents mais avec un contenu toujours identique<sup>27</sup>.
- 68 2.L'engouement pour Saint-Ogan explique très certainement les choix opérés par les organisateurs des deux premiers festivals réguliers de bande dessinée (successivement Toulouse en 1973, puis Angoulême en 1974) de se placer sous le patronage de Saint-Ogan. Il est nommé président d'honneur de ces deux manifestations qui confirment la place nouvellement acquise par la bande dessinée dans la société. Le festival de Toulouse, organisé par l'association des Amis de la bande dessinée, lui consacre même une exposition assez complète, prenant ainsi efficacement le relais de la SOCERLID. Lors du premier festival d'Angoulême, en 1974, Saint-Ogan est trop faible et ne peut se déplacer : il meurt le 22 juin de la même année ; il reste officiellement, à titre posthume, le président de la deuxième édition du festival d'Angoulême. De fait, les membres de la SOCERLID, sous la forme de la SFBF, font partie du comité d'organisation du festival d'Angoulême : les prix remis à l'occasion, et jusqu'en 1988, sont appelés des « Alfred » pour rendre hommage à Saint-Ogan. Il aurait été difficile de mieux exprimer la paternité de Saint-Ogan sur la bande dessinée en France.
- 69 3.En septembre 1974, moins de six mois après la mort de Saint-Ogan, la maison Hachette publie une réédition de *Zig et Puce au XXI<sup>e</sup> siècle* sous-titrée *Hommage à Alain Saint-Ogan*. L'ouvrage est réalisé en collaboration avec les membres de la SOCERLID : la maquette et la mise en page sont l'œuvre de Claude Moliterni et l'ouvrage reprend plusieurs textes (pour certains étoffés) du numéro 9 de *Phénix* spécial Saint-Ogan. Il est précisé en introduction :  
 Cet hommage à Alain Saint-Ogan était en bon à tirer quand nous avons appris la mort de notre ami, le 22 juin 1974. Nous n'avons rien voulu modifier à notre plan initial ni aux témoignages que nous avons rassemblés.
- 70 Par son contenu, cet hommage posthume condense une bonne partie des différents éléments de la carrière de Saint-Ogan mis en avant par la SOCERLID, tels que nous les avons décrits dans cet article : paternité de la bande dessinée française, rôle de la bulle,

importance de la science-fiction... Dans le contexte d'un décès proche, l'heure est naturellement à la célébration laudative. Choisir de rééditer *Zig et Puce au XXI<sup>e</sup> siècle* plutôt que tout autre récit (alors que les rééditions de l'intégrale chez Stock n'ont pas connu de suite après 1966) est un héritage direct d'études critiques orientées sur la science-fiction chez Saint-Ogan. En outre, la réédition s'accompagne de cinq hommages par des dessinateurs, en texte ou en dessin. Ces dessinateurs ne sont pas choisis au hasard : ils sont les grands noms de la bande dessinée franco-belge, désignés par leur succès populaire comme successeurs logiques de Saint-Ogan, selon le principe que nous avons explicité plus haut (René Goscinny, Hergé, André Franquin, Michel Greg, Albert Uderzo). On pourrait enfin détailler le contenu de ces hommages pour y saisir d'autres éléments du mythe : Franquin remercie Saint-Ogan « d'avoir offert des ballons à la bande dessinée européenne... et zou ! Elle est devenue la vraie BD »...

## Conclusion

- 71 La prise en charge de la mémoire de l'œuvre de Saint-Ogan par la SOCERLID a un effet fondamental sur le statut et les représentations attachées à ce dessinateur dans les décennies qui suivent sa mort en 1974. Encore largement considéré comme un dessinateur de presse et un journaliste au début des années 1970 (profession qu'il exerce encore à cette date dans *Le Parisien Libéré*), il est progressivement rattaché au champ historique de la bande dessinée, alors qu'il quitte celui du dessin de presse. *Zig et Puce* demeure plus connue et est toujours rééditée, alors que ses dessins, il est vrai assez peu originaux, réalisés pour les grands quotidiens dans l'entre-deux-guerres sont largement oubliés.
- 72 Au-delà de cette question du rattachement à l'un ou l'autre champ culturel, le discours historique proposé par la SOCERLID autour de Saint-Ogan est encore une lecture nostalgique, que l'on peut considérer comme une lecture intellectualisée d'œuvres idéalisées par l'enfance, dans un contexte de légitimation du média. La lecture nostalgique est profondément ambivalente. D'un côté, l'action de la SOCERLID a été plutôt efficace pour faire redécouvrir Saint-Ogan en lui attribuant un statut « mythique » : d'autres dessinateurs de sa génération n'ont pas connu le même traitement, et leur place dans les panoramas historiques sur la bande dessinée n'est pas toujours assurée (Étienne Le Rallic, Auguste Liquois...). D'un autre côté, leur discours conduit à un important travail de sélection (qui met l'accent sur certains aspects de l'œuvre de Saint-Ogan, et notamment sur la série *Zig et Puce*, tandis qu'aucune autre de ses séries n'est rééditée) et tend à s'éloigner de l'analyse purement historique lorsqu'il pousse à des conclusions qui sont davantage du registre de l'émotion. Le raccourci de la représentation de Saint-Ogan comme « père de la bande dessinée française » est le fruit d'une surinterprétation historique qui révèle le fonctionnement du discours des membres de la SOCERLID autour de présupposés immuables.
- 73 La construction historique de la SOCERLID, que nous avons détaillée ici par l'exemple révélateur d'Alain Saint-Ogan, est un des premiers discours historiques élaborés sur la bande dessinée. Il connaît une importante postérité dans l'héritage du *fandom*<sup>28</sup> de la bande dessinée tout au long des années 1970, même s'il n'est pas le seul à se développer durant la même période, et que son héritage commencera à être remis en cause à partir des années 1980 par d'autres discours (AMELINE, 2009). La représentation que nous avons identifiée comme « mythique » est celle qui se diffuse le plus facilement, en particulier

lors d'une décennie où des journalistes non-spécialistes commencent à s'intéresser à la bande dessinée, et où, par ailleurs, se développe un discours de moins en moins destiné aux seuls spécialistes.

74 Si l'interprétation américano-centrée de l'histoire de la bande dessinée tend à s'effacer, la mythification de l'ère dite « franco-belge » (qui correspond grossièrement aux productions françaises et belges durant les Trente Glorieuses et à la triade Dupuis/Dargaud/Le Lombard), dont nous percevons les prémisses à travers l'exemple d'Alain Saint-Ogan, est une permanence inquiétante à notre époque, parce qu'elle impose une lecture historique univoque. Elle prouve au besoin que les discours de la SOCERLID et la reprise de leurs méthodes au fil des décennies ont ancré les représentations de la bande dessinée dans des logiques affectives de célébrations et d'héroïsation de certaines périodes conçues comme des « âges d'or ».

75 Bibliographie

76 Sources imprimées

77 Bibliographie contemporaine

## BIBLIOGRAPHIE

AMADIEU, Georges. « Nous nous souvenons de Zig et Puce ». *Phénix*, n° 9. 1er trimestre 1969, p. 10-15.

BAYON, Noël. « Quand la presse enfantine trahit sa mission ». *Ecclesia*, n° 21. Décembre 1950.

BOCQUET, José-Louis Bocquet. « Se souvenir d'Alain Saint-Ogan » [préface]. In SAINT-OGAN, Alain. *Je me souviens de Zig et Puce*, rééd. [éd. Originale : 1961]. Paris : éditions de la Table Ronde, 2008. 253 p. ISBN 9782710330295

CARADEC, François (dir.). *I Primi Eroi*. Milano : Garzanti, 1962. 478 p.

COUPERIE, Pierre. DESTEFANIS, Proto. FRANÇOIS, Édouard. GASSIOT-TALABOT, Gérard. HORN, Maurice. *Bande dessinée et figuration narrative* [Exposition. Paris, Musée des arts décoratifs. 1967]. Paris : Musée des arts décoratifs, 1967. 256 p.

COUPERIE, Pierre. « Vie et carrière d'Alain Saint-Ogan ». *Phénix*, n° 9. 1er trimestre 1969, p. 5-9.

FILIPPINI, Henri. GLENAT, Jacques. SADOUL, Numa. VARENDE, Yves. *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique*. Grenoble et Paris : Glénat/Ministère des affaires étrangères, 1980. 158 p. ISBN 2723401375

FRANÇOIS, Édouard. « Alain Saint-Ogan ou la science-fiction inconnue ». *Phénix*, n° 1. 1966, p. 9-10.

LEGUEBE, Éric. « Interview d'Alain Saint-Ogan ». *Phénix*, n° 22. 1972, p. 4-11.

MOLITERNI, Claude (dir.). *Histoire de la bande dessinée d'expression française*. Ivry : S.E.R.G., 1972. 135 p.

- MOLITERNI, Claude. *Histoire mondiale de la bande dessinée*. Paris : Horay, 1980. 250 p. ISBN 2705800972
- SADOUL, Numa. « L'âge d'or de la bande dessinée belge ». *Phénix*, n° 42. Septembre 1975, p. 39-43.
- SAINDERICHIN, Pierre et Sven. « La presse enfantine. Une lettre d'Alain Saint-Ogan ». *Forces Françaises*. 26 septembre 1946.
- SAINT-OGAN, Alain. « Les dessins des journaux pour enfants ». *Héraclès*. 1948.
- SAINT-OGAN, Alain. « Réponse à une lettre d'Éric Leguèbe ». *Phénix*, n° 9. 1er trimestre 1969, p. 4.
- SAINT-OGAN, Alain. *Je me souviens de Zig et Puce*, rééd. [éd. Originale : 1961]. Paris : éditions de la Table Ronde, 2008. 253 p. ISBN 9782710330295
- AMELINE, Charles. *Généalogie d'un interdiscours*. Mémoire de maîtrise sous la direction de Maria Pourchet. Nanterre : université Paris X, Pôle des Métiers du livre de Saint-Cloud. 2009.
- BAUDRY, Julien. *La carrière du dessinateur Alain Saint-Ogan, de la presse à l'enfance*. Thèse de l'école nationale des Chartes sous la direction d'Annie Renonciat. Paris : École nationale des Chartes. 2011.
- CREPIN, Thierry et GROENSTEEN, Thierry (dir.). « On tue à chaque page » : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Paris/Angoulême : Editions du temps/Musée de la bande dessinée, 1999. 253 p. ISBN 284274098X
- CREPIN, Thierry. *Haro sur le gangster : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*. Paris : CNRS éditions, 2001. 493 p. ISBN 2271059526
- CREPIN, Thierry. « Le Grand Prix de l'image française, une existence éphémère ». *Comicalités* [en ligne], « La bande dessinée : un "art sans mémoire" ? » Mis en ligne le 16 mai 2011. URL : <<http://comicalites.revues.org/217>> DOI : <10.4000/comicalites.217>
- GROENSTEEN, Thierry. « Hergé débiteur de Saint-Ogan ». *Neuvième art*, n° 1. 1996, p. 8-17.
- GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*. Angoulême : Éditions de l'An 2, 2006. 206 p. ISBN 2848560789
- HORN, Pierre. « American Graffiti, French Style : three comic strip artists look at pre-war America ». *International Journal of Comic Art*. N° 1. Printemps 2001, p. 86-92.
- MORGAN, Harry. « Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique. 1830-1970 » [en ligne], 2007 [consulté le 25 août 2011]. Disponible sur le Web. URL <<http://theadamantine.free.fr/univete.html>>
- MORGAN, Harry. « Alain Saint-Ogan et le strip ». In GROENSTEEN, Thierry. *L'art d'Alain Saint-Ogan*. Arles : Actes Sud, 2007, p. 91-92. 107 p. ISBN 9782742771066
- SAUSVERD, Antoine. *Bande dessinée et figuration narrative*. Mémoire de maîtrise. Dijon : Université de Bourgogne, 1998-1999.

## NOTES

1. S'il est peut usité de nos jours, le terme de « bédéphilie » nous semble adapté au contexte des années 1960-1970 où le statut encore médiocre du média pouvait donner aux amateurs de bande dessinée l'impression de constituer un groupe marginalisé et conquérant.
2. Il est en effet nécessaire de rappeler que les associations bédéphiles ne sont pas les seules à produire un discours sur la bande dessinée : des universitaires tels que Gérard Blanchard et

Pierre Fresnault-Deruelle s'y intéressent dès les années 1969-1970. De même, avant la structuration de la bédéphilie, quelques auteurs comme François Caradec et Pol Vandromme réalisent des ouvrages marquants sur la bande dessinée.

3. Les cinq membres à l'origine de la scission, que nous aurons l'occasion de recroiser par la suite, sont Claude Moliterni, Pierre Couperie, Édouard François, Proto Destefanis et Maurice Horn.

4. Nous pensons ici en particulier au chapitre que Thierry Groensteen leur consacre (GROENSTEEN, 2006, p. 98-129) et à divers écrits d'Harry Morgan (MORGAN, 2006). Deux mémoires universitaires ont respectivement traité de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* (SAUSVERD, 1998-1999) et des permanences des discours sur la bande dessinée depuis les années 1960 (AMELINE, 2009).

5. Il s'agit de 82 cahiers tenus par Alain Saint-Ogan durant sa vie : il y a conservé la quasi totalité de sa production graphique, ainsi que de très nombreux articles de presse à son sujet. Mis en ligne après numérisation, il est possible de les consulter à l'adresse suivante : <http://collections.citebd.org/saintogan/www/>. Ils seront mentionnés dans l'article de la manière suivante : Caxx/yy, xx étant le numéro du cahier et yy la page de la numérisation.

6. Cette appropriation est principalement menée par la SOCERLID, mais d'autres associations bédéphiles (telle que les Amis de la bande dessinée autour de 1973) vont aussi écrire sur Saint-Ogan. C'est aussi pour des contraintes pratiques de délimitation du sujet et du corpus que nous nous avons restreints notre étude sur Saint-Ogan et la bédéphilie militante à ses rapports à la SOCERLID.

7. Au début des années 1960, Saint-Ogan subit une amputation de la jambe et cesse de réaliser des dessins pour enfants, se retranchant sur sa première profession : dessinateur de presse, tandis que ses héros Zig et Puce continuent de vivre sous le crayon de Greg.

8. Pour l'étude de ces réseaux de sociabilité, nous nous permettons de renvoyer à notre propre travail (BAUDRY, 2011).

9. Un biais sémantique est ici à noter : dans *Je me souviens de Zig et Puce*, Saint-Ogan n'emploie pas le terme « bande dessinée ». Il sera introduit dans sa bouche lors des interviews des membres de la SOCERLID qui, immanquablement, l'emploient dans leur question.

10. « Une bande dessinée n'est pas toujours réalisée par un seul auteur. Les maisons sont faites par un dessinateur architecte, les autos par un autre, experts de la mécanique. D'où une diversité de manière regrettable. », citation extraite de l'interview du 10 janvier 1969 retranscrite dans le bulletin *Alfred* page 19.

11. Au sein de la SOCERLID, les principaux auteurs à avoir écrit sur Saint-Ogan sont Pierre Couperie, Édouard François et Éric Leguèbe (ce dernier a écrit des articles pour la SOCERLID sans que nous sachions s'il en était vraiment membre).

12. Pour mémoire, l'argus de la bande dessinée de Denni, Mellot, Berra, connu sous le nom de « BDM », ne commence à paraître qu'en 1979.

13. Le catalogue est en réalité un vaste historique de la bande dessinée complété par des analyses esthétiques, sociales et culturelles sur le long terme. Jusqu'aux années 1980, la plupart des panoramas et encyclopédies sur la bande dessinée sont l'oeuvre de membres et anciens membres de la SOCERLID (Claude Moliterni, Henri Filippini et Maurice Horn, notamment).

14. Pierre Couperie, historien du groupe, est le principal artisan de la diffusion de la théorie de la naissance américaine de la bande dessinée, théorie elle-même née aux États-Unis : c'est lui qui rédige les parties consacrées à la bande dessinée américaine dans le catalogue *Bande dessinée et figuration narrative*.

15. Pierre Couperie précise en introduction, page 5 : « Nous ne nous sommes pas limités à la bande dessinée américaine, mais nous lui avons laissé la place éminente qui lui revient à toutes les périodes. ».

16. C'est nous qui soulignons. Dans le détail, la lecture du catalogue *Bande dessinée et figuration narrative* nous indique surtout que ses auteurs ne sont eux-mêmes pas parfaitement certains de la

définition historique qu'ils souhaitent donner à la bande dessinée, et la frontière entre les prédécesseurs et les inventeurs demeure dans un flou constant : tantôt Christophe invente la bande dessinée, tantôt le *Yellow Kid* n'est qu'un prédécesseur, tantôt les critères de la bande dessinée évoluent pour les besoins d'une démonstration... Il faut se souvenir que nous nous situons ici dans un moment de construction historique, où les sources et les réflexions sont encore faibles, où la connaissance du domaine de la bande dessinée est loin d'être exhaustive, et où les approximations sont inévitables.

17. Une étude de Thierry Crépin consacrée au grand prix de l'image française créé par le SDJE donne la mesure de leurs attentes (CREPIN, 2011).

18. Les procès-verbaux de la commission sont consultables au centre des archives contemporaines de Fontainebleau (Archives nationales), cote 19900208-1 et 2.

19. Les citations précédentes de Noël Bayon et Pierre et Sven Sainderichin sont en grande partie tributaire des discours de l'abbé Bethléem de la *Revue des lectures*, étudiés par Jean-Yves Mollier (CREPIN et GROENSTEEN, 1999, p. 17-33) : opposition franche à la production étrangère, distinction entre « bonne » et « mauvaise » presse selon des critères moraux, crainte d'une démoralisation de la jeunesse.

20. Il faut ici souligner le rôle important d'Édouard François, qui, au sein de la SOCERLID, entretient une vision plus ouverte de l'œuvre de Saint-Ogan, et écrit quelques articles sur son art de dessinateur de presse.

21. Dans ses discours, Saint-Ogan reste extrêmement attaché à une interprétation « vernienne » de la science-fiction comme « merveilleux scientifique » dont le but, au-delà du divertissement, est de présenter aux enfants les merveilles de la science. Ce qui lui fait préciser, après avoir critiqué la « surenchère » de certains *comics* américains : « Doit-on entendre par là qu'il faille bannir toute hypothèse audacieuse, toute anticipation hardie ? Il n'en est pas question. Mais il est nécessaire qu'il soit tenu compte des dernières découvertes de la science et qu'un essai d'explication soit donné du prodige. ». Cela ne signifie pas pour autant que lui-même ait appliqué à la lettre cette recommandation... Pour plus de détails sur Saint-Ogan et la science-fiction, nous renvoyons à notre propre étude (BAUDRY, 2011, p. 291-303).

22. Pour une analyse actualisée de l'emploi de la bulle chez Saint-Ogan, nous renvoyons à un article d'Harry Morgan (MORGAN, 2007b)

23. Les lignes qui précèdent ont été écrites par Édouard François, dont le champ d'études principal est la bande dessinée française.

24. Jean Trubert succèdera à Saint-Ogan à la tête du SDJE en 1959 et reste un de ses proches parmi les dessinateurs pour enfants

25. Durant notre période, de nombreuses revues d'étude ont vu le jour et contribueront à la production d'un discours sur la bande dessinée belge de l'après-guerre : *Schtroumpf* (1969-1990), *Haga* (1972-1986), *Hop !* (1973-), mais aussi la revue belge *Rantanplan* (1966-1977).

26. Ce topos de l'origine incertaine est partagé par d'autres séries célèbres de la bande dessinée, comme s'il renforçait leur valeur symbolique : *Bécassine* de Pinchon, *Gaston* de Franquin (personnage créé au hasard au sein du journal *Spirou*), *Achille Talon* de Greg (lui aussi destiné à remplacer une publicité défailante dans *Pilote*) et *Astérix* de Goscinny et Uderzo (c'est par défaut, tous les autres thèmes étant pris dans *Pilote*, que les deux auteurs imaginent un héros gaulois).

27. Nous avons connaissance de cette pluripublication grâce aux cahiers de Saint-Ogan, ce dernier ayant conservé les coupures de presse des différentes copies de l'article, environ une vingtaine répertoriée dans les Ca78 et 79.

28. Nous entendons ici par *fandom* la communauté d'amateurs de bande dessinée dans son ensemble, toutes époques confondues.

---

## RÉSUMÉS

L'analyse des travaux menés sur le dessinateur Alain Saint-Ogan (1895-1974) par la Société civile d'étude et de recherche sur les littératures dessinées (SOCERLID) durant les années 1960 et 1970 nous renseigne sur les méthodes employées par les premières sociétés d'études de bande dessinée pour construire l'histoire du média. En étudiant l'œuvre d'Alain Saint-Ogan les membres de la SOCERLID construisent un discours qui oscille entre érudition pré-scientifique et mythification de certaines périodes et auteurs. Poursuivant un objectif de légitimation de la bande dessinée par la réhabilitation des œuvres lues pendant leur enfance, ils font de Saint-Ogan un des pivots de leur réflexion historique jusqu'à lui attribuer la place de "père" de la bande dessinée française. Nous retracerons le cheminement d'une pensée historique encore influente dans les représentations actuelles de la bande dessinée.

The work done by the Société civile d'étude et de recherche sur les littératures dessinées (SOCERLID) on the cartoonist Alain Saint-Ogan (1895-1974) during the 1960's and 1970's gives a glimpse of how such learned societies specialised in comics constructed the medium's background history. The SOCERLID's studies on Saint-Ogan demonstrated a learned but still unscientific method as well as a tendency to build myth around some periods and authors. The society's members strove to legitimate comics through the rehabilitation of what they read as children : Saint-Ogan thus became one crux of their historical consideration, being even referred to as the "father" of french comics. This article will unravel their historical construction still influent in nowadays representations of comic art in France.

## INDEX

**Thèmes** : Société française des bandes dessinées, Stock, Phénix, S.E.R.G., Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées

**Mots-clés** : bédéphylie, bulles, discours, exposition, France, historiographie, mythification, patrimoine culturel, science-fiction

## AUTEURS

**JULIEN BAUDRY**