

L'album de bande dessinée pour enfants : genèse d'un standard

par Sylvain Lesage*

Retour sur l'histoire de l'évolution formelle de la bande dessinée pour la jeunesse chez les éditeurs franco-belges, depuis les années 1930 jusqu'à aujourd'hui.

Une histoire relativement dissociée de celle de l'édition de bandes dessinées pour adultes qui a explosé dans les années 1960-1970 en revendiquant son non-conformisme et son originalité et s'est diffusée dans des catalogues distincts. Standardisation des contenus et des formes d'un côté, créativité de l'autre. Mais les éditeurs de bande dessinée pour la jeunesse semblent avoir entrepris, depuis l'arrivée des mangas, un renouvellement des formats.

Le contraste entre les rayons de librairie consacrés à la bande dessinée pour enfants et ceux consacrés aux autres livres pour enfants est frappant : d'un côté, des rayonnages uniformes garnis d'albums de dimensions identiques ; de l'autre, des formats extrêmement variés.

Ces deux secteurs éditoriaux, en apparence proches, ont en fait suivi des évolutions historiques différentes. L'édition de bande dessinée se structure dans la deuxième moitié du XX^e siècle autour d'un standard, appelé « 48CC » dans le jargon du métier, pour 48 pages, cartonné, couleurs.

Mais au-delà de ce standard, la situation de la bande dessinée de jeunesse est pour le moins paradoxale. Alors que l'édition de jeunesse et l'édition de bande dessinée dite pour adultes ont opéré, chacune dans leur domaine, un important travail sur le support, sur l'objet-livre, la bande dessinée de jeunesse, à la croisée de ces deux secteurs, semble être passée à côté des mouvements de

*Doctorant au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.

rénovation de la démarche éditoriale. Si les thèmes ont été renouvelés en profondeur, l'approche du support reste encore largement conservatrice. Un rappel de la genèse du marché de l'album de bande dessinée de jeunesse permet d'éclairer ce paradoxe.

L'après-guerre et la recomposition du paysage éditorial

Les spécialistes de la bande dessinée ont souvent parlé de l'entre-deux-guerres comme d'un « âge d'or » de la bande dessinée, marqué par l'importation en France de séries américaines inédites dans des pages d'illustrés qui atteignent des tirages tout à fait spectaculaires (comme *Le Journal de Mickey*, lancé en 1934 et qui atteint rapidement les 500 000 exemplaires).

Cet « âge d'or » est essentiellement un âge d'or de l'importation de séries américaines qui font souffler un vent nouveau sur les illustrés pour enfants. On voit également, à cette époque, se multiplier les albums de bande dessinée avec, déjà, une polarité belge. Si un éditeur comme Hachette contrôle encore largement le marché (avec les albums de *Zig et Puce* ou de *Buster Brown*, par exemple), apparaissent déjà les premiers albums de *Tintin*, mais également les albums de *Gordinne*, qui permettent à toute une génération de dessinateurs français (Thomen, Vica, Rigot, Le Rallic, Marijac...) de trouver une consécration symbolique dans la publication en album.

Dans l'après-guerre, deux facteurs surtout vont considérablement modifier le paysage de la bande dessinée enfantine. D'une part, le Parlement vote le 16 juillet 1949 la loi sur les publications destinées à la jeunesse. Le premier effet de cette loi,

c'est une lapalissade, est de définir une bande dessinée « destinée à la jeunesse ». Un des problèmes qui se posent aux membres de la Commission de surveillance et de contrôle chargée d'appliquer la loi sera en effet de définir ce qui rentre ou non dans le champ d'application de la loi. Les publications destinées à la jeunesse « ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés de crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse »¹.

La loi et, surtout, les recommandations de la Commission vont progressivement façonner le paysage de la bande dessinée franco-belge, à partir du consensus qui se dégage entre membres de la Commission et autocensure des grands éditeurs. Au fil des réunions de la Commission s'affine ainsi la définition de la bande dessinée destinée à la jeunesse (à une époque où la bande dessinée n'est pensée que comme destinée à ce public) : une bande dessinée asexuée, prohibant le fantastique et le merveilleux, et ne représentant la guerre que sous de strictes conditions. L'esprit très puritain de la Commission s'accorde alors assez aisément à la tonalité des journaux belges, imprégnés de catholicisme, qui s'emparent peu à peu du marché.

L'apparition du standard 48CC

Le deuxième facteur de recomposition du marché est en effet l'effacement progressif des acteurs secondaires au profit du « duel Tintin-Spirou »². C'est à ce moment que s'impose le standard 48CC dans l'édition d'albums de bande dessinée. L'édition d'albums, dans un premier

temps, n'est perçue que comme un moyen de prolonger la durée de vie des séries qui ont du succès dans les journaux, et qui sont réclamées avec le plus d'insistance par les lecteurs. C'est selon cette logique qu'en 1950 Le Lombard publie un album qui fera date : *La Poursuite fantastique*, premier tome de *Secret de l'Espadon*, paru à partir de 1946 dans *Tintin*, et partiellement redessiné pour la publication en album. Le succès de l'album, et des suivants³, va bientôt changer la donne⁴.

Dans les années 1950-1960 s'opère progressivement une standardisation du support, qui impose le « 48CC » comme principale forme du livre de bande dessinée. Il s'agit d'un produit relativement luxueux, imprimé en offset (contrairement aux journaux de bande dessinée, imprimés, eux, en héliogravure), destiné à l'enfance. Le cartonnage, la récurrence du héros, la sérialité sont autant de traits qui ancrent l'édition de bande dessinée dans l'industrie éditoriale destinée aux enfants.

Pendant, le marché est largement dominé par des éditeurs issus du monde de la presse, au premier chef desquels, bien sûr, les deux grands, Dupuis et Le Lombard, forts de leurs journaux respectifs, *Spirou* (créé en 1938) et *Tintin* (lancé en 1946). Dans cette perspective, l'album reste avant tout un produit dérivé du journal, un moyen de rentabiliser un investissement déjà consenti.

On observe pourtant, dès les années 1950, deux stratégies différentes. Du côté du Lombard, une économie de la rareté, du luxe (78 albums de 1950 à 1965) tandis que, du côté de Marcinelle, on fonctionne selon un modèle plus extensif, qui repose sur une exploitation systématique du fonds. Comme l'observe



Le Secret de l'Espadon, t.1, éditions du Lombard, 1950



Les premiers numéros de *Tintin* et *Spirou*, in *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique... des origines à nos jours*, Glénat



Hugues Dayez :
Le Duel Tintin-Spirou,
ill. A. Severin,
Les Éditions contemporaines

Thierry Groensteen, « en bâtissant progressivement un vaste catalogue et en entretenant systématiquement la quasi-totalité de leur fonds, il est incontestable que les Éditions Dupuis prirent un avantage qui devait se révéler décisif à partir des années 1970, au moment où le marché des albums enregistra une croissance rapide en terme de ventes »⁵.

Dans les deux cas, on trouve cependant un point commun : la réflexion éditoriale ne porte pas tant sur l'objet-livre en tant que tel, que sur les différents moyens d'exploiter le catalogue (par la reprise en poche, ou les adaptations audiovisuelles par exemple).

Comme produit dérivé du journal, l'album occupe cependant bientôt une place centrale dans l'écosystème éditorial. Le rythme des récits est ainsi profondément modifié : on passe progressivement du rythme hebdomadaire (qui repose sur des rebondissements permanents et une cohérence d'ensemble souvent approximative) au rythme dicté par les 46 pages – ou parfois les 64 pages – avec des récits qui gagnent progressivement en densité et en cohérence. Une double contrainte s'exerce, celle donc d'une cohérence plus grande du récit, mais aussi, parallèlement, la nécessité de maintenir un suspense hebdomadaire. Délicat exercice que de manier les deux, et pourtant cela fera éclore quelques-unes des plus belles pages de la bande dessinée de l'époque⁶.

Par ailleurs, on assiste à la naissance d'une bande dessinée « franco-belge », c'est-à-dire franco-wallonne – la bande dessinée flamande s'organise selon des logiques différentes (prédominance du burlesque et du strip) – même si *Spirou* et *Tintin* ont des éditions en flamand (*Robbedoes* et *Kuifje*). En conséquence,

on observe dans la bande dessinée wallonne, essentiellement destinée à l'exportation, un effacement progressif des références trop appuyées à la « belgitude ». Le cas le plus emblématique en est sans doute Edgar P. Jacobs, dessinateur bruxellois qui ancre trois de ses récits en France (*SOS Météores*, *Le Piège diabolique* et *Le Collier de la Reine*). On peut également penser à *Ric Hochet*, création d'un dessinateur d'origine marseillaise (Tibet) pour un journal bruxellois : le héros éponyme est journaliste à *La Rafale*, un journal... parisien !

Ce poids de l'album donne à l'édition de bande dessinée un visage unique au monde : jusqu'à une date récente, nulle part ailleurs la bande dessinée n'est un objet de librairie, mais plutôt un produit vendu en kiosque. L'originalité de la bande dessinée franco-belge n'est donc pas seulement stylistique : elle est également éditoriale, par la place éminente qui est dévolue au livre.

Des modèles concurrents ? (années 1960 – 1970)

Au moment même où se structure et triomphe le standard du 48CC, deux phénomènes différents font évoluer le paysage éditorial.

Tout d'abord, à partir des années 1960, l'existence d'une bande dessinée pour adultes se manifeste avec de plus en plus d'évidence. Cette expression ambiguë recouvre en fait deux choses : la revendication, pour les amoureux du genre, de reconnaître la bande dessinée comme un art à part entière (ce sera le 9^e, puisque la 8^e place est déjà occupée par... la télévision !) ; et, surtout, l'émergence d'une bande dessinée spécifiquement destinée aux adultes. L'arrivée

de Goscinny à la tête de *Pilote* en 1963, la publication en 1964 par Éric Losfeld d'une *Barbarella* fort dénudée pour les standards de l'époque, ou encore le « phénomène *Astérix* »⁷ qui touche la France à l'été 1966 sont autant de symboles qui permettent de repérer l'émergence d'un lectorat adulte de la bande dessinée.

Pour une partie des éditeurs de bande dessinée pour adultes, la réflexion sur l'objet-livre occupe une place importante. Pour ces éditeurs, parmi lesquels Artefact ou Futuropolis, il est vital de casser le carcan de l'album : de façon significative, ils refusent d'ailleurs le terme même d'album, renvoyant à l'enfance, pour se poser en éditeurs de livres de bande dessinée. Une collection telle que « 30/40 », chez Futuropolis, frappe ainsi les esprits en proposant des livres conçus non pas pour rentrer dans les rayonnages de librairies, mais pour respecter le format des planches originales : au standard industriel, l'éditeur préfère la valorisation du travail artistique – quitte à ce que les ventes en soient difficiles.

Dans le même temps, l'édition de jeunesse diversifie ses formats. Dans la lignée du travail mené par Paul Faucher, des éditeurs comme L'École des loisirs, Robert Delpire ou Harlin Quist, entre autres, mènent une réflexion sur la matérialité du livre, s'efforçant de proposer des objets adaptés à chaque œuvre, à chaque public.

Mais, on l'a dit, le paradoxe de la bande dessinée enfantine est que, bien que située a priori à la jonction entre ces deux secteurs fortement innovants, elle reste dominée par une approche conservatrice de l'objet-livre. De ce point de

vue, le manque d'audace des principaux acteurs du marché est patent. Pourquoi ce divorce entre innovation et bande dessinée pour la jeunesse ?

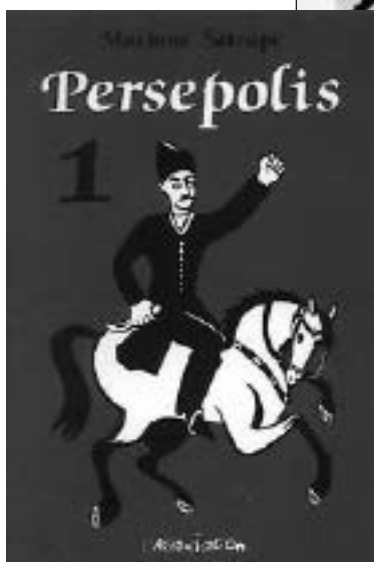
Tout d'abord, on remarque que les principaux éditeurs de bande dessinée ne sont pas des éditeurs de jeunesse. Casterman est, avec Fleurus, le principal éditeur de bande dessinée venu de l'édition de jeunesse. Vénérable maison fondée en 1780, Casterman commence à publier de la bande dessinée avec les albums de *Tintin* dans l'entre-deux-guerres. Ce n'est que dans les années 1960 que, très progressivement, le catalogue commence à être étoffé, le décollage réel n'intervenant en fait que dans les années 1970. Le problème est alors pour eux inverse : non pas de constituer un catalogue à partir d'un journal, mais de consolider un catalogue préexistant, l'élargir pour se positionner sur un marché de la bande dessinée en plein essor. Il faut alors créer un journal pour attirer les talents : ce sera (*À Suivre*). Le paradoxe est que cet éditeur de livres pour enfants, venu à la bande dessinée par la bande dessinée pour enfants, ne va innover formellement que dans la bande dessinée pour adultes, avec la collection « Romans (*À Suivre*) », qui marque durablement le paysage de la création. Du côté de l'édition pour la jeunesse, Casterman est beaucoup plus conservateur, alors même que sa position faisait a priori de lui un possible relais pour une réflexion sur le format de publication.

À l'inverse, Bayard, venu de l'édition de jeunesse, pratique une politique éditoriale beaucoup plus innovante du point de vue formel ; le succès de la série *Tom-Tom et Nana*, vendue en albums brochés de petite taille (20 cm de haut) et de 90 pages environ, montre, si besoin était,



(A Suivre) 1978-1997,
Casterman

David B. :
Journal d'Italie,
Delcourt
(Shampooing)



Marjane Satrapi :
Persépolis,
L'Association

que l'on peut tout à fait conjuguer bande dessinée à succès et format différent du 48CC, même dans le domaine enfantin. Force est de reconnaître cependant que ce succès ne pèse guère sur les équilibres globaux du marché : le modèle n'est pas abondamment reproduit.

On l'a vu, la réflexion formelle se concentre surtout sur les éditeurs pour adultes « d'avant-garde » – l'avant-garde pouvant se situer du côté de l'édition industrielle, comme le montre le cas (*À Suivre*). On comprend alors aisément que les éditeurs « mainstream » éprouvent des réticences à reproduire leurs pratiques – rapidement identifiées comme « élitistes » et « non-commerciales », surtout dans la mesure où travailler de façon personnalisée pour chaque projet coûte évidemment plus cher. À l'inverse, on n'observe pas non plus l'apparition d'éditeurs de bande dessinée pour la jeunesse d'« avant-garde », entre autres parce que cette bande dessinée pour adultes se construit en bonne partie par opposition à la bande dessinée enfantine ; le stigmate enfantin est en permanence rejeté, comme le montre le rejet par Futuropolis du terme « album », considéré comme dégradant.

Évolutions récentes : vers une explosion des formats

Les évolutions du marché de la bande dessinée depuis une vingtaine d'années, cependant, changent petit à petit la donne. Le succès des éditeurs dits « indépendants » (dont l'exemple-type est le succès incroyable de *Persépolis* de Marjane Satrapi) a lancé une véritable mode du format « différent » : lancée par des éditeurs « artisanaux », la formule est bientôt reprise par les grands groupes d'édition. On est ici face à une démarche classique, en édition, de récupération

d'une formule lancée par les avant-gardes qui, une fois le succès venu, est reprise par les grands éditeurs – qui tirent les marrons du feu. Phénomène classique, donc, mais ici quelque peu paradoxal. La démarche des éditeurs « alternatifs » comme L'Association, Cornélius ou Frémok, pour ne citer que les plus connus d'entre eux, consiste, en marchant sur les pas des fondateurs de Futuropolis, à mettre le format au service de l'artiste – et, par conséquent, d'offrir des formats différents, notamment des livres à couvertures souples, en noir et blanc, etc. Les grands éditeurs commerciaux, eux, sont dans une démarche d'édition industrielle. Le succès de la formule les intéresse donc, mais pas suffisamment pour les amener à changer en profondeur les pratiques éditoriales. Ce qu'on adapte, ce n'est donc pas tant la démarche que le format lui-même : ainsi naquit le roman graphique, invention marketing visant à vendre des livres supposés alternatifs. À défaut d'une réflexion sur le format, ces ouvrages en ont donc l'apparence. Beau paradoxe, qui fait de formats au départ alternatifs un nouveau standard...

Deuxième évolution marquante du marché de la bande dessinée – celle-là plus en prise avec la bande dessinée pour enfants : le succès du manga. Alors qu'au départ les éditeurs européens s'échinaient à remonter les planches dans le sens de lecture occidental, s'est vite imposée une préférence pour les versions respectant le sens de lecture japonais. Ce succès de la lecture « à l'envers » a surpris tout le monde, et en premier lieu les éditeurs eux-mêmes... Mais si le manga diversifie les formats, il n'a en fait, pour l'essentiel, qu'imposé un nouveau standard, le livre de poche broché en noir et blanc.

Ces deux évolutions parviennent-elles à

faire bouger la tradition franco-belge du 48CC ? Cela n'est pas certain. Prolongeant la démarche initiée entre autres par Bayard, quelques éditeurs lancent certes des collections avec des formats différents – par exemple, Bréal et sa collection « Bréal Jeunesse », ou Carabas et la collection « Les Petits chats carrés », en format carré.

Mais les rayonnages des librairies restent encore largement uniformes. Un exemple frappant : Lewis Trondheim et Joann Sfar, incarnations de la « nouvelle bande dessinée » des années 1990, auteurs à succès des années 2000, consacrés à Angoulême. Ces auteurs ont commencé à L'Association, et ont multiplié des formats très différents, à L'Association comme ailleurs (chez Delcourt par exemple, dans la collection Shampooing créée par Lewis Trondheim). Pourtant, quand ils publient des albums a priori plutôt destinés à un public enfantin (comme la série *Petit vampire* pour Sfar), on retrouve alors le 48CC.

Malgré tout, les passerelles se multiplient entre édition alternative et édition de jeunesse. Le cas le plus révélateur de cette convergence est sans doute celui de Cornélius, acteur emblématique de l'édition « indépendante » qui émerge dans les années 1990 ; une partie importante de son catalogue est constituée de mangas, avec des séries pour enfants telle que *Kitaro le repoussant*, de Shigeru Mizuki. La démarche est alors différente : il s'agit d'une démarche centrée sur l'auteur – un auteur publiant à la fois des récits pour enfants et des récits pour les adultes⁸, figure relativement récente dans le paysage éditorial français.

Il n'y a donc pas de coupure totale entre la bande dessinée pour la jeunesse et la

bande dessinée pour adultes. Du point de vue thématique et artistique, les passerelles existent, et les renouvellements s'effectuent des deux côtés. Et les initiatives et succès évoqués ici et là montrent que d'autres formats sont parfaitement possibles, et peuvent trouver leur lectorat. Mais la bande dessinée de jeunesse est malgré tout restée relativement conformiste dans son approche de l'objet livre, au contraire du secteur adulte. Cette situation sera peut-être redéfinie par l'importance du manga dans les lectures enfantines : à force de multiplier les standards, peut-être que l'impression d'uniformité dominante dans un rayon de bande dessinée pour la jeunesse s'estompera... À moins que les mutations en cours liées aux nouveaux supports numériques (écrans d'ordinateurs, téléphones portables...) ne changent la donne. Si le marché n'en est pour l'instant qu'à ses balbutiements, on peut sans grand risque prendre le pari que les pratiques de lecture de bande dessinée sur écran vont redéfinir les formats de publication.

1. Loi n° 49-956 sur les publications destinées à la jeunesse, article 2.
2. Hugues Dayez, *Le Duel Tintin-Spirou : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Bruxelles, Luc Pire, 1997. Disponible à l'adresse http://bibliotheque.livrel.eu/duel_tintin_spirou/duel.pdf (consulté le 26 février 2010)
3. Ils constituent la prestigieuse Collection du Lombard dont les dos toilés et l'exceptionnelle qualité de fabrication font aujourd'hui les délices des collectionneurs.
4. Cette date est cependant essentiellement symbolique, car si *La Poursuite fantastique* marque en effet le début d'une nouvelle ère pour la bande dessinée en librairie, l'album comprend en fait 64 pages (4 cahiers de 16 pages) et non 48 (3 cahiers).
5. Thierry Groensteen, *Astérix, Barbarella et Cie. Histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la bande dessinée d'Angoulême*. Paris, Somogy, Angoulême, Cnbd, 2000.
6. Le cas le plus éloquent de cette double contrainte est sans aucun doute le *Spirou et Fantasio* de Franquin : la série, qui donne son nom au journal, est publiée en première page, sous le bandeau de titre (3 bandes), puis en page intérieure (une pleine page de quatre bandes). Résultat : les épisodes hebdomadaires fonctionnent sur un rythme de 7 bandes, et doivent être remontés pour la publication en album... cassant parfois totalement la logique des rebondissements. Une étude de ces remontages a été proposée par David Turgeon sur [du9.org](http://www.du9.org/Remontages-et-demontages) : <http://www.du9.org/Remontages-et-demontages> (consulté le 26 février 2010).
7. C'est avec ce titre que L'Express fait sa « une » du 19 septembre 1966
8. Tels que *Opération mort*, par exemple, qui évoque la Seconde Guerre mondiale à travers la vie de jeunes recrues se battant sur une île du Pacifique et envoyés en mission-suicide pour « sauver l'honneur ».



Émile Bravo :
C'était la guerre mondiale,
Bréal
Jeunesse



Shigeru Mizuki :
Kitaro le repoussant,
Cornélius