



HAL
open science

Entre le musée, le manifeste et le catalogue. La patrimonialisation du comic book par l'anthologie

Jean-Matthieu Méon

► To cite this version:

Jean-Matthieu Méon. Entre le musée, le manifeste et le catalogue. La patrimonialisation du comic book par l'anthologie. Culture et Musées, 2022, Le musée de société aujourd'hui. Héritage et mutation (39), pp.249 - 274. 10.4000/culturemusees.8233 . hal-03694506

HAL Id: hal-03694506

<https://hal.science/hal-03694506>

Submitted on 20 Jun 2022

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.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

39 | 2022

Le musée de société aujourd'hui. Héritage et mutation

Varia

Entre le musée, le manifeste et le catalogue. La patrimonialisation du *comic book* par l'anthologie

Museum, Manifesto and Catalogue. The Patrimonialization of Comic Books by Anthologies

Entre el museo, el manifiesto y el catálogo. La patrimonialización del cómic book mediante la antología

JEAN-MATTHIEU MÉON

p. 249-274

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.8233>

Résumés

Français English Español

En raison des logiques industrielles de sa production, le *comic book*, support d'une partie de la bande dessinée américaine, a longtemps eu des difficultés à constituer un corpus susceptible de valorisation et de reconnaissance comme patrimoine. Sa patrimonialisation est passée notamment par des stratégies de réédition au format livre, dont les premières initiatives à partir des années 1960 ont suivi un mode anthologique. Les différentes modalités de ce discours anthologique – entre musée, manifeste et catalogue – sont autant de constructions d'une valeur sociale pour le *comic book* et d'une inscription de son passé dans le présent. À travers la présentation de ces modalités, c'est plus largement le caractère nécessairement composite de la patrimonialisation qui est mis en évidence. Celle-ci n'est pas un processus univoque mais relève de logiques distinctes, portées par des acteurs de positions et de natures différentes.

Owing to the industrial nature of their production, comic books, a medium used for a part of American comics, long struggled to form a corpus that could be promoted and recognized as heritage. This process of patrimonialization was especially performed through their publication in book format, starting in the 1960s with the release of anthologies. The different modalities of anthological discourse – at once that of a museum, a manifesto and a catalogue – are as much constructions of a social value for comic books as they are an inscription of their past in the present. Through a presentation of these modalities, it is the necessarily composite nature of patrimonialization that is brought to light. It is not a one-way process but rather a combination of different courses that are performed by actors with differing positions and natures.



Dada la lógica industrial de su producción, el cómic book, que es el soporte de una parte de la historieta estadounidense, ha tenido durante mucho tiempo dificultades para constituir un

corpus susceptible de ser valorado y reconocido como patrimonio. Su patrimonialización pasó sobretudo por estrategias de reedición a un formato de libro. Las primeras iniciativas en este campo, a partir de los años 60, siguieron un modo antológico. Las diferentes modalidades de este discurso antológico –entre museo, manifiesto y catálogo– son todas construcciones de un valor social para el cómic book y de una inscripción de su pasado en el presente. A través de la presentación de estas modalidades, es ante todo el carácter necesariamente combinado de la patrimonialización, que ponemos en evidencia. No se trata de un proceso unívoco, sino de lógicas distintas, defendidas por actores de diferentes posiciones y naturalezas.

Entrées d'index

Mots-clés : patrimonialisation, bande dessinée, anthologie, États-Unis, industries culturelles

Keywords: patrimonialization, comic books, anthology, United States, cultural industries

Palabras clave: patrimonialización, cómic book, antología, Estados Unidos, industrias culturales

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le 31 mai 2021

Version révisée reçue le 29 octobre 2021

Article accepté pour publication le 16 décembre 2021

Texte intégral

- 1 Production inscrite à ses origines dans des logiques d'industries culturelles, davantage tournées vers la commercialisation à court terme que vers l'exploitation sur le temps long, la bande dessinée s'est constituée comme une forme marquée par un caractère éminemment périssable. Ce caractère s'est traduit autant dans les modes de production et de commercialisation – des contenus produits pour des périodiques destinés à être consommés puis remplacés par les livraisons suivantes – que dans la matérialité fragile des supports. En raison de ces conditions, les œuvres de bande dessinée ont longtemps eu des difficultés à s'inscrire dans le temps et, ce faisant, à constituer un corpus susceptible de valorisation et de reconnaissance comme patrimoine (Berthou, 2011-2017).

Réédition et patrimonialisation du *comic book*

- 2 Le recours progressif à l'album, comme instrument éditorial de réédition à côté de la proposition de nouveaux contenus, a permis dans le contexte franco-belge d'atténuer ces logiques, en tout cas pour les œuvres à succès (Lesage, 2018). Dans le contexte des États-Unis, la presse est restée plus longtemps le support dominant de la bande dessinée sous deux formes distinctes, celle du *comic strip* dans la presse généraliste dès la fin du XIX^e siècle, et, à partir des années 1930, celle du *comic book*, périodique spécialisé initialement à destination d'un public juvénile (Gabilliet, 2010). Pour ce dernier format, la réédition sous forme plus pérenne – par le livre – s'est faite progressivement et ponctuellement à partir de la fin des années 1960, ne se banalisant qu'au cours des décennies 1980 et 1990. Ce type de réédition a d'abord été mené sur le mode anthologique.

Une patrimonialisation par l'anthologie



« Les *comics*, c'est chouette ! Malheureusement, ils sont le plus souvent imprimés sur du papier qui tombe en miettes au bout de quinze ans. Les collectionneurs sérieux protègent leurs *comic books* dans des pochettes plastique, mais plus personne ne peut alors les lire. Par conséquent, nous avons été amenés à compiler

ce volume pour que vous ayez tout un tas de *comics* à regarder quand vous voulez ! Avec, en plus, tous les chouettes mots de Mr Daniels¹. »

- 3 Dans un style humoristique marqué par la contre-culture de son époque, le graphiste *underground* Mad Peck exprime directement et de manière condensée le double enjeu des premières anthologies de *comic books* : d'une part, face au caractère périssable de ces productions, assurer la préservation et l'accessibilité éditoriales de leurs contenus ; d'autre part, faire de cette opération de transmission l'occasion d'un discours sur les *comic books*, sur leurs caractéristiques, sur leur valeur. On reconnaît là certains des gestes clés de la patrimonialisation telle qu'analysée par Jean Davallon (2006 : 119-126). Ce processus consiste en la « trouvaille » d'éléments perdus du passé, en leur qualification statutaire comme objets authentifiés de patrimoine et en leur mise en communication par leur intégration dans des dispositifs en permettant l'accès et la transmission. Les anthologies, entendues comme « ouvrage imprimé, recueil ordonné et raisonné de textes littéraires » (Fraisie, 1997 : 98), offrent une base empirique productive pour saisir la patrimonialisation du *comic book* aux États-Unis. Si elles ne représentent qu'un des lieux où la patrimonialisation s'opère – par exemple aux côtés des musées (Munson, 2020) ou des réseaux et revues spécialisés (Gabilliet & Labarre, 2021) –, les anthologies rendent explicites les opérations clés et les logiques de ce processus.
- 4 C'est avant tout vers le discours anthologique que notre travail se tourne. L'analyse porte sur « l'acte de rassemblement et d'agencement » (Fraisie, 1997 : 84) que constitue l'anthologie et sur son « énonciation éditoriale » (Souchier, 1998). Cela suppose de porter l'attention sur les principes de sélection et d'organisation des anthologies, tels que le péritexte (Genette, 1987 : 10-11) permet de les reconstituer. La matérialité même des anthologies est également à prendre en compte² : la réédition de périodiques sous forme de livres – parfois haut de gamme comme on le verra – est un aspect clé du processus étudié. Le format du livre, potentiellement plus durable, permet aux produits périssables que sont les *comic books* d'être conservés et ainsi de former un corpus susceptible d'être réévalué et actualisé. Ce format permet aussi un déplacement vers d'autres lieux de diffusion, du kiosque vers les librairies, spécialisées ou généralistes, et les bibliothèques. Le passage du périodique au livre est donc déjà en soi une transformation statutaire pour le contenu des *comic books*. Le discours anthologique qui l'accompagne vient ensuite définir le cadre dans lequel le corpus ainsi établi est à considérer et la valeur dont il peut être investi.
- 5 L'exploitation de bases de données en ligne, établies par des fans (tels que la Grand Comics Database) ou par des sites commerciaux (comme mycomicshop.com), croisées avec l'historiographie spécialisée (Gabilliet, 2010 ; *Back Issue*, 2015, 2016), a permis un repérage historique d'un important corpus de livres de réédition de *comic books* publiés aux États-Unis depuis le milieu des années 1950 (plus de 500 ouvrages, *one shots* ou inscrits dans environ 70 collections différentes) jusqu'à 2019. Volontairement, ce corpus n'intègre pas les rééditions systématiques de séries (*collected editions*, *archive editions*) qui se sont développées à partir des années 1990, se concentrant sur les ouvrages opérant une sélection dans un matériel éditorial déjà publié. Outre des éléments détaillés sur environ deux cents de ces références (sommaire, format, pagination...), nous avons eu un accès direct à une cinquantaine d'ouvrages. Pour nos développements, seules les anthologies historiquement les plus importantes ou représentatives de modalités spécifiques sont analysées ici, à partir de leurs éditions originales.

Le musée, le manifeste et le catalogue : les logiques composites d'une patrimonialisation



Notre propos est double ici. D'une part, il s'agit d'identifier des bornes historiques et des modalités pour un processus spécifique de patrimonialisation, celui des *comic*

books aux États-Unis, depuis ses débuts dans les années 1960 jusqu'à la période contemporaine. D'autre part, plus largement, cet article vise à mettre en évidence le caractère composite de la patrimonialisation. Celle-ci n'est pas un processus univoque mais relève d'une pluralité de logiques, éventuellement croisées mais distinctes, portées par des acteurs de positions et de natures différentes. Les initiatives patrimoniales considérées, si elles se rejoignent dans la forme anthologique, diffèrent dans leurs modalités de construction de la valeur sociale des *comic books* et dans les rapports au temps qu'elles établissent.

- 7 Dans notre corpus, quatre principales formes anthologiques se distinguent. À la forme initiale, nostalgique et pré-patrimoniale, s'ajoutent des anthologies qui entendent préserver et transmettre les *comic books* pour leur valeur marchande, recherchée par les acteurs du marché de l'édition, pour leur valeur culturelle, mise en avant par des acteurs institutionnels, ou pour leur valeur autonome, promue par des créateurs ou des critiques spécialisés. Aux deux pôles idéaux-typiques entre lesquels oscille toute anthologie selon Emmanuel Fraisse, le « musée » qui conserve et le « manifeste » qui affirme (Fraisse, 1997 : 15), il convient donc d'ajouter une troisième figure, celle du « catalogue », c'est-à-dire l'anthologie comme présentation d'un corpus dont la version développée, ou la continuation, est accessible – achetable – par ailleurs. À chaque modalité, on le verra, la « suture de la rupture temporelle et sociale entre le passé et le présent » (Davallon, 2006 : 114) qu'opère l'anthologie est différente. Le « mode d'existence du passé dans le présent » (*ibid.* : 99) est inséparable de la façon dont la patrimonialisation construit la valeur de l'objet qu'elle remet en circulation.

Une nostalgie distanciée

- 8 La première anthologie de *comic books* sous forme de livre a été publiée en 1965 par l'éditeur The Dial Press. *The Great Comic Book Heroes* est un ouvrage de grand format, cartonné et sous jaquette, coûtant 9,95 dollars, soit environ 80 fois le prix d'un *comic book* à l'époque. Sur près de 130 pages, cette anthologie propose, tout en couleurs, onze récits de super-héros (Superman, Batman, Human Torch, Captain America, Captain Marvel...) parus entre 1939 et 1950 chez différents éditeurs (Marvel, National-DC, Fawcett). Le principe de leur organisation n'est pas spécifié, mais l'ordre du livre reflète approximativement la chronologie de leur parution. Une quarantaine de pages de péri-texte complète ces récits de bande dessinée.
- 9 Cette anthologie est compilée et rédigée par l'auteur et dessinateur Jules Feiffer. Il a débuté très jeune dans les *comics* et y a travaillé comme scénariste et dessinateur pendant une dizaine d'années. Mais en 1965, cela fait presque dix ans qu'il a quitté ce secteur éditorial pour présenter, avec un grand succès, ses *cartoons* satiriques dans la presse intellectuelle (*The Village Voice*, à partir de 1956) tout en se consacrant à l'illustration et à l'écriture (théâtre, romans, nouvelles). Le texte écrit par Feiffer fait écho à ce parcours : il est marqué tout autant par une forte personnalisation que par une certaine distance.
- 10 Trois axes thématiques traversent ce texte. L'auteur y partage des souvenirs de lecture, depuis sa découverte enfant de la bande dessinée, son goût prononcé pour les super-héros puis son désintérêt progressif. Plus rapidement, il évoque aussi son expérience de ce secteur professionnel. Surtout, il tient un discours critique sur cette production. Le jugement rétrospectif qu'il porte sur le contenu des *comic books* est assez sévère, pointant constamment à quel point, à quelques exceptions, cette production est commerciale, mal dessinée, mal racontée : « les *comic books* sont, avant tout, de la camelote [*junk*] » (*The Great Comic Book Heroes*, p. 186). Mais le propos est ambivalent : cette camelote est malgré tout digne d'un attachement sincère – à l'inverse de ce que le discours médiatique et savant de l'époque pouvait en dire – et d'une mise en perspective historique (même subjective et approximative).



- 11 La réédition anthologique mêle ici une démarche patrimoniale objective, appuyée sur une réédition permettant une redécouverte, et une approche plus subjective, entre témoignage et nostalgie. Dans cette perspective, les *comic books* trouvent leur valeur dans le rapport subjectif à un passé vécu personnellement et dans sa réappropriation rétrospective, éventuellement sur le mode distancié du kitsch (Gabilliet, 2010 : 301-302) ou comme moyen pour les plus jeunes de mettre à distance la « camelote » plus généralisée du monde des adultes (*The Great Comic Book Heroes*, p. 189).
- 12 Il y a une forte déconnexion entre le texte de Feiffer et les œuvres que son anthologie reproduit. Il ne les commente pas directement, se contentant d'en évoquer de manière générale les personnages ou les créateurs. Surtout, les catégories mobilisées par la partie péri-textuelle de l'anthologie et par sa partie réédition ne sont pas équivalentes. Dans son texte, Feiffer adopte une pluralité de points d'entrée pour parler des *comic books* : il parle des personnages, mais aussi de certains créateurs, des éditeurs. La sélection des rééditions quant à elle ne retient que le seul critère des personnages, sélectionnés dans le genre exclusif des super-héros. Les *comic books* sont considérés depuis une perspective nostalgique et réductrice, qui se limite à un format (le *comic book*, séparé du *comic strip*³), à un genre (les super-héros) et à une période (de la fin des années 1930 au début des années 1950).
- 13 Ce faisant, malgré son recul ironique, la démarche anthologique de Feiffer est tout à fait en conformité avec un des registres du discours du *fandom*⁴ de l'époque. C'est cette réduction nostalgique qu'incarne par exemple l'expression de « l'âge d'or » (*Golden Age*) qui commence à circuler dans les années 1960, juste avant la parution du livre de Feiffer, pour désigner et valoriser les premiers temps des *comic books*, essentiellement de super-héros (Gabilliet, 2016). De la même manière, un des premiers éditeurs spécialisés dans les rééditions s'appelait Nostalgia Press, actif une dizaine d'années à partir de la fin des années 1960. Cet éditeur a publié un des premiers livres anthologiques de *comic books* en rééditant en 1971 des histoires d'horreur de la célèbre maison d'édition EC Comics, dans un volume cartonné de très grand format (*Horror Comics of the 1950s*).
- 14 Le registre nostalgique de l'anthologie ne relève pas pleinement d'un processus de patrimonialisation. Celui-ci suppose une « rupture de la mémoire » (Davallon, 2006 : 113), afin que la patrimonialisation, appuyée notamment sur l'histoire, organise une reconstruction du lien avec le passé. Dans le cas de la nostalgie, c'est davantage une « remémoration » qui est en jeu (*ibid.* : 111). Si rupture il y a ici, c'est avant tout un arrêt individuel de la pratique ou une rupture de l'accessibilité du contenu. Ceci n'empêche pas que l'anthologie nostalgique ait contribué, sur un mode « pré-patrimonial », à la définition d'un patrimoine du *comic book* par la seule réédition et donc mise à disposition de contenus devenus difficilement consultables.
- 15 Les autres modalités anthologiques qui se sont développées pour le *comic book* s'inscrivent plus directement dans une logique patrimoniale. Elles ne pointent plus ce qu'il faut se remémorer du passé mais, pour des raisons qui varient d'une modalité à une autre, ce qu'il faut en connaître.

L'anthologie comme catalogue : les logiques commerciales de la patrimonialisation

- 16 L'intérêt initial des grands éditeurs américains de bande dessinée pour les anthologies est à comprendre au regard des caractéristiques du marché sur lequel ils agissent. Comme on l'a dit, c'est comme périodiques de presse que les publications de bande dessinée se sont développées aux États-Unis. Les années 1960-1970 ont correspondu à une période d'expérimentation commerciale pour les éditeurs, espérant diversifier leur public et élargir leur marché par le développement de nouveaux



formats⁵. Dans ce contexte, les anthologies ont constitué un laboratoire stratégique de valorisation de leurs catalogues.

À la recherche d'un modèle de republication

- 17 La production de contenu à destination de périodiques de presse entraîne un fond important, dont l'exploitation reste limitée. Une des modalités les plus directes pour augmenter cette exploitation est la reprise du matériel dans le même format, avec un décalage dans le temps : republication au sein du même titre ou de séries équivalentes, ou au sein de séries explicitement dédiées à la réédition. Marvel a ainsi développé à partir de 1964 toute une gamme de *comic books* de ce type, reprenant sur le mode sériel originel ses principaux titres à succès⁶. La recherche de nouveaux formats éditoriaux a accompagné ces politiques de réédition au format initial. *Digests*, poches, tabloïds, magazines de grand format en noir et blanc, livres, ont ainsi été testés, avec plus ou moins de succès, pour reprendre du matériel déjà publié ou diffuser des contenus inédits, mais aussi pour promouvoir de nouvelles étiquettes, comme celle du « *graphic novel* » (Méon, 2017a), et changer l'image des *comic books*.
- 18 Les rééditions sous forme de livre ont initialement été anthologiques par nécessité, face à l'importance du fond de ces productions sérielles, et par stratégie. Il s'agissait d'explorer les possibilités éditoriales, à la recherche d'un système viable de republication plus systématique et ouvert sur plusieurs réseaux de distribution. Un tel système n'émergera que progressivement au cours des années 1980, avec le développement du modèle de la *collected edition* (que l'on peut traduire par « intégrale »). Le premier format adopté pour compiler des récits déjà parus a été celui du livre de poche (*paperback*), soit un format de diffusion de masse et peu coûteux⁷. Utilisé ponctuellement dès les années 1950, il a perduré par à-coups jusqu'aux années 1980. La plupart des anthologies produites ainsi étaient bien souvent avant tout des *best of* sans principe explicite de sélection et avec peu sinon aucune mise en perspective péritextuelle.
- 19 Le format qui s'est imposé à partir des années 1970 a cependant été celui du *trade paperback*, album généralement de même format que le *comic book*, à la pagination plus importante et à couverture souple ou cartonnée, en couleurs ou non, utilisé le plus souvent pour rassembler plusieurs épisodes d'une même série. Cette logique de la « proto-intégrale » ne s'est pas développée qu'au centre de l'espace éditorial des *comics*. Les *comix underground*, davantage distribués dans les réseaux alternatifs aux kiosques, ont eux aussi fait l'objet à la même période de livres florilèges, reprenant des récits courts déjà publiés (*The Best of Rip Off Press* [1973], *The Apex Treasury of Underground Comix* [1974], *The Best of Bijou Funnies* [1975], etc.).
- 20 Cette étape essentielle du passage au livre a nécessité pour les éditeurs de *comic books*, acteurs de presse, de constituer des alliances auprès d'acteurs éditoriaux plus établis, à même de produire et diffuser les ouvrages en direction des librairies et autres points de vente : Signet et Bonanza-Crown pour DC, Lancer et Fireside-Simon & Shuster pour Marvel, Ballantine pour EC⁸... Le recours au format livre, encore rare pour les *comic books* dans les années 1970, faisait de ces rééditions des objets inhabituels et exceptionnels, explicitement plus prestigieux – et coûteux⁹ – que les *comic books*.

L'éditeur comme cadre et sujet de la patrimonialisation anthologique

- 21 Plus que de simples supports de republication, les premiers ouvrages ainsi produits par les grands éditeurs au cours des années 1970 constituent bien des anthologies au sens fort, avec des récits d'origines diverses, une structuration explicite – chronologique ou thématique – et un paratexte développé. Mais ces discours



anthologiques sont entièrement définis par le cadre organisationnel des acteurs qui les produisent. Les frontières et les catégories des maisons d'édition en délimitent strictement la perspective et font de chaque éditeur à la fois le cadre et le sujet de l'anthologie.

22 La collection initiée par Marvel avec Fireside en 1974 illustre cette approche. Onze volumes ont été publiés jusqu'en 1979, compilant sous le nom du scénariste et responsable éditorial Stan Lee des récits tirés des principaux *comic books* de super-héros Marvel publiés depuis la renaissance commerciale et stylistique de l'éditeur en 1961. Ces anthologies combinent une stratégie de construction de la marque Marvel et, de manière très spécifique à la production super-héroïque, une gestion de la mémoire narrative.

23 La sélection des récits fait en effet de ces anthologies une introduction à l'univers diégétique de Marvel. La majeure partie des histoires de super-héros de cet éditeur se déroule dans un univers fictionnel partagé, dont les incarnations éditoriales multiples (selon les époques, plusieurs dizaines de séries peuvent être publiées en parallèle) sont coordonnées par un principe de « continuité », c'est-à-dire de mise en cohérence narrative (Friedenthal, 2017). Une telle conception de la bande dessinée, caractéristique des acteurs inscrits au pôle de grande production de cet espace, rend nécessaires des médiations éditoriales, dont les anthologies sont l'une des modalités¹⁰. Elles visent donc à donner aux lecteurs le savoir diégétique spécifique que ceux-ci doivent avoir pour lire et comprendre les parutions actuelles de l'éditeur, qui continuent d'explorer et de ramifier cet univers et ses nombreuses trames narratives. La sélection anthologique s'organise alors autour des personnages vedettes et des récits dont l'importance est mesurée au regard de l'univers fictionnel – typiquement, les origines des personnages et les moments clés de leurs relations et de leurs affrontements. Ces anthologies donnent ainsi à voir une définition narrative et éditorialement située du patrimoine des *comic books* : les œuvres à retenir et redécouvrir sont seulement celles qui comptent dans le méta-récit fictionnel d'un même éditeur.

24 Dans chaque anthologie de la série Marvel Fireside, les récits sont accompagnés d'un péri-texte important consistant en une évocation par Stan Lee du développement créatif des personnages présentés. De plus, la sélection propose parfois deux récits par personnage, son origine et un récit ultérieur, pour montrer l'évolution stylistique et narrative des récits Marvel. Les origines évoquées par le titre de la première anthologie – *Origins of Marvel Comics* – sont donc bien autant celles de la maison d'édition que celles des personnages. Racontées de manière enjouée et dithyrambique par Stan Lee, ces origines deviennent mythiques et construisent la légende de la maison d'édition, comme une entité créative cohérente et unique en son genre, et celle de Stan Lee lui-même, comme force créative centrale. À travers la réédition d'histoires passées, c'est la marque, dans ses manifestations présentes, qui est valorisée :

« Marvel Comics. Savourons le son de ces mots qui réchauffent le cœur. Plongeons-nous dans le halo de plaisir qu'ils promettent. Marvel Comics. Plus qu'un nom, un état d'esprit. Plus qu'un groupe éditorial, une humeur, un mouvement, une folie légère et passagère » (p. 9).

25 DC Comics, le principal concurrent de Marvel sur le créneau des super-héros, a suivi dès le début des années 1970 une stratégie similaire de mise en avant de son patrimoine, axée sur les origines et les évolutions de ses personnages¹¹. Mais l'éditeur a aussi procédé de manière un peu différente avec trois autres anthologies publiées en 1979-1980 avec le partenaire de Marvel, Fireside¹². Le format en est très proche mais le propos diffère. Chaque anthologie présente l'évolution d'un genre spécifique (*comic books* de guerre, de science-fiction, de romance) à travers la réédition de récits complets et leur accompagnement par un appareil critique assez développé : introductions, chapitres, bibliographies et recensions. Les principes de sélection à l'œuvre, objectivés par le paratexte et discutés par l'anthologiste lui-même (Michael Uslan, scénariste et plus tard producteur de cinéma, cité dans *Back Issue*, 2015 : 78-83), montrent les contraintes pesant sur ce discours patrimonial. Les récits retenus le



sont d'abord parce qu'ils appartiennent au catalogue de l'éditeur, ensuite en raison de leur genre, puis des personnages qu'ils mettent en scène, de leur qualité artistique et, enfin seulement, de leurs auteurs.

- 26 La patrimonialisation réalisée par ces différentes anthologies reflète donc la division organisationnelle, générique et diégétique de la production des *comic books*. La valeur patrimoniale des *comic books* est définie au prisme de leurs potentialités commerciales, dans un cadre strictement défini par le périmètre des acteurs industriels. Le passé reste mobilisé dans le présent essentiellement dans la mesure où il est commercialement exploitable et utile à la consommation de la production présente.

Un patrimoine américain

- 27 Produite par un acteur institutionnel de premier plan, la Smithsonian Institution, organisation muséale et de recherche à vocation nationale, l'anthologie *A Smithsonian Book of Comic-book Comics* (1981) s'affranchit du cadre éditorial restrictif des autres ouvrages qui l'ont précédée ou qui lui sont contemporains. À la logique du catalogue se substitue ici celle du musée, envisageant le *comic book* dans son rapport à la culture américaine.
- 28 Il s'agit d'un ouvrage cartonné, au format *comics* (27 x 18 cm), de plus de 330 pages en couleurs. Douze chapitres rééditent 32 histoires complètes, issues de la production d'éditeurs différents. Les directeurs de l'ouvrage, Michael Barrier, spécialiste de l'animation, et Martin Williams, historien culturel ayant travaillé sur différentes formes de la culture de masse (jazz, télévision, *comic strip*), accompagnent ces histoires d'une introduction générale donnant des éléments sur l'histoire des *comic books* et sur les principes de sélection qu'ils ont retenus, et font précéder chaque partie d'une introduction dédiée. Une bibliographie complète l'ouvrage. Cette anthologie est inséparable d'une autre publiée par la même institution, quatre ans plus tôt, sous la direction du même Michael Barrier et du collectionneur-historien Bill Blackbeard¹³. De format beaucoup plus volumineux (35 x 26 cm, 336 p.), *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics* (1977) proposait une importante sélection et de larges extraits de *comic strips* parus dans la presse américaine depuis la fin du XIX^e siècle. La filiation entre les deux ouvrages est directe et revendiquée, et ils s'inscrivent dans une même approche de leur objet : « Le *comic book* était l'enfant du *comic strip* des journaux, et le *strip* était né aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle » (*A Smithsonian Book of...*, p. 9).
- 29 Quelle que soit sa forme éditoriale – *comic strip* ou *comic book* –, la bande dessinée est considérée comme l'un des « arts américains » (*The Smithsonian Collection of...*, p. 11), au côté du cinéma et du jazz, comme une « forme d'art nationale » (p. 12). Rééditer ces œuvres revient à donner accès à une « part importante de [la] culture nationale [des États-Unis] » (premier rabat de couverture). Le motif de la patrimonialisation est ainsi posé en termes culturels et identitaires. En conformité avec certaines des missions fondamentales de la Smithsonian Institution, porteuse d'un « projet assumé de représentation des États-Unis » – tout particulièrement au tournant des années 1970-1980 (Plassart, 2009 : 257-258) –, la patrimonialisation des *comics* participe à la définition et à la valorisation de la culture commune nationale ; le retour sur le passé vise à se définir collectivement dans le présent.
- 30 Le propos de *A Smithsonian Book of Comic-book Comics* ne se limite cependant pas à cette approche culturelle des *comic books*. Aux yeux de ses deux auteurs, l'intérêt des *comic books* ne réside pas uniquement dans leur statut d'artefacts illustrant la culture américaine, mais aussi, de manière plus autonome, dans ce qu'ils constituent une forme artistique à part entière. Cette reconnaissance forte n'est pas sans ambivalence. Pour les deux anthologistes, compte tenu de ses conditions productions industrielles, « il n'y avait aucune raison de croire que le *comic book*, au moment où il florissait dans les années 1940 et 1950, donne naissance à des œuvres d'une valeur durable. Mais il le fit » (p. 13). Les œuvres mémorables apparaissent comme minoritaires par définition, et le



reste des *comic books* est rejeté comme une production commerciale, faite par des éditeurs et des créateurs de seconde zone, s'attachant à l'exploitation de formules standardisées (p. 13 et 15).

31 La sélection est faite selon une logique d'exception, témoignant non de la valeur de la production de *comic books*, mais des potentialités de la forme que seuls quelques créateurs ont su réellement exploiter : « Notre volume ne se veut pas tant une enquête ou un échantillonnage représentatif qu'une déclaration sur ce que le *comic book* peut être à son meilleur » (p. 15). Sont ainsi mobilisés des critères esthétiques, formels et qualitatifs auxquels s'ajoute un tropisme marqué pour l'humour. De plus, aucun *comic book* postérieur à 1955 n'est retenu.

32 De tels critères composent une anthologie qui met à distance la production contemporaine et qui n'offre que peu de recoupements avec les autres anthologies existantes et déjà évoquées. Plus encore, les catégories utilisées pour structurer l'ouvrage s'éloignent de celles présentes chez Feiffer ou chez les éditeurs commerciaux. Si les personnages sont considérés, c'est presque uniquement dans leur articulation à un créateur précis qu'ils sont mis en avant (Captain Marvel par C. C. Beck, Plastic Man par Jack Cole ou Donald Duck par Carl Barks, par exemple). Un seul chapitre est consacré à un éditeur (EC Comics)¹⁴. On voit là comment le discours anthologique met l'accent sur la créativité formelle et s'autonomise des catégories éditoriales qui ont jusque-là contraint le discours sur les *comic books*. Cette anthologie, malgré son cadrage culturel, ouvre la voie à d'autres approches anthologiques. Elle relève du pôle « musée » de l'anthologie tout en rejoignant le pôle « manifeste », qui affirme la valeur autonome de la bande dessinée. Cette dernière modalité a particulièrement été mobilisée à partir des années 1980 par des éditeurs et critiques prenant leur distance avec les acteurs dominants du secteur.

Un savoir à constituer, des positions à définir

33 Dès les années 1970, mais surtout à partir de la fin des années 1980, des acteurs à l'écart des positions dominantes du secteur de la bande dessinée se sont saisis du discours anthologique dans une double logique d'autonomisation et de polarisation. Sélectionner et présenter les œuvres du passé est une façon à la fois de constituer et revendiquer un savoir spécifique et d'établir un contre-modèle, constitutif d'une alternative aux productions dominantes.

Construire un savoir spécifique

34 *Comix. A History of Comic Books in America*, publié en 1971 chez Bonanza par Les Daniels, journaliste proche de la presse *underground* et musicien, avec le graphiste Mad Peck, est la « première véritable tentative d'une histoire générale des *comic books* » (Gabilliet, 2010 : 303). Parmi les publications qui lui sont contemporaines, cet ouvrage cartonné et de grand format se distingue ainsi par l'ambition de son propos mais aussi par son caractère anthologique, en compilant en parallèle de son texte historique une trentaine de récits complets (pour la plupart reproduits en noir et blanc). En revanche, *Comix* s'inscrit pleinement dans un ensemble plus vaste qui prend toute son ampleur éditoriale au début de cette décennie. Dans le prolongement des efforts déployés dans des fanzines et des réseaux épistolaires dès les années 1930 et de manière renouvelée à partir des années 1960, le début des années 1970 voit en effet la multiplication de publications dédiées aux *comic books*, produites par des acteurs du *fandom* en direction de celui-ci. Sont publiés des ouvrages à ambition historique (*The Steranko History of Comics* en 1970-1972), des recueils d'essais et de témoignages issus des fanzines (*All in Color For a Dime* par Dick Lupoff et Don Thompson en 1970), des



guides de prix pour les collectionneurs (le premier volume du *Overstreet Comic Book Price Guide* en 1970). Les bases d'une historiographie des *comics* – et de ses biais – sont ainsi posées (Gabilliet, 2010 : 303). Plus largement, c'est un savoir commun propre aux amateurs de *comic books* qui se construit à partir de cadres et de références savantes (historiques) ou pratiques (cotes et points de vente), spécifiques et structurées.

35 Daniels prend ses distances avec la nostalgie restrictive qui fonde une grande partie de ces pratiques. Dès l'introduction de *Comix*, il explicite sa volonté de dépasser les biais liés à la focalisation sur un genre (les super-héros), une période (le *Golden Age*) et un format (focalisé sur le *comic book* l'ouvrage traite d'abord brièvement des *comic strips*). La sélection anthologique entend « choisir les œuvres qui typifient des tendances ou qui offrent des variations inhabituelles » (Daniels, 1971 : x), et l'ouvrage les organise selon un ordre chronologique et thématique. La perspective historique s'étend jusqu'à la période contemporaine et intègre les *comics underground*, de diffusion restreinte, mais, selon Daniels, méritant considération par les possibilités créatives qu'ils donnent à voir. L'histoire établie par *Comix* ne se limite donc pas à celle des personnages, mais le déroulé des chapitres reste structuré par les maisons d'édition (EC, Marvel), leurs productions, le positionnement par rapport aux acteurs dominants (la distinction entre *underground* et *mainstream*).

L'affirmation d'un contre-modèle

36 L'affranchissement à l'égard des logiques hétéronomes et l'autonomisation de la forme sont au cœur de plusieurs anthologies qui paraissent au début des années 1990 et que prolongent plusieurs ouvrages dans les années 2000. De manière affirmative et critique, les auteurs de ces anthologies ont recours à ce format éditorial pour établir et rendre visible un contre-modèle, qui passe autant par la mise en avant d'un (ou plusieurs) autre(s) corpus que par la proposition d'un autre regard à porter sur l'ensemble de l'histoire de la bande dessinée. Ce contre-modèle tend aussi à effacer la distinction entre *comic book* et *comic strip* au profit du terme *comics*, plus englobant et dégagé de la référence définitoire aux supports éditoriaux.

37 En 1990 et 1991, deux anthologies ont initié de manière assez similaire cette démarche¹⁵. L'éditeur indépendant de bande dessinée Fantagraphics a publié *The Best Comics of the Decade*, deux volumes dirigés par Gary Groth, Kim Thompson et Robert Boyd, tous trois associés à l'éditeur et à sa revue critique fondée en 1976, *The Comics Journal*. Le critique spécialisé et écrivain Bob Callahan a dirigé l'année suivante *The New Comics Anthology* chez l'éditeur généraliste Collier Macmillan. Les ouvrages se rejoignent dans leur matérialité – grand format à la couverture souple, recours prédominant au noir et blanc – et dans leur contenu. En effet, leurs sélections se recoupent, malgré des cadrages en partie différents¹⁶, reflétant une même volonté de renouvellement de corpus et un même rejet du repoussoir du *comic book* de super-héros. Dans les deux cas, le péri-texte consiste essentiellement en des introductions explicitant les intentions anthologiques et des notes biobibliographiques sur les auteurs réédités.

38 L'introduction de *The Best Comics of the Decade*, signée par Groth et Thompson, exprime avec virulence leur projet critique et anthologique :

« Les années 1980 ont été une période d'avancée pour les *comics*. La forme a enfin montré qu'elle pouvait accueillir une communauté d'artistes sérieux et impliqués dont l'unique impératif est l'expression d'une vision personnelle et sans compromis. Dans une forme dominée par les intérêts voraces des éditeurs et l'infantilisme et la docilité des artistes, cela a représenté un grand pas en avant. [...] Ces [deux volumes] visent à rendre facilement disponible un échantillon représentatif du meilleur [des *comics* découverts par *The Comics Journal*] » (p. v).



Contre la bande dessinée des acteurs dominants de l'édition de *comics*, les deux anthologistes présentent ainsi un ensemble de récits courts et d'extraits, sans réel

principe organisationnel autre qu'un classement par auteur et qu'une focalisation sur la décennie passée. La nouveauté fonde de la même manière l'anthologie de Callahan qui présente son corpus comme l'expression d'un « mouvement littéraire » à part entière (*The New Comics Anthology*, p. 7 et 8), les *New Comics* (avec majuscules). Ce mouvement y est décrit par une sélection de récits courts et d'extraits d'auteurs contemporains organisés en chapitres définis thématiquement et esthétiquement (la relecture *punk* de l'humour et du vaudeville, la politique, l'autobiographie), et systématiquement référés à des créateurs du passé, grands anciens tous choisis en dehors de la tradition dominante du *comic book* et des super-héros.

40 Dans ces anthologies, Robert Crumb, Gary Panter, Lynda Barry, les frères Hernandez, Charles Burns – pour ne citer que quelques-uns de la centaine de créateurs réunie par les deux ouvrages –, remplacent Superman, Captain Marvel et Spider-Man, ou Marvel, DC et EC Comics. Les prismes nostalgique ou éditorial y sont remplacés par des catégories littéraires, graphiques et auctoriales. Au-delà de l'établissement d'un corpus alternatif, le recours à de telles catégories permet de fonder le contre-modèle avancé sur une autre grille de lecture de la bande dessinée.

41 Les deux anthologies compilées dans la deuxième moitié des années 2000 par Dan Nadel sont exemplaires de cette mise en avant d'un autre regard. Publiées par l'éditeur Abrams, réputé notamment pour ses livres d'art, *Art Out of Time: Unknown Comics Visionaries, 1900-1969* (2006) et *Art in Time: Unknown Comic Book Adventures* (2010) sont des livres de grand format, sous jaquette, tout en couleurs et de plus de 300 pages, avec un appareil critique développé : introductions, rappels chronologiques, notices biobibliographiques. Leur auteur a un parcours professionnel au croisement des mondes de l'art (commissaire d'exposition, enseignement) et de la bande dessinée (éditeur, critique lié à la version numérique du *Comics Journal*) (Méon, 2017b). La réédition anthologique qu'il établit permet la redécouverte d'auteurs « inconnus » – ou rarement republiés. Plus fondamentalement, elle propose aussi un approfondissement de la perspective historique dans laquelle considérer les *comics* et leur évolution esthétique.

42 Les récits complets et les extraits – de 29 auteurs pour la première anthologie, de 14 pour la seconde – sont regroupés selon un chapitrage reposant sur des critères transversaux, appuyés avant tout sur des considérations esthétiques. Il en ressort des rapprochements parfois contre-intuitifs entre *comic strips* du début du *xxe* siècle, *comic books* d'humour ou d'aventure des années 1940-1950 et *comix underground* des années 1970, par exemple au nom de leur forme visuelle d'humour ou de l'exubérance de leur graphisme. En procédant ainsi, Nadel propose d'une part une redéfinition de catégories tenues pour acquises, en dépassant les clivages éditoriaux et de production au profit de l'analyse esthétique. C'est en ce sens que *Art Out of Time* entend discuter de l'*underground* avant 1968, sa borne de naissance habituelle. D'autre part, il développe une relecture formaliste et transversale de l'histoire des *comics*, attentive à leur dimension graphique plus qu'à leurs récits ou leurs personnages et qui porte autant sur les *comics* d'auteurs et indépendants que sur les *comics* de genre, plus *mainstream*. Sa démarche a été suivie par d'autres anthologies, particulièrement chez l'éditeur Fantagraphics, pour relire les *comics* de super-héros ou d'horreur (*Supermen. The First Wave of Comic Book Heroes, 1936-1941* en 2009 ou *Four Color Fear. Forgotten Horror Comics of the 1950s* en 2010, tous deux par Greg Sadowski).

43 Ce qui définit ici un contre-modèle pour la bande dessinée, ce n'est donc pas seulement le corpus alternatif, mais aussi la capacité à avoir une lecture spécifique à la bande dessinée. Ce faisant, le discours anthologique contribue à construire l'autonomie symbolique de la bande dessinée comme forme artistique à part entière pouvant exister en dehors des logiques marchandes¹⁷. L'autonomisation va donc de pair avec la polarisation, selon une structuration classique de pôles de grande production et de production restreinte¹⁸. Les anthologies participent à la construction du champ et en révèlent les structures. Dans les jeux de positionnement dont témoignent ces anthologies, la suture entre le passé et le présent est donc stratégique. Ces anthologistes du *comic book* font du passé un moyen pour se définir et se positionner dans le présent



et contre les éditeurs dominants : selon la logique de filiation inversée de la patrimonialisation, ils « choisissent ce par quoi [ils] se déclarent déterminés » (Jean Pouillon cité dans Davallon, 2006 : 97), « engendrant leurs propres pères pour justifier les changements réels qu'ils [entendent apporter] au système existant » (Pouillon, 1977 : 208).

44 Le regard rétrospectif porté sur les anthologies de *comic books* depuis leur apparition dans les années 1960 montre la diversification de leurs modalités. Celle-ci a consisté en une émancipation progressive à l'égard de la nostalgie et des cadres éditoriaux, en faveur d'une approche plus centrée sur des catégories auctoriales et esthétiques. Cette trame générale demande cependant à être nuancée. L'histoire des anthologies est une histoire de juxtaposition davantage que de substitution. À côté des anthologies issues d'acteurs alternatifs, les grands éditeurs comme Marvel ou DC ont continué à entretenir la mémoire narrative de leur production par différentes formes de réédition, anthologiques ou plus exhaustives. Un même corpus peut aussi faire l'objet d'approches patrimoniales contrastées : les EC Comics, objets de nostalgie depuis les années 1950, sont ainsi actuellement réédités simultanément par séries (par Dark Horse) ou, de manière transversale, par auteurs (par Fantagraphics).

45 La patrimonialisation des *comic books* est donc composite. Elle est le fruit d'initiatives diverses qui toutes réinscrivent le passé dans le présent, mais selon des modalités et des finalités distinctes. Le lien reconstitué entre le passé et le présent n'est ainsi pas univoque. Au-delà de la seule nostalgie, ce lien peut être commercial, culturel ou porteur de revendications artistiques. La coexistence actuelle de ces approches montre qu'elles ne sont pas seulement les variations historiques d'une pratique éditoriale et patrimoniale. Elles sont aussi l'expression de positionnements distincts au sein d'un même espace social et symbolique défini par des enjeux communs tels que la valorisation du *comic book*, et traversé par des tensions entre acteurs aux caractéristiques et valeurs divergentes. C'est à partir de ces différentes prises de position que se patrimonialise le *comic book*, mais aussi que se structure un champ spécifique. Pour une forme comme la bande dessinée, la patrimonialisation est inséparable de ses processus d'autonomisation et de polarisation.

Bibliographie

Back Issue! 2015. 81, « DC Bronze Age Giants and Reprints! ».

Back Issue! 2016. 86, « Marvel Bronze Age Giants and Reprints ».

Beaty (Bart) & Woo (Benjamin). 2016. *The Greatest Comic Book of All Time: Symbolic Capital and the Field of American Comic Books*. New York : Palgrave Macmillan.

Berthou (Benoît) (dir.). 2011-2017. « La bande dessinée : un “art sans mémoire” ? ». Dossier ouvert de *Comicalités* [en ligne] : <https://journals-openedition-org.buproxy.univ-avignon.fr/comicalites/198> [consulté le 11 janvier 2022].

Crucifix (Benoît). 2020. *Drawing from the Archives. Comics Memory in the Graphic Novel, post 2000*. Thèse de doctorat en langues, lettres et traductologie, Université de Liège.

Daniels (Les). 1971. *Comix. A History of Comic Books in America*. New York : Bonanza.

Davallon (Jean). 2006. *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermes Science - Lavoisier.

Escande-Gauquié (Pauline) & Souchier (Emmanuel) (dir.). 2011. « Bande dessinée, le pari de la matérialité ». Dossier de *Communication & Langages*, 167.

Fraisse (Emmanuel). 1997. *Les Anthologies en France*. Paris : PUF.

Friedenthal (Andrew J.). 2017. *Retcon Game. Retroactive Continuity and the Hyperlinking of America*. Jackson : University Press of Mississippi.

DOI : 10.14325/mississippi/9781496811325.001.0001

Gabilliet (Jean-Paul). 2010. *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*. Jackson : University Press of Mississippi.

DOI : 10.14325/mississippi/9781604732672.001.0001

Gabilliet (Jean-Paul). 2016. « “Âge d'or de la bd” et “Golden Age of comics” : comparaison des notions fondatrices de la bédépholie dans l'aire franco-belge et aux États- Unis (1961-2015) ». *Le*



Temps des médias, 27, p. 139-151.

Gabilliet (Jean-Paul) & Labarre (Nicolas). 2021. « Histoire et influence des pratiques bédéphiles ». Dossier ouvert de *Comicalités* [en ligne] : <https://journals-openedition-org.buproxy.univ-avignon.fr/comicalites/4979> [consulté le 11 janvier 2022].

Genette (Gérard). 1987. *Seuils*. Paris : Seuil (Poétique).

Hatfield (Charles). 2005. *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson : University Press of Mississippi.

Lesage (Sylvain). 2018. *Publier la bande dessinée : Les éditeurs franco-belges et l'album*. Villeurbanne : Presses de l'Enssib.

DOI : 10.4000/books.pressesensib.8502

Lesage (Sylvain) & Suvilay (Bounthavy) (dir.). 2019-2021. « Bande dessinée et culture matérielle ». Dossier ouvert de *Comicalités* [en ligne] : <https://journals-openedition-org.buproxy.univ-avignon.fr/comicalites/3672> [consulté le 11 janvier 2022].

Méon (Jean-Matthieu). 2017a. « Introduire le “graphic novel” : une ambition circonscrite. Les premiers usages nord-américains de l'étiquette et leur péritexte ». *Revue française d'études américaines*, 151, p. 176-193.

DOI : 10.3917/rfea.151.0176

Méon (Jean-Matthieu). 2017b. « Raconter une autre histoire. La bande dessinée alternative américaine entre autonomie et aspirations à la légitimité artistique », p. 51-65 in *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles / sous la direction d'Olivier Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto*. Bruxelles : Peter Lang.

Méon (Jean-Matthieu). 2018. « Sons and grandsons of origins. Narrative memory in mainstream super-hero publishing », p. 189-209 in *Comics Memory. Archives and Styles / sous la direction de Maaheen Ahmed et Benoît Crucifix*. Cham : Palgrave Macmillan.

Munson (Kim A.) (dir.). 2020. *Comic Art in Museums*. Jackson : University Press of Mississippi.

DOI : 10.14325/mississippi/9781496828118.001.0001

Plassart (Marie). 2009. *Penser le nationalisme aux États-Unis. Les musées de la Smithsonian Institution, 1945-1980*. Thèse de doctorat en études anglophones, Université Lumière Lyon 2.

Pouillon (Jean). 1977. « Plus c'est la même chose, plus ça change ». *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 15, p. 203-212.

Souchier (Emmanuel). 1998. « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les Cahiers de médiologie*, 6, p. 137-145.

DOI : 10.3917/cdm.006.0137

Notes

1 The Mad Peck, « Introduction », in Daniels, 1971 : x. Dans cet article, les traductions sont les nôtres.

2 Sur la matérialité de la bande dessinée, voir les dossiers qui y ont été consacrés dans *Communication & Langages* (Escande-Gauquié & Souchier, 2011) et *Comicalités* (Lesage & Suvilay, 2019-2021).

3 Seule exception à cette limitation stricte au *comic book* dans l'anthologie, le récit du *Spirit*, de Will Eisner (dont Feiffer a été un temps l'assistant), était initialement publié comme supplément dans les titres de presse – mais dans un format explicitement inspiré des *comic books*. En raison de cette proximité de format, le *Spirit* sera aussi présent dans l'anthologie consacrée par la Smithsonian Institution aux *comic books*, discutée *infra*.

4 Nous entendons ici par *fandom* la communauté de fans rassemblée autour des *comics* et structurée par un ensemble de publications, de lieux et d'événements. Sur l'histoire de ce *fandom*, voir notamment Gabilliet (2010 : 255-264).

5 Pour une présentation historique générale de l'édition de *comics*, nous nous appuyons sur Gabilliet (2010) et Hatfield (2005 : 3-31).

6 Le principal concurrent de Marvel, DC Comics, a développé une stratégie tout à fait similaire sur la même période (*Back Issue*, 2015, 2016).

7 En 1954, un *paperback* tiré du *comic book* satirique *Mad* était vendu 35 cents, soit trois fois et demi le prix standard d'un *comic book*.

8 Ce n'est qu'au début des années 1980 que les grands éditeurs de *comic books* commenceront à produire de manière autonome leurs propres livres, précisément avec des anthologies : DC en 1981 avec *The Great Superman Comic Book Collection*, Marvel en 1983 avec *Mighty Marvel Team-Up Thrillers*.

9 La première anthologie Marvel, *Origins of Marvel Comics* (1974), a été publiée simultanément en version souple et cartonnée, vendues respectivement 5,95 et 9,95 dollars, soit 24 et 40 fois le



prix moyen d'un *comic book* de cette année-là.

10 Sur la diversité de ces médiations éditoriales de la mémoire narrative, voir Méon (2018).

11 Ont été publiées quatre épaisses anthologies chronologiques sur les personnages vedettes, Batman, Superman, Wonder Woman et Captain Marvel, chez Crown Bonanza en 1971-1977, et une anthologie ouverte à d'autres personnages, *Secret Origins of the DC Super Heroes*, chez Harmony Warner en 1976.

12 *America at War. The Best of DC War Comics et Heart Throbs. The Best of DC Romance Comics* en 1979, *Mysteries in Space* en 1980.

13 En 2004, une troisième anthologie, *The New Smithsonian Book of Comic Book Stories*, a été publiée sous la direction de Bob Callahan. Elle est à rapprocher des anthologies que nous décrivons dans notre dernière partie.

14 Bien qu'elle s'applique là à un éditeur et non à un personnage, la logique de sélection, attentive aux auteurs, reste ici la même, tant les EC Comics ont construit une identité artistique forte autour d'un noyau stable et restreint de créateurs. La présence de cet éditeur reflète aussi la place centrale que celui-ci a occupée dans les références des auteurs et critiques nés à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale.

15 Pour des initiatives ultérieures, voir, par exemple, les deux volumes de *An Anthology of Graphic Fiction* (Yale University Press, 2006 et 2008) ou la série *Best American Comics*, publiée annuellement de 2006 à 2019 (Houghton Mifflin).

16 *The Best Comics of the Decade* se limite à la décennie 1980 aux États-Unis. *The New Comics Anthology* intègre aussi les années 1970 et a, de manière secondaire, une dimension internationale (France, Italie, Argentine, Japon...).

17 Les logiques d'autonomisation et de polarisation appuyées sur la référence à des corpus d'auteurs et d'œuvres passés peuvent se traduire de manières diverses dans les pratiques des créateurs contemporains : activités curatoriales (anthologies ou expositions) mais aussi jeux d'appropriation et/ou de citation formelles dans les œuvres elles-mêmes. Sur cette diversité du rapport au patrimoine des *comics* dans la production contemporaine, voir notamment Crucifix (2020).

18 Pour une discussion détaillée de la structuration du champ du *comic book*, et ses relations avec la polarisation décrite par Pierre Bourdieu pour le champ littéraire, voir Beaty & Woo (2016 : 11-16).

Pour citer cet article

Référence papier

Jean-Matthieu Méon, « Entre le musée, le manifeste et le catalogue. La patrimonialisation du *comic book* par l'anthologie », *Culture & Musées*, 39 | 2022, 249-274.

Référence électronique

Jean-Matthieu Méon, « Entre le musée, le manifeste et le catalogue. La patrimonialisation du *comic book* par l'anthologie », *Culture & Musées* [En ligne], 39 | 2022, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 13 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/buproxy.univ-avignon.fr/culturemusees/8233> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.8233>

Auteur

Jean-Matthieu Méon

Université de Lorraine

Jean-Matthieu Méon est docteur en science politique et maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lorraine. Il est membre de l'équipe Passages au sein du Centre de recherche sur les médiations (CREM). Ses travaux portent principalement sur les pratiques et les formes culturelles (bande dessinée, pratiques musicales amateurs, pornographie) et sur les logiques sociales, institutionnelles et professionnelles de leur légitimation. Parmi ses publications récentes : « Fragmenter, matérialiser. Prises en charge de la matérialité de la bande dessinée par l'exposition » (*Comicalités*, 2019) et « Comics in museums and at their periphery: hierarchical reaffirmation and domination adjustments in French art museums » (*ImageText*, 10(3), 2019).

Courriel : [jean-matthieu.meon\[at\]univ-lorraine.fr](mailto:jean-matthieu.meon[at]univ-lorraine.fr)

