HAL
open science

Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée -partie 1

Sylvain Aquatias

To cite this version:

Sylvain Aquatias. Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée -partie 1. Comicalités. Études de culture graphique, 2018, 10.4000/comicalites.2639 . hal-02424183

HAL Id: hal-02424183

https://hal.science/hal-02424183v1

Submitted on 26 Dec 2019

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.

Comicalités
Études de culture graphique
Culture graphique : créations et représentations | 2018

Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée – partie 1

Le poids de la légitimité, des revues aux collections

Genre and legitimacy in comic-books edition, part one: legitimacy's impact, from journals to collections

Sylvain Aquatias

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/comicalites/2639
DOI : 10.4000/comicalites.2639
ISSN : 2117-4911

Éditeur
Université Paris XIII

Ce document vous est offert par SCD de l'Université de Limoges

Référence électronique
Sylvain Aquatias, « Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée – partie 1 », *Comicalités* [En ligne], Culture graphique : créations et représentations, mis en ligne le 10 novembre 2018, consulté le 26 décembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/comicalites/2639 ; DOI : 10.4000/comicalites.2639

Ce document a été généré automatiquement le 26 décembre 2019.

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

Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée – partie 1

Le poids de la légitimité, des revues aux collections

Genre and legitimacy in comic-books edition, part one: legitimacy's impact, from journals to collections

Sylvain Aquatias

Introduction

1 La bande dessinée a longtemps été marquée par l'usage des genres populaires (western, policier, science-fiction, etc.) Mais, depuis les années 1980, le développement d'une nouvelle catégorie (le « roman graphique ») et de nouveaux genres (l'autobiographie, la biographie, le reportage, etc.) montre des déplacements dans l'espace éditorial. Ces déplacements peuvent être interprétés comme une nouvelle étape de la recherche de légitimité des éditeurs de bande dessinée.

2 Ces derniers ont développé des stratégies particulières pour mettre en avant leurs productions. La constitution de catégories de genre ou, au contraire, l'indifférenciation des productions, procèdent de ces stratégies. En effet, l'utilisation du genre n'est pas neutre.

3 En littérature, à la fin du XIXème siècle, il est rapidement devenu une modalité de ciblage du lectorat et d'organisation des productions. L'évolution du marché est à la base de la généralisation des genres :

> à partir du moment où la production imprimée est devenue abondante (...) et qu'il a fallu songer à les classer (...), les réalités culturelles ou économiques ont commencé à concurrencer les cadres normatifs venus de la rhétorique et les classes de livres ont été progressivement assimilées à des genres (VAILLANT, 2010, 143)

4 En effet, si on voit des genres s'affirmer dans les littératures populaires, c'est parce que l'extension du lectorat de la presse oblige les éditeurs à exhiber un paratexte et des codes textuels favorisant la reconnaissance, l'achat et la fidélisation de leurs

périodiques. Ce mouvement s'étend au livre après la Première Guerre mondiale et entraîne une systématisation de l'approche générique par les collections (LETOURNEUX, 2017, p.182).

5 Mais le genre est aussi irréductiblement lié à la question de la légitimité littéraire : en effet, son acception moderne, mise en avant par les écrivains romantiques au début du XIXème siècle, le définit sur un mode essentialiste, comme un ensemble de traits stables et bien reconnaissables, bien que souvent implicites (SCHAEFFER, 1989). Dans ce cadre, les littératures populaires circonscrites par un genre défini (policier, science-fiction, roman d'aventures, etc.) ont longtemps été déconsidérées au titre d'une utilisation abusive de stéréotypes thématiques et formels[1]. Pourtant, certaines d'entre elles, comme le policier ou la science-fiction, ont désormais trouvées une certaine légitimité et les collections de genre sont désormais bien représentées dans les catalogues littéraires.

6 Si le genre peut s'exprimer différemment en fonction des œuvres, le durcissement des traits génériques résulte directement de la croissance et la diversification du marché. Il s'agit donc avant tout d'un phénomène éditorial. De même que les œuvres qu'ils publient se rangent dans des collections plus ou moins génériques, les éditeurs se classent de par leurs catalogues au sein du champ de l'édition (BOURDIEU, 1999).

7 Si cette situation est assez claire en ce qui concerne la littérature, qu'en est-il en ce qui concerne la bande dessinée ? Pour le comprendre, il est nécessaire de suivre l'évolution éditoriale de la bande dessinée depuis les revues illustrées qui, dès l'après-guerre, affirment plus ou moins une identité de genre, jusqu'au règne de l'album, dans les années 1990.

Héros, séries et revues

8 Aux débuts de la popularisation de la bande dessinée en France, la cohérence des genres, telle qu'on peut la trouver en littérature, est peu respectée dans les grandes séries populaires. S'il y a là un héritage des *pulps* et de la littérature populaire, que l'on retrouve bien à travers des adaptations comme celles de *Tarzan* ou de *Bob Morane*[2], le phénomène est plus général : *Mandrake le magicien* fréquente un empereur de la galaxie, *Tex*, l'immortel cow-boy italien, affronte un sorcier vaudou, *Mickey* voyage dans le temps. C'est vrai aussi des héros emblématiques de la bande dessinée franco-belge : *Tintin* croise le fantastique, la piraterie, la science-fiction, *Spirou* rencontre un robot et se retrouve dans un univers de western. Certes, l'hybridation n'élimine pas le genre, mais elle le rend moins saisissable, permettant plus de fantaisie, mais aussi plus d'outrance : les codes s'estompent au profit du héros. La transgression générique se retrouve ainsi davantage dans les récits qui, s'inscrivant dans une logique de sérialité, doivent sans cesse se renouveler.

9 Mais ce n'est pourtant pas toujours le cas et de nombreuses bandes dessinées s'inscrivent au contraire dans les codes du policier (*Dick Tracy*, *Félix* de Tillieux), de la science-fiction (*Dan Dare, Les pionniers de l'Espérance*) ou du western (*Kit Carson*, *Jerry Spring*).

10 Autrement dit, les auteurs de bande dessinée se sentent assez libres d'user des marqueurs génériques en fonction de leur inspiration. Ce sont les logiques éditoriales des revues qui vont initier des usages différenciés du genre et les stabiliser. Deux

principes, logique de genre et logique de variété, vont se renforcer et souvent s'exclure en France à partir des années 1950.

La logique de variété

11 Les premières revues illustrées, au début du XXème siècle, proposaient souvent de multiples histoires (*L'Epatant*, *L'Intrépide*, *Cœurs Vaillants*, etc.). Mais, tournées vers un public juvénile, elles publiaient presque uniquement des récits d'aventures ou du comique burlesque, les deux se liant souvent (*Les Pieds Nickelés*, *Bibi Fricotin*, *Tintin*, etc.). Il faut attendre l'arrivée des journaux de Paul Winkler (*Mickey* d'abord, mais surtout *Robinson* puis *Hop-là*) pour voir s'accentuer le panachage des genres au sein d'une même publication. Les bandes dessinées publiées, essentiellement américaines et souvent destinées aux adultes, présentent des aventures plus marquées par les codes spécifiques du policier, de la science-fiction, etc. Ce modèle va rapidement être suivi par d'autres éditeurs et se poursuivre après guerre.

12 La logique de variété s'affirme alors dans des revues comme *Tintin*, *Spirou* ou *Vaillant* où on retrouve aussi bien cow-boys et policiers que personnages comiques. Elle est plus ou moins marquée selon les lignes éditoriales[3]. Ainsi, Greg, rédacteur en chef de *Tintin* de 1965 à 1974, interrogé par Hugues Dayez, explique la composition du périodique :

> Je me suis inspiré pour cela du système des journaux d'avant-guerre. Dans ces fascicules, le sommaire était simple : il y avait un cow-boy, un explorateur, un détective... J'ai repris cette idée de « panaché » dans *Tintin* ! (DAYEZ, 1997, 31-32).

13 La compétition entre les revues les conduit à vouloir proposer aux lecteurs la diversité nécessaire pour que chacun soit satisfait. Tibet, par exemple, raconte :

> Leblanc (l'éditeur de *Tintin*) s'était rendu compte que son journal subissait une sérieuse concurrence avec *Mickey* qui avait fait de grosses ventes dès le début. Et Leblanc s'était dit : « moi, j'ai une clientèle d'adolescents et de jeunes adultes, et ce *Mickey* est en train de me piquer mes plus jeunes lecteurs ! Je vais donc introduire dans *Tintin* des histoires destinées aux enfants ». Donc, première idée (...) : introduire une série avec des animaux. (DAYEZ, 1997, 76)

14 On retrouve un même principe dans les licences Disney, où l'univers de *Mickey* est clos et intemporel, mais où l'on a glissé des histoires très différentes, qu'il s'agisse de *Tim la Brousse*, de *Pollyanna*, de *Guy l'éclair* ou de *Mandrake*.

15 Ce sont les héros emblématiques du journal qui, souvent, gardent la possibilité de transgression générique, les autres séries devant s'insérer dans un genre bien identifié.

16 Jean Van Hamme explique ainsi son choix de créer un héros viking ainsi :

> Travailler pour un journal, cela signifiait créer une série avec un héros récurrent. Et dans un même journal, vous ne pouvez pas avoir deux pilotes de voiture, deux aviateurs ou deux cow-boys... On a dès lors procédé par élimination. (...) Qu'est-ce qu'il n'y a PAS ? (DAYEZ, 1997, 105)[4]

17 Si le genre est dilué dans les revues par la logique de variété, il se resserre alors souvent dans les séries elles-mêmes. La création en 1949 de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence a limité un certain nombre d'expressions graphiques et scénaristiques jugées outrancières et a conduit à l'élimination de nombreuses publications de bandes dessinées étrangères (CREPIN, 2001). Les principaux éditeurs belges et français sont attachés à des valeurs éducatives et suivent les recommandations de la commission : les outrances des récits vont peu à peu disparaître et les univers narratifs gagner en cohérence. On observe donc à la fois

des séries pratiquant moins la transgression générique et des journaux peu marqués par la logique de genre[5].

La logique thématique

18 La logique thématique s'affirme avant tout dans les petits formats. On repère aisément les tarzanides à leurs slips en léopard, le western aux cow-boys au galop et la science-fiction à ses fusées vrombissantes. Impossible de confondre *Akim*, *OSS 117*, *Diabolik* ou *Jacurella*. L'illustré porte parfois le nom du héros principal (*Blek le Roc, Capt'ain Swing, Akim, Zembla*) qui définit alors le genre des récits.

19 Mais, à cette époque, les publications de bandes dessinées sont obligées de faire figurer au moins deux histoires[6] et le récit secondaire n'est pas toujours du même genre que le récit majeur[7] : les aventures du catcheur *Puma Noir* ou de *Diavolo, corsaire de la Reine*, accompagnent les aventures de *Capt'ain Swing* ou celles d'*Akim*, le seigneur de la jungle.

20 Parfois le titre, plus général, a une connotation générique : *Rodéo*, *Pirates*, *Futura*, etc. Des séries fort différentes se succèdent, sur de mêmes thématiques, dans des illustrés comme *Apaches* chez Aventures et Voyages ou d'*Aventures Fiction*, chez Aredit.

21 Des amorces de collections peuvent même être aperçues : Aredit, l'éditeur de Tourcoing, range ses illustrés en collections plus ou moins déterminées, comme « Courage exploit », qui regroupe des illustrés de western (*Audax*), de guerre (*Banzai)* ou de science-fiction (*Cosmos)*. Les éditeurs n'étaient pas toujours très attachés à la cohérence des collections : si le genre s'établit bien dans le contenu des illustrés pour adultes d'ElviFrance ou de Comedit, il est moins évident dans les publications d'Aventures et Voyages ou d'Artima.

22 Néanmoins, le genre est plus présent dans les petits formats que dans les revues de bande dessinée.

Le genre et le commerce

23 Que ce soit dans la logique de variété ou dans la logique thématique, on observe bien une double polarité au sein des récits : d'une part, un modèle du héros, capable de transgressions génériques, d'autre part, un modèle du genre, s'affirmant par des codes graphiques et narratifs structurant aventures ou illustrés. Cela découle à la fois d'une nécessité narrative (un héros non subordonné à la cohérence générique rend plus aisée la succession interminable des épisodes) et d'une volonté commerciale (un genre bien marqué permet un meilleur repérage par les lecteurs). Le panachage des genres dans les revues et le marquage générique des petits formats montrent donc deux stratégies différentes, qui tiennent de la nécessité commerciale et de la quête de légitimité, et ce dans le cadre juridique défini par la commission de surveillance des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence. Thierry Crépin et Anne Crétois notent bien que « La Commission exprime sa préférence pour les publications qui offrent une variété de récits et de rubriques et proposent non seulement un divertissement mais aussi une activité intellectuelle, et rejette les récits complets de bande dessinée » (CREPIN et CRETOIS, 2001, 79).

24 Or, les premiers éditeurs à développer les petits formats étaient souvent des auteurs, qui, n'accédant pas au marché de la presse de bande dessinée, créaient leurs propres

revues : Robert Bagage, dessinateur et fondateur des Editions du Siècle, lance sa première publication en 1949. Marcel Navarro qui fonde avec Alban Vistel et Bernadette Ratier les éditions Aventures et Voyages en 1948, est scénariste. Une fois ouvert, ce créneau attire beaucoup d'éditeurs et les petits formats arrivent en quantité sur le marché, publiant aussi bien bandes étrangères que françaises.

25 Dans un secteur concurrentiel, l'affirmation du genre participe des stratégies de ces nouveaux éditeurs. Les revues, destinées avant tout aux enfants, se voulaient grand-public et la variété des récits proposés s'imposait alors. Au contraire, les petits-formats étaient souvent tournés vers un public adulte, leur usage du genre était une modalité parmi d'autres d'accroche d'un lectorat populaire : faible prix, taille réduite, couverture aguicheuse, récits complets.

26 Ce sont donc bien les stratégies éditoriales qui vont provoquer un resserrement des genres : du côté des revues, en n'autorisant le plus souvent l'hybridation générique qu'aux héros historiques des revues[8] et du côté des petits-formats, par la nécessité de s'imposer sur le marché.

L'éphémère émergence du genre dans les collections

27 En France, à partir des années 1970, une partie de la bande dessinée va s'orienter vers un public adulte mieux éduqué (BOLTANSKI, 1975). Ces revues s'affirment souvent par le genre : *Métal Hurlant*, largement dédié à la science-fiction[9], *Vécu* publiant des récits historiques, *l'Echo des Savanes* se spécifiant par un humour mature. S'adresser à un public adulte avec une prétention esthétique[10] permet de s'inscrire dans des genres qui, de plus, sont reconnus par la contre-culture des années 1970. Dans ce contexte, des collections génériques font leur apparition, permettant au lectorat de repérer les livres qui l'intéressent, phénomène comparable à ce qui s'est passé pour la littérature après la première guerre mondiale.

28 Dargaud et Le Lombard sont ceux qui vont le plus utiliser ces collections : « Histoires fantastiques », « Western » et « Portraits-souvenirs » pour le premier, « Histoires et légendes » et « Histoires de l'Histoire » pour le second. Certaines collections suivent d'autres logiques : publications de classiques (Glénat), désignation d'une aire de production (« Spécial USA » chez Albin Michel ou « Stars & Strips » chez Glénat) ou regroupement de récits sans détermination générique (« Evasion » chez Dupuis).

29 L'époque est propice au développement des collections : entre 1970 et 1980, les ventes d'albums augmentent en même temps que baissent les ventes des publications sérielles. Dès 1981, le déclin des petits-formats s'amorce et de 1987 à 1997, la plupart des journaux de bande dessinée font faillite. Dans le même temps, le comportement des lecteurs évolue, ceux-ci achetant désormais plus volontiers des albums (LESAGE, 2015, 2018).

30 Pourtant, la plupart des collections de genre disparaissent à la fin des années 1990. C'est l'époque où les éditeurs se tournent vers des écritures plus libres, liées au roman graphique. « Aire libre » est créée en 1988 chez Dupuis, « Signé » en 1994 au Lombard, « Long-courrier » en 1996 chez Dargaud, « Ecritures » chez Casterman en 2002. C'est dans la même période qu'émergent les maisons d'éditions dites indépendantes : Vertige Graphic (1987), Rackham (1989), L'Association (1990), Les Requins-Marteaux et Cornélius (1991), Ego comme X (1994), etc. On peut penser que l'accroissement d'un

public mieux éduqué et d'auteurs désirant une plus grande reconnaissance crée un nouveau créneau dont vont s'emparer les éditeurs, on y reviendra. Reste que le genre disparaît en grande partie des collections des éditeurs historiques de la bande dessinée.

Le genre et la collection en 2015

31 Reste à savoir quel est le statut du genre pour les éditeurs à l'heure actuelle ? Est-il banni des collections ou en est-il un élément structurant ? Pour examiner cette question, j'ai procédé à un relevé des collections existantes chez les éditeurs de bande dessinée. Les éditeurs les plus significatifs du marché ont été répartis dans trois types d'éditions empiriquement définis, mais justifiés par l'histoire du marché : les éditeurs dits indépendants (L'Association, Rackham, Cornélius, etc.), les éditeurs de littérature générale ayant mis en place un secteur bande dessinée (Gallimard, Actes-Sud, Steinkis, etc.), les éditeurs classiques de bande dessinée (Dargaud, Casterman, etc.)[11]. On observe de suite des fonctionnements très différents qui valident cette séparation empirique.

Les éditeurs indépendants de bande dessinée

32 Chez les éditeurs indépendants, l'usage des collections est aléatoire. Ego comme X, Rackham, Vertige Graphic, Ça et là n'en ont pas. Cornélius, Les Requins Marteaux et L'Association en possèdent qui structurent l'offre. Elles font rarement appel au genre[12], mais plus volontiers aux formats : c'est le cas pour Cornélius dont les collections sont désignées par des prénoms, pour Les Requins-Marteaux, en dehors des collections « Inox » et « Ferraille », et pour L'Association, qui, cependant, y introduit souvent un critère de contenu. Le genre émerge aussi à travers la définition même du champ de publication de certains éditeurs. Ce fut le cas pour Ego comme X, qui, largement tourné vers l'autobiographie, genre littéraire plus ancien et plus légitime, n'avait pas besoin de spécifier son propos.

33 Mais les indépendants, souvent créés par des auteurs, se destinent avant tout à publier des œuvres plus libres. La revendication d'une bande dessinée d'auteur permet d'échapper au genre en tant que définition de contraintes formelles (du côté des œuvres) et en tant qu'élément structurant des catalogues (du côté des collections). C'est aussi que le positionnement éditorial des indépendants ne se bâtit pas tant contre le genre que contre le format de l'album, vu comme restrictif. Le roman et l'édition d'art sont des modèles plus fréquemment évoqués.

Les éditeurs de littérature générale

34 Pour Gallimard, qui possède trois maisons éditant de la bande dessinée, le genre ne structure pas les collections. Au Seuil, les bandes dessinées ne sont pas même présentées à part des autres ouvrages. Actes Sud présente la bande dessinée comme si elle était un genre en soi. Steinkis ne présente qu'une seule collection de bandes dessinées nommée « roman graphique ».

35 Cette propension des éditeurs de littérature générale à peu ou pas se servir du genre pour structurer leur catalogue de bandes dessinées est d'autant plus étonnante que des collections littéraires de genre existent bien : la « série noire » ou « Folio SF » chez Gallimard, « Actes Noir » chez Actes Sud, etc. Le fait que le genre soit peu employé pour

la bande dessinée, alors qu'il l'est pour les collections littéraires de la majorité d'entre eux, suggère que cette dernière ne leur semble légitime qu'à condition d'en évacuer les aspects les plus populaires. Le positionnement même de ces maisons rejoint celui des éditeurs indépendants qui revendiquent une bande dessinée d'auteur.

Les éditeurs classiques de bande dessinée

36 Si l'on doit voir le genre s'élaborer dans les catalogues, c'est donc chez les éditeurs classiques de bande dessinée. En procédant au relevé, on s'aperçoit vite que les genres utilisés sont parfois des catégories empiriques définies plus par des traits récurrents que par des codes narratifs bien définis : apparaissent ainsi des catégories « intimiste » ou « vie quotidienne » chez Casterman, « superhéros ou supervillains » au Lombard, « BD pour filles » ou « autre regard » chez Dargaud. Pour éclaircir ce paysage complexe, j'ai résumé de manière synthétique la structuration des collections à partir du genre, ce que résume le tableau suivant.

Tableau 1

Editeur		Ciblage de l'éditeur	Principes des collections	Collections circonscrivant la totalité des œuvres	Nombre de collections	% de collections liées à un genre
Editeurs historiques	Dupuis 1922 (Média-participations depuis 2004)	Généraliste	Définies principalement par public	Oui	5	**0**
	Dargaud 1936 (Média-participations depuis 1989)	Généraliste	Définies par la liberté d'expression des auteurs : « poisson pilote », « Long Courrier », etc.	Non	3	**0**
	Casterman 1936	Généraliste	Définies par genres, **mais souvent mal délimités**	Non	6	50
	Le Lombard 1946 (intégré à Dargaud en 1992)	Généraliste	Définies par genre et liberté d'expression des auteurs	Non	2	50
Editeurs émergeant à partir des années 70	Glénat 1969	Généraliste	Définies par des critères multiples : collections d'éditeurs rachetés (« Zenda », « Drugstore »), liberté d'expression des auteurs (« 1000 feuilles »), projet éditorial (« les grands peintres », « ils ont fait l'histoire »), genres, etc.	**Oui**	**26**	46
	Humanoïdes associés 1974 (Rachat par F. Giger en 1988)	Orienté SF, puis généraliste	Définies par genres	Oui	9	**100**
	AUDIE/Fluide Glacial (Rachat par Bamboo en 2016)	**Orienté Humour**	Pas de collection	-	0	0
	Vents d'Ouest 1981 (Glénat depuis 1996)	Généraliste	Définies par genres, mais aussi projets (« Terres d'origine »), patrimoine (« classique »), etc.	**Oui**	**11**	55
	Delcourt 1986	Généraliste	Définies par genres, projets éditorial (« Shampooing »), liberté d'expression (« Encrages »), etc.	**Oui**	**15**	60
	Soleil 1989 (Delcourt depuis 2011)	**Orienté fantasy et science-fiction**	Définies par genres et sous genres	**Oui**	**15**	**87**
	Paquet 1996	**Forte connotation thématique**	Définie par genres et par projets	Oui	10	**70**
	Bamboo 1997	**Orienté humour**	Définis par genres	Oui	2	**100**

Structuration des collections par éditeurs
Tableau de l'auteur – Sylvain Aquatias

37 On voit ici une structuration historique de la manière dont les catalogues se servent des genres.

38 Pour les plus anciens éditeurs, le nombre de collections est faible et le genre est peu utilisé. Que ce soit pour Dupuis, qui bâtit d'abord ses collections autour du public ciblé, pour Dargaud qui ne regroupe en collections que les œuvres sortant du modèle de l'album classique, avec une plus grande liberté d'expression, pour Casterman, qui associe souvent dans une même collection des genres différents (« Lignes d'horizon » :

action-aventure ; « Ligne rouge » : policier-fantastique) ou enfin Le Lombard qui n'a qu'une seule collection générique (« Troisième vague »), les catalogues s'articulent peu autour de collections génériques.

39 Certes, les séries les plus marquées par le genre ne nécessitent pas un étiquetage particulier : les aventures du *Lieutenant Blueberry* ou de *Corto Maltese* sont assez nombreuses pour former des collections en soi. Casterman, par exemple, propose sur son site un onglet « collections et séries ». De même, les éditeurs peuvent vouloir simplifier les choses pour éviter tout trouble entre séries et collections. Sergio Honorez, directeur éditorial chez Dupuis, expliquait ainsi en 2008 :

> Il y a aujourd'hui des confusions dérangeantes qui nous empêchent de communiquer de manière efficace. Un exemple : l'éditeur se nomme Dupuis ; la collection s'appelle « Empreinte(s) », la série a pour titre *Secrets*, le cycle s'appelle *L'Écharde*. C'est trop compliqué pour le public. C'est un exemple pragmatique de la multiplication de marques (HONOREZ et PERRARD, 2008)

40 Autrement dit, du fait même que la sérialité est encore très présente dans les sorties de bandes dessinées, la collection peut parfois sembler inutile. Mais aussi, ces maisons disposent d'un fonds varié, qui a été longtemps tourné vers la jeunesse et qui est souvent très marqué par les genres. Il peut sembler difficile de le défendre face à un lectorat adulte plus diplômé (BERTHOU, 2015). D'ailleurs, hormis Dupuis, ces éditeurs mettent peu en avant leur patrimoine par des collections dédiées (AQUATIAS, 2017).

41 Au contraire, Glénat et Delcourt disposent d'un catalogue généraliste avec des collections de genre. Jacques Glénat, né en 1952, a fondé les *Cahiers de la Bande Dessinée*, avant de créer en 1969 les éditions éponymes. Guy Delcourt, lui, a d'abord travaillé à *Pilote* avant d'ouvrir sa maison à 28 ans, en 1986. Ayant connu les revues de seconde génération, aucun n'a une vision péjorative du genre. Jacques Glénat explique :

> On cherche avant tout à être novateurs. (...) on a d'ailleurs souvent montré l'exemple (...) quand on a créé des collections qui rassemblaient des genres plutôt que des séries ou des auteurs, je pense aux collections « Grafica » ou « Caractère ». On l'a été quand on a inventé la bande dessinée historique avec *Les passagers du Vent* et la collection « Vécu » avec *les sept vies de l'épervier*. (BELLEFROID, 2005, 82)

42 Si ces propos sont à prendre avec prudence[13], ils montrent que l'éditeur ne cherche pas à éviter le genre. De la même manière, Guy Delcourt, répondant au sujet de la collection « Poisson Pilote » qu'il aurait pu lancer, dit : « Là, effectivement, j'ai manqué de vision. J'étais tellement dans le réflexe de la bande dessinée thématique – science-fiction, fantastique, polar... - que l'idée de faire une collection hors genre appuyée sur des graphismes peu courants ne m'a pas traversé l'esprit. » (BELLEFROID, 2005, 59).

43 De même, les publications d'AUDIE, la maison d'édition de Fluide glacial (1975), sont rassemblées par le registre comique, ce qui les rattache au genre de la comédie. Une seule collection rassemble les récits prépubliés dans la revue. Le catalogue étant marqué par le genre, l'usage de collections n'est pas vraiment nécessaire.

44 Enfin, les plus jeunes maisons d'édition usent et abusent du genre comme principe structurant des collections. Ainsi, Soleil, publiant surtout *fantasy* et science-fiction, met en place des sous-catégories excessivement précises[14]. Bamboo, spécialisé dans l'humour, présente deux collections, l'une éponyme qui regroupe les œuvres comiques, l'autre, « Grand Angle », qui regroupe tous les autres genres. Paquet agence son offre avec des collections correspondant à des genres très précis (« Carénage », « Cockpit »,

« Calandre » rassemblent récits de motos, d'aviation, de voitures, etc.) et une collection éponyme qui regroupe des œuvres variées.

45 Dans les trois cas, c'est d'abord le développement d'une cible commerciale qui explique ces choix. Soleil s'est orienté assez vite vers l'*heroic fantasy*, genre peu légitime mais disposant d'un public étendu[15]. Le succès de *Lanfeust*[16] a probablement joué sur la décision de développer d'autres séries de ce type. Il en va de même pour Bamboo, orienté vers un humour potache, dont le moteur a d'abord été la série *Les Profs* (PASAMONIK, 2016) ou pour Paquet qui connaît son premier succès commercial avec *Dernier Envol* de Romain Hugault, en 2005, entraînant la création de « Cockpit », puis une multiplication des collections suivant cette logique de ciblage.

46 Mais aussi, pour ces éditeurs, les inhibitions liées à la légitimité sont probablement moins présentes. Mourad Boudjellal est né en 1960, Olivier Sulpice en 1971, Pierre Paquet en 1974. La bande dessinée, au moment où ils l'ont connue, s'adressait déjà aux adultes. Eux-mêmes avaient une expérience assez faible dans l'édition[17]. On peut penser que, s'attachant à une bande dessinée populaire, comme Jacques Glénat et Guy Delcourt, ils étaient plus décomplexés que leurs aînés vis-à-vis de la notion de genre[18].

47 On voit donc là un phénomène générationnel qui sépare les maisons d'édition. Les plus anciennes structurent peu des catalogues généralistes par des collections génériques : elles mettent plus en avant soit le patrimoine (Dupuis) ou les romans graphiques (Le Lombard, Dupuis, Dargaud). Au contraire les plus jeunes maisons affirment d'abord le genre dans un catalogue moins varié, avec des sous-genres assez précis. Entre les deux, des maisons comme Glénat et Delcourt occupent une position intermédiaire.

48 Deux facteurs expliquent cette partition. Le premier recoupe ce que nous avons montré dans l'après-guerre, où s'imposer sur un marché concurrentiel impose un marquage générique pour mieux cibler et attirer un public. Le genre est alors un argument commercial. Le second tient au fait que les nouvelles générations d'éditeurs semblent plus décomplexées face au potentiel de disqualification du genre. En cela, ils s'opposent à la position des éditeurs indépendants et des éditeurs généralistes qui mettent en avant l'œuvre et évitent de se servir du genre comme élément structurant. On voit donc là un phénomène historique qui porte les différentes générations d'éditeurs à se servir plus ou moins du genre en fonction du marché, certes, mais aussi de leurs propres représentations.

En guise de conclusion

49 Ce sont les opportunités de développement qui définissent d'abord les choix éditoriaux, mais aussi, en fonction des générations d'éditeurs et de leur expérience de la bande dessinée et de l'édition, leur positionnement dans l'usage des genres.

50 La manière dont les éditeurs se servent du genre comme élément structurant de leurs catalogues, montre une certaine perméabilité des représentations entre l'édition littéraire et l'édition de bande dessinée. Selon les époques, ils l'utilisent plus ou moins comme élément stratégique de leurs politiques, dans un espace de contraintes définies tant de manière sociétale (l'émergence de nouveaux auteurs et de nouveaux lecteurs) que commerciale.

51 Les différentes étapes du processus de légitimation de la bande dessinée agissent clairement sur la manière dont le genre est, soit utilisé pour fidéliser des publics ou

permettre le développement de nouveaux éditeurs, soit évité ou neutralisé afin mieux distinguer de certaines œuvres.

52 En ce sens, on peut penser que la fragile légitimité de la bande dessinée d'une part et le caractère populaire de certains genres d'autre part, a contribué à la faible utilisation de ces derniers comme éléments de structuration des collections. La recherche de légitimité et l'élaboration de stratégies de commercialisation semblent ainsi irrémédiablement liées et montrent que le genre dans l'édition bande dessinée est une catégorie instrumentale, plus ou moins développée en fonction des besoins.

BIBLIOGRAPHIE

AQUATIAS, Sylvain « Collection et patrimoine : la réédition dans la bande dessinée comme processus de légitimation ». Communication au colloque de l'IAWIS/IARTI, la reproduction des images et des textes, Université de Lausanne, 11 juillet 2017 (non publié)

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil, 1972. ISBN 9 782020 006101

BELLEFROID, Thierry. *Les éditeurs de bande dessinée, Entretiens avec Thierry Bellefroid*. Bruxelles : Niffle, 2005. ISBN 978-2873930554

BERTHOU, Benoît (dir.). *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?* [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015 Disponible sur le Web. URL : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1671>. ISBN 9782842462178. DOI 10.4000/books.bibpompidou.1671

BESSON, Anne. *La Fantasy*. Paris : Klincksieck, 2007. ISBN 978-2252036389

BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée ». *Actes de la Recherche en sciences sociales*. Janvier 1975, n°1, p. 37-59.

BOURDIEU, Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Mars 1999, vol. 126-127, p. 3-28.

CREPIN, Thierry et CRETOIS Anne, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) ». *Quaderni*. n°44, Printemps 2001, p. 73-88.

DAYEZ, Hugues. *Le duel Tintin Spirou*. Bruxelles/Paris : Editions Luc Pire/Editions contemporaines, 1997. ISBN 978-2866452728

HONOREZ, Sergio et PERRARD, Olivier. « D'ici les trois prochaines années, Dupuis retrouvera son âme, et sa place ! ». *ActuaBD* [en ligne] 8 février 2008. [consulté le 11/01/2016] Disponible sur le Web. URL <http://www.actuabd.com/Sergio-Honorez-Olivier-Perrard-D-ici-les-trois-prochaines-annees-Dupuis-retrouvera-son-ame-et-sa-place>.

LESAGE, Sylvain. « Mutation des supports, mutation des publics. La bande dessinée de la presse au livre », *Belphégor* [En ligne], 13-1-2015, le 10 mai 2015, [consulté le 29/03/2016] Disponible sur le Web. URL <http://belphegor.revues.org/628>.

LESAGE, Sylvain. *Publier la bande dessinée, les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*. Lyon : Presses de l'ENSSIB, 2018. ISBN 979-10-91281-90-4.

LETOURNEUX, Matthieu. *Fictions à la chaîne*. Paris : Le Seuil, 2017. ISBN 978-2-02-132088-6

PASAMONIK, Didier. « Tome s'explique sur l'abandon de Spirou & Fantasio ». *ActuaBD*, 9 juin 2005. [consulté le 22/02/2017] Disponible sur le Web. URL <http://www.actuabd.com/Tome-s-explique-sur-l-abandon-de-Spirou-Fantasio>.

PASAMONIK, Didier. « Bamboo, naissance d'un groupe ». *ActuaBD*, 4 novembre 2016. [consulté le 27/02/2017] Disponible sur le Web. URL <http://www.actuabd.com/Bamboo-naissance-d-un-groupe.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Le Seuil, 1989. ISBN 978-2020106917

TARQUIN, Didier, « Lanfeust de Troy, personne ne m'oblige à continuer Lanfeust ». *ActuaBD*, 14 mai 2016. [consulté le 27/02/2017] Disponible sur le Web. URL <http://www.actuabd.com/Didier-Tarquin-Lanfeust-de-Troy-Personne-ne-m-oblige-a-continuer-Lanfeust>

TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier » ? In *Poétique de la prose*, Paris : Le Seuil, 1971. ISBN 978-2020056939

VAILLANT, Alain. *L'histoire littéraire*. Paris : Armand Colin, 2010. ISBN 978-2200617301

NOTES

1. On peut relier la notion de littérature blanche à celle d'écriture blanche, que Barthes décrit comme « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage ». (BARTHES, 1972, 55). Or, c'est bien par cette inféodation de la littérature à l'ordre du genre que se produit la désignation des œuvres ainsi marquées en termes de paralittérature. Tzvetan Todorov écrit ainsi : « Le chef-d'œuvre littéraire habituel, en un certain sens, n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre ; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masse est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre. Le roman policier a ses normes ; faire « mieux » qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien ; qui veut « embellir » le roman policier, fait de la « littérature », non du roman policier » (TODOROV, 1971, 10).

2. Publiés à partir de 1912, les récits d'Edgar Rice Burroughs construisent un héros qui n'est pas seulement seigneur de la jungle, mais se promène dans la préhistoire, voyage au centre de la Terre, etc. On retrouvera cette logique plus ou moins prononcée selon les cas avec *The Shadow*, *Doc Savage*, etc. *Bob Morane*, publié en 1953, reconduit cette logique : aventures exotiques, voyages dans le temps et ennemis fantastiques.

3. On sait par exemple que Charles Dupuis préférait les aspects humoristiques et poussait à ce qu'ils soient plus développés dans *le journal de Spirou* (DAYEZ, 1997, 124-125).

4. Cet exemple, s'il explique bien l'espace de choix des auteurs est presque à contre-emploi, puisque très vite, *Thorgal* deviendra une série hybride, mélangeant allègrement science-fiction et fantasy au monde des vikings. On notera que l'intériorisation par les auteurs des commandes éditoriales, notamment liées au genre, correspondent à ce que décrit Matthieu Letourneux pour la littérature de genre : « Avec le glissement, au début du XXe siècle, de l'édition populaire dans une logique de collection, les conventions génériques sont apparues plus évidentes, plus identifiables puisqu'elles devenaient un critère éditorial central. Les auteurs en sont venus à penser naturellement, dès l'origine, leurs romans suivant ces principes génériques » (LETOURNEUX, 2017, 152).

5. Les seules occurrences qui permettent de voir cette dernière se détacher sont des numéros spéciaux consacrés plus spécifiquement à un genre : western, science-fiction, etc. *Le journal de*

Tintin, par exemple, publie des petits formats composés de récits complets, *les Tintin Pocket*, qui respectent parfois des thématiques précises, notamment à partir de 1976 : fantastique, western, etc. C'est le succès de cette logique qui amènera l'éditeur à publier aussi des numéros spéciaux de 1978 à 1987, qui portent chacun sur un thème précis, dont parfois un genre bien défini : policier, western, science-fiction et espionnage sont ainsi mis à l'honneur de manière ponctuelle. Il en va de même pour *Spirou*, même si cela est moins fréquent.

6. Le code des impôts qui attribue les détaxes des publications de presse stipule que les publications de bandes dessinées pour adultes et adolescents ne peuvent comporter une histoire qui occuperait plus de 50 % de la surface totale de la publication et doivent laisser place à 10 % au moins de rubriques d'actualité. Article 72 de l'annexe III du code général des impôts (CGI). L'agrément de la commission paritaire des publications et agences de presse, fondée par le décret du 25 mars 1950, était suspendu à cette condition.

7. Certains héros mineurs donnent leur nom à l'illustré, mais se doivent de rester dans un genre plus déterminé : probablement, leur notoriété n'était pas suffisante pour assurer la vente et il fallait assurer l'identité générique par la cohérence thématique de l'illustré. On retrouve cet exemple avec *Antarès*, par exemple, dont le héros, un homme poisson, est publié en même temps que d'autres séries de science-fiction ou de fantastique : *L'œil de Zoltec, les Héros de Harlem, l'éthernaute* ou *l'Immortel*.

8. Pour autant, même les héros les plus assurés ne peuvent tout se permettre. Ainsi, Spirou, dont pourtant les aventures ont flirté avec beaucoup de genres, doit renoncer à un genre trop réaliste et trop noir, comme l'explique Philippe Tome : « la publication de notre dernier album de *Spirou et Fantasio*, « Machine Qui Rêve », pourtant encouragée et voulue par Philippe Vandooren, le précédent directeur éditorial aujourd'hui disparu, a entraîné un malaise entre nous et la direction générale. Alors que depuis toujours on nous avait laissé toute liberté, nous sentions cette dernière dérangée par cette nouvelle mouture susceptible de déplaire aux aficionados de la ligne classique » (PASAMONIK, 2005).

9. On retrouve ici parfois une même logique que celle des numéros spéciaux de *Tintin* : *Métal Hurlant* publie certains numéros thématiques, consacrés à la guerre, par exemple, mais surtout à des sous-catégories de la science-fiction : fin du monde, robots, etc.

10. On se souvient de l'éditorial de Moebius dans *Métal Hurlant* n.4, en 1975, p.2 : « On peut très bien imaginer une histoire en forme d'éléphant, de champ de blé, ou de flamme d'allumette soufrée ».

11. Les collections ont été saisies à travers la présentation que les éditeurs en faisaient sur leurs sites internet. Même si ces derniers ne sont pas parfaitement à jour ou très lisibles, ils révèlent les choix de présentation des éditeurs. Le relevé a été effectué de septembre à novembre 2015. Je n'ai considéré que des collections actuelles ayant des titres récents et comportant au moins 10 volumes. Les collections de mangas ou de comics américains, définies par leur aire culturelle, n'ont pas été retenues. De même, je n'ai pas traité les collections qui proposent des rééditions (qu'elles soient de luxe ou non), qui s'articulent autour de réflexions sur la bande dessinée (essais et histoire de la BD, biographies d'auteurs), qui sont destinées aux enfants (laissant donc peu de place au genre en lui-même), qui sont consacrées à un seul auteur (par exemple, Caravelle urbaine chez Glénat) ou qui regroupent des adaptations d'œuvres littéraires (Rivages/Casterman noir).

12. La seule exception est la collection « BD cul » aux Requins Marteaux.

13. Si on ne peut nier l'ancrage générique de la collection « Vécu », les deux autres collections qu'il cite hébergeaient, dès l'origine, des genres variés. Pour « Caractère » : *Balade au bout du monde* (86) et *Grimion Gant de Cuir* (87) sont du fantastique, *Le bal de la sueur* (87) de l'aventure, *Les eaux de Mortelune* (86) de la science-fiction, *Les passagers du Vent* (88) de l'aventure historique. Pour « Grafica », si *Clotho, L'adieu au Roi, Nuit Blanche, Theodora, Fulù* (1889) et *Le Boche* (1990) sont des récits d'aventures sur fond historique, *Le passage de la saison morte* (89) est du fantastique et

Les compagnons du rêve (90) est un policier flirtant avec le surnaturel, *Neige* de la science-fiction (91).

14. La collection « Soleil Celtic » se subdivise ainsi en « aventures celtiques », « contes de Bretagne », « légendes Arthuriennes », etc. La collection « Fantastique » se segmente en « Fantastique/héroic fantasy », « Fantastique/Science-fiction », « Fantastique/Anticipation », « Fantastique/Abysses », etc.

15. « elle parvient en effet à toucher un très large public tout en subissant de fortes contraintes « génériques » sur l'organisation et le contenu de ses productions » (BESSON, 2007, 28).

16. Didier Tarquin explique ainsi : « Le succès de *Lanfeust* s'est vraiment construit par les lecteurs. Et c'est une énorme victoire aussi pour Soleil car si on replace les choses dans leur contexte, c'était la première B.D. de création chez Soleil, qui passait non seulement le cap d'être rentable, mais qui en plus rapportait des sous ! » (TARQUIN, 2016).

17. Soleil a été créé en 92 : Mourad Boudjellal avait 32 ans et avait « abandonné la fac pour monter une librairie spécialisée à Toulon » (BOUDJELLAL, 2012). Pierre Paquet, qui possédait une entreprise de tampons, crée sa maison d'édition à 22 ans, en 1996. Olivier Sulpice avait 26 ans quand il fonde Bamboo en 1997. Il avait déjà fondé un studio de création, Bamboo graphic, en 1993).

18. On peut probablement aussi expliquer ainsi au moins en partie le décalage entre les Humanoïdes Associés, créé en 1974, et Glénat et Delcourt. La maison d'édition, quelque peu tombée en désuétude, a été reprise par Fabrice Giger en 1988, jusqu'en 2004. Il avait 23 ans et avait déjà monté deux ans auparavant une petite maison d'éditions de bande dessinée en Suisse. Les Humanoïdes Associés disposaient d'un fonds orienté vers la science-fiction et, par rapport aux maisons de même génération, il était nécessaire de diversifier l'offre et de ne pas rester sur un seul genre. En conséquence, dans la présentation du site actuel, le genre est déterminant.

RÉSUMÉS

Les genres ont longtemps été déconsidérés dans le monde littéraire. Quelle est leur influence dans la bande dessinée ? L'examen des revues de bande dessinée puis des collections d'albums montre clairement que le genre, tant dans les périodiques de l'après-guerre que dans les collections actuelles, n'est utilisé que par des éditeurs qui se trouvent dans une position peu favorable sur le marché (souvent les derniers arrivants) et est globalement rejeté par ceux qui veulent promouvoir la bande dessinée comme art légitime. Le genre est, soit utilisé pour fidéliser des publics ou permettre le développement de nouveaux éditeurs, soit évité afin de permettre une qualification plus importante de certaines œuvres.

The genres have often been discredited in the literary world. What is their real influence in comics? The analysis of journals and collections of albums shows that the genre, both in the post-war periodicals and in the current collections, is only used by publishers who are in a unfavorable position on the market (often the latest arrivals) and is mostly rejected by those who want to promote comics as a legitimate art. Genre is used either to build audience loyalty or allow the development of new publishers, but mostly avoided in order to allow a greater qualification of some artworks.

INDEX

Mots-clés : genre, collections, légitimité, petits formats, presse, édition, économie
Thèmes : Spirou, Vaillant, Aredit, Dargaud, Dupuis, Le Lombard, Glénat, L'Association, Cornelius, Casterman, Soleil, Delcourt, Audie, Bamboo, Paquet, Journal de Tintin

AUTEURS

SYLVAIN AQUATIAS

Sylvain Aquatias est sociologue au Groupe de REcherches Sociologiques sur les sociétés COntemporaines (GRESCO) et Maitre de conférences à l'ESPE du Limousin. Après avoir travaillé sur la sociologie du goût et, entre autres, le goût pour la bande dessinée, il a travaillé sur le processus de légitimation de cette dernière et prépare désormais une enquête sur les conditions de vie des auteurs en Charente.