



HAL
open science

Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres

Julien Baudry

► **To cite this version:**

Julien Baudry. Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres. *Le Temps des médias. Revue d'histoire, 2013, Oyez jeunesse!*, 21, p.35-52. 10.3917/tm.021.0035 . hal-01083674

HAL Id: hal-01083674

<https://hal.science/hal-01083674>

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.

Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres

Julien Baudry – version auteur

Résumé en français :

Le développement dans les quotidiens français de l'entre-deux-guerres d'une bande dessinée pour enfants jusque là restreinte à la presse spécialisée s'inscrit dans un contexte général de diversification des contenus. Cette évolution tend à autonomiser la bande dessinée du dessin de presse traditionnel en modifiant les modalités de diffusion du dessin dans la presse. Elle interroge les phénomènes de circulation des contenus entre supports de presse, ici entre presse quotidienne et presse pour la jeunesse.

Résumé en anglais :

During the 20's and 30's, french daily papers choose to include children comic strips as a policy of diversification. This policy alters the way drawings are published in newspapers, thus making comic strips an autonomous form of cartoon. Moreover, it sheds a new light on the circulation of published contents, in this case between daily newspapers and children magazines.

Pour citer cet article :

Baudry Julien, « Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres », *Le Temps des médias*, 2013/2 (n° 21), p. 35-52. DOI : 10.3917/tdm.021.0035. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2013-2.htm-page-35.htm>

Introduction

En tant qu'art graphique à part entière, la bande dessinée possède une histoire séculaire qui débute au moins à la fin du XVIII^e siècle. Son évolution en France est également celle de l'évolution de ses supports de diffusion et, après un siècle de diffusion dans la presse hebdomadaire humoristique, elle intègre la presse quotidienne au début du XX^e siècle pour s'y développer considérablement à partir des années 1930. Or, il est établi dans les histoires de la bande dessinée française de considérer qu'elle connaît entre 1900 et 1950 une fortune importante dans la presse pour enfants¹, l'entre-deux-guerres devenant ainsi un moment charnière qui voit une bande dessinée évoluer au service du public enfantin avant son retour dans la presse adulte, notamment, mais pas seulement, par l'intermédiaire des quotidiens. Cette affirmation ne signifie en rien que la bande dessinée de la première moitié du XX^e siècle est intrinsèquement destinée aux enfants² : notre objectif est d'analyser précisément le rôle de la culture enfantine dans le développement du média, à la fois sans nier la spécificité de cette culture et sans généraliser les liens d'un média à un public. L'exemple de son intégration aux quotidiens est pertinent dans la mesure où il rappelle à quel point, à cette date, la bande dessinée est avant tout un contenu de presse, et quelles en sont les conséquences.

Raconter l'histoire de la bande dessinée pour enfants dans les quotidiens revient à croiser plusieurs champs historiques aux développements autonomes et qui dialoguent trop peu entre eux : celui de l'histoire de la presse, celui de l'histoire de la culture enfantine, et, naturellement, celui de l'histoire de la bande dessinée. Nous espérons, par notre étude, démontrer les bénéfices à tirer du croisement de plusieurs champs et de la rupture de certaines barrières qui distinguent, à tort, dessin de presse et bande dessinée, ou littérature enfantine et bande dessinée. Si chaque champ analyse un type de contenu précis aux caractéristiques spécifiques, le travail de l'historien est justement d'étudier les phénomènes de circulation entre les différents champs qui contribuent à modifier le contexte de production des dessins.

Nous avons ainsi exhumé un type d'œuvres peu connu, pour certaines rarement étudiées : la bande dessinée pour enfants de quotidien. Les numérisations de la grande presse française de l'entre-deux-guerres par la Bibliothèque nationale de France³ ont grandement facilité notre étude et l'établissement d'un corpus représentatif de la presse quotidienne, par une consultation extensive de titres comme *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *L'Humanité* et *Ouest-Eclair*. La mise en rapport de l'ensemble des bandes dessinées pour enfants parues en leur sein nous amène tout d'abord à replacer cette évolution comme conséquence des stratégies de diversification du contenu pour ensuite décrire son développement conséquent dans les années 1930 qui débouche, finalement, sur l'apparition d'un nouvel écosystème de publication du dessin dans la presse.

1 A l'exemple de Thierry Groensteen qui cite parmi les trois caractéristiques qui « détermineront la création pendant plus d'un demi-siècle » à partir des années 1900 le fait que « le « ghetto » de la littérature enfantine confisque [le bande dessinée] à son usage exclusif. » (Thierry Groensteen, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris/Angoulême, Skira-Flammarion/musée de la bande dessinée, 2009, p.29). Si l'affirmation est trop négative, elle relève justement la perception d'un tropisme nouveau de la bande dessinée française vers la culture enfantine qui n'est pas sans conséquences, conséquences que nous nous donnons pour tâche d'analyser.

2 En France, la bande dessinée est trop souvent identifiée comme une forme nécessairement liée à l'enfance, et tout particulièrement la bande dessinée de la première moitié du XX^e siècle. Sur ce préjugé, lire Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'an 2, 2003, p.156-157. L'auteur rappelle notamment que la bande dessinée s'est d'abord adressée exclusivement aux adultes pendant plusieurs siècles.

3 Numérisations consultables dans la bibliothèque numérique Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>.

Partie 1 : La bande dessinée pour enfants : une nouvelle forme pour un nouveau public

L'évolution du dessin dans la presse doit être replacée dans le contexte plus large du paysage médiatique français des années 1920. C'est bien ce contexte de production qui rend possible l'apparition de bande dessinée pour enfants dans un type de support de presse qui ne faisait jusqu'ici pas parti de ses supports de diffusion.

1. Enjeu de la presse quotidienne : diversifier les contenus pour diversifier les publics

Les historiens qui se sont penchés sur l'évolution de la presse de l'entre-deux-guerres ont mis en avant les stratégies de diversification à l'oeuvre dans les quotidiens à partir des années 1920⁴. Après plusieurs décennies de conquête du public, la « grande presse », incarnée dans les journaux parisiens à vocation nationale et à grand tirage que sont *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Le Journal*, *L'Echo de Paris*, *L'Intransigeant*, voit ses ventes stagner voire baisser et doit adopter des stratégies nouvelles⁵ pour continuer à exister et à capter et surtout fidéliser le public. A l'origine, la bande dessinée pour enfants, parce qu'elle est un contenu de divertissement, sous forme d'images, et destinée à un public spécifique qui n'est pas lecteur de quotidien, est par trois fois un type de contenu étranger à la presse quotidienne. Son arrivée dans les quotidiens illustre parfaitement les problématiques nouvelles auxquelles sont confrontés les journaux. Mieux encore, son intégration est possible grâce aux trois directions prises en faveur de la diversification des contenus : elle est au croisement de l'évolution des types de discours, de l'évolution des formes des contenus et de la segmentation des publics.

Dès la fin du XIXe siècle les quotidiens travaillent à faire varier les types de discours diffusés dans leurs pages mais ce mouvement s'amplifie nettement pendant les premières décennies du XXe siècle ; de nouveaux types de contenus de divertissement apparaissent comme les concours (dès 1903 dans *Le Petit Parisien*), souvent par imitation des quotidiens américains. Dans le même mouvement se produit une diversification des formes du contenu journalistique : le texte cède peu à peu à l'image⁶, qu'elle soit dessinée ou, à partir des années 1920, photographique. La lecture n'est plus seulement textuelle, elle devient visuelle. La mise en page traditionnelle est brisée et cherche à être plus dynamique.

Parallèlement, les quotidiens optent pour une segmentation de leur public et une identification de plus en plus marquée des différentes « lectures » possibles du journal. La conséquence de ce choix est la création de rubriques autonomes et régulières qui ciblent un lectorat spécifique : à côté de la page des spectacles, déjà présente au XIXe siècle, on voit apparaître des pages sportives, des pages féminines et des pages enfantines. Pour ces deux dernières catégories de lecteurs – et notamment l'enfant qui nous intéresse particulièrement – l'enjeu est aussi de faire du quotidien une lecture

4 Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, *Histoire des médias en France de la Grande guerre à nos jours*, 2e éd., Paris, Flammarion, 2010, p.66-67. Les auteurs distinguent, de la part des patrons de presse, une diversification des supports (création de journaux spécialisés, de magazines, d'émissions de radio) et une diversification des contenus. Si la seconde nous intéresse davantage, nous verrons que la création de journaux pour enfants au sein de groupes de presse est parfois la cause d'une circulation des contenus.

5 Pour l'évolution des tirages de ces titres, voir Claude Bellanger, Jacques Gaudechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française*, vol.3, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p.516.

6 Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, *Histoire des médias en France de la Grande guerre à nos jours*, 2e éd., Paris, Flammarion, 2010, p.71-73.

familiale⁷, non pas limitée au chef de famille mais favorisant la circulation du journal de main en main, y compris des adultes aux enfants.

2. Les liens historiques entre le dessin de presse et la bande dessinée pour enfants

Où la presse quotidienne va-t-elle chercher de nouveaux contenus ? Dans le cas du dessin, le transfert qui se produit autour des années 1910-1920 a été étudié par Christian Delporte⁸. La nouvelle génération de dessinateurs qui débute dans l'entre-deux-guerres rompt avec les stratégies des aînés, dessinateurs humoristes publiant dans le foisonnement d'une presse hebdomadaire de divertissement (*L'Illustration*, *Le Journal Amusant...*) et de la presse satirique à caricature (*Le Pêle-Mêle*, *L'Assiette au beurre*, *Le Rire...*), toutes deux nées au cours du XIXe siècle. Sans disparaître complètement, cette presse illustrée n'est plus aussi dynamique, et la jeune génération s'habitue à travailler pour des quotidiens de plus en plus demandeurs après la Première Guerre mondiale. Comme le souligne Christian Delporte, les dessinateurs de presse des années 1920-1930 se vivent d'abord comme des journalistes et moins comme des artistes⁹. Durant les années 1920, les quotidiens à grand tirage (*Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Matin*, *L'Intransigeant...*) publient dans leur colonne environ un dessin par jour.

Toutefois, si le dessin d'humour pénètre les quotidiens, la bande dessinée, au sens de dessin narratif en plusieurs séquences, peine à trouver sa place. Si l'on se replace dans le contexte des premières décennies du XXe siècle, la bande dessinée française se partage en deux branches, héritage de ses évolutions dans la seconde moitié du XIXe siècle. D'un côté, elle est une dimension du dessin de presse, cela depuis les années 1850¹⁰, à l'extrémité opposée du dessin en une case¹¹. La bande dessinée est alors une modalité graphique inscrite dans la tradition du dessin d'humour.

De l'autre côté, la bande dessinée a connu une évolution considérable dans la presse enfantine dont elle est devenue, au début des années 1900, un contenu inévitable quel que soit le public visé, de la bourgeoisie catholique aux classes populaires (voir la naissance presque conjointe de *Bécassine* dans *La Semaine de Suzette* en 1905 et des *Pieds Nickelés* dans *L'Epatant* en 1908¹²). Au contact de la culture enfantine et dans un contexte de diffusion bien différent, la bande dessinée s'est autonomisée du dessin de presse pour proposer des récits plus longs et sérialisés dont les déclinaisons en album et l'identification de héros récurrents les inscrivent dans un système éditorial différent¹³.

7 Claude Bellanger, Jacques Gaudechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française*, vol.3, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p.481.

8 Christian Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, thèse de doctorat sous la direction de René Rémond, Paris : Institut d'études politiques, 1991.

9 Pour Christian Delporte, la cause principale de l'arrivée du dessin dans la presse quotidienne parisienne est la recherche de nouveaux contenus, ce qui modifie les pratiques des dessinateurs : « Les nouveaux dessinateurs débute en tentant leur chance non seulement dans les petites feuilles humoristiques, comme autrefois, mais aussi à présent dans l'ensemble de la grande presse. ». Christian Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°35, juillet-septembre 1992. p.33-35.

10 Sur les origines de la bande dessinée dans la presse : Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2009, p.81.

11 Nous reprenons ici l'expression de Nelly Feuerhahn qui décrit dessin de presse et bande dessinée comme « les marges les plus extrêmes d'un même continuum » (Nelly Feuerhahn, « Des images pour rire, d'une fin-de-siècle à l'autre », dans *Humoresques* n°10, 1999, p.82).

12 Pour Alain Fourment, le développement massif de la bande dessinée dans la presse pour enfants commence au début du siècle (Alain Fourment, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux pour enfants 1768-1988*, Paris, Eole, 1987, 153-154). On peut toutefois noter que, dès les années 1880, les premiers illustrés pour enfants contiennent également des bandes dessinées, à l'exemple des planches de Christophe dans *Le Petit Français illustré* dès 1889.

13 Comme le rappelle Sylvain Lesage, le développement de l'album n'est pas sans conséquences sur le rythme narratif

Naturellement, la presse quotidienne, dans un premier temps, favorise plutôt les dessins d'humour de forme brève, pour des questions de place et de coût, et n'est pas encore prête à une sérialisation qui figerait les contenus au sein du journal. Dans les années 1920, le dessin de presse est davantage un contenu de complément, parfois un bouche-trou dont ni l'emplacement ni la régularité ne sont assurés. Les modalités de diffusion de ces dessins sont encore ceux du démarchage, et les dessinateurs ont un statut précaire de pigistes qui rend impossible toute diffusion sur le long terme, même si des collaborations et des équipes se forment autour de certains titres. Ponctuellement, les dessins de presse « pour adultes » prennent la forme de bandes dessinées¹⁴ mais il ne s'agit pas encore d'une stratégie organisée autour d'un contenu d'un genre nouveau, et ces dessins coûtent, logiquement, plus chers aux journaux¹⁵. Lorsqu'un quotidien veut publier des dessins en séquences, il publie des suppléments hebdomadaires, à l'image du *Petit Parisien* qui crée *Nos Loisirs* puis *Dimanche-Illustré*. Néanmoins, une première étape est franchie avec le développement du dessin de presse dans les quotidiens, une première étape vers la publication de bandes dessinées.

3. Les premiers essais empiriques de bande dessinée pour enfants dans la presse quotidienne des années 1920

Les tentatives d'intégration de bandes dessinées pour enfants durant les années 1920 sont rares et plutôt empiriques, mais elles démontrent justement à quel point la stratégie de diversification pousse les journaux à s'intéresser à des contenus fortement exogènes par rapport aux contenus traditionnels.

Le cheminement du *Petit Parisien* est, à cet égard, tout à fait exemplaire. Les ambitions de la famille Dupuy de faire de leur quotidien un journal « à l'américaine » y est pour beaucoup dans les transgressions qu'ils s'autorisent alors en terme de contenu. Dès 1920, le journal commence à publier des dessins de presse, en majorité des dessins uniques. En 1923, il publie dans ses pages quelques *strips* de *Mutt and Jeff*, un *daily strip* américain de Bud Fisher publié aux Etats-Unis depuis 1907 et qui connaît là sa première diffusion française. Seulement la parution est irrégulière et n'obéit à aucune logique, les dialogues en bulle sont précédés de didascalies et, surtout, l'expérience s'arrête au bout de trois épisodes (dans les numéros des 19, 26 et 28 juin).

Il faut attendre 1930 pour que *Le Petit Parisien* s'intéresse à nouveau à la bande dessinée en publiant, à partir de mai, *Félix le chat*, le *strip* animalier d'Otto Messmer et Pat Sullivan. Cette fois la publication est suivie : à partir du 6 mai paraît un épisode par jour, parfois sacrifié pour des questions de place, mais dans l'ensemble la publication connaît peu d'interruptions et les épisodes se succèdent jusqu'en juillet selon une logique de feuilleton, l'un poursuivant l'histoire où le précédent l'avait laissé. Avec *Félix*, *Le Petit Parisien* rompt réellement avec la publication d'épisodes uniques et irréguliers qui étaient la logique à l'oeuvre dans les dessins d'humour. La présence d'animaux anthropomorphes et les intrigues fantaisistes de la série sont deux autres caractéristiques qui la

des récits lors du passage de la bande dessinée de presse à l'album. Les enjeux éditoriaux de supports deviennent alors des enjeux stylistiques : « Inscrit dans les contraintes industrielles du livre, l'album impose donc son rythme aux récits. Les récits à suivre posent le problème le plus aigu : il faut faire entrer une matière feuilletonesque parfois trop abondante dans les limites du livre. », Sylvain Lesage, *Album* dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, [en ligne], janvier 2013, url : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article536>, consulté le 8 septembre 2013.

14 Un sondage réalisé sur l'ensemble des numéros du *Matin* de janvier 1920 nous permet d'affirmer que sur 20 dessins publiés dans le mois, la moitié sont des dessins en plusieurs cases (*strips*). La dimension narrative du dessin de presse est ainsi une composante ponctuelle de ce type de contenu de presse.

15 Les registres de paiement des dessins du *Petit Parisien*, consultable aux Archives Nationales, nous renseignent sur les prix des dessins : en 1921, un dessin est payé entre 50 et 100 francs. Les dessins indiqués « bande dessins », que nous pensons correspondre à des œuvres en plusieurs cases, sont payés environ 150 francs (Archives nationales : 11AR 588).

distinguent du tout-venant des dessins d'humour de tradition française, fortement centré sur la représentation du quotidien.

A partir d'octobre, *Félix* est remplacé par *Les aventures de Mickey*. La série américaine de Walt Disney connaît le même type de diffusion : un épisode tous les jours avec une intrigue en feuilleton. Une différence pointe toutefois, qui contribue à segmenter encore davantage cet objet graphique non identifié : la mention « Pour nos jeunes lecteurs » est portée au début de chaque épisode. C'est là un véritable choix éditorial que d'identifier la série comme relevant de la culture enfantine, ce qui n'avait pas été le cas pour *Félix*. Le choix du *Petit Parisien* est probablement dicté par la notoriété déjà acquise par le personnage de Mickey auprès des enfants à travers ses dessins animés qui commencent à être diffusés en France¹⁶.

Une autre tentative montre tout ce que ce contenu peut avoir d'étranger au monde de la presse quotidienne : le 1er mars 1928, le journal local *Ouest-Eclair* commence la publication hebdomadaire, tous les jeudis, des *Mirifiques Aventures d'Albert, Toto, Black et Jacquot* de Jean-Jacques Rousseau, qui s'interrompt le 25 décembre 1930 au moment où le quotidien crée sa propre page des enfants. Cette bande dessinée s'inspire largement, tant dans sa forme que dans son thème, de la série populaire d'Alain Saint-Ogan, *Zig et Puce*, lancée le 3 mai 1925 dans l'hebdomadaire familial *Dimanche-Illustré* : s'inscrivant dans la tradition d'un genre de la littérature enfantine, le tour du monde par des enfants-héros, elle raconte les aventures rocambolesques de deux amis et de leurs compagnons animaliers, un chien et un perroquet. Les traits distinctifs qui caractérisent la plupart des bandes dessinées de ce genre à la suite de *Zig et Puce* (dont *Tintin* et *Spirou*...) s'y retrouvent, tant en termes de caractéristiques narratives et génériques (présence d'un compagnon animalier, gag de fin de planche, débrouillardise des enfants face à des adultes incapables) qu'en terme de style graphique (emploi de la bulle, découpage des cases en « gaufrier »). Mieux que *Mickey* qui prend la forme d'un simple *strip*, la série de Jean-Jacques Rousseau occupe une demi-page, puis finalement une page entière au sein du journal, un choix rare dans la presse quotidienne. Faut-il y voir une preuve du dynamisme et de l'inventivité des titres régionaux qui gagnent de plus en plus de terrain localement en concurrençant la presse parisienne à vocation nationale ? Les années 1930 confirmeront que la presse régionale sait se montrer moins timide en matière de diffusion de bandes dessinées.

Partie 2 : Diffuser de la bande dessinée dans la presse quotidienne : structuration des stratégies éditoriales

C'est durant les années 1930 que les tentatives de diffusion dans les quotidiens de la bande dessinée pour enfants, issue de la presse spécialisée, se multiplient de façon plus visible. Les expériences ponctuelles du *Petit Parisien* et de *Ouest-Eclair* laissent la place à des stratégies structurées qui semblent davantage conscientes d'elles-mêmes et de leurs objectifs. Les deux titres, durant l'hiver 1930, consolident leur position en prenant deux directions différentes ; *Ouest-Eclair* opte pour la création d'une « page des enfants » hebdomadaire tandis que *Le Petit Parisien* poursuit la diffusion quotidienne des épisodes américains des *Aventures de Mickey*. La série reste dans les pages du quotidien parisien du 8 octobre 1930 au 22 mai 1940, une longévité exceptionnelle pour ce type de contenu. Les choix des deux journaux révèlent en réalité deux mécanismes éditoriaux différents que l'on retrouve chez leurs concurrents.

1. Première stratégie : la page des enfants

Le modèle de la « page des enfants » hebdomadaire est en réalité antérieure aux expériences citées

16 Des annonces sur la sortie de dessins animés de *Mickey* paraissent régulièrement sous le *strip*.

plus haut. C'est un modèle simple de rubrique, dans la lignée des pages thématiques (mode, spectacles, sports). Les contenus à destination des enfants s'en trouvent isolés spatialement (au sein d'une page ou une portion de page identifiable) et temporellement (par la régularité hebdomadaire, généralement le jeudi, jour de repos des enfants, ou le dimanche, jour du repos familial).

A partir du 31 octobre 1920, *L'Echo de Paris* développe une page des enfants, dominicale et bimensuelle, juste après la page de la femme. L'impulsion est donnée par Jean Nohain, fils du rédacteur en chef du journal, Franc-Nohain ; Jean Nohain, qui consacra une large partie de sa carrière de journaliste à la culture enfantine, se met en scène dans cette page à travers le surnom de Jaboune et s'adresse directement aux enfants-lecteurs. En matière de bande dessinée, on y trouve une série inédite de Joseph Pinchon, le dessinateur de *Bécassine : Frimousset*, scénarisé par le même Jean Nohain. L'expérience de *L'Echo de Paris* perdure jusqu'à son dernier numéro, le 27 mars 1938 (les ventes de ce quotidien conservateur chutent tout au long de la période) mais ne fait guère d'émules pendant les années 1920. Il faut attendre la décennie suivante pour voir apparaître des pages pour enfants dans d'autres quotidiens, avec des modalités plus ou moins stables. Dans *Ouest-Eclair*, la « page du jeudi » vient remplacer à partir du Noël 1930 la série *Albert, Toto, Black et Jacquot* et est maintenue jusqu'au 24 août 1939 ; elle accueille une grande variété de séries, françaises et américaines, dont, à la fin de l'année 1935, plusieurs récits de Marijac, alors débutant¹⁷. Deux quotidiens politiques, *L'Humanité* (« La page des enfants ») et *Le Figaro* (« Le Figaro des enfants ») lancent leur page des enfants, respectivement en novembre 1935 et février 1936 ; y seront publiées dans l'un deux bandes animalières de Janser (*Les aventures de Charlochat et Floche l'ourson*), dans l'autre des histoires de l'illustratrice Adrienne Ségur.

Dans d'autres quotidiens (significativement, les plus anciens et les plus gros tirages du XIXe siècle), les stratégies sont différentes et moins stables, traduisant peut-être une forme d'incertitude face à cette segmentation inhabituelle. *Le Petit Parisien* voit naître une « page de la jeunesse » qui durera moins d'un an (du 23 janvier au 13 août 1936) et sert surtout à accueillir provisoirement la célèbre série d'Alain Saint-Ogan *Zig et Puce* après son départ de *Dimanche-Illustré* ; la page est complétée par une importation américaine (*Fred l'intrépide*) et une des premières œuvres de Rob-Vel, le créateur de *Spirou*, un *strip* muet intitulé *Tintin*. Deux importants concurrents du journal de la famille Dupuy, *Le Matin* et *Le Petit Journal*, choisissent d'insérer un *strip* pour enfants dans la page dominicale de la femme : ce sera *Prosper l'ours* d'Alain Saint-Ogan pour le premier à partir du 16 février 1933 et *Pat et Piou* de Manon Iessel pour le second, à partir du 31 mars 1934. Si la seconde de ces expériences s'arrête au bout d'un an et demi, *Prosper l'ours* perdure dans les pages du *Matin* jusqu'au 27 août 1939. *Le Petit Journal* opte finalement pour une véritable page du jeudi intitulée « le petit journal des enfants » à partir du 9 décembre 1937, pour publier, notamment, une bande de Jean Bernard intitulée *Pepe, Jiji et Glouglou*.

Dans la seconde moitié des années 1930, la création d'une page des enfants tend à devenir une stratégie éditoriale récurrente pour publier des bandes dessinées pour enfants ; elle se généralise dans de nombreux quotidiens, y compris régionaux. Elle ne parvient toutefois pas à s'affirmer avec autant de force que d'autres types de rubriques (comme la page des sports) et les choix des différentes titres restent très variés, même si elle apporte une considérable stabilité à la diffusion d'un nouveau contenu.

17 Notamment des récits publiés en albums aux éditions Gordinne : *Les grandes chasses du capitaine Barbedure, Rozet cochon de lait...* Marijac (né en 1908), scénariste et dessinateur, est un des acteurs majeurs de la bande dessinée française des années 1940-1950.

2. Seconde stratégie : agences de presse et influence du modèle américain

Une seconde stratégie se développe à la même époque, qui n'est d'ailleurs en rien incompatible avec la première : le recours à des agences de presse. Le procédé est connu pour la récupération d'informations (l'agence Havas existe depuis 1832) : une agence se charge de centraliser des contenus qu'elle revend ensuite aux différents journaux. Aux Etats-Unis, le système des *syndicates* est le mode de diffusion classique des *comic strips* et les dessinateurs sont des salariés de ces structures de redistribution.

En France, il faut attendre la création par Paul Winkler de l'agence Opera Mundi¹⁸ en 1928 pour que le modèle se développe pour la bande dessinée, justement à une époque où la presse quotidienne commence à avoir besoin de nouveaux contenus. Si le nombre des agences de presse spécialisées dans la bande dessinée augmentera dans les années 1940, Opera Mundi possède un monopole dans le domaine durant l'entre-deux-guerres et contribue à solidifier ce modèle, infiniment plus simple pour des journaux habitués au démarchage des dessinateurs s'ils souhaitent développer une série sur le long terme sans prendre trop de risques. A l'origine, Paul Winkler fait traduire et vend en France des *comic strips* américains à succès : c'est lui qui livre au *Petit Parisien* les séries *Felix le chat*, *Les aventures de Mickey* (tous deux au catalogue du *syndicate* américain King Features Syndicate), *Fred l'intrépide*. *Ouest-Eclair* lui achètera de nombreuses séries issues du catalogue de Walt Disney pour remplir sa page des enfants. Puis vers 1935, il finit par engager des dessinateurs français pour créer des séries inédites : André Daix crée pour Opera Mundi *Le professeur Nimbus*, Rob-Vel *Tintin* puis *M. Subito*.

L'agence Opera Mundi est un facteur important de la multiplication de bandes dessinées (pour enfants et adultes) dans les quotidiens français des années 1930 (et aussi au-delà des quotidiens). En-dehors du résultat lui-même, ce que montre le succès de l'agence de Paul Winkler est le rôle joué par la fascination envers la presse américaine¹⁹. La presse quotidienne américaine accueille des bandes dessinées, sous la forme de *comic strips*, depuis les années 1890. Le phénomène est considérablement plus développé que ce que connaît la France. D'une part les *strips* ne s'adressent pas qu'aux enfants, mais principalement aux adultes ; d'autre part le *daily strip* est beaucoup plus fréquent et les volumes en jeu sont bien plus importants, avec des séries d'une très grande longévité²⁰. Les expériences françaises sont beaucoup plus timides, peut-être en raison de l'absence d'un système de rémunération fiable des dessinateurs, le rapport entre le dessinateur et le rédacteur en chef restant, en France, celui de l'achat à la pièce jusqu'au développement d'Opera Mundi. La culture et la tradition française du dessin de presse n'est pas encore prête à accepter cette évolution.

3. Troisième stratégie : s'inspirer de la presse pour enfants

Le modèle que les patrons de presse ont en vue pour la diffusion de bande dessinée pour enfants est en partie celui des revues pour enfants. De même que les dessinateurs humoristes s'étaient tournés vers la presse quotidienne vers 1910-1920, dix ans plus tard, c'est au tour des dessinateurs pour

18 Thierry Groensteen, « La mise en cause de Paul Winkler » dans Thierry Crépin et Thierry Groensteen dir., *On tue à chaque page : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1999, p.53.

19 Lorsqu'elle crée *Dimanche-Illustré* en 1923 la famille Dupuy (*Le Petit Parisien*) le vend comme un hebdomadaire dominicale « à l'américaine » (sur le modèle des *sunday pages*). Myriam Chermette a mis en avant une même influence américaine dans les pratiques photographiques de la presse quotidienne française (Myriam Chermette, « Du *New York Times* au *Journal* : le transfert des pratiques photographiques américaines dans la presse quotidienne française » dans *Le Temps des médias*, n°11, 2008, p.98-109).

20 Sur le développement du *comic strip* dans la presse américaine : Thierry Groensteen dir., *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris/Angoulême : Skira Flammarion/musée de la bande dessinée, 2009, p.203-204.

enfants (parfois les mêmes !) de trouver un nouveau débouché. Avec cette différence que la presse pour enfants se porte bien, avec une grande variété et un foisonnement de création de titres pendant toute la période.

Les « pages pour enfants », quand elles existent, reprennent à l'identique les rubriques traditionnelles de cette presse spécialisée : des concours, des jeux, des contes moraux, des historiettes, des mots d'enfants et, bien sûr, des bandes dessinées. L'acceptation de bandes dessinées pour enfants dans les quotidiens fait suite à son intégration (qui confine au monopole dans certains titres des années 1930) dans la presse pour enfants. Or, tout le développement du média au contact de la culture enfantine l'a doté de caractéristiques qui l'éloignent du dessin de presse traditionnel et en font un objet profondément exogène.

L'étrangeté de la bande dessinée pour enfants par rapport au dessin de presse se situe d'abord dans la forme. Au dessin de presse habitué à la légende dialoguée sous l'image répond une bande dessinée intégrant le dispositif des dialogues dans la bulle, soit conjointement avec un récitatif (dans *Frimousset* ou *Pepe, Jiji et Glouglou*), soit seul (dans *Zig et Puce, Mickey, Prosper et Albert, Toto, Black et Jacquot...*). Le dessin au trait, stylisé et géométrisé, qui domine les années 1920, ne se retrouve pas dans la ligne plus souple des dessins pour enfants. Surtout, du point de vue de la narration graphique, la bande dessinée pour enfants diffère par une ampleur narrative plus grande ; là où la longueur d'un dessin de presse va du dessin unique (modalité la plus courante pour les quotidiens) à la séquence de trois ou quatre dessins, cette dernière est un minimum dans les pages pour enfants dont certaines séries (notamment *Albert, Toto, Black et Jacquot* ou encore *Prosper*) contiennent plus d'une dizaine de séquences²¹. Le dessin de presse préfère des formes brèves pour un humour propice au sous-entendu tandis que la bande dessinée pour enfants s'étend davantage, parfois jusqu'au feuilleton.

Les différences narratives découlent des différences en termes de thèmes et de stratégies éditoriales. Pour ce qui est des thèmes, la culture enfantine a permis l'autonomisation de la bande dessinée du seul registre comique en introduisant le genre romanesque de l'aventure (parfois une synthèse des deux, comme dans *Zig et Puce*). Dans un autre registre, l'adaptation du genre didactique de l'historiette morale (dont ressortit, au moins à ses débuts, la série *Frimousset*) à la bande dessinée a conduit au même résultat : la nécessité d'étendre les intrigues dans le temps, souvent plus loin qu'un simple gag. D'où l'emploi de stratégies éditoriales inexistantes dans le dessin de presse pour adultes dans les quotidiens (au moins jusqu'aux années 1930) : la sérialisation et le ressort feuilletonesque, où chaque épisode est non pas un gag isolé mais une étape d'une plus grande histoire. Une stratégie qui oblige le journal à une certaine et inhabituelle régularité de publication, mais qui, en retour, lui apporte une potentielle fidélisation du lectorat.

Enfin, les personnages des bandes dessinées pour enfants sont, au moins en apparence, éloignés des archétypes du dessin d'humour et obéissent aux normes narratives dominant le récit pour enfants à cette époque. Certaines séries n'hésitent pas à aller vers la fantaisie ou la science-fiction (dans *Ouest-Eclair* est publiée en 1937 une série anonyme intitulée *Dudule dans la stratosphère*), rompant le rapport au quotidien qui fonde une des branches les plus vivaces de la tradition française du dessin d'humour : le dessin de moeurs. La proportion de séries animalières est très importante (*Mickey, Prosper, Charlochat, Pat et Piou, Floche...*) or, en France, ce genre est profondément attaché au monde de l'enfance. Quand ce ne sont pas des animaux, les héros sont les enfants eux-mêmes, souvent accompagnés d'un animal (*Frimousset* et son chat...). La notion même de « héros » récurrent est étrangère à la logique du dessin de presse telle qu'il est pratiqué dans l'entre-deux-guerres où les personnages sont davantage des « archétypes » anonymes que de véritables

21 Nous intéresse ici non pas l'espace physique pris par le dessin (on peut trouver un dessin unique en pleine page) mais sa longueur en tant qu'espace de narration, sa subdivision en séquences narratives qui prolonge le récit.

personnages récurrents.

L'ensemble de ces caractéristiques présentes dans les bandes dessinées étudiées permet de vérifier l'hypothèse selon laquelle elles seraient le résultat d'un transfert depuis la presse pour enfants, et donc étrangères à la presse quotidienne pour adultes. Quelques unes de ces séries vont d'ailleurs connaître une seconde vie dans la presse spécialisée, généralement après leur diffusion dans la presse quotidienne : c'est le cas de *Mickey*, qui a son propre journal à partir de 1934.

Partie 3 : Les années 1930, un nouvel écosystème dans le rapport entre bande dessinée pour enfants et dessin de presse : vers le public familial

Loin d'être anecdotiques, les évolutions des années 1930 en matière de bande dessinée pour enfants dans la presse quotidienne montrent qu'un nouvel écosystème de l'image dessinée dans la presse quotidienne, décisif pour les décennies suivantes, est en train de se former. Il met en jeu l'évolution des formes du dessin de presse et l'autonomisation de la bande dessinée comme modalité spécifique, sous la forme du *strip*.

1. L'identification d'une forme avec un public

L'écosystème initial, celui qui domine jusqu'au début des années 1930, est régi par une séparation nette entre les dessins de presse « pour adultes » (ou plutôt dont le public n'est pas spécifié mais qui, par les thèmes abordés, s'adresse plutôt aux adultes) dont la forme « bande dessinée » est une modalité possible mais pas systématique et en aucun cas dominante, et les bandes dessinées pour enfants. La distinction à laquelle procèdent les journaux identifie une forme issue de la presse pour enfants avec une catégorie du public. Dans les quotidiens, quand la bande dessinée est destinée aux enfants, elle possède un ensemble de caractéristiques que nous avons listé et dont les conséquences éditoriales sont : la sérialisation, d'où découle la densité narrative, l'emploi de héros récurrents et le recours au dispositif feuilletonesque ; le lien avec le genre du roman d'aventures et/ou du roman d'initiation et du roman fantastique, autant de genres qui supposent tous un affranchissement de la forme brève du comique ; une forme graphique moins contrainte qui peut déboucher par exemple sur l'emploi de la bulle, ou sur un trait moins épuré. Toutes ces caractéristiques sont autant « d'interdits », contraires à la tradition française du dessin de presse pour adultes, ou du moins à l'interprétation qu'en font les dessinateurs de l'entre-deux-guerres.

Aux yeux des lecteurs, comment se fait l'identification de la destination par le public enfantin ? L'identification la plus immédiatement évidente se fait grâce au paratexte. *Les aventures de Mickey* dans *Le Petit Parisien* porte la mention « pour nos jeunes lecteurs ». Les pages des enfants sont toutes clairement caractérisées (« page de la jeunesse », « pour nos enfants », « le coin des enfants »). Ces marques, quand elles sont présentes, déterminent une véritable stratégie consciente d'identification du lectorat de la part du journal.

Mais d'autres indices, plus subtils, font appel à la connaissance que le lecteur enfantin, ou le lecteur-parent, peut avoir de la culture enfantine. Les caractéristiques de certaines séries les rapprochent des histoires en images des revues pour enfants. Par elles-mêmes et sans paratexte, les séries se définissent comme étant pour enfants parce que le héros est un enfant ou parce que le thème ne peut s'adresser qu'aux enfants. C'est aussi la notoriété de l'auteur qui détermine la destination. La majorité des auteurs cités plus haut sont des dessinateurs spécialisés dans le dessin pour enfants (et non des dessinateurs de presse reconvertis à la demande du journal). Certains sont au sommet de leur carrière dans ce domaine, et ainsi facilement reconnaissables par les enfants (Pinchon, Saint-

Ogan), d'autres sont plutôt des illustrateurs de romans pour enfants mais des habitués de la presse spécialisée (Adrienne Ségur, Jean Bernard, Jean-Jacques Rousseau), d'autres encore commencent leur carrière qu'ils poursuivront dans le dessin pour enfants (Marijac). La seconde est que certains héros sont eux aussi identifiables comme héros de l'enfance, voire bénéficient de publication en album (une évolution éditoriale qui détermine largement le public visé) chez Hachette (*Mickey, Prosper, Felix*) ou chez d'autres éditeurs (*Charlochat* paraît en album aux éditions de l'Humanité, *Frimousset* chez Ferenzi, les récits de Marijac chez l'éditeur belge Gordinne).

Naturellement, du public explicitement visé par le journal au public réel, la différence peut être grande. Rien n'indique que des adultes n'aient pas lu les bandes dessinées pour enfants et, inversement, que les enfants n'aient pas été eux aussi destinataires des dessins de presse publiés en Une. Néanmoins, nous étudions là l'intention du journal et les contraintes de l'écosystème de publication initial font que certains contenus doivent être catégorisés. En l'occurrence, pour les responsables de la presse française, la bande dessinée dans sa forme extensive est destinée aux enfants. Une hypothèse se dessine alors : le recours au public enfantin n'a-t-il pas pu être une justification de la part des éditeurs de presse pour introduire un nouveau genre « à l'américaine », étant entendu que, par prudence éditoriale ou par respect de la tradition, ils ne souhaitaient pas diffuser de bande dessinée directement pour les adultes ?

2. L'apparition du *strip* pour adultes et l'interchangeabilité des gags entre les publics

Notre hypothèse est vraie dans l'écosystème de publication d'avant les années 1930. Or, la situation change considérablement entre 1930 et 1939. La ligne de démarcation qui séparait d'un côté bande dessinée de presse à forme brève pour les adultes et de l'autre côté bande dessinée extensive à suivre pour les enfants s'est déplacée et n'est plus réellement juste.

Plusieurs raisons expliquent ce déplacement. La première est extérieure à l'univers des quotidiens : le développement de la presse familiale, depuis le début du siècle, en a fait un laboratoire pour le dessin narratif où les vieilles distinctions entre un public et une forme ont volé en éclat. Dans *Dimanche-Illustré* (1923, par ailleurs propriété de la famille Dupuy) et *Ric et Rac* (1929, des éditions Arthème Fayard), la cohabitation à grande échelle de dessins d'humour à forme brève, de *strips* sérialisés, de bandes dessinées d'aventure pour enfants, de *comic strips* importés des États-Unis, et même de récits d'aventure pour toute la famille, a brouillé les habitudes de lecture. Le 10 octobre 1937, la traditionnelle « page des enfants » de *Dimanche-Illustré* où a été publiée *Zig et Puce* perd cette dénomination et prend le double nom de « Fantaisie et Humour » et « Drame et Aventures », pour diffuser d'un côté *Princesse Irmine*, un récit hybride mêlant texte et image de Paul Clérouc et Alain Saint-Ogan, et de l'autre côté *Inspecteur Spencer*, une série américaine (traduction française de *Spencer Steel*²²).

Par ailleurs, les quotidiens, pendant qu'ils créent des pages pour enfants, en profitent pour accueillir des *strips* pour adultes, comme *Ouest-Eclair* avec *Pitche* d'Aleksas Stonkus dès 1932 ou *Le Journal* avec *Le professeur Nimbus* d'André Daix en 1934, diffusé par Opera Mundi. Ces premières tentatives fondent un modèle éditorial de diffusion de bande dessinée, le *strip* à suivre pour adultes, qui connaîtra un succès massif après guerre, notamment grâce aux agences de presse²³. Le modèle

22 L'auteur en est « Dennis Colebrook », un pseudonyme collectif.

23 Sur le développement de la bande dessinée pour adultes dans les quotidiens, nous reportons le lecteur à l'ouvrage très complet d'Alain Beyrand dir., *De Lariflette à Janique Aimée : catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975*, Tours, Pressibus, 1995. Le travail de Beyrand prouve, s'il en était besoin, que la bande dessinée n'a pas attendu les années 1960 pour se destiner aux adultes.

du *strip* des années 1930 est l'adaptation du *comic strip* venu des Etats-Unis à un contexte français²⁴. Cette adaptation passe par le fait de combiner certaines caractéristiques du dessin de presse, dont il découle nécessairement (brièveté du gag, ancrage dans le quotidien, usage d'un archétype du français moyen, distrait et gaffeur) et d'autres de la bande dessinée pour enfants (sérialisation à partir d'un héros récurrent, usage de la bulle, régularité de publication des épisodes...). Les séries en question (*Nimbus*, *Pitche*...) seront diffusées en albums pour enfants par Hachette, une étape qui contribue encore à brouiller leur destination réelle.

A posteriori, il est possible de se rendre compte que certaines séries destinées aux enfants au début des années 1930 ne sont pas exemptes d'une forme de double lecture. C'est le cas de *Prosper l'ours*. Bien que la série soit explicitement destinée aux enfants et s'inscrive dans leur culture par le recours au genre animalier, le dessinateur y fait preuve d'une certaine liberté en y introduisant des allusions humoristiques issues de la tradition de la satire de moeurs.

Il arrive également que la diffusion de certaines séries ne permettent pas d'identifier un public de destination. Le cas de *Félix le chat* est à cet égard tout à fait exemplaire. Cette série américaine, démarquage d'une série de dessins animés, est proposée par le King Features Syndicate dès 1923. En France, c'est l'agence de presse Opera Mundi de Paul Winkler qui la propose à la diffusion dans la presse, avec un certain succès. La série d'Otto Messmer et Pat Sullivan, traduite en français, est diffusée dans les quotidiens *La Petite Gironde* dès 1929, dans *Le Petit Parisien* en 1930, mais aussi, par la suite, dans *Le Petit Journal* en 1933 et dans *L'Humanité* à partir de 1937. Dans les trois cas, la série n'est jamais présentée comme une série pour enfants, alors même qu'elle en possède certaines caractéristiques (rattachement au genre du comique animalier) et que la librairie Hachette l'édite en albums pour enfants entre 1931 et 1940. Dans le journal *L'Humanité*, il est même précisé, dans l'annonce qui prépare l'arrivée de *Felix*, « pour la joie de ses lecteurs, petits et grands », comme pour lever toute ambiguïté sur la destination de la série ou, plus certainement, pour la présenter comme une série familiale à public large. Elle est ainsi diffusée conjointement à d'autres bandes dessinées explicitement enfantines comme *Floche l'ourson*.

Le résultat est qu'à la fin des années 1930, la variété des possibilités en matière de dessins dans la presse est telle qu'il n'est plus possible d'associer une forme à un public, d'associer la bande dessinée à l'enfance. De nombreuses séries se présentent avant tout comme des séries familiales et intergénérationnelles ; c'est-à-dire non pas des séries « pour tous », mais des séries ouvertes pouvant se décliner pour les enfants comme pour les adultes, en fonction de leur contexte de diffusion. Le nouvel écosystème de publication de dessin dans les quotidiens est celui d'une distinction entre d'un côté les dessins de presse en une case, un art de la forme brève qui a connu d'importants développements durant la période et conserve les caractéristiques héritées du XIXe siècle, et de l'autre côté les bandes dessinées, qu'elles soient destinées aux enfants ou aux adultes. Les années 1930 sont avant tout des années d'expérimentation où l'on voit les quotidiens chercher des formules neuves pour faire évoluer les formes du dessin dans leurs pages vers la bande dessinée (prenant prétexte d'une page des enfants, d'un concours ou, comme *L'intransigeant* avec Pellos, d'une page des sports), avant la stabilisation qui sera donnée après guerre par le format du *strip* sérialisé.

Conclusion

L'étude générale de l'introduction de la bande dessinée dans les quotidiens permet à un premier niveau de déterminer les étapes d'une chronologie entre 1900 et 1930 : dans un premier temps elle

24 Le contexte des agences de presse est un lieu idéal de l'influence américaine : Opera Mundi fait travailler des dessinateurs français tout en diffusant des *comic strips* américains.

constitue une modalité non-autonome du dessin d'humour avant de se développer dans un second temps par le prétexte du public enfantin. Enfin, dans un troisième temps, l'évolution du dessin de presse vers le *strip* pour adultes autonomise la forme de dessin séquentiel qu'est la bande dessinée par rapport au dessin de presse. Ce qui change entre les deux premières étapes tient à la forme prise par ce que nous appelons bande dessinée dans un cas et dans l'autre : l'apparition de bandes dessinées pour enfants permet d'introduire une forme nouvelle (feuilletonesque, avec des héros récurrents et des intrigues au long cours) qui influence ensuite la bande dessinée de presse pour adultes.

Au cœur de notre étude se trouve la question des politiques éditoriales des titres de la presse quotidienne, désireux de diversifier leur public et, pour cela, introduisant dans leurs pages des contenus nouveaux, dont la bande dessinée. La diversité des situations, la variété des formules, les hésitations quant à la présence d'un paratexte, sont pour nous autant de témoignages du caractère encore expérimental de ce phénomène avant 1940. Aux yeux des éditeurs de presse français de l'entre-deux-guerres, la bande dessinée sérialisée, à bulles et en feuilleton, telle qu'elle existe depuis des décennies aux Etats-Unis, reste associée à la culture enfantine. Il est donc nécessaire d'en passer par le prétexte du public enfantin pour diffuser de la bande dessinée, même si une certaine attraction vers le modèle de la presse américaine contribue à faire évoluer les stratégies.

L'ambiguïté de certaines séries des années 1930 (*Le professeur Nimbus* ou *Pitche*) quant à l'identité de leur public, tantôt l'enfant, tantôt la famille dans son ensemble, en font des contenus intergénérationnels, des passerelles facilitant l'évolution formelle de la bande dessinée pour adultes. Ils préparent la multiplication des *strips* pour adultes dans la presse quotidienne à partir des années 1940.

L'apport spécifique de la bande dessinée enfantine n'est donc pas d'avoir introduit la bande dessinée comme nouveau contenu dans la presse quotidienne mais d'avoir renouvelé la forme des bandes dessinées présentes dans cette presse en amenant avec elle des modalités nouvelles, propres aux évolutions de la bande dessinée dans la presse pour enfants. Ces modalités sont la sérialisation, la régularité de publication, et la densité narrative du feuilleton. Si les deux premières sont, comme nous l'avons vu, présentes dans le *strip* pour adultes des années 1930, il faut attendre les années 1940 pour que quelques bandes dessinées de quotidien, en particulier celles adaptées de classiques de la littérature (la première étant *Les Misérables* de Niezab dans *France-Soir* à partir de juillet 1946), développent la troisième modalité.

En tant que contenu de presse, la bande dessinée pour enfants contribue à faire évoluer l'écosystème de publication de dessins dans la presse quotidienne du simple dessin d'humour à la Une au début du siècle vers une multiplication de *strips* à suivre aux genres très variés dans les années 1950, pour des titres à grande diffusion comme *France-Soir*, *Le Parisien Libéré* ou *L'Aurore*, qui contiennent souvent une pleine page de bande dessinée. Ce phénomène démontre ainsi que « l'enfermement dans le ghetto de la littérature enfantine » a aussi été un facteur essentiel d'évolution formelle de la bande dessinée en l'insérant dans une culture où le récit et la fiction tiennent une grande place.

Durant toute la période considérée, on constatera que la bande dessinée demeure majoritairement un contenu de presse et que son extension à la presse quotidienne est liée à une proximité des circuits de diffusion. Les stratégies économiques de diffusion dominantes, qui font intervenir des éditeurs de presse et des agences spécialisées, conditionnent une forte dépendance du média envers la presse. Mais l'essor de la bande dessinée de quotidien est toutefois de courte durée ; dès les années 1970, le genre décline²⁵. Il s'agit là d'une spécificité bien française : dans le reste de la presse européenne et,

25 Harry Morgan, « La bande dessinée quotidienne en Europe » dans Thierry Groensteen dir., *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Seuil, 2000, p.80-93.

à plus forte raison, la presse américaine, la presse quotidienne demeure une modalité de diffusion traditionnelle de la bande dessinée.

Les évolutions fréquentes des supports de sa diffusion rappellent à quel point les liens de la bande dessinée à un support sont en réalité conjoncturels : si elle est à présent bien ancrée dans l'économie éditoriale de l'album, les évolutions récentes de la bande dessinée numérique bouleversent les permanences installées depuis plusieurs décennies.

Liste des principales œuvres composant le corpus étudié (ordre chronologique) :

Joseph Pinchon, *Frimousset* dans *L'Echo de Paris*, du 31 octobre 1920 au 27 mars 1938

(hebdomadaire, tous les dimanches)

Jean-Jacques Rousseau, *Les Mirifiques Aventures d'Albert, Toto, Black et Jacquot*, dans *Ouest-Eclair*, du 1er mars 1928 au 25 décembre 1930 (hebdomadaire, tous les jeudis)

Walt Disney, *Les aventures de Mickey* dans *Le Petit Parisien*, du 8 octobre 1930 au 22 mai 1940 (diffusion quotidienne, distribution par l'agence Opera Mundi)

Alain Saint-Ogan, *Prosper l'ours* dans *Le Matin*, du 16 février 1933 au 27 août 1939

(hebdomadaire, tous les dimanches)

Manon Iessel, *Pat et Piou* dans *Le Petit Journal*, du 31 mars 1934 au 16 novembre 1935

(hebdomadaire, tous les dimanches)

Janser, *Les aventures de Charlochat* dans *L'Humanité*, du 17 novembre 1935 au 12 décembre 1937

puis du 4 décembre 1938 au 13 août 1939 (hebdomadaire, tous les dimanches)

Alain Saint-Ogan, *Zig et Puce* dans *Le Petit Parisien*, du 23 janvier au 13 août 1936 (hebdomadaire, tous les jeudis)

Rob-Vel, *Tintin* dans *Le Petit Parisien*, du 7 mai au 13 août 1936 (hebdomadaire, tous les jeudis)

Janser, *Floche le joyeux ourson* dans *L'Humanité*, du 19 décembre 1937 au 20 novembre 1938

(hebdomadaire, tous les dimanches)

Bibliographie :

Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, *Histoire des médias en France de la Grande guerre à nos jours*, 2e éd., Paris, Flammarion, 2010

Claude Bellanger, Jacques Gaudechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française*, vol.3, Paris, Presses Universitaires de France, 1972

Alain Beyrand dir., *De Lariflette à Janique Aimée : catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975*, Tours, Pressibus, 1995

Christian Delporte, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France, des années 1920 à la Libération*, thèse de doctorat sous la direction de René Rémond, Paris : Institut d'études politiques, 1991

Christian Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°35, juillet-septembre 1992

Nelly Feuerhahn, « Des images pour rire, d'une fin-de-siècle à l'autre », dans *Humoresques* n°10, 1999

Alain Fourment, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux pour enfants 1768-1988*, Paris, Eole, 1987

Thierry Groensteen, « La mise en cause de Paul Winkler » dans Thierry Crépin et Thierry

Groensteen dir., « *On tue à chaque page* » : *la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1999

Thierry Groensteen dir., *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris/Angoulême : Skira Flammarion/musée de la bande dessinée, 2009

Sylvain Lesage, « Album » dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, [en ligne], janvier 2013, url : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article536>

Harry Morgan, « La bande dessinée quotidienne en Europe » dans Thierry Groensteen dir., *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Seuil, 2000

Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'an 2, 2003

Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2009